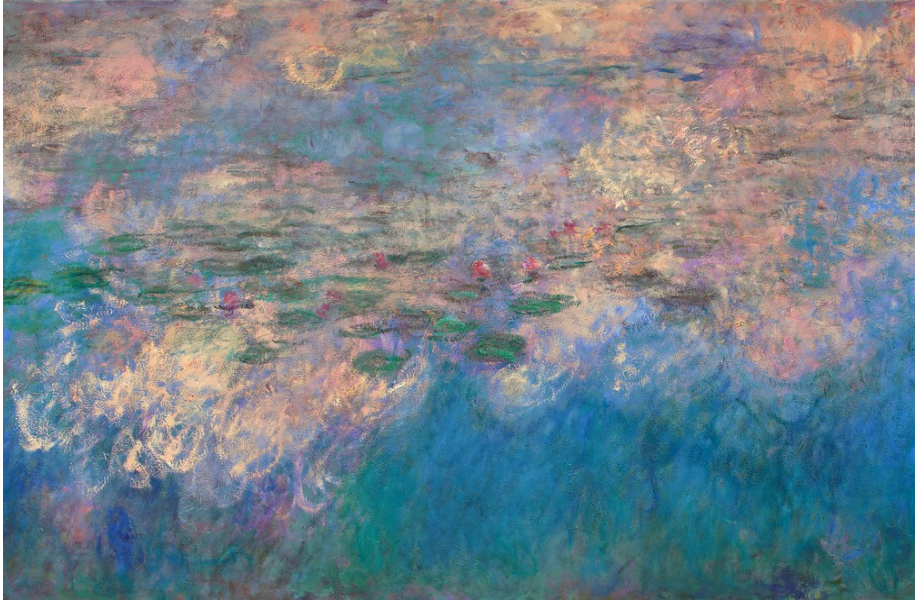


**S. Nagy Katalin**



# **Képekről...**

*21 esszé*

**KALEIDOSCOPE KÖNYVEK 4.**

**Létra Alapítvány**

Budapest, 2020



## KALEIDOSCOPE KÖNYVEK 4.

Sorozatszerkesztő: Forrai Judit

Segédszerkesztő: Bilicsi Erika

Olvasószerkesztők: Sebes Katalin és Zsubori Ervin

### **Képekről...**

*21 esszé*

Az itt megjelent írások elsőként az Arnolfini Archívum esszéportálján, az Arnolfini Szalonban jelentek meg (alapító-szerkesztő: Zsubori Ervin)

© Létra Alapítvány és S. Nagy Katalin  
Minden jog fenntartva!

A webes megtekintések utolsó időpontja: 2020. november 4.

Szövegszerkesztés, borítóterv és tipográfia: Pók Andrea

Kaleidoscope, Budapest, 2020

**DOI 10.32558/kepekrol.2020**

ISBN 978-615-6275-00-4 (PDF)

ISSN 2732-2203

---

# Amikor esszét írok

---

Amikor esszét írok, menekülök az idő elől. Megállítom a múltó időt. Megragadom az elszálló pillanatot. Csak a fehér papír van és a fekete toll, sorjáznak a sorok (mint vetéskor gyerekkoromban nagyapám lovai után), és egyszer csak már nincs is idő. Semmi nincs, csak a mondatokká formálódó szavak és a festményről készült színes nyomatok. Érzem a csendet. Az íróasztalom előtti, körüli tágas tér, a két ablakon és az erkélyajtón beáramló fény segít belépni a kiválasztott elemzendő műbe. Bal kezemenél persze a 15–20 oldal jegyzet, sűrűn teleírva apró betűimmel (olykor 2-3 hét, 2-3 hónap, 2-3 év olvasmányaiból és a fejemből a megőrizni vágyott gondolatok, idézetek, ötletek). Átélem, hogy vagyok, hogy létezem.

Ez néha tanításkor, figyelmes baráti beszélgetéskor és főleg az unokáimmal közös balatoni nyaraláson, külföldi városlátogatáskor is előfordul. Akkor boldog vagyok, tele a lelkem hálával.

Minden más írás (tankönyv, szakkönyv, monográfia, katalógus, kutatási zárójelentés, tudományos publikáció stb.): munka. Kemény, hosszú, fegyelmezett küzdelem. Harc az idővel. Önmagammal. Az esszéírás: öröm. Volt egyszer már: 1987 és 1989 között. Aztán 2009 (tanszékvezetés, intézet, egyetemi és közéleti funkciók megszűnése) után nekikezdtém a képelemző-esszéknek, a Micsoda útjaim...-nak és hasonlóknak. A közben eltelt két évtizedben rengeteget és kitartóan gondolkodtam azon, hogyan lehet kialakítani azt a meghittséget a művel, ami ahhoz kell, hogy kendőzetlenül feltáruljon előttem a befejezett alkotás és az alkotási folyamat legkisebb mozzanata is, s megláthassam, hogy a teremtő gondolat megnyilvánulásai, az ecsetvonások múltékony pillanatai miként válnak véglegessé. Az örökkévalóság részévé. Akartam hinni, hogy megtanulom a párbeszéd lehetőségét.

Újra és újra visszamentem múzeumokba, könyvekhez, reprodukciókhoz, korlátlan időt töltöttem el a legkedvesebbjeimmel. Átélni, követni a gögös, rátarti, magabiztos ifjú Rembrandttá válását, öregedését, halál közelségét. A fény-költő MONET sorozatait az idő okozta változásokról. Paul KLEE mindent tudását a kozmoszról. És így tovább... Lassan, nagyon lassan megérett bennem is a róluk való íráshoz kellő idő. Belülről láttam a képeket. (És ez még akkor is működni kezdett, mikor hozzám nem közelálló vagy alig ismert festmény kapcsán vállaltam a kihívást.)

Amikor esszét írok, örülök, hogy nincs múlt, se jelen, eloszlanak a homályok, eltávolodnak a szorongások, a feszültségek, tehetetlenségeim. Tulajdonképp én sem vagyok, csak a lényem intellektuális része: a tudásom, a műveltségem, a kérdéseim és válaszaim – mindaz, ami a legjobb bennem. S tán valamennyi maradandó is belőle.

Vagyis: amikor esszét írok, elfelejtem a hétköznapiakat. És ezáltal a múlt időt, a halált is. Az idő törekenységét és tűnékenységét.

A képelemző esszéknél egyre távolodok magamtól is, minden mástól, másoktól is, és egyre közeledek a képhez. A képen keresztül a festőhöz. Egyre beljebb – a kompozíciós elemek, a kézjegyek, a fények és árnyékok, a színviszonylatok révén. Feltárnak a szimbolikus tartalmak, a jelek, a különféle más korokból, más művekből származó maradványok. Érzem a művet már nem csak a szememben, a látóidegeimben, hanem az ujjaim begyében, a bőrömön, hallom a színek és formák párbeszédét. Benne vagyok egy másik világban, melyben olykor hasonlóságokra lelek, de leginkább arra a tágasságra; végtelen változatosságra, sokféleségre, harmóniára és disszonanciára, amit a festő számomra megmutat. Akkor tudom, hogy nincs tovább, amikor hirtelen újra belekerülök a saját időmbe, vissza a saját korlátaim, kereteim közé. Amikor a mű elenged, s már nem készlet, csábít, hogy újra meg újra visszaforduljak, megérintsem.

Amikor esszét írok, akkor vagyok igazán, mert már nem én vagyok a fontos, hanem a mű; az, ami benne történik.

*S. Nagy Katalin*

# Tartalom

Amikor esszét írok...	3
ISTENEK ÉS EMBEREK	
Isten mint földmérő	7
Jan Vermeer van Delft: A geográfus	13
Az Isten-Anyát festő Lukács	20
Robert Campin: Szent Veronika	25
Rogier van der Weyden: Keresztlevétel	31
Ország Lili: Románkori Krisztus	35
MENNY ÉS POKOL	
Hieronymus Bosch: A gyönyörök kertje	41
TEST ÉS LÉLEK	
Jan van Eyck: Arnolfini házaspár	55
Domenico Ghirlandaio: Nagyapa az unokájával	69
Rembrandt: A zsidó menyasszony	76
Otto Dix: Idős szerelmespár	82
Marc Chagall: Kék koncert	95
Marc Chagall: Magány	103
FÖLD ÉS ÉG	
Id. Pieter Bruegel: Vadászok a hóban	107
Caspar David Friedrich: Vándor a ködtenger felett	113
Caspar David Friedrich: A szerzetes a tenger mellett	123
Claude Monet: Vízililiomok	130
Farkas István: A hullám	136
KÉPZELET ÉS VALÓSÁG	
Max Ernst: A pubertás közeledik, avagy a Plejádok	143
Paul Klee: Táj sárga madarakkal	153
Joan Miró: Alakok és kutya a Nap előtt	158
UTÓSZÓ	171



---

# Istenek és emberek

---

## Isten mint földmérő

Először Kenneth Clark civilizációról szóló könyvében figyeltem fel erre a XIII. századi francia gótikus kézirat-illusztrációra (Bible Moralisée, Codex Vindobonensis 2554. sz.; az Österreichische Nationalbibliothek 1992-ben faksimile kiadásban megjelentette a teljes könyvet). A 136 darab  $334 \times 260$  milliméteres illusztrált lapból és 1032 képből messze ez a lap, az ószövetségi Teremtő, az Isten, mint geométer, mint építész lett a legnépszerűbb, legelterjedtebb. (Egyébként a legrégebbinek tartott, VI. századi, görög nyelvű, illusztrált *Teremtés könyvét* is a bécsi könyvtár őrzi, abban az ábrák a lap alján.) Akkor került a legkedvesebb képeim közé, amikor a *Képzőművészet és tudomány* című tantárgyon kezdem gondolkodni, filozófus és matematikus végzettségű doktoranduszhallgatók számára. Addig nem tudtam, hogy meglepően sok, középkori matematikáról, geometriáról, természetkutatásról, asztrológiáról, alkímiáról, kozmológiáról szóló könyvben, tanulmányban szerepel (a felsorolt témákban az interneten megtalálható angol nyelvű publikációk egy részét átnézve több tucat után abbahagytam a keresgélést). Mivel a magyar nyelvű kreacionizmus szócikknél is megtalálható, rögtön az elején leszögezem: engem ez a lenyűgöző kép mint kép érdekel, nem pedig az, hogyan használják fel a jelenkori áltudományok vagy olykor a tudományos publikációk (káoszelméletek, fraktálokról stb.).

## A könyvművészet virágkora

Számos XII–XV. századi könyv illusztrációi között található a világ teremtését megjelenítő, köztük Isten mint földmérő, Isten, mint építész, amelyeken Isten nagyméretű körzővel jelöli meg a kör alakú univerzumot vagy csak a Földet. Külön típus az, amelyen Krisztus, trónján ülve, az ölében tartja az ég-föld gömbjét és kezében a körzőt, rendszerint mandorlában, angyaloktól körülveve (például *Toledói Biblia*, XIV. század). Isten, amint hét nap alatt megteremt a mindenséget – a fénytől az emberig –, kedvelt témája a zsidó-keresztény hagyományokat követő kora középkori mozaikkészítőknek is (például Monreale, dóm, Szicília, 1183 k.; a XIII. században készült mozaik a velencei Szent Márk-bazilika Genesis-kupolájában stb.). A világ teremtésének témája számos kodexben, krónikában is megtalálható (például *Das Buch der Croniken*. Nuremberg, 1493; *Le livre du ciel et du monde*, 1377; számomra legkedvesebb a spanyol eredetű Szarajevói *Haggada*, 1350 k., amelyben szinte absztrakt képek a teremtés első napjait ábrázolók). Az illusztrációk pergamenre festett önálló képek, bőséges arany és élénk színekkel, tele csillogó fénnel. Amikor az itt bemutatandó munka készült, Szent Lajos király uralkodása alatt, Párizsban virágkorát élte a könyvművészet, 13 (mások szerint 17) könyvfestőműhely készítette a

kódexeket, illusztrált bibliákat, zsoltároskönyveket, liturgikus műveket. A változatos kompozíciók jellemzője a törekvés a természetes ábrázolásra, az érzékelhető valóság megjelenítése, mint ezen a művön is. Látszik itt is, hogy a színeket számos rétegben hordták fel könnyen felvihető, folyékony festékkel, nagyon finom ecsetmozdulatokkal.

## Vonzó tökéletlenség

A *Genesis* (azaz teremtés) könyvében olvashatjuk: „*Kezdetben teremté Isten az eget és a földet*” (1Móz. 1,1). Ezt látjuk a képen az ismeretlen művész közvetítésében. A Biblia szerint az Atya a teremtés elgondolója, a tervező, de a kivitelező a Fiú, „*aki által van a mindenség*” [1Kor. 8,6]. Az Atya szavakkal, beszéddel teremt a semmiből, a Fiú kézzel foghatóan, mint mesterember, építész, géométer. „*Aki engem lát, látja az Atyát*” – mondta János evangéliuma szerint a Fiú [Ján. 14,9]. Mivel a katolikus hívők szerint az Atya a Fiúban öltött testet, aki saját képmására teremtett Emberfia, Isten a kora keresztény, bizánci elképzelések szerinti Krisztus arcát viseli (egészen a XV–XVI. századig). Itt határozott kontúrvonalak, éles, figyelő szem, értelmes homlok, hosszú, hullámos haj, szakáll, feje körül glória (dicsfény). A láb és a kéz erős, fekete kontúrvonalai magukra vonzzák a tekintetet. Sok analógiát említhetnénk a képzőművészetből. Nagyon koncentrált arra, amit csinál, érzékelhető, hogy fontos esemény tanúi vagyunk. Az előredőlő test, a kereten túllépő láb már a kora gótikus szobrok eleven mozgékonyágát idézi (a kép megszületésekor készülnek azok a francia gótikus katedrálisok, amelyekhez szépségük, kifejező erejük miatt ma is elzarándokolunk: Chartres, Amiens, Reims, St. Denis és hasonlók. A nagyon sok új templom mellett a XII–XIII. században nagyon sok kép is készül, rengeteg könyvillusztráció, mind-mind a hit, a vallás szolgálatában). Anatómiailag persze még pontatlanok a kezek, az ujjak, a lábfejek, lábujjak, de ez az esetlenség javukra válik, tökéletlenségük még vonzóbbá teszi őket. Ahogy a teremtő lába szokatlan módon kilép a képből, a keretekből, az egész síkban tartott jelenet elmozdul a térbeliség felé. A belső keretezés is a tér meglétét bizonyítja (ez is új mozzanat a XII–XIII. században).

## Dicsfény és mértan

A körző, mellyel a Teremtő kiméri a földgolyót és a Földet övező világmindenséget, a kör alakú Napot, a középkorban a geometria, a kozmikus rend és a tervezőmunka jelképe, ezért is látható a miniatúrákon az Atyát helyettesítő Fiú ezzel az eszközzel. (Később az építőpáholyok, majd a szabadkőművesség beavatásritusokban szereplő szimbóluma.) Isten a körzővel rajzolja meg a köröket, a kör így a teremtés isteni aktusát is jelenti. Olyan mértani forma, melynek nincs se eleje, se vége, így a tökéletességet, az örökkévalóságot, a végtelenséget érzékelteti; az égnek a jelképe s mindennek, ami szellemi, elvont. Ezért kör alakú a Krisztus, az angyalok, a tanítványok, a szentek fejét övező dicsfény is. Ezen a képen meglepő módon Krisztus erőteljes fejét ugyanolyan zöld glória keretezi, mint amilyen az épp mérés, teremtés





*Isten mint földmérő*

alatt álló kerek univerzum külső burkának a színe. A keresztény szimbolikában a kék ég és a vörös pokol között átmenetet biztosító, megnyugtató középső szín, a zöld (itt okkersárgára felvitt nedvzöld, veronai zöld, lehet, hogy előtte keverték a két festéket, de lehet, hogy egymásra festették) talán Krisztus ember mivoltára is utal. Aki, vagy akik ezt a kézirat-illusztrációt készítették, azt vagy azokat naiv idealizmus, erős érzelmi élet és élénk képzelet jellemezte, jellemezhetette. Fontos és magasztos tárgyat alkottak a hitük szolgálatában, s valószínűleg nem is foglalkoztatta őket az, ami engem lenyűgöz munkájukban: egyrészt a tiszta szépség, másrészt az a természetesség, ahogy az, amit mi most műalkotásként nézünk, létrehozói és használói számára is a hétköznapi élet eleme volt. Az a cél, amiért létrejött, és az a mondandó, amit közvetített, fontosabb volt az esztétikai értékeknél, számomra – számunkra – pedig épp esztétikai minősége miatt kedves. A középkori ember szerint „*az igazi szépség csak Istent illeti meg, a világ legfeljebb venustus* (csinos, kedves)” [HUIZINGA]. Az aránytalanul nagy, de az elvégzendő feladat léptékéhez mégiscsak illeszkedő méretű körző a geométer, a földmérő munkaeszköze. (Még William Blake 1794-ben festett kozmikus és misztikus látomásán – *Az öregkorú*, British Museum, London – is ott a hatalmas körző a vörös és a sárga fénytől övezett teremtő kezében.) Itt az arc, a tekintet, a kezek, a testtartás is a mérés rendkívüli fontosságát hangsúlyozzák.

A korabeli filozófusok, gondolkodók már kiemelten kezelik a mérést, a matematikát (például Richard of Wallingford angol matematikus, 1292–1336). A leghatásosabb skolasztikus, a ferences rendi Roger Bacon (1214–1294) természetkutató, a tudományos munka legfontosabb részének a matematikát, a mérést, a kutatásokat tartja. Albertus Magnus (1193/1206–1280), természettudós, teológus, Domonkos-rendi tekintélyes polihisztor püspök tanítja, hogy a megismerés nem hit, hanem észbeli dolog. A XI–XIII. században jönnek létre egyházi kezdeményezésre az első nagy európai egyetemek: Bologna, Párizs, Oxford és így tovább, a mindent átfogó tudás keresése jegyében. A képen látható teremtő isteni geométer ugyanolyan rendíthetetlenül hisz tudáson alapuló munkájában, mint Roger Bacon, Albertus Magnus és sok más kortárs tudós-teológus, akik egyszerre hittek tudományban és teológiában, a tapasztalás, mérés, matematika és a kinyilatkoztatás igazságában, hiszen mindezek Istentől származnak.

## **Képi hagyományok és hitelvek**

A képen az univerzumot, eget, a Napot, a Holdat, a Földet teremti, jelöli, méri ki körzőjével a Fiú-Isten. Azzal, hogy bepillantunk a Teremtés misztériumába, megláthatjuk a mű születését, ezáltal ez a miniatúra az emberi alkotómunkának, a festői teremtésnek is a szimbólumává válik (talán ezért is olyan népszerű a tudományos és áltudományos művek kreálói körében). Valószínűleg több mester készítette az egyes részleteket, mint általában a kódexilluminációkat, ez azonban a mi számunkra sem a festésmódban, a technikai kivitelezésben, sem a kompozícióban nem érzékelhető. A háttér aranyozását más végezhette, mint a többi szín felhordását. A háttér egyszínű aransárgája a bizánci festészet szokását folytatja (persze nem

homogén, világosabb, sötétebb foltok, pöttyök élénkítik), ám élénkebb, festőibb náluk, látszanak az egymásra felvitt festékrétegek. Krisztus archetipikus ruházatának ragyogó égi kékje és kissé megkopott vöröse – a szeretet színe – megfelel a képi hagyományoknak is, a teológiai hitelveknek is. Az Újszövetségben a piros az engesztelés, az áldozat és a földi szenvedélyekért, bűnért való vezeklés színe is, a kék az égbolté, a mennyei hatalomé, az angyaloké és a transzcendenciáé. A háttér aransárgája az örök fényt, a hitet, a szentséget jeleníti meg. Az éppen teremtés alatt lévő kerek forma széle zöldessárga, benne hullámos kék a víz és egyben talán az ég, a világűr is, befelé amorf, amőbaszerű folyondár, mintha tagolt partszakasz volna, kisebb-nagyobb kitüremkedések (láttam ilyet hajóról Norvégiában). Fehér kontúrvonal választja el a kékséget a feketétől, melyen halványsárga csillagok vagy a Föld nyolc bolygója. Belül a nagy, szabálytalan folt (világos okkersárga tojáslepény, mondta festő barátom), az állatok s emberek számára teremtett föld, még sivatagszerű. A piros-kék kereteken finom ornamentika, az ókeresztény és bizánci hagyományokhoz kapcsolódó geometrikus díszítések.

Szorosan kapcsolódik a kép a korhoz, melyben létrejött, magától értetődő szimbolizmusok, jelképek, és a meggyőződés, hogy mindennek transzcendens jelentése van, hogy a jelenségek között végtelenül sokféle összefüggés lehetséges, ugyanakkor a középkori értelemben vett realizmusigény (HUIZINGA meggyőzően ír erről *A középkor alkonyában*) is érzékelhető. Mágikus idealizmus sugárzik ebből a XIII. századi kézirat-illusztrációból is.

## Avantgárd asszociációk

Nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy idemácsoljak néhány sort a kortárs Erasmus Ciolek Witelo (1220/1230–1280 után, 1314 előtt) újplatonikus természetfilozófus 1270 körül készíthetett esztétikai írásából, melyben a szépséget és a látást geometriai vizsgálódásokkal kapcsolja össze, s ki tudja, tán e kép teremtője is ismerte ezeket: „*a fény – a látható dolgok között a legfontosabb – hozza létre a szépséget; ezért tűnnek szépek a Nap, a Hold és a csillagok pusztán fényük miatt*”. [Perspektíva]

Kálvin János még 1536-ban is így ír: „*Isten, az univerzum építészé*” [Zsoltár 19]...

A középkorban is készültek világtérképek. Egy XIII. századi világtérkép oltárképként szerepel az angliai Hereford székesegyházában, a világot óceánokkal övező korongként ábrázolva. Mintha a kortársunk, Kováts Albert kör alakú városképeinek elődje volna. A kerek univerzum bennem az *Isten mint földmérő* képen is avantgárd festők teremtette világokat idéz.

## Irodalom

GUEST, Gerald B.: *Bible Moralisée: Codex Vindobonensis 2554*. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, 1995.

HUIZINGA, Johan: *A középkor alkonya*. Magyar Helikon, Budapest, 1976.

*Az égi és földi szépről. Források a késő antik és a középkori esztétika történetéhez*, Szerk. REDL Károly, Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.

WALTHER, Ingo F. – WOLF, Norbert: *Masterpieces of Illumination*, Taschen, Köln, 2005.

SENST, Erik: *Geometrische Bildanalyse sakraler Kunst*, [www.erik-senst.de](http://www.erik-senst.de), 2004.

## Jan Vermeer van Delft: A geográfus

A legkedvesebb számomra Jan Vermeer van Delft (1632–1675) mintegy 30–35 ismert festményéből *A tejeslány* (*Tejet öntő lány*, Konyhalány, 1658–1660; olaj, vászon; mindössze 45,5 × 41 cm; Rijksmuseum, Amszterdam); a munkájára önfeledten figyelő tenyeres-talpas parasztlány, az időtlen életerő, se nem anekdota, se nem szimbolikus utalások tárháza. A második kedvencem a *Nő mérleggel* (1664 k.; olaj, vászon; 42,5 × 38 cm; National Gallery, London); ezen az éteri finomságú, elegáns asszony maga a megtestesült megbízhatóság.

Mindkét képből nyugalom, csend, béke sugárzik, egyensúly. Az elsőt a Vermeerre oly jellemző sárga-kék kontraszt, a másodikon fények-árnyékok ellentéte. Vermeer a fény festője, ezt mindenki leírja vele kapcsolatban. A fényé, melynek a Nap a forrása, s így a fény az élet, a létezés forrása.

## Négy évszázaddal később

Mégsem ezekről írok, hanem harmadik kedvencemről, *A geográfusról* (1668–1669), mivel ezt a Vermeer életművében kivételes művet az előzőleg bemutatott kép – *Isten mint földmérő* – négyszáz évvel későbbi szellemi társának vélem. Van egy ikerpárja: *Az asztronómus* (1668; olaj, vászon; 50 × 40 cm; Louvre, Párizs). E két tudóson kívül a többi festmény szereplői leginkább magányos nők, nők a szolgálójukkal, néhány képen egy nő és egy férfi és a Delft látképe (1661, melyet elemzők „a” legkülönösebb, legszebb városképnek neveznek). KENNETH Clark szerint „a középkori ember szemében a geometria isteni tevékenység volt. Isten maga volt a nagy géométer”. Szerinte „a XVII. század domináns hite: a matematikába vetett hit” [Nézeteim a civilizációról, 1985]. Christian HUYGENS (1629–1695), az első fényelmélet megalkotója, az ingaóra feltalálója szerint a mikroszkópban és a teleszkópban, a XVII. századi hollandok kedvelt kutatóeszközeiben a *Nagy Építész*, *Isten* nagy terve tárulkozik fel. A korabeli festészetnek ezért is kell leíró célt szolgálnia.

## Átszellemítő kékek

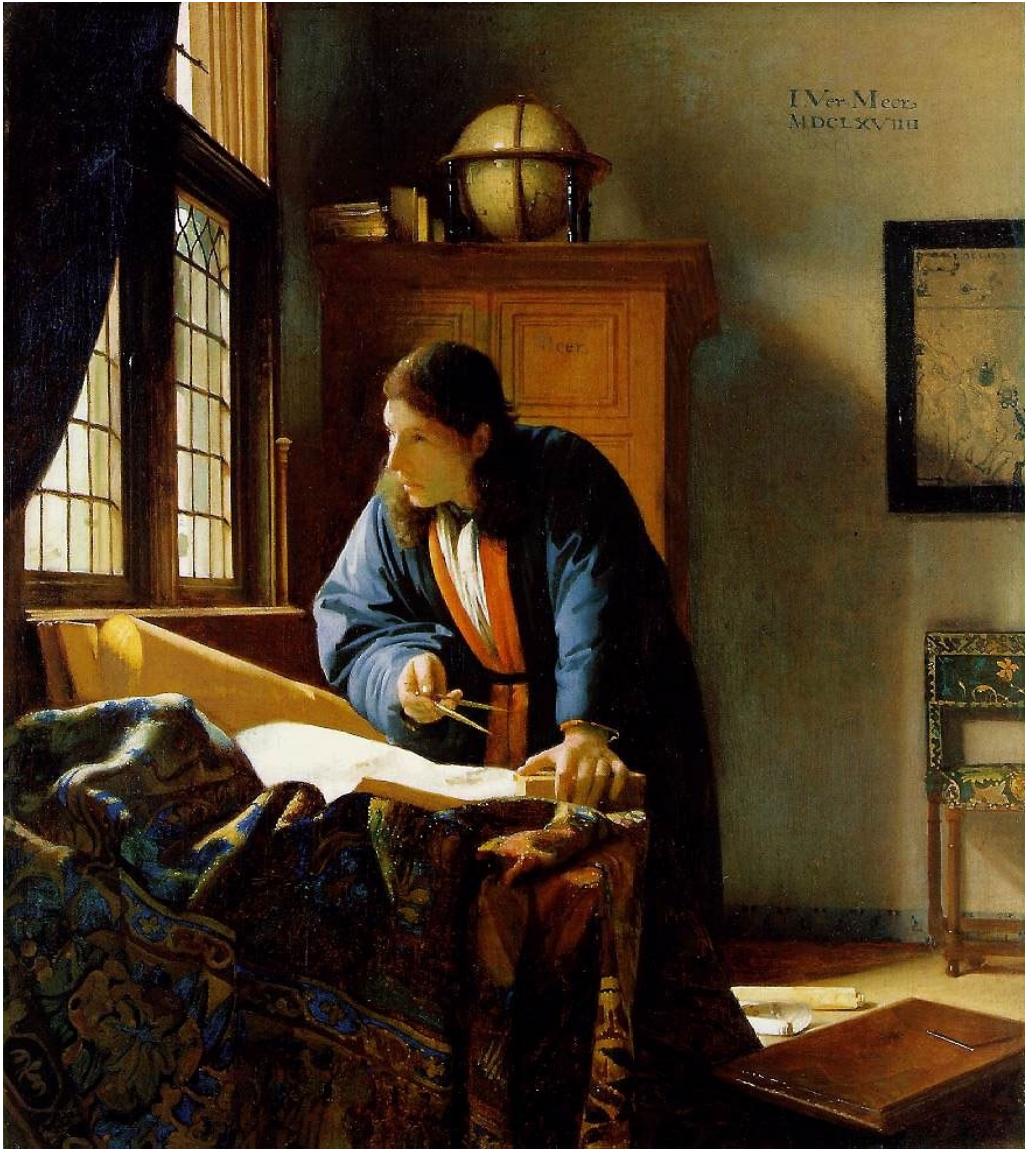
A tagolt üvegű ablakon át sugárzó fényben egy világos szoba bal sarkában, az előtérben álló asztalon heverő vaskos könyvre nyitott kézfejjével támaszkodva, kiterített pergamentekercsei fölé hajolva áll, figyel a tudós, kezében munkaeszköze, a körzője. Mögötte a földön két másik tekercs fénylik. A falon az európai tengeri utakat ábrázoló térkép, alatta a Vermeer-képekről ismerős szék ultramarinkék, szétszórt virágos mintás huzattal. Az ablak melletti szekrényen Jodocus Hondius vásárokban is kapható, igen népszerű földgömbje (*Az asztronómuson* az ég gömbje világlik), mellette álló és fekvő könyvek, talán a korban oly népszerű tudományos művek, hajósok naplói, emlékei. A munkasztalon díszes, színes, vastag szövésű, puha szőnyeg, redővetéseiben fény-árnyék játékok. A kétszárnyú ablak egyik felét kissé takarja egy színes mintás nehéz textiltüggöny, de csak annyira, hogy zavartalanul

dőlhessen be kintről a fény. Mindkét szöttesen ragyogó kékek. Még a falra vetődő árnyékokban is a kékek világosabb változata. Ezek a kékek alkalmasak az anyagok átszellemítésére.

Kék a tudós köpenye, vörös szegéllyel, alul fehér ing. Fénylik a jobb karján a balról beeső fényben, akárcsak hullámos haja. Bal vállán sötét árnyék, itt a haj is sötéten omlik alá. Mindenütt finoman társul fény és szín. Áttetsző fények és színek tökéletes összhangban. Valójában a fényvel szerkeszt, a fény segítségével formáz. „*A citromsárga, a halványkék és a gyöngyszürke összhangzása*” – lelkesedik Van GOGH (ő is rajongott Vermeerért). Aki érdemben írt Vermeerről (sokan!), kiemeli a sárgák és a kékek kontrasztját; ez a legnagyobb kifejező erejű, magában való színkontraszt. Hatása erőteljes, határozott. Vermeer kékjei telítettek, karakteresek, világító erejük, világossági értékük jelentős. Sárgái sugárzók, telítettek, a fő kifejezés hordozói. Egyrészt: a napfény, fényesség, erő, az új élet, tudás, másrészt a víz, az égbolt, a nyugalom, harmónia, biztonság (bolygónk, a Föld színe is). Emellett a színek harmóniáját erősítik az összecsengő piros és zöld árnyalatok, a piros-kék kontrasztok, a melegbarna és okkerszínű tónusok, a meleg vörösbe hajló barnák, a színátmenetek megjelenítésének kivételes képessége, a modellálás finomsága.

Erőteljes színfoltokat, eltérő festéksűrűségű felületeket tesz egymás mellé. Főlényes technikai, mesterségbeli tudása teszi lehetővé a fények és árnyékok lélegzetelállítóan élethűnek érzékelhető megfestését, a tárgyak fényvel történő modellálását. A festékfelrakás-módok széles skáláját alkalmazza, hol pasztózusak, vastagok, tapinthatók, hol lazúrosak a festékrétegek. A színes felületek egy részét fedetlenül hagyja, így olyan árnyalatok keletkeznek, amelyek különös kontrasztokat alkotnak a másutt vastagon felvitt festékrétegekkel. Mindezt a hatást fokozzák a kész képre finom ecset hegyével elhelyezett festékpettyek tiszta színekből, mintha domború pontok sorakoznának. „Fénycseppek”, gyöngyházszerű fények, ezek még inkább gazdag ragyogást keltenek az erőteljes faktúrán. (Érdemes minél nagyobbban megnézni a kép részleteit, az asztal tetején a geográfus támaszkodó bal keze előtti szőnyegdarabon megfigyelni ezeket a harmatcseppekhez, gyöngyökhöz is hasonlítható kis fénypontokat. Mintha a belső fény pontozna – ez persze lehetetlen. Abszurd és csodálatos. Ki kell merni mondani: transzcendentális, nem e világi e nagyon is e világi környezetben, józan közegben. A pötty az gömb, a gömb pedig a teljesség, a tökéletesség. Majd Seurat fedezi fel 1880 körül a sok finom pontocskában – pointillé – rejülő lehetőséget).

Nem véletlen, hogy az első absztrakt képeket festő Vaszilij KANDINSZKIJ, a színviszonyok elemző tudósa (1866–1944) annyira nagyra értékelte a Vermeer-palettát. A purizmus mintaképeként tekintette, és hangsúlyozta: Vermeer belső szükségszerűségéből alkotott, ezzel a többi németalföldi festővel állítva szembe őt. Azt írja 1912-ben a festészetet és a zenét összehasonlítva: „*A színek a billentyűk. A szem a*



*Jan Vermeer van Delft: A geográfus*

*kalapács. A lélek a sokhúrú zongora. A művész a kéz, mely az egyik vagy másik billentyű segítségével rezgésben hozza a lelket.*” Akár Vermerre is érthette volna, s nem csak Vermeer zenei témájú képeire.

## Mértanias felfogás

Vermeer a térbeliséget is árnyékokkal és féltónusokkal érzékelteti. A képsíkokat egymás mögé sorolja, kifejezetten mértanias felfogás jellemzi. Meghatározó formák a festményen belül a négyszögek: az ablak, az osztások az ablakon, a szekrény, a szék, a térkép a falon, a szőnyeg a padlón, könyvek. A megszerkesztett rend hordozói, közvetítői, állandóságot, stabilitást kölcsönöznek a kompozíciónak, azon belül a tárgyegyüttesnek. A gondosan kidolgozott textúrák lágyágát és a változatos fények keltette hangulatokat is összefogják. Vannak olyan képelemzések, amelyek négyzetrácsshálóba osztják A *Geográfust* (rendszerint  $6 \times 6$  kockába), mások hat különböző méretű négyszögbe rakják a festmény meghatározó részeit (például külön kép a képben résznek tekintik a szekrénytetőn látható földgömböt, a tudós foglalkozásának szerves tartozékát). Ezek a kompozíciós sémák is arra tesznek kísérletet, hogy érzékeltessék, mennyire kiemelt szerepük van a valós és a virtuális négyszögeknek, egyensúlyos téglalapoknak, a téglatestek (szekrény, térképkeret és így tovább) kontúrvonalainak, a nagy formák hordozta mértéktartó nyugalomnak.

A kézben tartott körző itt a mérés, számítás munkaeszköze. Az *Isten mint földmérő* (1220–1230) című képen a teremtés, tervezés jelképe. Itt arányos, az utóbbin túlméretezett szerepüknek megfelelően.

A tárgyakból ugyanaz a nyugalom árad, mint a munkájába feledkező tudósból. A geográfus elmélyült szemlélő, kezében áll a nyitott körző, épp abbahagyta a mérést (a földmérő, a földrajztudós mér, a festő is mér, méricskél, színeket, festékeket, fényhatásokat, formákat, hogy alkotni tudjon. Nem megyek bele a tudós és a művész kettőssége problémahalmazba!). Figyel. Koncentrál (egyetlen hasonló pillanat megörökítését ismerem a művészettörténetből: a delphoi múzeumban őrzött 1,8 méter magas *Kocsihajtó* arcát). Gondolkodik. Nem valahova néz, nem is befelé figyel. Se kint, se bent. Olyan meggyőző intellektuális kisugárzással, értelemmel fénnel telített arcán, kissé kinyílt száján, eltökélt állán, erőteljes orrán, hogy talán nincs is hozzá hasonló értelmiségiábrázolás a festészetben. Vannak tudósportrék: DÜRER rajza az asztrológusról, BRUEGELÉ az alkimistáról, GIORGONE festménye a három filozófusról, REMBRANDT az anatómust figyelő orvosokról, és így tovább. Sőt nem egy Jeromos (347 k. – 420), a bibliafordító, teológus is munkája közben (Giotto, Dürer, Ghirlandaio, Rubens és mások). Ám ez az arc – a geográfusé – ez a tekintet, testtartás, kéztartás, ez az ember és környezete a gondolkodó, kutató, intellektuális képességekkel rendelkező emberi lény legmagasabb rendű megjelenítése. Egy múltó pillanat, egy átmeneti, időhöz kötött állapot rögzítése. Jelenlét a mostban. A megtalált idő. Az eltűnt idő (Marcel PROUST külön is írt 1921-ben Vermeerről, akit regényfolyamában, *Az Eltűnt idő nyomában* is szerepeltet). A megállított vagy lelassított idő. Talán ebben rejlik a magyarázat Vermeer képeinek különös belső nyugalmaról, nyugalomához.



## Lehetséges modellek

Ez a háromszögbe komponált geográfus a XVII. századi tekintélyes, nemzetközi tudományos hírnévre szert tett, józan és gazdag, jómódú polgárok lakta Hollandia megtestesítője.

Sokféle feltételezés olvasható arról, ki a geográfus modellje. Talán Antonie van LEEUWENHOEK (1632–1723), a delfti lencsecsiszoló, aki egy évben és egy hónapban született a delfti festővel, majd ő lett a Vermeer-hagyaték gondnoka. Lencsei egyediek, kézzel csiszoltak, ugyanolyan lassan és türelemmel dolgozott, mint a festő. Körülbelül ötszáz mikroszkópot is készített. Ő látta meg 1674-ben az első baktériumokat, ma a mikrobiológia atyjának nevezik. Aprólékos gonddal figyelte az állóvízben az ázálékállatkákat, a véresejtet, a spermákat. Vermeer aprólékos gonddal figyelte a dolgokat, részletező aprólékossággal a látványt. (Az első könyv, amelyet hatévesen olvastam, *A mindentudó professzor*, a második Leeuwenhoekről egy életrajzi regény. Amikor 21 évesen eldöntöttem, hogy mégsem leszek értelmiségi, az utóbbi hatására lettem kristálycsiszoló szakmunkás.)

Modellként felmerül még kedvenc filozófusom, a panteista és racionalista SPINOZA (1632–1677) is, aki Vermeer után egy hónappal született Amszterdamban, s akit 1670-ben megjelent írásai miatt kitagadtak a zsidó előjárók (könyvét minden felekezet elégette). Vannak, akik azt állítják, hogy a geográfus kifejezetten hasonlít rá, az ő vonásait viseli. Lehetséges még Floris BALTHAZAR delfti kartográfus, aki állítólag Vermeer több képén szerepel. Kétségtelen, Vermeer a XVII. századi Németalföld festője, Descartes, Spinoza, Huygens, Leeuwenhoek kortársa. Az ész kora ez, az egzakt tudományoké, a kísérletezéseké, a méréseké (és a pontosságra törekvő festészeté, Jan Steen, Carel Fabritius, Frans Hals, Adriaen van Ostade, Pieter de Hooch, Nicolaes Maes és még vagy háromezer holland festő kora, közülük mindenekelőtt Rembrandté).

## Hűséges kéz és állhatatos szem

A térképész, a földrajztudós a korszak elismert, nagyra tartott foglalkozása (érthető! Európa mintegy húszezer tengerjáró hajójából tizenötezer holland). A hollandok koruk legjobb kartográfusai, földméréstanásai, geográfusai. 1663-ban Joan BLAU tizenkét kötetes *Atlasát* a következő ajánlással adja át XIV. Lajosnak: „*A geográfia a történelem szeme és fénye.*” Vermeer nyolc festményén láthatunk térképet (azaz képeinek mintegy egynegyedén). Svetlana ALPERS a XVII. századi holland művészetről szóló jelentékeny könyvében [Hú képet alkotni, 2000] külön fejezetben foglalkozik a térképészetnek a holland művészetre gyakorolt hatásával, ő is írja, hogy „*a térképek és a képköltés közti kapcsolat régi keletű és legalábbis Ptolemaiosz (Kr. e. 165–85) Geógraphiájá-ig megy vissza.*” Idézi PTOLEMAIOSZT, a görög geográfust, matematikust, csillagászt: „*A földrajz az ismert világ valamennyi részének képi utánzása.*” Ugyancsak Alpers idézi a Vermeer-kortárs Robert HOOKE (1635–1703) polihisztor *Micrographiá*-jából (1664), melyben mikroszkópos és távcsöves

megfigyeléseit összegzi: „*Hűséges kéz és állhatatos szem, hogy megvizsgáljuk és megőrökítsük magukat a dolgokat úgy, ahogy megmutatkoznak.*” Ez a geográfus, Vermeer geográfusa: „hűséges kéz és állhatatos szem”. És ez Vermeer festészete: a dolgok megőrökítése úgy, ahogy megmutatkoznak.

## Térképészítő és utazó

Vermeer nem festett önarcképet, holott kortársai körében az önarckép népszerű műfaj volt. Talán a geográfus épp ő maga. A festő, aki egyik legtöbbet elemzett és szokatlanul nagy méretű festményén, *A festőművészet* (1662–1665; 130 × 110 cm; Kunsthistorisches Museum, Bécs) című allegorikus művén háttal ül a nézőnek, azonosíthatatlanul. Mikor az *Önarcképek. A művész szerepváltozásai* című, 2001-ben megjelent könyvemen dolgoztam, sokszor éreztem úgy, hogy a geográfus valójában önarckép, még ha vonásaik nem egyeznek is meg. Talán a falra írt szokatlan névjegy is erre utal: Ver Meer, s alatta dátum: MDCLXVIII.

Nagyon keveset tudunk Vermeerről, a festőről és az emberről, alig vannak konkrétumok, kevéske dokumentum. Mindössze három festményét látta el dátummal, s ez épp *A geográfus* (1669), *Az asztonómus* (1668) és *A kerítőnő* (1656). Még arról is viták folynak, használt-e camera obscurát (sötétkamra), optikai eszközt művei előkészítéséhez, vagy hogy korai nősülésekor (1653) áttért-e a katolikus vallásra. A selyemszövő, szövőmester apa mellett eltöltött gyerekkor hozzájárulhatott igényes festésmódjához, a festékek és a színek rendkívüli ismeretéhez és a festményein érzékenyen, tapinthatóan megjelenített textilek pontos megfigyeléséhez (lásd *A geográfus* előterében az asztalon anyagával, részletező mintázatával, nyugtató színeivel, melegségével ható vastag terítőt). Vermeer tárgyyszerű, csendes, nyugodt, olykor csaknem hűvös képei nélkülözik azt a személyességet, a lélek küzdelmeit, a bibliai történetek újraértelmezését a németalföldi protestáns hit szemszögéből, amely Rembrandt munkái zömét jellemzi (Rembrandt épp *A geográfus* megfestésének évében, 1669-ben halt meg). Mindent tudunk Vermeerről a képeiből, ha nélkülözik is a rembrandti értelemben vett személyességet! Olyan ember lehetett, mint a festményei. Ha már annyian voltak párhuzamot a térképészek és a festők között, hadd vonjak párhuzamot a festő és a festményei között. „*Az embernek térképet kell készítenie a világon – szimbolikusan: az életen – keresztül megteendő utazáshoz.*” [Arthur K. WHELOCK] Vermeer ebben az értelemben térképészítő és utazó.

Vermeer: dolgoz kutató; mértéktartó, alapos kézműves; zárkózott, csendes gondolkodó; intim, bensőséges festő; a tökéletesre törekvő; tartózkodó, gyengéd férfi; emelkedett intellektus. Mondják, lassan dolgozott, lehet, hogy lusta is volt, tűnődő, szemlélődő, tán ki sem mozdult a huszonháromezer lélekszámú, igencsak szép, békés Delftből (lásd *Delft látképe*, 1659–1660 című panorámás városképét, melyhez állítólag fordított távcsövet használt). „*A köznapiságot összeötvözi az örökkévalósággal – íme, a zseniális művész titka.*” [A. B. De VRIES, 1948] Természetesen Vermeer miatt voltam háromszor is ebben a XIII. századi városban. A csatornán, a piactéri házakon, a XVII. században kifejlődő delfi kék porcelánban azt a fényt keresve, amelyet Vermeer rögzített.

## Így kellett volna

„*Így kellett volna írnom*”, mondja a haldokló Bergotte, Proust író hőse Vermeer *Delft látképe*t nézve, és felidézve azt a sárga foltot, amely egyébként szinte minden festményen ott van 1656 után.

Így kellett volna dolgoznom, mondhatnánk *A geográfus* láttán. Így kellett volna élnünk, mondhatnánk Vermeer harminc-harmincöt festményéből mintegy húsz-huszonkettő festménye láttán.

## Irodalom

ALPERS, Svetlana: *Hű képet alkotni (Holland művészet a XVII. században)* Corvina Kiadó, Budapest, 2000.

NASH, John: *Vermeer*, Scala Books – Rijksmuseum Foundation, London–Amsterdam, 1991.

RÉRAT, Alain: *Vermeer – Mesterművek*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1994.

Schneider, Norbert: *Vermeer, a festői életmű*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 1999.

DURANTE, Dianne: *Vermeer's Geographer*, [www.forgottendelights.com](http://www.forgottendelights.com), 1999.

HAGGETT, Peter: *Geográfia. Globális szintézis*. Typotex Kiadó, 2006. (E nagymonográfiát azoknak javaslom, akiknek feltámadt az érdeklődésük a geográfusok iránt.)

## Az Isten-Anyát festő Lukács

Egy VI. századi legenda szerint Lukács evangélista festhette meg Mária portróját ölében a gyermek Krisztussal. Névtelen ikonfestők és az ismeretlen francia, németalföldi alkotók mellett sokan megfestették a témát, például Dieric Bouts, Jan Gossaert, El Greco, Maerten Jacobsz van Heemskerck, Giorgio Vasari, Guercino, Marten de Vos, Derick Baegert; a legjelentősebb valószínűleg Rogier van der Weydené (1435 k.), mely Bostonban, a Museum of Fine Artsban látható. A számtalan számomra kedves képből egy kisméretű, 1400 körül készült orosz ikont választottam, ismeretlen művész alkotását.

Talán azért Lukácsból lett a legendás festő s így a festők védőszentje, mert a négy evangélista (Márk, Máté, János és Lukács) közül evangéliumában ő írta le pontosan Jézus gyerekkorát. Nagyon keveset tudunk Lukácsról: Antióchiában született (Szíria) és 84 körül halt meg a görög Tébában (Akhája), időskorában. Pál apostol térítette meg a művelt orvost, aki kedvelte a festészetet. Elkísérte Pál apostolt missziós útján, Jeruzsálembe is vele ment, római fogsága idején a titkára volt. Jeromos egyházatya (347–420) szerint „*Lukács szavai a beteg léleknek orvosság*”. A 3. evangélium mellett *Az Apostolok cselekedetei* írója (ez a műve Kr. u. 80–85-ben készülhetett, 180 k. óta ismert). A népszerű legenda úgy tartja, hogy még életében háromszor festette meg Máriát, sőt van olyan változat, hogy maga a modellt ülő Madonna fejezte be a portrét. Ismeretes a nem kézzel alkotott kép legendája, mely szerint csodatévő erőknél köszönhető a képmás létrejötte, Lukács pedig másolatokat készített az eredetiről. (Itt most hosszan lehetne értekezni arról, mi is a mű, mi a kép, ki a festő.) A VIII. században már elterjedt legenda egyik változata szerint Máriának annyira tetszett Lukács festménye, hogy „kegyelmét” [*kharisz*] ráruházta a képre, ezáltal válhatott csodatévővé.

Mintegy hetven Mária-képet tulajdonítanak Lukácsnak. A leghíresebb csodatévő kép (117 × 79 cm) a mai szíriai Seydnaya-kolostor ikongyűjteményében található, és másutt is van olyan, amit egyesek szintén csodatévő Lukács-képnek vélnek. Életkorából adódóan nem festhette meg Máriát a gyermek Jézussal, valójában nem láthatta őket, valószínűleg nem is járt a Mária- és a Jézus-történetek színhelyén – ettől persze akár meg is festhette volna. Más legenda szerint a három napkeleti mágus (másként a háromkirályok), akik a csillag (üstökös) vezetésével megkeresték a betlehemi istállóban születő Jézust, rendelték meg egy festőtől – akár Lukács is lehetett – a Gyermek és Anyja képmásának elkészítését (XI. századi miniatúrák ezt az epizódot illusztrálják).

## Isteni szülő

A 431-ben összeült ephezusi zsinat hagyja jóvá az „isteni szülő” (Theotokosz) titulust Máriának, így az emberi anya bizonyítja, biztosítja Jézus, az Istenfiú emberi életét. *Mária a gyermek Jézussal válik a keresztre feszítés mellett a keresztény művészet*



*Az Isten-Anyát festő Lukács*

leggyakrabban ábrázolt témájává. KONDAKOV és LAZAREV, az ikonok tudósai szerint az V–VI. század óta Lukács portréján a három elterjedt Mária-ábrázolás közül az ünnepélyes a *Hodigitria*, *Útmutató Mária-ikon*, ezen az Istenanya a fiára mutat: ő „*az út, az igazság és az élet*” (a másik két típus a bensőségesebb *Glükophilusza*, a *Meghatódott Istenanya* – melyen fiát gyengéden magához öleli – és az emberként körbejáró *Orans*, *A Jel Istenanya*). A *Hodigitria* a konstantinápolyi Ton Hodegón (útmutatók) kolostorról kapta nevét, itt őrizték a Lukács modell után festett Mária-képét, melyet angyalok segítségével festett a Jézus nevelőapja, Szent József készíttette asztallapon (a IX. század előtt ez a történet még ismeretlen). Sok *Hodigitria*-képen érződik még az ókori, főleg egyiptomi hatás (az Ízisz keblén nyugvó Hórusz). A festményeken kívül három finom megmunkálású bizánci elefántcsont *Hodigitria*-szobor és néhány elefántcsont dombormű (köztük XI. századi könyv kötéstáblája) is fennmaradt. Hans Belting, a téma szakértője szerint keleti források már a VIII. században említést tesznek Lukács-képekről.

## Az égből hullottak alá

A kiválasztott kép az orosz ikonfestészet fénykorában – XIV–XVI. század – készült, az 1400-as évek elején. Az ikon (imago clipeata, eikon = képmás) fára festett kép, portré transzcendens erőterben. Az ikonokkal kapcsolatos legendák közül tán az a legszebb, amelyik szerint nem is emberkéz alkotta őket, hanem csoda folytán keletkeztek, és az égből hullottak alá.

A kép bal oldalán ül a bizánci művészetből ismerős faragott barnás rovátkákkal díszített, míves faszéken a fiatal festő. Az apostolokéhoz hasonló hagyományos viselet bő redője alatt a test alig kivehető, arányai lényegtelenek. Hosszú nyaka megnyújtja kicsit előredőlő alakját. Elmélyülten figyelő, szomorkás arca is keskeny, csak boltozatos, erős homloka emelkedik ki szokatlanul. Az arc fontos, a magas homlok is, a vékony, alig ívelt orr is, hiszen a fej a szellem központja. Ami viszont meglepő, és eltér az ikonok többségétől: Lukácsnak itt majdhogynem érzéki szája van, piros, kissé vastag, ellentétben a szokásos nagyon keskeny, érzékietlen szájakkal. Ettől a légies, nem e világi lény valahogy mégis valóságossá, szellemlényből karizmatikus emberré formálódik. Szeme az általa festett képre szegeződik, ezek is emberi szemek, nem csak irány nélküli golyócskák, mint a legtöbb ikonképen. Barna, kissé göndör haja, rövid szakállá megfelel a bizánci művészetben általános Lukács-ábrázolásoknak (velük ellentétben viszont nincs mellette a szárnyas ökör, az attribútuma. A betlehemi istállóban is ott látható a szelíd, türelmes, békés ökör, a vad bika ellentéte). Az átszellemült arc hasonlít némely Krisztus-arc-lenyomatra, melyek a Veronika kendője keresztút-jelenetben láthatók. Persze, hiszen Krisztus Istenember, kettős természetű, általa – így az ikonok által is – hihetővé válik, hogy Isten a saját képére, hasonlatosságára teremtette az embert.

Bal kezében festéket tart, jobb kezének vékony, hosszú, finom ujjai között ecsetet, amint épp a Mária vállán látható csillag pöttyeit festi. Biztonságosan, nyugodtan

támaszkodik a saruban meztelen lábaira. A test anatómiailag tökéletlen ugyan, de vannak már plasztikus részletek, térbeliségre törekvés. Fényfoltok fehér csillogása a homlokán, arca több részén, nyakán, ujjain, ruházatán – kiemelve személye és cselekedetei szakralitását, az Istenséghez kötődését. (Számos csodatévő ikonnak különös, vakító fényjelenségeket tulajdonítottak. Nagy Szent Vazul egyházatya így ír a IV. században: „a kép által ahhoz a dicsőséghez emelkedünk fel, amelynek Ő képe, s a képpel egyenértékű lenyomata”). Feje körül a glória megkopott (feltételezhető, hogy az aranyozás lenyomata látható). Hívó képzeletének megjelenítésére törekszik, el akarja hitetni az isteni jelenlétet. Erről a képen látható emberről nagyon is hihető, amiket Lukácsról mondanak, írnak (például a XIII. század végi *Legenda Aureliában*), hogy tiszta, szűzies lény, sem felesége, sem gyermeke, csak a tanítás igazságával foglalkozó gondolkodó, hogy beszédmódja kedves, meggyőző és világos.

## Ikonon belüli ikon

A festőállványon a befejezés előtt álló mű: az Istenanya a Gyermekkel, a nézőnek szembefordítva. A fiatal, légiesen keskeny arcú Mária, akárcsak Lukács, szomorú, gondterhelt és méltóságteljes. Balján ül a gyermek, jobbjával intim, gyengéd mozdulattal anyjába kapaszkodva. Mária felemelt jobbjával határozottan és jóságosan fiára mutat, ahogy ezen a képtípuson szokásos: ő „*az út, az igazság és az élet*”. A képen belüli kép, ikonon belüli ikon erős emocionális töltettel rendelkezik. A mindenkori Anya kapcsolata a mindenkori Gyermekkel (ugyanaz a mozdulat ismétlődik Ország Lili 1969-ben festett *Ikonfal*-sorozatán, az *Arany-barna Madonnákon*, melyeken lenyomatként láthatók az imaginárius figurák). A kortalan arcú Jézus arany ruhában, ezáltal jelezve, hogy Jézus öröktől fogva Isten. Mária eredetileg bíborvörös maphoriont visel az isteni kifejeződés jegyében (eléggé megbarnult az idők folyamán). Világos, tiszta kontúrok között sugárzó színek. Lukács gondosan redőzött ruházata vörös és kék, megfelelően az elvárásoknak, előírásoknak. A színek szimbolikus jelentése kötött: a kék a tisztaság, igazság, hűség, a vörös a mennyei ragyogás, szeretet, melegség, a fehér az isteni fény, az ártatlanság, a barna a föld, az alázat, a szegénység. A festőállvány háromszöge ismétlése, erősítése a kép háromszög-kompozíciójának. Nincs harmadik dimenzió, nincs valóságos tér, fényárnyék játékok sem, nincs közös fényforrás, mely a kettős jelenetet – kép a képben – összerendezné, így marad az irrealitásban.

Az arany háttértől elválasztva a padlózat kékeszöldje, zöldeskékje: ez a földi környezet, az arany a fénylő isteni közeg. Lukács lábainál festőeszközök, festéktartó doboz, vízestálka. Az aranyozott háttér kiemeli az előtér eseményeinek hatását. Az egész képből mélységes nyugalom árad.

Az ismeretlen mester talán saját művét is szívesen azonosította a Lukácsnak tulajdonított festményekkel, s tán ezért írta fel a háttérre piros ósláv betűkkel Lukács nevét.

Hans BELTING szerint a Lukács-legenda nem bizonyított. A festő, aki ezt a képet létrehozta, biztosan hitt benne.

## Földi és földön túli

Az ikonkészítés lassú, aprólékos, igényes munka: a fa csiszolása, pácolása, textilréteg ragasztása, alapozó szerek felhordása több rétegben, a rétegek között a száradási idő betartása, olykor karcolása, előrajzolás és így tovább. Tudni kell, hogy maga az alapanyag az egész természetet szimbolizálja, a fa, amelyre festenek, a növényvilágot, az enyv az állatok, a festék és a kréta az ásványok világát. Ez a földi valóság – amit ráfestenek, a földön túli. A hit szerinti képzelet, álom, látomás. Valószínűleg a legeredetibbek, legkifinomultabbak Andrej Rubljov misztikus, idealizáló, tökéletesen komponált (geometrikus kompozíciók, hol háromszögbe, hol szabályos ötszögbe), árnyalt színezésű ikonjai. 1969-ben, Ország Lili ikon-sorozatának figyelmes nézegetése közben, tőle hallottam először: „*Rubljov Szentháromsága létezik, tehát létezik Isten.*” [idézet FLORENSZKIJTŐL] Ez az itt bemutatott képe is ráillik.

## A festők védőszentje

A XV. században, amikor a festők céheket alapítottak, megnőtt Lukács, a festők védőszentje ábrázolásának népszerűsége. Ezeken többnyire Lukácsot együtt festették a Madonnával mint élő modellel (ilyen a Münchenben, az Alte Pinakothekban látható Rogier van der Weyden-kép), vagy Lukács a festőállvány előtt áll munka közben, s előtte áll Mária a gyermek Jézussal. A XVI–XVII. században olykor a saját arcukat kölcsönzik a festők Lukácsnak (például Maerten van Heemskerck, 1534, Rennes, Musée des Beaux Arts), így azonosulva az első keresztény portréfestővel.

## Irodalom

BELTING, Hans: *Kép és kultusz*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000.

EÖRSI Anna: *Az Ige és a forma megtestesülése. Gondolatok a festő Szent Lukácsról és Szent Lukács néhány festőjéről*, [Megjelent angolul *Acta Historicae Artium*, (2002.) 43. Akadémiai Kiadó]

<http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Magyar/Luk%E1cs.htm>

HAUSTEIN-BARTSCH, Eva: *Ikon*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2009.

LAZAREV, Viktor: *Középkori orosz festészet*, Magyar Helikon, Budapest, 1975.

PUSKÁS Bernadett: *Isten-szülő ábrázolások*, Hodigitria, Online

*Russian icons: 14th–16th centuries: History Museum, Moscow*, Selection and Introduction by Irina KYZLASOVA, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1988.



## Robert Campin: Szent Veronika

Nagyon sok festő választotta témául a XIV–XV. századtól kezdve máig a keresztút hatodik stációját, az úgynevezett „Veronika kendője” jelenetet: 1420 körül egy német, valószínűleg kölni mester (a kép nyomán nevezik Szent Veronika mesternek; München, Alte Pinakothek), Roger van der Weyden *Keresztre feszítés* (1445) triptichonján, Dirk Bouts, Hans Memling, Dürer fametszetén, Pontormo (1515; Firenze, Santa Maria Novella freskó), Tiepolo, Andrea Mantegna, Hieronymus Bosch, El Greco, Francisco de Zurbarán, Domenico Fetti és mások. Különleges megjelenítés Ugo da Carpi (1525. k., Vatikán) műve, az *Oltárkép Veronikával Péter és Pál között*. Aztán 1911-ben Oscar Kokoschka (festményét a Szépművészeti Múzeumban őrzik), Rouault, Anna Margit (1969), Galambos Tamás, Ganczaugh Miklós, Szigeti Gábor Csongor (2004, videoinstalláció). Kiemelem a fürstenfeldi (Fölöstöm) Ágoston-rendi templom gótikus freskóját, Velemér festőjének, Johannes Aquilának a munkáját (1377–78).

Veronika lett a fotografusok védőszentje, a textíliával foglalkozók, a varrólányok és a betegápolók is védőszentjüként tisztelték. Ábrázolása kétféleképp történik: vagy a keresztúton többedmagával (például Bosch festményén balra alul, 1510–15; Gent, Museum), vagy egyedül, kezében a kendővel, amint az arcot mutatja (például Grecónál). Késői változat, amikor csak a kendőt látjuk (mások mellett Anna Margitnál) az arcképpel.

Ma is a húsvét előtti nagyböjti keresztútjáráson emlékeznek e különös eseményre (1956 tavaszán, 12 évesen, bérnalkozásom előtt anyámmal a terézvárosi templom körül tanúja lehettem). Az evangéliumok, az Újszövetség, nem említik Veronikát, alakja a Nikodémusz apokrif iratban tűnik fel a VI. században. A jeruzsálemi asszony ott van a Via Dolorosán, látja, hogy cirenei Simon segít a töviskoronával kínozott, halálra ítélt Jézusnak a keresztet vinni, megsajnálja a vérző, verejtékes arcú fiatal férfit, és odanyújtja kendőjét. Az enyhet adó kendőben benne marad Jézus arcának lenyomata, így lesz a szenvedést enyhítő asszony részese a Golgotára (Koponyák hegye) vezető keresztútnak. (1988-ban, 44 évesen, végigjárhattam a Via Dolorosát családi hagyományoktól terhelten: ortodox zsidó családból származó, megingathatatlanul hívő katolikus anyámtól és templomjáró katolikus paraszt rokonaimtól gyakran hallottam gyerekkoromban a keresztúthoz kapcsolódó történeteket.)

## Gyógyító arcmásolat

Ahogy a Lukács evangélista által festett „*Mária és a Gyermekek*” képekhez számos legenda kapcsolódik, úgy a „*Veronika kendője*” jelenethez is. Krisztus arcképéről a VI. században kezdenek beszélni. Az egyik változat szerint a Szűzanya a Fiú mennybemenetele után őrzött egy vászonképet, mely Krisztus sírjában keletkezett, s melyet magától Istentől kapott vigasztalásul. A másik legenda szerint Abgar edesszai



*Robert Campin: Szent Veronika*

király kérte Jézust, gyógyítsa ki a pestisből. Jézus egy kendőt küldött arca másolatával, és Abgar az isteni arckép láttán kigyógyult kínzó betegségéből. (A késő II. századból való varagai Szent György-templom freskóján látható Abgar király, Krisztus arcával a kendőn. A 17 × 24 centiméteres fátyol egy férfi képmásával a XVI. vagy XVII. században a Vatikánból az Abruzzo hegyei közé, a Rómától 200 kilométerre fekvő Manoppellóba került, amely ma is zarándokhely.) Hans Belting szerint azzal, hogy Krisztus képet küldött önmagáról Abgar királynak, az akarta, hogy készüljenek ábrázolások róla, s ezáltal legitímálta a képek fontosságát, tiszteletét a keresztény vallásban.

A legismertebb, legvitatottabb és legtöbbet kutatott *Torinói lepel* történetének egyik értelmezése szerint a leplen látható lenyomatot az a hatalmas fénysugárzás okozhatta, amely a feltámadt Krisztus dicsőségének fénye. A torinói a hagyomány szerint a temetkezési lepel, lenvászonból, zsidó szokások szerint (dokumentációját a XIV. század közepe óta tekintik megbízhatónak). Az evangéliumok szerint a feltámadás után ott maradt a sírban – égési, vér- és víznyomokkal és az emberi alak lenyomatával. (Mi is tehát a kép, a képmás, a lenyomat? – kérdezzük két-két és félezer éve folyamatosan.) Mit is mondott Jézus a hitetlen Tamásnak? „*Boldogok, akik nem látnak, és mégis hisznek!*” [Jn. 20,24–29].

## Valódi kép

A Veronika a vera icona, veraeikon latin és görög szavak összevonása, jelentése: valódi kép. Vera jelentése: igaz; ikon: kép. Így nevezték el utóbb az együtt érző asszonyt. Az V. században Edesszában (ma Urfa), a régi arameus városban lelnek rá a titokzatos Jézus-ábrázolásra (Mandülion, asztalkendő). A VIII. századtól Rómában, a Szent Péter-bazilikában; a hit szerint nem emberi kéz festette az arcképet. DANTE (1265–1321) többször is ír arról, hogy tömegek zarándokolnak a Veronika kendőjéhez, benne látva megtestesülni a kereszténység lényegét, a Krisztussal való találkozást. Dante kortársa, az argenteuli ROGER 1300 körül a ma is ismert formában jeleníti meg a hatodik stációt. A XIII. századi Jacobus de Voragine *Legenda Aureájában*, a szentek élettörténetében még nem szerepel Veronika. A XV. századig hivatalos másolatok készülnek a szakállas, tágra nyílt szemű, határozott orrú férfi arcáról. Aztán ismert festők képzeletéből születtek meg a népszerű „*Veronika kendője*” festmények. A hiedelmek, mondák Veronikájából egyre inkább a jóságos, gondoskodó asszony lesz, a nő, aki szembe mer szállni a tömeggel, aki segít a szenvedőn, a bajba jutotton. A XVI. századtól egyre többször a szenvedélyes, szenvedő asszonyt látjuk, aki a halálba kényszerítők ellen tiltakozik.

Érthető a festők máig tartó vonzódása a témához: akárcsak egykor a Lukácsot festés közben bemutató ábrázolások, a képben képet megjelenítés is kihívás. Kétszeres teremtés, ugyanakkor egyszerre Isten-keresés, emberkeresés, az emberi lét lényegének keresése. Visszautalás a keresztény képtörténet kezdeteire,

legendáira, de vallomás is a mesterségről, a festés, a kép mibenlétéről, a művész kapcsolatáról művével és festői szerepével. Az arckép mibenlétéről (Mi is a valódi képmás? Mi a viszony modell és arckép között? Milyen az igazi arc?).

## A fény szakrális szerepe

A korai németalföldi Robert CAMPIN (1375 k.–1444), másként a Flémalle-i mester Szent *Veronikáját* választottam a sok lehetséges közül. Robert Campin 1406 és 1444 között a Németalföld déli részén, Tournai-ban működött, nála tanult öt évig Rogier van der Weyden (lásd az esszé-sorozatban *Keresztlevétel* című, tökéletes kompozíciójú művét). Valószínűleg tőle tanulta a mindkettejükre jellemző modellálás utolérhetetlen finomságát. 1420 körül általánossá válik az olajtechnika (melynek feltalálója állítólag Jan van Eyck, a harmadik csodálatos, mindent tudó németalföldi kortárs). A Campin vallásos hitét megjelenítő festmények olajképek, ezzel a festésmóddal a szín fokozatai révén érzékelhető a fény szakrális szerepe. Campin két, a korban új szemléletű festménye is a kedvenceim közé tartozik: a Szent Család életét bemutató, gondosan kidolgozott *Mérode-oltár* (1425–30; New York, Metropolitan Museum of Art) és a meghitt *Werl-oltár* (1438; Madrid, Prado). Ragyogó, mélytűző színekkel festett triptichonok, a belőlük áradó béke és szeretetteljes hangulat miatt.

A *Szent Veronika*, ez a csaknem háromszor olyan magas, mint széles kora reneszánsz kép szokatlan aránya miatt is figyelemre méltó. Áll velünk szemben a magányos, szomorú arcú asszony, óvatosan ujjai közé csippentve, felénk tartva az átlátszó kendőn az arc sötét lenyomatát. Különös kontraszt a kép háttérében látható tömör, mintázott brokát, Veronika súlyos, nehéz, sűrűn rojtozott ruházata és az áttetsző, nagyon vékony selyem-organdi kendő között. Már az anyagok közötti különbségek is tűnődésre, továbbgondolásra késztetnek. Az emberi testet takaró öltözék realitásával szemben a szent képmást őrző leheletfinom, valószerűtlen, mármár anyagtalán kendő (szakértők szerint hernyóselyem-organza-brosé). Kápráztató a háttér színes, gazdag ornamentikája, elöl pedig a végtelenségig leegyszerűsített, transzparens kendő. A plasztikusan hulló vörös ruharedők, a nagy, súlyos, gondosan kidolgozott szegélyű, fehér fejkendő valósága, és velük szemben a szakrális lenyomat. Az arctörő kendő [*sudarium*] a zsidóknál szokásos temetési módban egy golycsdarab, mellyel külön takarták le a halott arcát; a testet golycslepelbe tekerték. Krisztus feltámadása után elsőként János és Péter látta, hogy az arctörő kendő másutt található, nem a sírpadon, ahova eredetileg a holttestet tették. Lehet, hogy a jeruzsálemi asszony, Veronika zsidó volt, és tudta, mire kell a kendő, s ezáltal még megrázóbb lehetett számára, amikor meglátta az arc lenyomatát a textílián.

## Isteni jelenlét

Veronika arca eleven emberi arc, a fájdalom okozta mély ráncokkal az orra, a szája körül és gondterhelt homlokán. Az idő és az átélt élmények, a kiszolgáltatott, gyenge emberi testtel való együttérzés árnyai, lenyomatai a hosszúkás arcon. Szája kissé

nyitva, szinte hallani szaggatott lélegzetvétélét. Kifejező meleg barna szemével maga elé néz, tekintete sehova sem irányul, elmondhatatlanul szomorú, bánattal telített. A színes képből kivakító fehér fejfedőn áttetsző fátyol, elől, a nyakánál összecsomózva; párja annak a kendőnek, amelyet alig érintve az ujjai között tart. Bizonyítékul, hogy ezt is a fejről vagy a nyakáról vette le, hogy a borzalmas tömeget figyelmen kívül hagyva, természetesen emberi gesztust tegyen a megalázott, meggyalázott, meggyötört másik embernek. Akiról addig nyilvánvalóan nem tudta, hogy Istenember, az Atya testet öltött Fia. A Fiú. A jóságos Veronika, aki egyszerű tette révén a segítőkészség, a szolidaritás, az együttérzésből fakadó tettekézség örök megtestesítőjévé válik. Hogy ilyen sötét, ostoba, gonosz emberek gyülekezetéből válik ki az asszony, azt leginkább Hieronymus Bosch (1450–1561) *Keresztvitel* című festményén (1490; Gent, Musée des Beaux-Arts) látjuk. Itt zárt, nyugodt a kompozíció, nincs senki és semmi, csak a megtörttségében, végtelen szomorúságában is erős asszony. És a lenyomat. Az isteni jelenlét.

Az átlátszó, enyhe fehérekkel, tompa sárgákkal átszőtt fátyolkendőn (a fátyol az ártatlanság szimbóluma) a szinte bizarr, szürreális fej. Csak a fej, test nélkül. Ettől is és a sötét, fekete, barna színektől ijesztő, csaknem abszurd. És azt kell mondanom, ikonszerűsége ellenére nagyon modern. Vagyis időtlen, hiszen lehetne a legszebb kora középkori bizánci vagy klasszikus orosz ikonokon csakúgy, mint a XX. századi vagy akár kortárs festményeken. Pontosan fogalmazva: egyszerre archaizáló és korszerű. Hosszú, ovális, vékony, különös arc lenyomata. Korai legendáknak, hagyományos ábrázolásoknak megfelelően hosszú, sötét haj omlik le, fülét eltakarva; szakálla is sötét, tömött. Szeme nagy, tágra nyitott, előre tekint (a *Torinói lepel* ugyancsak hosszú hajú, szakállas, hosszú orrú Krisztusának szeme zárva, hiszen halott, de itt még él, útban a kereszt felé). Orra is hosszú, vékony, egyenes ajkai szorosan összezártak, szomorúak. A keresztúton megtapasztaltak bánata az arcon.

Szokatlan, a kortárs XV. századi németalföldi és olasz mesterek hasonló témájú képeitől eltérő módon az arc monokróm, kizárólag fekete és barna, ami Veronika nagy tömegű vörös köpenye és két karján a nedvzöld textília előtt még riasztóbb hatást kelt. Mintha nem is élő emberi arc lenyomata volna, hanem túlhan az e világi életen. A halvány, matt háttéren az őszi levelek sárgáját idéző növényi ornamensek, hosszú farkú díszmadarak (szárnyalás, lélek, szabadság), tompa falevelek (az újjáéledés szimbólumai), szerteágazó vonalak (tán fénysugarak). Ezek előtt súlyos, alul díszesen szegélyezett drapériákban a női test, alul pedig virágos rét, gyöngyvirág (a boldogság, a tisztaság és a szeretet jelképe), pitypang, mintha az Édenkertre utalna, éles ellentétben az asszony és a férfi arcának érzelmi állapotával. Nincs tér, nincs távlat, ám lent a valóságos természet egy darabkája, hátul meg a természeti elemekből átszőtt dekoratív fal: az előtt magasodik és az élő, burjánzó virágok között áll az asszony, akinek kezében légies, szinte valószerűtlen kendőjén a sötét, nem e világi képmás. Ez a még némely bizánci képmáson, orosz ikonon láthatónál is sötétebb. S nincs a fejen a töviskorona, s nincs körülötte glória sem. Attribútumok nélküli.

Nem ismerek ennél különösebb Krisztus-arcot. Még leginkább a Vatikánban (Róma, Cappella della St. Matilda) őrzött VI. századi mandülonhoz, a Krisztus képmását őrző meghökkenítő kendőképhez hasonlít, és a *Torinói lepel* rejtélyes Krisztus-arc lenyomatához. Robert CAMPIN azonban nem láthatta ezeket. Keveset tudunk élettörténetéről, nincs adat arról, hogy járt volna Rómában. Formai, alaki a hasonlóság, és a sötét, fekete, barna színek – azaz nem a természetes bőr, szem, száj színei, mint az ismeretlen és ismert festők festményein, ikonokon, oltárképeken. Számomra ez az arc csak a torinói leplen alig kivehető, hasonlóan szakállas, furcsa és szenvedő férfiarc keltette döbbenethez fogható. Ahogy a GIOTTO *Judás csókja* című freskórészletén (1305–1309; Padova, Capella degli Scrovegni) látható Krisztust tartom a legszebb arcnak a megszámlálhatatlan mennyiségű ábrázolás közül, úgy Robert Campin Krisztus-arcát tartom a legmegfelelőbbnek, legilleszkedőbbnek ahhoz a történethez, szimbolikus eseménysorozathoz, amelyet a keresztút jelenthet hívőknek és nem hívőknek egyaránt. Ez az a Krisztus, aki Rómanosz MELODOSZ VI. századi bizánci költőnél így szól: „*Kezdetől fogva így akartam.*”

## Riasztó kizárólagosság

A sík háttér sárgái a fény, a hit, a melegség, a jóság, a szentség színei, a vörös ruhazuhatag az élet, ám a vérrel is asszociálható, az Újszövetségben a bűn, az áldozat, az engesztelés, a vezeklés színe is. Velük szemben a lenyomat-arc sötétsége a halál és a gyász, az élettől elfordulás, a feneketlen, titokzatos mélység. A színek néha telt, olykor áttetsző szépsége mellett szinte mellbeverő, riasztó a feketék, barnák kizárólagossága az arcon. Nem tudom megfogalmazni, ami a kemény, eltökélt, érzékeny képmásból árad, és húzza-löki a nézőt ellenállhatatlanul.

## Irodalom

BELTING, Hans: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2009.

FOISTER, Susan – Nash, Susie (eds.): *Robert Campin*, The National Gallery, London, 1996.

S. NAGY Katalin: *Föld-hajó*, Liget könyvek, Budapest, 1993.

SMITH, Jeffrey Chipps: *The Northern Renaissance*, (Art and Ideas), Phaidon Press, London, 2004.

THÜRLEMANN, Felix: *Robert Campin*, Prestel, London, 2002.

URBACH Zsuzsa: *Korai Németalöldi Táblaképek*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1970.

## Rogier van der Weyden: Keresztlevétel

Rogier van der Weyden (eredeti neve: Rogier de la Pasture, 1399/1400–1464) *Keresztlevétel* című képét Brüsszelben festette, ahova a délnémetalföldi Tournai-ból, szülővárosából 1435-ben költözött családjával együtt. 1436-tól a város hivatalos festője. Erre a képre a löweni íjászok céhe adott megbízást a már ismert, elismert, az olasz reneszánsz művészek, arisztokrata megrendelők (például a nápolyiak) körében is tisztelt festőnek kápolnájuk díszítése céljából (az oltárkép bal felső sarkában a gótikus indadíszek között látható egy kicsiny számszerű, utalásként a megrendelőre).

1975-ben Madridban láttam, s azóta is úgy él bennem, mintha gyakran látogathattam volna (megjegyzem, ez a drámai mű az 1500-as évek közepén Habsburg Mária magyar királyné gyűjteményében szerepelt, később II. Fülöp spanyol királynak adományozta, tőle került az Escorialba, majd onnan a Pradóba). Igaz, Münchenben az Alte Pinakothekben legalább tízszer csodálhattam meg a *Columbia-oltárt* (1455) és a *Háromkirályok oltárt* (1460), a festő hasonlóan megrendítő, tökéletesen komponált mesterműveit. Rogier van der Weyden erőteljes emberi érzelmeket érzékenyen megjelenítő, expresszív festménye azóta is a legkedvesebb képeim közé tartozik (immár 37 éve).

A kompozíciója ugyanis tökéletes. Olyan műalkotás, amelynek segítségével megtanítható, mi a kompozíció, mit jelent az elemek kiválasztása, elrendezése, hogyan vezetik a vonalak, alakzatok, irányok, textúrák, színek a tekintetet, hogyan készítetik mozgásra a szemet, vezetik a néző figyelmét. E festményen belátható, hogyan teremtik a párhuzamos vonalak a stabilitást, az egymással szöveget bezáró és a görbült vonalak a dinamizmust, hogyan visznek feszültséget a képbe a sötétebb és világosabb felületek. A testek, a ruharedők, a fejek, a kezek, a lábak, a színek olyan látványos erővonalak mentén rendeződnek, amihez fogható igen kevés van az európai táblaképfestészetben. A tíz szereplőből kilenc mintha egy ellipszisformába volna komponálva, testrészek és kelmék hajlatai kapcsolják őket össze.

A nyugodt fekvő formátumot szokatlan módon középen felül egy téglalapforma egészíti ki, a festő ebbe állította be a keresztet, amelyről már levették a sápadt halott testet. Szinte életnagyságú nyolc ember a merev, meztelen test körül, tömör, mégsem zsúfolt a kép. Plasztikusságuk miatt is mintha egy misztériumjáték szereplőiről készült szoborcsoportot látnánk.

## Virtuális háromszögek

Balról a kedvenc tanítvány, János evangélista vörös ruhás, előredőlő alakja indítja a látványt (balról jobbra írunk, az európai táblaképfestészetben is meghatározó irány), melyet jobbról az ugyancsak intenzív mozgású, a Jézus történetében különleges szerepet játszó Mária Magdolna ívelt, vékony teste, meghajló gerince zár. A képét középen osztó T alakú keresztben a felirat annak a virtuális háromszögnek a záró



*Rogier van der Weyden: Keresztlevétel*

csúcsa, mely a szeretett János és az elfogadott, bűneitől feloldott Mária Magdolna fejét köti össze. Kisebb virtuális háromszögek többfelé találhatóak a kompozícióban: baloldalt János, Salome és a másik Mária feje; aztán János, Mária és Jézus feje, a jobb oldalon Nikodémus és Mária Magdolna feje, középen az angyal, Arimathiai József és Nikodémus feje. Széles, nagy háromszöget zár be János meztelen lábfejétől a térdén, majd Mária és Krisztus fején áthaladó vonal Krisztus bal válláig, melyet József emel, s attól a csúcsponttól le Nikodémus halott lábakat tartó kézfején, Mária Magdolna megroggyanó jobb térdén át a bal sarokig. A háromszögek, hármasságok ismétlődései formailag, vizuálisan is erősítik a festmény amúgy is erős szakrális tartalmát. Ezek a virtuális háromszögek nagyon is hozzájárulnak a kompozíció emelkedettségéhez.

A kereszt szinte a képből kinyúló függőleges vonalát ismétli Arimathiai József egyenes fej- és testtartása, Nikodémus teste, s még inkább a halott Krisztus szinte lehulló meztelen jobb karja, keze, melyre válasz az összecsukló anya földre hulló, erőtlen jobb karja. Az élő Máriát fogó másik Mária és a halott Jézust tartó József egyenese (csak a fejük mozdul ellentétes irányba). Jézus sebes jobb kézfeje, ujjai és Mária bal kézfeje, sápadt ujjai párhuzamos egyenesek. Domináns virtuális átlós vonal



halad a János fejét virtuális egyenessel összekötő lenti koponyafejből Krisztus szegeccsel átütött kézfején át Nikodémus fekete kendős fejéig. Ez a virtuális átlós vonal párhuzamos az előtér nagy virtuális háromszögének oldalvonalával. Mária bal könyökét és Krisztus térdeit is képzeletbeli vonal köti össze. Nagyon erőteljesen kapcsolódik egybe Mária tehetetlenül lehulló jobb kézfejének belső íve és Krisztus bal kézfeje. Következetlenek a térbeli kapcsolatok (például János bal lába Mária előtt, bal válla viszont mögé kerül), túlzók a testtartások, pózok (például Mária felemelése), mindez a képi hatást fokozza. A festőt egyáltalán nem a valóság, termélység, arányosság érdekli, mindezeket alárendeli a történet kiváltotta érzelmeknek. Számos megoldás ellentmond a realitásnak (János előrelépő lába például nem érinti a földet) egy elvont idea érdekében. A virtuális, láthatatlan kompozíciós elemek ugyanazt szolgálják, mint a látható részletek.

A festmény tele van látványos, rejtett mozgásokkal. János balról belépő, izmos lábfeje, az összecsukló Mária és halott fia kézfejei, Arimathiai József Jézust megtartó lába, a Nikodémus mögött álló férfi óvó, nyitott tenyere, Mária Magdolna imára kulcsolt keze, Salome arcát eltakaró keze. A mozgó testek: János dinamikus testének íve, Mária elzuhanó teste, Mária Magdolna testének íve (mintegy ellentétes válaszként Jánoséra) és maga a merev halott test, mely zuhanna, akárcsak anyjáié, ha a két erőteljes férfi és az angyal óvatosan meg nem tartaná. Mária és Jézus elválaszthatatlanok még mozgásuk irányát, ívét tekintve is, testük vonala újabb párhuzamos. A mozgások rendkívüli érzelmi gazdagság megnyilvánulásai: szenvedés, szenvedély, megilletődöttség, reflexiók az elfogadhatatlanra, a tovább élők kétségbeesése, a halál kényszerű tudomásulvétele. Megtörtént, aminek nem lett volna szabad megtörténnie, megtörtént, aminek meg kellett történnie.

## **Túl gótikán, túl Németalföldön**

A test-, fej-, kéz-, lábmozgások, a gesztusok mellett rendkívüli az arcokon az érzelmek kifejezése, a mimika. Szemek, szájak, redők, ráncok, tekintetek, könnyek. (Különösen érzékenyek, valóságosak, tapinthatók a Mária arcán gördülő, csillogó cseppek és János szemében a könnyek.) Fájdalom, rémület, csodálkozás, kiszolgáltatottság, bánat, keserűség, a szomorúság sokfélesége. Emberi érzelmek, a gyermekét elvesztő anya és a barátját elvesztő barát emberi, nagyon is e világi érzelmei. És a többiek bonyolult, összetett érzelmei. Rogier van der Weyden itt átlépett saját korán, saját környezetén. Amit megfestett, túllép késő gótikán, kora reneszánszon, Németalföldön, itáliai hatásokon, a keresztény tantételeken is. A korszakot elemző Johan HUIZINGA szerint a XV. század mélységesen pesszimista, a hétköznapok súlyosak, gyötrők, ellentmondásosak, s ez a kor irodalmi világi műfajaiban meg is jelenik, a képzőművészetben viszont nem. Rogier van der Weyden e tragikus festményén a kifejező arcokon, a szenvedésteli test- és kézmozgásokban ez is benne van. Meg mindaz a rettenet, fájdalom, hiány, amit az ember ma is átélni kénytelen szerettei elvesztése és mindenféle halálok okán. Miközben persze a festő a hagyományokhoz is kötődik: a zárt háttér aranysárgája ókeresztény szokás, a domináns színek is: Mária, az

ég királynőjének telített kékje és a Szűz fehér fejfedője, János vöröse (haja is, ruházata is), a fehér gyolcs. Szórt fény világítja meg a jelenetet, az élénk színeket. Krisztus sápadt halott, testéből is mintha fény áradna. A szimbólumok is: a koponya a keresztre feszítés helyére utal (Golgota görögül a koponya; „Amikor arra a helyre értek, amelyet Koponya-helynek hívtak, keresztre feszítették őt” [Lk. 23,33], a kereszt a megváltás eszköze (tan: isteni kiválasztott), a tábla (melyre Pilátus arámiul, latinul és görögül íratta JÁNOS szerint: „A Názáreti Jézus a Zsidók Királya”), az illatszeres tégely s benne a kenet a Messiásra, azaz a Fölkentre utal.

## Nyolc tanú

A kortársak pontosan tudták, kik a festményen szereplő tanúk: Mária, Jézus anyja; Mária Kleofás, aki Jézus anyjának rokona, Jakab és József anyja; a bűnbánó Mária Magdolna Magdalából (Jézus annyira szerette őt, hogy bátyját, Lázárt feltámasztotta halottaiból, majd elsőként neki jelenik meg a feltámadott); Mária Salome, János evangélista és testvérének, Jakabnak az anyja; János, a szűziesen tiszta apostol és evangélista, akit Jézus legjobban szeretett tanítványai közül, akire rábízta halálakor anyját, Máriát; Arimathiai József, a zsidó főtanács tagja, akit Jézus halála hitvallóvá tett, aki elkísérte Jézus holttestét Pilátustól; Nikodémus, aki alokeveréket hoz a halott megkenésére (ezen a képen a Nikodémus mögötti férfi kezében a tégely; lehetne a hosszú vörös hajú Mária Magdolnánál is). A halott test keresztről levételekor ott a három ember, akiket Jézus a legjobban szeretett: Mária, az anya, János, a követő és Mária Magdolna, a bűneitől megtisztuló asszony. Ma valószínűleg kevesen tudják, kik láthatók s miért épp ők a bibliai történetet megidéző festményen, ám e nélkül is megszólíthatja őket a kép mozgalmassága, az emberi arcok, érzelmi állapotok, ahogyan a zaklatott embereket összefűzi a halott iránti szeretet. Aki tovább él, azt büntudat gyötri az eltávozóval szemben. Azt, ahogy Mária Magdolna meggörnyed a gyász súlya alatt, ahogy az anya-Mária eszméletét veszti a fájdalomtól, mindenki átélheti, akinek az a szörnyű, pokoli, semmi máshoz nem hasonlítható élmény adatott meg, hogy saját gyermekét kell eltemetnie és túlélnie. Nem látjuk a helyszínt, Jeruzsálemet, a városfalon kívüli Koponyák hegyét: szűkös térbe beszorított, tragikus esemény (térből és időből kiemelve). Túl közel egymáshoz, túl szorosan együtt. Talán épp ettől is lesz más ez a kép, mint a hasonló tematikájúak.

## Irodalom

VÉGH János: *Németalföld festészete a XV. században*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1977.

FRIEDLÄNDER, Max J.: *Early Netherlandish Painting*, Vol. VII. Leiden–Brussels, 1972.

CAMPBELL, Lorne: *Van der Weyden*, Chaucer Press, London, 2004.

KEMPENDECK, Stephan: *Rogier van der Weyden. Masters of Netherlandish Art*, H. F. Ullmann, London, 2007

## Ország Lili: Románkori Krisztus

Az Ország Liliről készült monográfiámban már hosszan elemeztem a *Románkori Krisztust*. Mégis, anélkül, hogy elolvassam a húsz évvel ezelőtt írottakat, megpróbálom újra. Egyrészt ORSZÁG Lili (1926–1978) a sorsomat, szakmámat meghatározó ember – életem első kiállítását neki rendezhettem Tóth Tibor jóvoltából 1968-ban Rákosligeten (mint erről beszámoltam a *Voltak nekem...* című, az Arnolfini Paperbook sorozatban 2011-ben megjelent kötetben) –, másrészt ez a kép valóban a legkedvesebb festményeim egyike, tehát kihagyhatatlan. Mivel a szakszerű képelemzés elolvasható a megjelent könyvben (Arthis Kiadó, 1993), most személyesebb megközelítésben mutatom be.

A barna különböző árnyalataival festett, kváderkövekből álló falon (a jeruzsálemi Siratófal? megmaradt középkori templomrom? archaikus korabeli várfal?) lenyomatokat látunk. A fal elzár, körülzár, megvéd, határol, távol tart. Falakkal vették körül a középkori városokat. Falakat emelünk magunk és mások közé – átvitt értelemben. A *Románkori Krisztusban* a fal szakrális jelekkel, utalásokkal teli. Talán egy templom maradványa.

Héber, latin, ószláv betűtöredékek: elpusztult kultúrák emlékei. Jobbra fent az oldal szélén továbbfolytatható áramkör utal a XX. századi civilizációra. Középen egy király mellképének lenyomata (kölcsonvett elem Ország Lili *Kártyák*, 1969–1970 sorozatából), tőle balra két Madonna a gyermekkel. Ez utóbbi alul jobbra is látható, kicsit sötétebb árnyalatban. Ugyancsak 1969–1970-ben festette Ország Lili a Madonna-képek sorozatát (*Ikonfal* I–VIII., olajképek faroston), azokról a falsíkokról került ide a festő motívumait összegző műre is. A főelem azonban a címadó román kori Krisztus, amely a kép felső keretéhez közel és jobbra lent is megismétlődik: mindhárom a festmény jobb téréfén, ez az európai hagyományoknak megfelelően a jövő felé irányuló – pozitív – képrész. Középen a jobb karját felemelő Krisztus ujjával az ég felé mutat, mosolyog, arca derűs; ő már nem a bizánci fenyegető, trónjával mennyei hatalmat képviselő, ítélkező Isten, hanem *A hegyi beszéd* szelíd, szeretetet, toleranciát, elfogadást hirdető mestere, aki megbékélést kínál az embereknek. A XII–XIII. században egyre több hasonló Krisztus-ábrázolás születik, Ország Lili is onnan idéz.

## Mágikus labirintus

Egy névtelen szobrász 1145–1150 körül készítette az átszellemült, meggyőző, sugárzó Krisztus-szobrot a chartres-i székesegyház úgynevezett Királykapu feletti részén egy mandalába (a világmindenség szimbólumába) komponálva, körülötte a négy evangélista jelképe: angyal, oroszlán, sas, ökör, kezében a bal térdére támasztva egy könyv, nyilván a *Biblia* (vagy Mózes tízparancsolata?!). A firenzei dóm mellett a chartres-i a hozzám legközelebb álló épület. Ország Lili hívta fel a figyelmemet arra, hogy e katedrálisban minden évben június 21-én, nyári napfordulókor – leghosszabb a nappal, legrövidebb az éj –, belül, a templomtérben, a padozaton látható mágikus labirintust térdén csúszva járják végig a hívők. Kétszer láttam ezt, és az élmény



*Ország Lili: Románkori Krisztus*

megidézte a *Románkori Krisztust*. (Ország Lili utolsó periódusában 48 képből álló *Labirintus*-sorozatot festett.) A Giotto padovai freskóján látható Jézus (*Judás csókja*, 1304–1306) mellett a chartres-i Krisztus számomra a legszebb, legvonzóbb Isten-fia arc: egy megértő, harmonikus, jó, segítő, karizmatikus ember arca. A késő román kori és a kora gótikus istenszemplélet megtestesítője.

Hasonló látható Arles-ban a nyugati kapun, Saint-Denis-ben a bencés apátságban és a Notre-Dame székesegyházon. Ország Lilié leginkább a chartres-ival rokon, még pontosabban a chartres-iből és az arles-iből alakította a sajátját.

A *Románkori Krisztus* című képen szerepel a dalet betű, melynek jelentése: ajtó (lásd később). A katedrálisok kapujának timpanonjában azért ábrázolták Krisztust, mert a hívők általa jutnak a mennyei birodalomba, ő maga a kapu. A betű a festmény központi eleme, nem véletlenül. Az egyetlen valóságos elem, minden más csak lenyomat, utalás, töredék. A képen Krisztus a mandorla és az evangélista jelképek nélkül, plasztikusan, testi jelenlétében. Figyelmeztet, int, óv és biztat. Aktivitása, mozdulata, élénk és derűs mimikája éles ellentétben áll a környezetével, azonnal magára vonzza a néző figyelmét. Ebben a kompozícióban elfoglalt helyének is szerepe van. Még kétszer ismétlődik a forma, de már csak elmosódottan, lenyomatként. Lent, a sötétebb barna szinte a falusi útszéli pléh-Krisztusokra utal, felül, a szürkés változaton haloványan átüt az áramkör lenyomata.

## Számmisztika

Három az arc nélküli Mária az elmosódó gyermekkel is, ikonmaradványok, szentképlenyomatok egyetlen hangsúlyos elemmel: a gyermeket érintő anyai kéz kiemelése. Ország Lilinél semmi sem véletlen: a három a keresztény számszimbolikában és sok más kultúrában is az isteni tökéletességet jelenti (Szentháromság, Háromkirályok, három isteni erény és így tovább). Tudom, hogy Ország Lilinek nagyon fontos volt az ókori egyiptomi hitvilág is, abban a mitológiában Ízisz, Ozirisz, Hórusz hármasát jelképezi a hármas szám. Vannak teológusok, akik szerint ők a keresztény Atyaisten, Mária, Fiúisten előképei.

S ha már a számoknál tartunk: a festményen hat sorban láthatók a kváderkövek, a fal építőelemei, s a kép alsó részén hat jól kivehető, legalul pedig hat elmosódott bábu látható. Az írásos képek körül többen is fontos szereplők (*Ima a halottakért*, 1968). Akár egyiptomi múmiák is lehetnének. A hat a harmónia, az egyensúly és az igazság szimbóluma. A zsidó-keresztény hagyományban a teremtés hat napig tartott. A buddhizmusban is jelentős (a lét hat birodalma, a hat tökéletességi szint stb.). Ország Lili behatóan foglalkozott a számmisztikával, különösen a zsidó kabbalában megfogalmazottakkal. (Hamvas Béla írását Püthagorasról ezért olvastatta el velem – abban az évben, 1968-ban, amikor Hamvas meghalt.)

## Írás a falon

Ország Lili festészetében a legfontosabb elem a betű. Az írás a falon. 1966–1969 között festi úgynevezett írásos képeit (*Az írás születése*, 1967; *De Profondis*, 1967, *Lamentáció*, 1967; *Kiáltás*, 1996 stb.), főként ókori kultúrák betűtöredékeiből. Ezen a képen felül jól látható egy latin D betű (Deus? azaz Isten?), s alatta megdöntve egy héber „d” (dálet), melynek jelentése, mint már említettem, ajtó (Ország Lili *Labirintus*-sorozatának egyik legfontosabb képi eleme). Az ajtó, a kapu átjárás két valami – két világ, a fény és a sötétség, az ismert és az ismeretlen, profán és szakrális – között. Hív, hogy lépjünk be rajta... A zsidó-keresztény hagyományokban igen jelentős a szerepe. A jobbra fent látható áramkör alatt egy „s” (sin; az Örökkévaló, a Mindenható, a Végtelen hatalmú egyik elnevezése Saddaj; a vallásos zsidók a jobb oldali ajtófélfára mezuzát helyeznek, azon a sin betű, az isteni szavak felírása), kétharmadánál a további betűkből talán a „k” azonosítható még (khaf, jelentése: tenyér; némely Ország Lili-képen látható nyitott ujjakkal felfelé, az ég felé fordított tenyér, mintha kérne valamit). A nagy D alatt halványabban egy nagy latin P vagy talán orosz R (P), alul egy nagy latin vagy görög E (epszilon).

Az ötvenes–hatvanas években Ország Lili nagyalakú füzetekben rajzolta a főként archaikus kultúrák írásjeleit, és írta alájuk a jelentésüket, szimbolikus értelmezésüket. Rendszeresen fordított a kabbala irodalmából. Volt egy főként festőkből és az ő barátaikból álló kör (zsidók és keresztények, hívők és kételkedők), akik rendszeresen összejártak a kabbala, a Tóra, a teremtéstörténetek tanulmányozására. Ország Lilit különösen a betű- és a számmissztika érdekelte (gematria). 1968–1969-ben abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy fordított a *Zóhárból* (A ragyogás könyve) – nekem, a műveletlen és megátalkodott materialistának, miközben ott kucorogtam kicsi lakásában letaglózva a festményei, a személye és a felolvasottak közvetítette tudástól. A zsidó vallás egyik leglényegesebb eszköze az írás. Az Ószövetségben a „meg van írva”, az „írva van” mindig Istenre utal, tán ezért is mondják a zsidókat az írás népének.

A múlt, az elmúlt megidézése. A mostra, a mára csak az áramkör fehér lenyomata utal. Kulturális emlékek, mitológiai töredékek.

Ország Lili írásos képeinek jelentős része betűkből, betűtöredékekből épül. A *Románkori Krisztuson* csak egyik, bár kiemelt, hangsúlyos képépítő elem a betű. A betű, a szöveg, az írás a kora keresztény, a bizánci festészetben is jelentős szerepű, olykor még az ikonokon is. A XX. század elején a kubizmusban válik a betű egyenértékű képépítő elemmé, a kollázsokba gyakran applikálnak szövegtöredékeket. A hatvanas évek közepén kialakuló konceptuális művészetben is fontos szerephez jut az írás. Ország Lilinél a betű összekötő kapocs a régmúlttal, eltűnt s mégis velünk együtt élő kultúrákkal, vallásokkal.

## A barna árnyalatai

A XX. század tízes éveiben a kubisták is redukálják a színeket, uralkodó színük a barnásszürke. Ország Lili ötvenes évek első felében festett ikonjainak lényegi eleme a szín. A hatvanas évek elején festett városképei egyre inkább monokrómok, hogy aztán eljusson a barna különböző árnyalataira épülő írásos-képekhez. A barna földszín, a termőföld, a fák, a kövek, a megkopott városromok színe. A színek jelentésével foglalkozó elemzések hétköznapiak, földhöz ragadtnak, földközelinek, rusztikusnak, kellemesen nyugodtnak, megbízhatónak nevezik. A szilárdság, a stabilitás, a megbízhatóság, a felelősség, az önuralom színe. Az anyasághoz, a termékenységhez, a gondoskodáshoz kapcsolódik, az ösztönszférára is utal. Ugyanakkor az elmúlást is idézheti, melankolikussá is válhat. Természetes és semleges szín. Lényege szerint a földdel kapcsolatos dolgokhoz kapcsolódik. (És persze az örömet keltő csokoládé, kávé, kakaó is barna színű!) Anyagi szimbólum. Épp ezért felel meg Ország Lili misztériumokkal teli világának. A *Románkori Krisztus* képen Krisztus nemcsak az égi, isteni szféra közvetítője, hanem szervesen kapcsolódik a földi világhoz (egyik a világosabb környezetéből előreugró mély, ragyogó Rembrandt-barna háttér előtt ül). Az örök Anya a mindenkori Gyermekkel is barna lenyomat, Mária és a gyermek Jézus, materiális közegben. És egyáltalán, a lenyomatok a köveken: a virtuális a valóságosan, az irracionális a realitásban. A szakrális jelentése a hétköznapiakban. Nem véletlenül választják a barnát öltözkük színéül a középkorban a ferences szerzetesrendek: lemondás az e világi hívságokról, hallgatagság, alázat, a szegénység vállalása. Vannak kultúrák, ahol a barna a gyász színe, például Indiában.

Még ha kövek, falak, romok, akkor is mindig jelen levő a természet a sokféle barna miatt.

És ha idáig jutott az olvasó, kérem, ha teheti, most olvassa el a monográfiában a képelemzést ugyanerről a képről.

## Irodalom

GHEERBRANT, Alain – CHEVALIER, Jean: *Dictionnaire des Symboles*. Seghers, Paris, 1973–1974.

KÁROLYI Amy: *Ország Lili titkai. Tükör*, 1977. május 8.

NÉMETH Lajos: *Ország Lili*, Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest, 1974.

PILINSZKY János: *Ország Lili búcsúztatója, Vigilia*, XI., 1978.

S. NAGY Katalin: *Ország Lili*, Arthis Kiadó, Budapest, 1993.

ZSUBORI Ervin (szerk.): *A Holdfestőnő. Ország Lili*, Arnolfini Archívum – Farkas István Alapítvány, Budapest, 2003.





---

# Menny és Pokol

---

## Hieronymus Bosch: A gyönyörök kertje

SEBES KATINAK

Erről a képről nem lehet írni. Vagy ha igen, az legalább egy-két év igen elmélyült, szerteágazó kutatást igényelne. Ezért a pontos címe ennek az írásnak ez lehetne: Töredékek *A gyönyörök kertje* ürügyén (próbálkozások, személyes felszólamlások, kísérletezések).

Nem értek az akkori világot meghatározó boszorkányüldözésekhez, a démonológiához, az alkímiához, a fekete és fehér mágiához, az asztrológiához, a flamand közmondásokhoz, a középkori tankönyvekhez, a bestiáriumokhoz (illusztrált népkönyvek, verses állatmesék), nem láttam egyet sem a Bosch idején igen népszerű XV. századi álomfejtő szótárakból – ezek ismerete nélkül csak nagyon felületesen közelíthetők meg a festő szurreális, sokrétű, összetett művei. Nem ismerem eléggé a XV. század humoros flamand miniatúráit és satirikus metszeteit, szerelemliget-ábrázolásait, alig-alig a XIV–XV. századi misztikus szerzőket [*devotio moderna*], keveset a *La mer des hystoires* fametszeteiből (1488, feltételezések szerint Bosch ebből vette át az emberek és a halak kereszteződését) – azaz Bosch világának forrásait. Csak néhányat említek azokból a korabeli művekből, amelyek – állítólag – hatottak Boschra: Jacopo da Varagine: *Legenda Aurea*, Ruysbeck szerzetes prédikációi, Tondalo látomása, az Ars morendi és mindenekelőtt Sebastian Brant: *A bolondok hajója* (1494).

A festő által használt szimbólumok egy része máig megfejthetetlen. Az alakok sokaságából, fantasztikus lényeből sem azonosítható mindenki. Ám az esszét megrendelő Sebes Katalin 1993 óta szerkeszti az írásaimat – az Arnolfini Archívumban megjelenő esszéimet is –, így nem térhetek ki a feladat elől, de megoldani nem tudom.

Még egy kiegészítés: az előző két esszében Max ERNST és Otto DIX egy-egy képét próbáltam bemutatni. Mindkét festőt – más-más okok miatt – Bosch XX. századi szellemi társának vélem. Ráadásul ez a Bosch-kép lényegében ugyanarról szól, mint az előző kettő: a vágyról, vágyakozásról, a kísértésről, a testiségről, az erotikáról. És még a férfi és a nő közötti kapcsolat lehetséges számtalan változatáról.

1975-ben láttam Madridban a Pradóban a 220 × 389 centiméteres *A gyönyörök kertje* triptichont (1500–1504 k.), amely nem oltárkép, és nem templom számára

készült. A XVI. század végén a szinte bigottan vallásos, katolikus II. Fülöp spanyol király volt lelkes gyűjtője a hívő Bosch képeinek, így kerülhetett a mintegy húsz-harminc festményből álló életműből nyolc a madridi múzeumba.

## Saját univerzum

Alig tudunk valamit Bosch életéről. Vannak, akik szerint teljes nyugalomban, csendesen, békében élt, és a festésen kívül semmi nem érdekelt. A róla szóló regényes életrajzok fegyelmezett, visszahúzódó, de zaklatott idegrendszerű, látomásoktól gyötört embernek mutatják (például John Vermeulen). Még a születési dátum is bizonytalan: 1450 körül. Eredeti neve Jeroen van Aken, népes festőcsaládban nőtt fel. Már a dédapja is festő. 1481-ben feleségül vesz egy nála körülbelül húsz évvel idősebb vagyonos patríciuslányt. Gyermekek nem született (vagy nem tudnak róla). 1486-tól tagja a vallásos és elit Miasszonyunk testvérületnek, a megrendelői közé tartoznak a testvérület tagjai: Jó Fülöp, Habsburg Miksa és felesége, Burgundi Mária, Szép Fülöp burgundi herceg, a vagyonos Van Hoss és a Bergh család. Valószínűleg ki sem mozdult a kisvárosból, ahol élt (van, aki feltételezi, hogy járt Velencében). Ennyi dokumentálható Hieronymus Boschról (1450 k. – 1516), a művészettörténet egyik legeredetibb, legnehezebben megmagyarázható, saját univerzumot teremtő alkotójáról.

Összetett szimbólumrendszerének, sokrétű jelentésrétegének megfejtése még a kiemelkedően jelentős művészettörténészeknek (TOLNAY Károly, Wilhelm FRAENGER, Max Jakob FRIEDLÄNDER) sem sikerült. Ervin PANOFKY 1953-ban egy verssort idéz Bosch kapcsán: *„Ezt, agyamnak magas lévén nagyon, inkább kihagyom.”* (Számomra PANOFKY a mérvadó tudós művészettörténész.) Valószínűleg kultúratörténészek, vallástörténészek, művészettörténészek együttes munkája juthatna közelebb a megfejtéshez. Számos kusza pszichoanalitikus, néprajzi, asztrológiai, alkimista interpretációt elolvastam – nem vittek közelebb a képhez. Az értelmezések aránytalanul eltolódnak az ikonológia felé, ritkábbak a stilisztikai elemzések. Pedig Bosch új nyelvezete, formai leleménye formanyelvének analízisét igényelné!

## A színkezelés alkímistája

Ez a kép egész egyszerűen gyönyörű. Lenyűgözően szép. Elsősorban a megfestés módja, a magas szintű mesterségbeli tudás, a festői hatások miatt. Az alkalmazott eszköztárból adódóan, főként a színek önálló élete, színvilága, erőteljessége miatt. Elképesztő szingazdagság, a hideg és a meleg színek összehangolása, leheletfinom valőrök, finom színárnyalatok. Fénylő aransárgák, tompa zöldessárgák, nefritzöldek, ég- és tengerkékek, áttetsző világoskékek, ultramarinok fehérrel világosítva, permanentkék és zöld, sárgával telített zöldek, égetett umbrával sötétített zöldek, természetes nyers umbra (mélybarna), sötét és sárgásbarna. Kármin fehérrel világosítva rózsák, pompás rózsaszínek, korallok, mogyorószínek, a rózsaszínek, kékek, zöldek, sárgák különböző árnyalatai.



*Hieronymus Bosch: A gyönyörök kertje*



*Hieronymus Bosch: A gyönyörök kertje (részlet)*

Ezek a középső pompás nagy tábla és a baloldali (Éden) tábla színei. A jobb oldali (Pokol) színei is szépek, különösek: vasoxid fekete világosítva, meleg szürke, égetett umbra, natúr és égetett szien, fehérrel és sárgákkal világosított umbrák. Ezekhez társít, párosít lokális színeket, harsány és tömör fedőtónusokat: kárminpirosat, narancsokat, lilásfeketét, sötétkékeket – és ezekre teszi rá a szikrázó tűzvöröseket és a kadmiumsárgákat, kénsárgákat. Kristályos tónusok, akváriumszerű áttetszőségek, fémes ragyogás. Képes fehérre fehérrel modellálni. A legfinomabb átmeneteket is olyan szépen és változatosan modulálta, hogy többen tartják – méltán! – a színkezelés egyik legnagyobb alkímistájának.

A folyékony olajfestéket fátyolosan áttetsző rétegekben viszi fel a tölgyfa táblára, vízszintes ecsetvonásokkal szétterítve. Fúrge, néhol izgága, másutt nyugodt mozdulatokkal, ráérősen [Keneth CLARK]. Felrajzolta a fatábla fehér alapozására az alakokat, tárgyakat, majd ezekre áttetsző, testszínű árnyalatokat festett, s rájuk a további színrétegeket. Gyakran hagyta az alapozást is érvényesülni. Egyenletes, árnyéktalan a megvilágítás. Az alapozott fatáblára hússzínű árnyalatokat terített szét, és erre vitte fel a színeket. Ecsetkezelése biztos, Bosch technikai értelemben is különös festői érzékkel és formai leleményességgel rendelkezett. A kivitelezés felszabadultsága is örömteli hullámzásokat kelt a nézőben. „*A fantasztikum... a palettáján keresendő*” – írja R. GRENAILLE Boschról 1965-ben. Számomra *A gyönyörök kertjének* legfőbb hatása a színekben rejlik. Ez a kép a színek édenkertje. A sokféle misztérium – lények, formák, utalások, jelentések és így tovább – mellett meghatározó a színek misztériuma. Mintha az eső utáni ragyogó égbolton a megkapóan szép szivárvány bojlana szét a szemünk láttára.

Nem írok a színek jelentéseiről, színszimbólumokról sem, mint ahogy később a lényekről, alakzatokról és a formák jelentéseiről sem (ezekhez is sokkal több idő, alaposabb elemzés kellene, és még tovább tágítaná az adott kereteket).

## Minden mozgásban

Lentről felfelé hullámzó síkokból áll a kompozíció, falikárpitszerű hatást keltve. (Van egy XVI. századi flamand falikárpit-másolata a festménynek a madridi királyi palotában. A festmény korabeli népszerűségét a számos másolat is bizonyítja). Nyitott kompozíció, nincs kezdő- és végpont, nincs indítás és befejezés. Ez a világ végtelen, minden irányban továbbterjeszkedik. Az átlós vonalak az uralkodók, ezek is a belső mozgásokat erősítik.

Minden mozgásban van. Nincsenek statikus elemek a képen.

Hieronimus Bosch megteremtette a színek lírai költészetét. Végtelen fantáziája, tágas alkotó képzelete – miközben a kevesek kivételes szakmai tudásával rendelkezett – a színekre is kiterjedt a formák, alakzatok változatossága mellett. Ugyanakkor nemcsak a színek, hanem a képen belüli mozgások is rendkívül magas fokú mesterségbeli tudásról tanúskodnak. Alakjainak nézőpontját nagyon alacsonyra

helyezte, figurái függőleges tengelyek mentén állnak, és nem rövidülnek. „*Perspektivikus elrendezés... archaikus kettőssége nem eredményezhet igazi térillúziót.*” – M. J. FRIEDLÄNDER, a németalföldi művészet monográfusa szerint. G. DORFLES „*sajátos téralkotásról*” ír a kép kapcsán.

Minden mozgásban van. Az ovális tó körül lovaglók, az égben repkedők, a vízen lebegők, a pucér emberek. A mindenség. A létezők sűrű szövevénye. Nem tudom megmagyarázni, miért, de ezáltal nekem nem zavaró, sőt valamiképp természetes a különféle lépték a felületen, az arányeltolódások (mekkora madarak és gyümölcsök az emberi testekhez képest!).

## Gömbök tobzódása

A szavakban szinte megközelíthetetlen szépségű színeken kívül számomra a festményen látható gömbök a legcsodálatosabbak, lenyűgözők. Ennyi és ilyen talán semelyik más képen nem látható együtt. (Még kedvenc Paul Kleemnél sem. Egyébként hasonlóságok sorát érzékelem a két titokzatos, rejtjelekkel teli életmű között, de ez sem tartozik ide.) Talán 11 gömb és 4 félgömb.

A gömb a legteljesebb, önmagába visszatérő, örökmozgó, geometriai alakzat. Minden pontja egyenlő távolságra van a középpontjától. A Föld, ez a mi éltető égitestünk, közel gömb alakú (pontosabban geoid), és az Apollóról készült felvételek némelyikén nagyon is emlékeztet Bosch kék gömbjeire. Ahogy más csillagok, bolygók is gömbök. A keresztény művészet átvette a gömböt, mint istenség- és hatalomszimbólumot az antik hagyományból. Az V. századtól egyre gyakoribb az ábrázolása: a mindenség, a kozmosz és a megváltásra váró világ jelképe, de lehet az égi és a földi szeretet szimbóluma is. Boschnál az ég és a föld, az égi és a földi szeretet – és bennük a szépség – megjelenítése.

Gyakran érzem, élem át, mennyire nem lehet megírni a festményeket (Monet vízilíliomai, Klee szín-vallomásai, Rembrandt öregkori lelki analízisei és így tovább). Mit írhatok ezekről a csodagömbökről? Csakis nagyon személyeseket! (Unokáim Balaton-parti szappanbuborék-fújó játéka, mikor egyszerre csillog a zöldeskék vízen és a szálló, szivárvány vízgömbökön a fény. Amúgy a képzőművészetben a gömb alakú szappanbuborék az élet rövidségére utal, a halált allegorizálva. 11 éves korom óta visszavisszatérő álmom: megszámlálhatatlan színű léggömb lebeg a felhőtlen, tiszta égen, miközben színes lufikat eregetek fel a magasba egy ismeretlen smaragdzöld víz partján. Mindig boldogan, szomorúan nézegettem az üvegyöngyöket. Most is. Pedig tudom, hogy a csendéleteken vanitas – hiúság – jelentésben szerepelnek. Weöres Sándor *Óskori sirám*: „*Fejünk fölé mint buborékot / fújta a mennyet a Hatalmas.*” És így tovább.)

A képi kompozíció szempontjából a legfontosabb a megemelt háttérben a vízen forgó kék gömb, amelyen különös épített és organikus formák nyúlnak a magasba és jobbra is, balra is szimmetrikusan. Maga a gömb repedezett (ez csak közelről látszik). A közepén duplatengely, ezen a meztelen emberek. A festmény függőleges tengelye a kézen álló pár mellett halad át, attól jobbra fehér, amorf folt. A gömb statikusnak tűnik (amennyire egy

gömb az lehet), a rajta tartózkodók és az előtte a vízben látszók élénken gesztikulálnak. Jobbra tőle a vízparton ugyancsak kék gömb, beszorulva egy földhasadékba, ebből szűrőfegyverek nyúlnak a térbe. Szerelem, idill az egyikén, harc, fenyegetés a másikon.

És persze fontos, hogy kékek. Mindenki tudja, de azért mondom: a kék az ég és a víz (tenger, folyó, tó – ezen a képen is van mindegyikből, ezek az alaktalan, formátlan vizek itt is a női princípiumra utalnak), színe a végtelenségé. A transzcendenciáé. És az is, hogy a látványt meghatározó kék gömbök mellett a festményen ott vannak a piros gömbök: a kék és a vörös ellentéte is a földi szenvedélyeket jelzi. A piros/vörös a szerelem színe (már az Ószövetségben is: „*Az én szerelmem fehér is, piros is.*” [Én. 5,10] Az Újszövetségben a teremtő Isten végtelen szeretetének, a bűnért való vezeklésnek, engesztelésnek és az áldozatnak a színe.

## Rendezett kozmosz

A sok kicsi és nagy, kék és piros gömb közül a triptichon középső táblájának bal oldalán az előtérben látható kékesfehér, áttetsző gömb a legkedvesebb. Ez közel van a bal oldali táblához, amely az Éden, a Paradicsom. A vízen egy vörös-rózsaszín gömb (anyaméh?) lebeg, amelyből jobbra csodálkozó arc tekint ki a felé közelítő fekete patkányra, ebből balra nő ki egy erőteljes, dús növény, mely pöttyös, leginkább éjjeli lepkére és pityangra emlékeztető, kék szirmú virágban végződik. Ez tartja az elmondhatatlan szépségű, finomságú, szappanbuborék-törékenységű gömböt, amelyben ül az egymást gyengéden megérintő sötétebb bőrű férfi és a festői hagyományoknak megfelelően fehérebb bőrű, hosszú szőke hajú fiatal nő. A gömbben még egy narancssárga gömb, a Nap maga, a fény forrása. A gömb áttetsző felületét fehér, elágazó vonalak hálózák be (idegrostok? csatornák? gyökerek?).

A férfi a nő hasára teszi a kezét; lehet, hogy ott a születendő gyermek? Ez a gömbbe zárt szerelem a csoda, amely két ember között megtörténhet. Felettük egy aránytalanul nagy színes vadkacsa (hím) repül. Tőlük jobbra a vízben fejen álló, nemi szervét kezeivel takaró férfi, széttárt lábai között gömb formájú termés, gyümölcs, melyből díszes sárga növényen kis fehér gömbök, gömb-termések, balra egy énekes madár, az élénkvörös gömbből is hosszú csőrű madár kopogtatja a cirádás növényt. Ettől följebb jobbra korallpiros gömb a vízen, egy pár néz ki belőle, jobbra meg egy láb nyúlik ki. Ettől kicsit jobbra lent a parton a zöldben egy majdnem gömb növény szárakból építve, erezett ez is, nagyobb a nyílása, és három ember a tartozéka. A fekvőnek a keze egy nagyméretű szederhez (vagy áfonyához) ér, az is sok liláskék, fehérrel csillogó sötétkék gömböcskéből áll össze. Elég sok madár csőrében is piros gömb, bogyó, tán galagonya (ez termékenységszimbólum).

Nem folytatom. Szabálytalan, amorf, organikus, geometrikus, zárt és nyitott formák. A meghatározók a gömbök. Bennük és általuk a világmindenség, a teljesség, a tökéletesség, a rendezett kozmosz. Az isteni.

Meg a szerelem (Aphrodité, Venus, Erósz, Ámor attribútuma).

## Esztétikus szörnyek csapdájában

Abba már bele sem megyek, mennyi tojásforma a képen, megnyújtott gömbök, a teremtés kozmikus alakzatai, anyaméh, a létezés eredete, termékenység és így tovább. Az alkímiában központi szerepű, a tojásból nő ki a „fehér virág” (ezüst), „vörös virág” (arany) és a „kék virág” (a bölcsek virága). Ezek is láthatók *A gyönyörök kertjén*.

Kert. Erről is csak érintőlegesen; pedig a kép leglényege: hiszen a három táblából kettőnek a színhelye a kert. A bal oldali maga az Éden Ádámmal, Évával és Krisztussal, a világfával, a középső tábla pedig vizek, sziklák, fák, bokrok, gyümölcsök, virágok, vadállatok, madarak, lovak, csúszómászók, halak és emberek szövevénye. A kert a földi paradicsom, a világmindenség kicsinyített mása, élet és halál egysége. Születés és pusztulás folytonossága. A szépség és a szépség mulandósága.

Nem tudok belemenni, mint ahogy a madarak vagy a táj, a gyümölcsök és a virágok képen belüli formai és jelentésbeli értelmezésébe sem. (Azt szoktam mondani: a tájak, fák, virágok, madarak, vizek és a színek miatt volt – az unokáim mellett – élni érdemes. Erről is szól a festmény, de messzire vezetne belebonyolódni.) Mindenesetre egyáltalán nem értem azokat, akik pesszimistának, negatívnak érzékelik ezt az étellel és örömmel teli festményt. Minden hibridlény, szokatlan alakzat ellenére a kert csodálatos, pompás, burjánzó, szertesugárzó (s persze össze kellene hasonlítani a középkori szerelemliget-ábrázolásokkal). Egyetlenegyszer – 1984-ben – lehetőségem volt Oxfordban az Ashmolean Museumban néhány órán át középkori s főként XV. századi szörnyalakokat nézegetni. Kalandoztam most néhány órát internetes portálokon, honlapokon (monsterbrains.blogspot.com, www.strangescience.net). Csak azt tudom, hogy hiányzik ez is: Bosch szörnyei, Bosch és a korabeli szörnyek, s valakinek ezt is meg kellene írni (az én tudásom ehhez csekély). Mindenesetre Bosch szörnyeinek jelentős része annyira szép, esztétikus, festői, hogy eltart egy darabig, míg a néző rájön: csapdában van.

A kert évszázadokon át a szerelmesek, a szerelem, a szerelmi játékok kitüntetett színhelye. A szerelemligetekben madarak dalolnak csábosan, édesen, gyönyörű virágok illata bódít, csobog a víz a kutakban – mint ez egyébként számos Bosch-korabeli faliszőnyegen és metszeten látható.

Költőket kellene idézni! „*Talán örökké lehetne verselni rólad régi kert.*” [Babits Mihály: *A régi kert*]

## Ember-állat hibridek

Természetesen szép és rút, csúf koronként változik. A középkori esztétika szerint a szörnyek, torz alakok is lehetnek szépek, sőt ebben rejlik vonzerejük. Macbeth első színében kiáltják a boszorkányok: „*Szép a rút, és rút a szép...*” Már ARISZTOTELÉSZ [Kr. e. 384–322] *Poétikájában* is olvasható, hogy a rút dolgokat is lehet szépen

imitálni, a szépség a visszataszító dolgok mesteri ábrázolása révén is elérhető. *„Vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy holtak ábrázolása.”* PLUTARKHOSZ (46–120) szerint a művészi ábrázolás általi csúf ugyan csúf, ám a művész mesterségbeli tudása révén mintegy visszfényként tükröződik rajta a szépség. [*De audiendis poetis*]

Sosem értettem, miért Bosch művei kapcsán okoz fejtörést, dilemmákat csúfnak mondott teremtményeinek meggyőző szépsége. Ember-állat hibridek már a 10–20 ezer éves barlangrajzokon is láthatók. A szentek legendái tele vannak furcsa, nem létező, félelmetes állatokkal, így róluk a képek is. A művészettörténet a kezdetektől tele van fantasztikus, bizarr, groteszk lényekkel, akik egyszerre szépek és rútak, vonzók és taszítók (nézőpont, lelkiállapot, ízlés, előítélet kérdése). És persze repülő és vízi szörnyekkel, rémségekkel, démonokkal, kísértetekkel, alakváltókkal, ördögökkel. Ha csak Ovidius (Kr. e. 43–Kr. u. 17) *Átváltozások* [*Metamorphoses*, Kr. u. 1–8] 12 ezer soros költeményét olvassuk, máris számos válfaját megismerhetjük. Vagy idézzük fel Zeuszt, a főistent, aki megszámlálhatatlanul sok alakot öltött, főleg földi nők elcsábítása érdekében (hattyú, bika). Unokáim kedvenc istene, a viking Ódin főisten démonikus alak, aki bármikor képes volt sassá változni, és nyolclábú lovon vágta. Vergiliusnál kígyóhajú Gorgókról, bikafejű Minótaurosztól, kentaurokról, kimérákról, hárpiaokról, oroszlántestű szfinxekről olvashatunk. Az ókori Egyiptomban Ammut krokodilból, vízilóból, leopárdból összegyúrt szörnyeteg. A görögöknél a rútság és a gonoszságnak sokféle formájával találkozhatunk. Homérosznál halfarkú nőkkel, szirénekkal, ragadozó madarakkal. A klasszikus mitológia telis-tele csúfságokkal, kegyetlenségekkel, rettenetes lényekkel (Szaturnusz felfalja gyermekeit, Médeia megöli őket, Tantalosz megfőzi fiát, Agamemnón feláldozza Iphigeneiát – gondolom, ennyi böven elég). *„Ó be sok rémeset, szörny csodát táplál a föld, és a tengerben is hány nyüzsög.”* [AISZKHÜLOSZ, Kr. e. VI. sz.]

A keresztény művészet is telis-tele van gyötrelmes kegyetlenségekkel, fájdalmas cselekményekkel. Nem akarom felsorolni a válogatott kínzásokat, csúfságokat, csak néhány példa: Keresztelő Szent János fejevétele, a sárkányölő Szent György, Szent Katalin kerékbe törése, Szent Sebestyén és így tovább hosszasan. Kiemelkedik Szent Antal megkísértése: látomás ördögökről és démonokról (ezt Bosch is megfestette). Remek kompozíciókon, magas esztétikai igényvel és többnyire szépen, kecsesen, kifejezően megfestve a rútság. A középkori templomok faragott templomdíszein, gyámpilléreken, portálok, kapuk szobrain és a kézzel festett kódexek margóján különös figurák, háromszemű lények, egy lábúak, mellükön hordták az arcukat, kétfejű, tízszarvú vadállatok, fenevadak, emberevő szörnyetegek. A VIII–IX. és a XII–XIII. századi bestiáriumok, herbáriumok, lapidáriumok tele voltak hasonló illusztrációkkal.



## A morális rosszal társított rútság

Szent Ágoston egyháztanító (Kr. u. 354–430) szerint a szörnyek is szépek, mert Isten teremtményei. Ugyanakkor Clervaux-i Szent Bernát (1090–1153) cisztercita szerzetes, hittudós kifakadt a „szörnyűséges torzulások és torz szörnyetegek” ellen. A neves teológus, Karthauzi Dionüsziosz szerint viszont a torz alakokban is felfedezhető a szépség (őt Bosch kapcsán sokan emlegetik). János *Jelenések könyve* [Kr. u. 68–69] a kiindulópont, rút ördögök, vörös sárkányok, oroszlánfejű lovak, kígyófarkúak, sokfejű tengeri szörnyek és így tovább. Egyébként persze DANTE [1265–1321] *Isteni színjátékában* is hatlábú kígyók, fűriák, fenevadak sokasága. És épp csak említtem a népszerű, sokféle apokalipszis- és utolsóítélet-domborműveket, oltárképeket, freskókat. És a haláltánc-ábrázolásokat (Bosch idejében fametszetekkel teli, kis formátumú könyvekben kezdtek terjedni). A képzőművészek kétségtelenül szívesen jelenítették meg, formálták meg műveikben a titokzatos, különös, furcsa lények sokaságát. Abba nem megyek, nem mehetek bele – igen messze vezetne –, hogy a művészek hitüknek megfelelően a rútat, torzat, kaotikusait a morális rosszal társítják, annak ellenére, hogy megszépíthetik a rútság bármely formáját az alkotás során. A fizikai csúfság és a morális rútság közötti összefüggéseknek gazdag klasszikus görög és keresztény teológiai irodalma van. (S természetesen tágas filozófiai, esztétikai irodalma. Csak Nietzsche egyik utolsó művéből idézem: „A csúfság az elfajzás intelme és szimptomája.” [*Bálványok alkonya*, 1889.] Mivel a képelemző esszéikben megengedek magamnak személyes megjegyzéseket, itt is megteszem. Bölcsész tanulmányaimat filozófia szakosként kezdtem, amely épp e témának köszönhetően ért véget. Felfedeztem Karl Friedrich Rosenkrantz német filozófus könyvét (1853) a rútság esztétikájáról. A marxista esztétika korlátolt, ám akkor nagy tekintélyű professzora szerint nincs olyan, hogy a rút esztétikája. S nemcsak elégtelennek ítélte dolgozatomat, hanem eltanácsolt a filozófiáról. (Magyarán: kirúgtak. Szerencsémre.)

A szép és a rút, szép vagy rút végtelenségig folytatható dilemmákat itt és most egy Immanuel Kant-idézettel zárom: „*A szép művészet éppen a maga kiválóságát mutatja abban, hogy szépen ír le olyan dolgokat, amelyek a természetben rútak, vagy nem tetszők volnának. A fűriáknak, a betegségeknek, a háború pusztításának és hasonló ártalmasságoknak lehetséges nagyon szép leírása, sőt festményben való megjelenítése is.*” [*Az ítélőerő kritikája*. ICTUS, 1997, 238. oldal] A fentieket nem lehet nem tudomásul venni! Bosch értelmezése csak ebben a keretben történhet.

Egyébként számomra szépek a XV. és XVI. századi pokolábrázolások, inkább csodálatosak, lenyűgözők, különösek, mint félelmetesek (Jan van Eyck, Petrus Christus, Memling, Bosch, Signorelli és sokan mások munkáin). „*Világi poklok ezek, Isten és ördög nélküli*” – meghökkenítő állítás, ám egyetérték vele, nagyon is. [Bernard DORIVAL, 1949] „*Ez nem a pokol, hacsak nem maga a föld tölti be ezt a szerepet.*” [Carl LINFERT, 1988] „*A pokol – a többiek?*” – írja SARTRE. Hát ez az!

## Formába öntött képzelet

A világ, a létező, mindennapi is Bosch idején még tömve volt az emberek között nyüzsgő lidérces szörnyekkel, démonokkal. 1467-ben Alfonso de Spina spanyol püspök kijelentette, hogy 133 millió 316 ezer 666 démon létezik. Németalföld 1464 és 1492 között spanyol uralom alatt állt, Bosch akár ismerhette is ezt a megállapítást. Tele voltak a XIII–XV. századi könyvek szörnyekkel, démonokkal, ember-állat hibridekkel, állatfejű emberekkel, fejüket, arcukat a mellkasukon vagy a hátukon viselő lényekkel. Csak néhány közülük: John MANDEVILLE: *Livre des Merveilles* (1360 k.); Lambert de Saint-Omer: *Liber Floridus* (1450 k.); Boucicaut mester: *Livre des Merveilles* (1400 k. sárkányok, kutyafejűek, egyszeműek, egyszarvúak); Petrus von Rosenheim: *Ars memorandi* (1502, madárhibridek, apokaliptikus szörnyek). És persze a XV. századot megelőzve is rengeteg, ezekből egyet emelek ki – mert ebből az egyből legalább néhány illusztráció reprodukcióját ismerem: *Book of Kells* (a kellszi kelta kódex, VIII. sz., Dublin, Trinity College): az iniciálék kacsaringóiban és a sorok között is csodás lények, gólyacsőrű vadászkutya, fura madárkák, szörnyek, ölelkező állatpár, elképesztő emberi alakok. 1486-ban jelent meg Bernhard von Breidenbach műve, az *Utazás a Szentföldre*, tele egzotikus állatokkal – Bosch akár ezt is ismerhette. A középkori illusztrációk kapcsán írta HUIZINGA: „*a pokoli kénszag keveredik a vaskos humorú bohózatok szabadosságával*”. Telis-tele a képzőművészet látomásokkal, fantazmagóriákkal, éber álmokkal, hallucinációkkal – hiszen mindig is tele voltak az emberek halálfélelemmel, szorongással, az ismeretlentől való félelemmel, és számos természeti és történeti eseményt tartottak megmagyarázhatatlannak. A festők csak formába öntötték a képzeletbelit (Bosch, Van der Goes, Grünewald, és persze a XIX–XX. században is Goyától, Blake-től kezdve sokan).

Ezek után tulajdonképpen miért is kellene csodálkozni, meghökkenni *A gyönyörök kertjén* látható metamorfózisokon? A teremtés, az alkotás nem titkolt öröme sugárik a vizekből előbújó keveréklényekből, a kék égben repülő emberekből, szárnyas kreatúrákból, az állat formájú növényekből, a növényként rügyező kőzetekből, különös kőalakzatokból, kacsafejű lényekből, faág-karokból, emberkezű halakból, halfarkú emberekből, ufőszerű kreációkból, bizarr rémlényekből, úszkáló hullókból, háromfejű szalamandrakból, háromfejű ibiszekből (ez Krisztus lába előtt az Édenben a bal táblán alul) és így tovább, szinte felsorolhatatlanul.

## Befejezhetetlen leltár

Képtelenség számba venni, mi minden látható ebben a különös Bosch-univerzumban. Hétköznapi használati tárgyak: kapu, kard, bot, asztallap, ingagolyó, kehely, csésze, tálka, obelisz, háromszög, vízköpő, csónak, kút, könyv, kártya, malomkerék stb. Növények: fűzfa, bükk, mandragóra, bogáncs, csodanövények, krisztustövis, pálmafa, terméstokok stb. Gyümölcsök: földieper, ananász, szeder, szőlő, som stb. Állatok: ló, bárány, nyúl, macska, egér, vadkan, disznó, kígyó, varangyos béka, pillangó, elefánt, zsiráf, ökör, különféle halak, kagyló, róka, szarvas, férgek stb. Madarak: bagoly,

galamb, pintyfélék, harkály, meggyvágó, búbos banka, jégmadár, vadkacsa, liba, kanalas gém, gólya, fecske, csóka, holló, papagáj, tyúk, kakas, daru, rigó, páva, hattyú stb. (Mindennek, amit felsoroltam, van – volt – jelentése, szimbólumtartománya. Értelmezésük mennyi időt és hány oldalt venne igénybe?!)

Zeneszerszámok: hárfa 21 húrral, lant és a hárfalant alatt kétszólamú kottasorral kotta, dob, fúvós hangszerek, duda. Természeti képződmények: hegyek, barlangok, tavak. Építmények, melyeket a festő kreált, formált, köríves és csillagszerű architektúrák. Emberek, férfiak és nők sokasága, lovasok, állatfejű és sátáni papok, mutatványosok, bűvészek, mindenekelőtt és -fölött: szerelmespárok. Krisztus, Ádám és Éva. Bibliai jelképek: élet fája, élet kútja, tudás fája, Éden, Pokol. Bosch csodás, korallszínű, rózsaszínű élet kútja egészen különös, szokatlan, eredeti és gyönyörű, lenyűgöző építmény – mondjuk fuvola égi hangja adhatná vissza szépségét, nem az én botladozó szavaim. A kút lábánál csillogó drágakövek, képzelet szülte állatok. Finomra metszett gótikus tabernákulumra hasonlít ez az egyedülálló képződmény.

Egészen biztos, hogy nem pontosan leltároztam, nem soroltam fel minden látható alkotóelemet. Például az ember formájú csúszómászókat, a testrészekből összerakott eszközöket és a csodálatos gömböket (de erről már írtam). És még a megnevezhetetlen teremtmények – építmények, csak a képen létező és úgymond a valóságban nem létező növények, állatok, azonosíthatatlan tárgyak és kúszómászók. És az ember-állat-madár-hal-növény keveréklények.

## **Felfejtlen szimbólumok**

Most kellene következni annak, amiről itt és most nem lehet írni! (Mert ehhez is kéne több hónapi munka, rengeteg olvasás.) A szimbólumok. Az allegóriák. A metaforák. A jelentések. Mondjuk így kezdve: a rózsafélékhez tartozó földieper a szerelem, a földi gyönyör megtestesítője. A kacsa Pénélopé, a szövő természetanya madara. A hárfa a férfi, a lant a nő szimbóluma. A madár a léleké, az égé, a Szentléleké. A lovaglás ősi termékenységi rítus. A gyümölcszedés a nemi aktust jelenti a korabeli flamand nyelvben. És itt most ezt abba is hagyom. Egy nagy könyvnyi terjedelmet igényelne a bemutatás, megfejtés, magyarázat. (Ez Lynda Harrisnak és sokan másoknak sem sikerült. 1956-ban Amszterdamban megjelent Birk Bax könyve hollandul, amelyben bemutatja, hogy a gyümölcsök, az állatok, a háttér egzotikus ásványai erotikus szimbólumok, amelyek korabeli dalokkal, közmondásokkal, szólásokkal állnak kapcsolatban.) Ráadásul a festmény anélkül is megszólítja a nézőt, hogy képes volna felfejteni a szimbólumok tartalmát, tisztában volna az allegóriák jelentésével.

## **Keresztény szándékok**

Egészen bizonyos, hogy Hieronymus Bosch hívő keresztény volt. Festményei bizonyossággal szolgálnak erre. Foglalkoztatta őt az Éden, a Pokol, Krisztus, Szent Antal, Szent János, a hét főbűn, az utolsó ítélet. Meggyőző José de SQUENCA spanyol

Jeromos-rendi szerzetes magyarázata Bosch vallásosságáról. Ő Bosch első méltatója, és hitelesen bizonyítja a festő kereszténységéből fakadó szándékait.

Számos szekta, eretnek irányzat működik a Bosch-korabeli Európában, Németalföldön is. Érelődik az idő méhében a reformáció, közeledik Luther nyilvánosság elé lépése (aki egyébként rendkívüli módon félt a démonoktól és az ördögtől; többen állítják, hogy az 1569-ben megjelent 700 oldalas *Theatrum diabolorus* protestáns démonológiai gyűjtemény szellemét előlegezi meg Hieronymus Bosch). És ne feledjük: 1484-ben VIII. Ince pápa meghirdeti a harmadik boszorkányüldözést az inkvizíció támogatására. Boscht *A gyönyörök kertjén* kritikusan megjelenített bűnös papjai, apácái miatt akár az inkvizíció is utolérhette volna, ha az a németalföldi elitből álló vallásos társaság – a Miasszonyunk testület –, amely az egyház megtisztulását sürgette, nem védi őt megrendeléseivel is.

Konrad BURDACH (1859–1936) német reformációkutató az adamista irányzattal is foglalkozott. Nekem nem meggyőző Wilhelm Fraenger német művészettörténész érvrendszere, amellyel pedáns monográfiájában Boscht a manicheus adamitákhoz (picardok) köti, szerinte tagja volt a Szabad Szellem Testvérei eretnek szektának, és számukra festette *A gyönyörök kertjét*. (A festmény első tulajdonosa már 1517-ben III. Nassaui Hendrick orániai herceg, a képet brüsszeli palotájában őrizte, valószínűleg ő rendelte meg. 1591-től pedig II. Fülöp magánlakosztályában volt látható, az Escorialban.) Wilhelm Fraenger feltételezése szerint Bosch megbízója az adamiták nagymestere lehetett, egy teológus. „*Ez a spiritualisztikus oltár egészében gondolati jellegű*” – állítja. Hát nem! Az alkotás öröme sugárzik belőle, a teremtés képessége, a szakma szeretete. Az adamita gnosztikus szekta már a II–III. században is működött, a XV–XVI. században elvetették a szentségeket. Ez nekem nem fér bele a képbe, hiszen Boschnak 1512-ben már három műve szerepel a velencei Grimini bíboros gyűjteményében. 1516-ban egy műve Németalföld kormányzójánál: kizárt dolog, hogy egy szektatagtól szereztek volna maguknak festményt. Vannak, akik szerint ismerhette Paracelsus (1493–1541) svájci alkimista, ezoterikus bölcselő korai műveit – ámbár Bosch 1516 decemberében meghalt – és a holland tudós, Rotterdami Erasmusnak (1466–1536) az egyház hatalmát bíráló írásait, s ezek hatottak vallási nézeteire.

Művei tanúsága szerint Bosch valóban szabad szellem lehetett, de a saját feje, hite, gondolkodásmódja szerint.

Bosch egyértelműen közölte, mi az alapgondolata *A gyönyörök kertjének*. A triptichont összecsuksva látható a felirat a külső szárnyakon. A bal oldali gömbön: *Ipse dixit et facta sunt* (Mivel szólt és lettek. Károli Gáspár fordításában: „*Mert mondotta és lett; ő parancsolta és előállott*”). A jobb oldali gömbön: *Ipse mandavit et creata sunt* [Rendelkezett és létrejöttek]. Ez utóbbi a 9. és 148. zsoltár 5. verséből való. Balra fönt egy hasadékon néz ki a Teremtő. Csillogó kristályboltozat alatt, ölében tartja az Ige fogalmát megtestesítő könyvet, a Bibliát. Isten a szavával teremtette a

világmindenséget, a Fény elválását a Sötétségtől (ez a külső oldal különösen szép ködös szürke és szürkészöld).

Most kellene írni a korabeli hitről és vallásról való gondolkodás képi megjelenítéséről. Bosch világképéről, istenhitéről, a mennyországhoz és a pokolhoz való viszonyáról. Utána a zsúfolt festményen szereplő meztelen emberek egymáshoz kapcsolódásáról, az erotikához és a bűnhöz való viszonyáról. Bosch kortársainak vélekedéséről a szexualitásról, a nemi aktusról, a paráználkodásról, az eredendő bűnről (lásd az Éden, Ádám és Éva a bal oldali táblán). És arról, ahogy Bosch mutatja meg az érzéki gyönyöröket, a gyönyör lehetséges sokféle forrását, a különféle szextevékenységeket. Az idilli szerelmet (a bal oldali áttetsző gömbbe zárt pár) vagy a szokatlant (az ifjú, aki virágokat dugdos társa fenekébe). Megint csak a szerelmi szimbólumokat és allegóriákat (ló, hal, szeder, eper, virág, rózsafélék, kert és így tovább). Nekem ezekkel semmi bajon, sőt. Tetszenek, hogy állatokon lovagolnak, patakokban fickándoznak, kívánatos gyümölcsöket majszolnak, óriási madarakon üldögélnek, a boldogságtól elfogódottak, ártatlanok, gyengédek, féktelenek, romlottak, vágyakoznak, nyüzsögnek, olykor zabolátlanok, élvezik az érzéki öröök mulandóságát, élvezik a földi gyönyöröket. Vízben, földön, levegőben, párokban, egyedül és csoportokban.

## Határon

Többször utaltam ismereteim szűkösségére, hiányosságaira. Ebben az esszé-sorozatban megírtam tavaly 11, idén 7 képelemzést (s 1987 és 1992 között 19 képről, *Föld-hajó*. Liget, 1993). S most, ennél a festménynél átéltem, hogy itt a határ. A képességeim korlátozottak. Ez a kép nem adja meg magát nekem (s cseppet sem vigasztal, hogy sokan másoknak sem).

Mindig azt bizonygattam, hogy azok a festők, akik műveikben közelítették az örület határait (Bosch, Grünewald, Goya, Blake, Van Gogh, Gulácsy és sokan mások), amíg komponálni, művet létrehozni tudtak, kézben tartották saját szörnyeiket, tébolyaikat, látomásaikat, hallucinációikat. Most, e kép kapcsán, életemben először, közel kerültem ahhoz, hogy a mű maga belevonjon olyan határátlépésbe, amire nem akarok – és legalább negyven éve nem kívánok – vállalkozni. Rá kellett jönnöm, hogy ezért nem tanítottam soha Bosch-képekről még művészettörténet-órákon sem, és sosem elemeztem, elemeztettem Képi kifejezés és egyéb tantárgyak keretei között. Vonzás és taszítás, öröm és szorongás, de a mélységekbe-magasságokba, ahova Bosch (Goya, Van Gogh) belevinne, nem vagyok alkalmas a belépésre.

Eddig a kép szépségeiről írtam. És most kellene belemenni azokba a rétegekbe, amik – a szépség, a megjelenítési mód, lenyűgöző festésmód, a költőiség mögött – a másik oldalról szólnak. Itt azonban abba kell hagynom, mert azokba a rétegekbe nem tudom, nem merem követni a festőt.

Mindig ellenérzést keltett a nagyszerű GOMBRICH, aki azt írja Boschról: „*a Gonosz erőinek rémületes ábrázolása révén vált híressé*”. Igen, most már értem.

Bosch rendkívüli precizitással festett. Pontosan, lassan, szakmailag messzemenően korrekten. Tulajdonképpen realista. Ezt erősítik a pontos körvonalak, határozott formák is. Valóságosan. Azt a valóságot ábrázolta, amit ő annak tartott. S amilyen a világ. Akkor is. Azelőtt is. Most is. Egyrészt szorongásokkal, fájdalokkal, fenyegetettséggel, erőszakkal, gonoszságokkal teli, tébolyodott kísértetekkel, másrészt szépségekkel, csodákkal, lírai érzelmekkel, szeretettel, szerelemmel és így tovább. De ebbe már nem tudok belemenni. Tanítok. Írok. De többre nincs bennem képesség. Kerülöm a lidércnyomásokat.

## Irodalom

BODNÁR Szilvia: *Álmok és látomások*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1996.

BOKÁNYI Adrienn: *Művészi pokoljárások* – NyME-SEK, sek.nyme.hu/btk/ZEPHYRNET

BOSING, Walter: *Bosch – A festői életmű*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2005.

ECO, Umberto (szerk.): *A rótság története*, Európa Kiadó, Budapest, 2007.

FRAENGER, Wilhelm: *Hieronymus Bosch*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1982.

GIBSON, Walter S.: *Hieronymus Bosch*, Thames and Hudson, London, 1985.

*Isten Állatkertje. Válogatás a középkor és a reneszánsz állatleírásaiból*, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, Budapest, 2001.

KORENY, Fritz: *Hieronymus Bosch: die Zeichnungen*, Bregois, Wien, 2012.

MANDER, van Karel: *Hírneves németalföldi festők élete*, Helikon Kiadó, Budapest, 1987. 56–57.

LINFERT, Carl: *Jérôme Bosch*, Cercle d’Art, Paris, 1988.

PÁL József – Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

SILVER, Larry: *Hieronymus Bosch*, Abbeville Press, New York, 2006.

TOLNAY, de Charles: *Hieronymus Bosch*, Reynal and Company, New York, 1988.

VERMEULEN, John: *Hieronymus Bosch élete és művészete*, Geopen, Debrecen, 2009

---

# Test és lélek

---

## Jan van Eyck: Arnolfini házaspár

ZSUBORI ERVINNEK

Jan van Eyck 1434-ben, 44 éves korában festette az *Arnolfini házaspárt*. Ezzel a festménnyel úgy jártam a képtárban, mint Bécsben a *Willendorfi Vénusz* keresésekor. Emlékezetemben egy monumentális művet őriztem, és amikor 1984-ben, negyvenévesen végre eljutottam Londonba, sokáig nem leltem meg. A kép ugyanis meglepően kicsi, mérete alapján nem tűnik fel. Ám ha egyszer már felfedezte az ember, attól kezdve erőteljesen hívja fel magára a figyelmet másságával, szokatlanságával, különösségével. Egyedülálló mivoltával.

Jó szerencsém még ötször engedte látni, csodálni az amúgy legkedvesebb festményeim egyikét, és – különös, megfoghatatlan törekvése, szavakban megközelíthetetlen finomsága, artistikuma ellenére – egyre növekedett bennem. Jan van Eyck tehetsége, festői szaktudása robusztus, és ez szinte minden művének szétfeszíti a látványhoz képest többnyire tartózkodó, visszafogott méretét (*Giovanni Arnolfini portré; Margaret van Eyck; Madonna a szökőkútnál; Angyali üdvözlet*). Még a *Genti oltár* is, amely becsukva 375 × 260 centiméteres, kinyitva pedig 375 × 520 centis, sokkal, de sokkal nagyobbak hat monumentálisága, kozmikus teljessége révén. Művei a nézőben átváltoznak olyanná, olyan hatást keltővé, mint Giotto Scrovegni-kápolnájának freskói (1305–1306) vagy az egyik kortársa, Masaccio festette firenzei Brancacci-kápolna freskói (1424).

Felénk forduló frontális, egész alakos kettős portré, ami szokatlan, bár nem kivételes a XV. században. Kettős portrék már a XIV. században is készültek. A házastársak képi megörökítése szinte minden előzmény nélkül áll. Pompejiből ismerjük ugyan *Paquius Proculus és felesége* csodálatos, kifejező szempárral ránk néző kettős portréját egy II. századi falfestményről, illetve az etruszk terrakotta házaspár-síremlékeken a Kr. e. VI–V. századból az összetartozó házaspárokat, de ez a téma igazából az *Arnolfini házaspárral* nyeri el jelentőségét. A festményen (amelyet *Arnolfini esküvő, Arnolfini kettős portré, Giovanni Arnolfini és felesége* címen is emlegetnek) Giovanni di Nicolao Arnolfini, a Luccai Hercegségből származó itáliai kereskedőt látjuk, flandriai – brüggei – otthonában, aki 1419-től élt Nyugat-Flandria legnagyobb és igen gazdag városában, amelynek városközpontja a középkor óta máig nem változott (Észak Velencéjének is szokás nevezni). Felesége a flamand Giovanna Cenami, ha valóban ő van a festményen. Vannak, akik szerint a festő Arnolfini első feleségét, az 1433 februárjában elhunyt Constanza Trentát örökölte meg. A mű 1434-

ben készült. Állítólag a második feleséggel csak tizenhárom évvel később keltek egybe (Arnolfiniről Jan van Eyck 1437-ben egy piros turbános, tartózkodó, érzékeny, befelé forduló portrét festett, Staatliche Museen, Berlin). Jacques Paviot szerint Jan van Eyck (1390 k.–1441. július 9.) már nem is élt Arnolfini második esküvőjekor.

Kézfogó? Esküvő? Vagy talán emlékkép egy évvel az első feleség halála után? E kérdésekre nincs egyértelmű válasz, és annak ellenére, hogy Jan van Eyck népszerű és elismert művész volt, meglepően kevés megbízható dokumentum maradt fenn róla és vele kapcsolatban. Jan van Eyck a maga esküvőjét 1433-ban tartotta, az *Arnolfini házaspár* festésekor már volt egy fiúk. Felesége iránti érzelmeit, kötődését az a megkapó, bensőséges portré bizonyítja, amelyet 1439-ben róla festett (*A művész felesége, Margaret van Eyck*, Musée des Beaux-Arts, Brügge). Talán saját házasságának élménye, öröme is benne van az Arnolfini házaspárt bemutató képben, melyet én is inkább emlékképnek vélek, nem valóságos, modellek után festett házassági kettős portrénak. Inkább a házasság misztériuma, mint realitása.

## A mindennapokban élő emberhez viszonyítva

„*A németalföldi táblaképfestészet története a Van Eyck fivérekkel indul*”, írja Max J. FRIEDLÄNDER 1967-ben a németalföldi festészetről szóló terjedelmes, alapos monográfiájában. Sokan sokszor: Jan van Eyck az első északi reneszánsz festő (tegyük hozzá: megőrizve számos stílári és szemléleti elemet az északi gótikából). Nehéz magyarázatot találni arra, hogy a XV. században mi mindennek a következménye két olyan magas szintű, újító szellemi művészeti központ létrejötte, mint amely Németalföldön (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Robert Campin, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, Quentin Massys – hogy csak a legkiválóbbakat említsem) és ugyanakkor Firenzében működött. Nemcsak a kereskedők, bankárok, a brüggei és firenzei arisztokrácia, udvar között szoros és folyamatos a kapcsolat, hanem a művészek között is. Olaszok utaztak Németalföldre, németalföldiek olasz udvarokba. Ennek a kölcsönhatásnak, kölcsönös befolyásnak lehet a következménye, hogy mindkét – földrajzilag távoli, de a kereskedelem, pénzügyekben, a művészetben és így emberi kapcsolatokban közeli – helyen a mindennapokban élő emberhez viszonyítva próbálták megfogalmazni a külső világot. A gazdasági élet és a művészet terén is Flandriának és Itáliának jutott a főszerep.

## Titkos utazások

Jan van Eyck a burgundiai herceg, Jó Fülöp udvari festője. Előtte nagyon fiatalon, 1422 és 1425 között a „peintre et varlet de chambre” címet viselte Bajor Jánosnak, Hollandia grófjának udvarában. 1424-ben a Szent Lukács céh, Brüggeben a festők, üveg- és tükörkészítők céhe, megkapta a királyi kiváltságlevelet, ennek volt megbecsült





*Jan van Eyck: Arnolfini házaspár*

tagja Jan van Eyck is. Jó Fülöp diplomáciai megbízásai következtében kétszer is járt Portugáliában (hatása kimutatható például Nuno Gonzales 1460-ban készült lisszaboni Szent Vince-oltárán). Annak a küldöttségnek volt a tagja, amely Jó Fülöp és Portugáliai Izabella házasságának létrejöttét egyengette. Állítólag többször vállalkozott titkosnak minősített utazásokra is. Jó Fülöp festőként és diplomataként egyaránt nagyra becsülte, többször utasította pénztárnokát Jan van Eyck fizetésének emelésére (a festő halála után az özvegy kedvezményekre volt jogosult). PANOFSKY szerint [1953] Jó Fülöp felkereste a festőt brüggei műhelyében is.

Kétségtelen, hogy a XV. század a flamand festészet „arany százada” (mint majd a XVII. század a hollandoké, Rembrandté és Vermeeré). A szövőipar, illetve a len- és gyapjútermékek kereskedelme (lásd a korabeli festők munkáin a textiliák anyag- és formagazdagságát), a lovagi életforma utolsó felvirágzása – mely a polgárságot akkor még lenyűgözi –, a hercegi udvar varázsa, finom ízlése, a bőkezü mecénások teszik Brügget Észak-Európa leggazdagabb városává. A társadalom és a kultúra elvilágiasodása mellett Jan van Eyck és az *Arnolfini házaspár* szempontjából a legfontosabb: a művészetben a hétköznapi ember jelenik meg témaként. Még a *Rolin kancellár Madonnája* (1434–1436, Louvre, Párizs) című képen is hús-vér ember viseli az aprólékosan megfestett, kipárnázott ruhát, a redők mögött ott a kézzel fogható emberi test, a maga anyagi valóságában.

Jan van Eyck hívő ember, még ha vállalkozásának lényege a látható világ szépségének megmutatása is. 1426 és 1432 között dolgozott az *Isten báránya* genti oltáron: 248 emberi alakot és több mint 50 féle növényt, virágot festett meg páratlan anyagszerűséggel, biztonsággal, aprólékosággal, holott ez az oltárkép egyike a legmisztikusabbaknak a keresztény művészet történetében. Mintha a skolasztikus filozófia nominalista ágának lett volna képi követője: ők ösztönöznek a részjelenségekkel teli világ megfigyelésére. A légiesen fénylő tájban, a maga teljes pompájában ragyogó természetben proféták, pátriárkák, apostolok, vértanúk csoportjai: emberek lélegző, élő alakjai, külső és belső valóságuk megragadó, lenyűgöző. Tökéletes, felülmúlhatatlan gondos kivitelezés és páratlan költőiség. Beleépíti az élet, a mindennapok, az emberi test és arc szépségét a keresztény gondolkodásba, keresztény hitét pedig a realisztikus részletekbe. Hűség a hithez, a humanizmushoz, a valósághoz. Szinkretizmus: az angyalok, a világ isteni része és a táj, az emberi lények, az arckifejezések, a ruházat; minden mindennel összekapcsolódik. Ez az összetett, gondosan szerkesztett, csodálatos, tágas, mély kompozíció, ahogy nézőpontról nézőpontra haladunk, egyre jobban belevonz bennünket ebbe a különös világba. Jan van Eyck olyan formákat volt képes teremteni, amelyek érzéseket és gondolatokat fejeznek ki, máig érvényeseket. Ahogy többen is megfogalmazták: az ő művészetével a festészet autonóm nyelvezetté válik.

Felülmúlhatatlanok portréi is. A flandriai Van Eyck, Campin, Van der Weyden fordulatot hozott a festészet történetében: felfedezték a látható világ gazdagságát, szépségét, egyszerűségét és bonyolultságát, a tárgyak jelentőségét, és bámulatra méltó

technikai, szakmai felkészültséggel voltak képesek anyagi mivoltukat érzékeltetni. Tárgyilagosan, világosan, ugyanakkor áhítattal szemlélik és láttatják a való világot, a hétköznapokat, meggyőzően, odaadó türelemmel az apró részletek révén a valóságosnak a látszatát keltik. Elhisszük nekik, hogy ez a realitás, ilyenek vagyunk és ilyen a környezetünk. Az életünk kereteit rögzítik.

## Szellem és érzékiség egyensúlya

Az *Arnolfini házaspár* című festményen mindennek gondosan kiválasztott helye van. És sokrétű jelentése. Balról árad be a fény, ablak köti össze a külső és a belső világot (sok nyelvben a fényt és az ablakot azonos szó fejezi ki!). Az ablakon hat sötétbarna fapaletta, a felső része kék, zöld és vörös ólomüveg. Az ablak nyitva, de csak résnyit mutat a külvilágból. Kintről cseresznyefa látszik (a keresztények számára a Paradicsomkert gyümölcse, ezért tartja gyakran kezében a képeken a gyermek Jézus). Nyár van, az öröm és a beteljesedés ideje (az eljegyzés vagy a házasságkötés is beteljesedés, öröm). Az ablakkönyöklőn és a barna komód tetején a narancsok az e világi gazdagságot, anyagi jólétet is jelzik; a narancs akkor még luxuscikknek számított Észak-Európában. Sokmagvú, ezért termékenységszimbólum. Gömb alakja miatt a tökéletesség, a harmónia érzetét kelti (gömb a világmindenség, a rendezett kozmosz). A keresztény művészetben a Madonna-képeken a teljességet jelképező almát helyettesíti. (A genti oltáron – 1432, St. Bavo-katedrális – a narancs a mennyei Jeruzsálem egyik fája.) Ugyanakkor emlékeztet az elveszett paradicsomra, a bűnbeesésre is. A narancssárga szín a szellem és az érzékiség egyensúlya, utalás a házasság égi és földi, lelki és testi mivoltára.

Kevés hétköznapibb tárgy van, mint a papucs, melyet hol itt, hol ott hagynak használói. Itt két pár is van belőlük. Balra az előtérben a gondosan kidolgozott mintázatú, matt barna deszkapadlón egy meglehetősen ormótlan, eléggé elhasznált, durva felületű férfi fapapucs, hátul, a karosszék előtt vörös, apró gyöngyökkel díszített női papucs. Mindkettő „v” alakban nyitva, a férfié a fejénél, a nőé a sarkánál érintkezik. (Mivel Jan van Eycknél semmi sem véletlen, hajlamos vagyok arra gondolni, hogy ez a két nyitott, szétnyitott forma női elem, a házassággal együtt járó szüzesség elvesztésére is utalhat.) A korabeli néző számára a papucskok is jelzik: megszentelt helyen vagyunk, egy férfi és egy nő intim, bensőséges terében, két, összetartozó ember mikrokozmoszában, a családot jelképező otthonukban.

A kép belseje felé tartó deszkapadlók összeillesztései jól látszanak, és a kapcsolódásoknál a faszegecsek fejei. Tisztán kivehetők a padlót borító deszkalapokon a fa erezei, kopásai őrzik az élő fa mintázatait, s ezáltal biztonságot, életerőt sugallnak. Színük is megnyugtató, az otthon melegének képzetét keltik. A vörös-kéksárga-fekete, növényi ornamentikákkal és geometrikus elemekkel díszített szőnyegből csak egy keskeny darab látszik a nő földig érő zöld ruhája mögött. A keleti szőnyeg is ritkaságszámba ment, a XV. század folyamán terjed el lassan (többek szerint az

Alpoktól északra Jan van Eyck festett elsőként szobabelsőben geometrikus mintájú keleti szőnyeget).

Jobbra természetes baldachinos ágy piroslik: a meghitt magánélet színhelye, eszköz, amelyben az emberi test és lélek alvás közben, álomban és a szerelemben, szeretkezésben megújulhat. A keresztény művészetben a szülést és a születést szimbolizálhatja, az élet misztériumainak szent helye, fogantatás – születés – élet-halál folyamatának helyszíne. Meleg színe, a sok piros a két ember közötti érzés melegségét, mélységét, ünnepélyességét támasztja alá, erősíti fel. Egyben a virágzó flandriai szövőipar termékeként a tehetős polgári világ kényelmére, anyagi lehetőségeire is utal. Díszes ágyfüggönyök lógnak a falról, a fafaragványos széken is puha, vastag, vörös textília, és a falnál lévő kanapén is, melyet az ágy részben takar. A háttérret záró karosszék is a jó mód bizonyítéka. Rajta kissé gyűrött vörös párna, látszik, hogy nemrég használták, nem dísz tárgy. A szék támláján jobbra fent és oldalt, a párna magasságában, a kézen fogva álló pár kezei felett és alatt két kis démonfigura. A fentinek inkább emberi az arca és állati a teste, a lenti talán oroszlán- vagy majomfejű (román kori templomok vízköpő szörnyecskéit, ördögöcskéit idézik). Jelenlétük meglepő és váratlan ebben a derűs, idilli környezetben. Nem hangsúlyosak, szinte beleolvadnak a háttérbe, nem is igazán ijesztőek, ám szörnypofájuk rútsága kirí ebből a szép, igényes tárgyi közegből. Talán fából vannak, mint a karosszék oldala, színük azzal megegyező. A démonok rossz szellemek, az angyalokkal szemben álló lények, a sötétség hatalmának, a rontásnak természetfeletti megtestesítői. Akkoriban Európa csak úgy nyüzsgött a látható és láthatatlan démonoktól; Jan van Eyck kortársa, Alfonso de Spina spanyol püspök 133 milliónál is többre becsülte számukat, egy századdal később Johann Weyer csaknem négy és fél millióra. Mivel a Bibliában nincs róluk leírás, a démonábrázolásokat a fantáziadús képzőművészeknek kellett megteremtenuk.

Azért foglalkozom hosszasan a két kis démon jelenlétével, mert ebben is annak bizonyítékát vélem felfedezni, hogy ez a sejtelmes kép nem egyszerűen eljegyzés vagy házasság kezdete, hanem *emlékkép*. Talán Giovanni di Nicolao Arnolfini a festmény elkészülte előtti években meghalt feleségének, első házasságuknak állított emléket. A démonok a halálhoz kapcsolódnak, az élet utáni élethez. A korszak gyakori képtémája az utolsó ítélet. Jan van Eyck 1420–1425 körül festett képén is (*Utolsó ítélet*, Metropolitan Museum, New York) ott hemzsegnek a démoni lények, szörnyek, fekete ördögök. Több elemző is felhívja a figyelmet arra, hogy az *Arnolfini házaspár* című képen az emeleti helyiség nem hálószoba, hanem fogadószoba, amelyben előfordulhat ugyan házastársi ágy, de általában nem szokás. Az ágy nem csak a termékenység, születés szimbóluma. Többnyire ágyban halunk meg. Talán itt az ágy is a halott asszonyra utal.

Visszatérve a karosszékhez, a széktámlát koronázó, imádkozó kéztartású áhítatos Szent Margit-szobrocska ellensúlyozza a csúnyácska démoni arcokat. A vértanúhalált halt Szent Margit a gyermekáldás patrónusa, védőszentje, a tizennégy segítő szent

egyike, főként szülő anyák számára kért égi segítséget. Ugyanakkor attribútuma egy szörnyű sárkány, amelynek alakjában a sátán megjelent börtönében, és akit a kereszt jelével üzött el.

## Virtuóz technikával

A két álló embert nemcsak kéztartásuk, hanem a fentről lelógó nagyméretű, pompás, többkarú bronz gyertyatartó, dinanderie technikával készített csillár is összeköti. Bonyolult rövidülésben látható forma, melyet nem alulról, hanem szemből látunk. Kivitelezése technikai virtuozitás. Az aranyló fények még inkább kiemelik a festésmód tökéletességét és az anyagi jómód evilágiságát. Hasonló fali gyertyatartót többen is festettek a XV. században északon. Dirck Bouts 1464 és 1468 között készült oltárképének (*Utolsó vacsora*, Sankt Peter, Leuven) középső tábláján ugyancsak szemből látjuk a művesen faragott sokkarú gyertyatartót, s nem alulról. A csillár (valójában fali gyertyatartó) három-három irányban ágazik el, ívesen hullámvonalakkal és stilizált organikus, növényi formákkal gazdagon díszítve. A hat bronz gyertyatartó kerek alja is cizellált, míves, virtuóz kialakítású. Csak azt tudom írni – szuperlatívuszok helyett meglehetősen visszafogottan –, hogy gyönyörű mestermunka úgy, ahogy van (ez a tárgy maga a képi költészet, ha van ilyen). „Csak” egy tárgy, amelyben egy szál gyertya lángja izzik sárgán, vörösen, valóságosan. Egy tárgy, amelyen visszaverődnek a fények, kontrasztosak a világító és sötét részek, önmagában is tökéletes, gondos, utánozhatatlan festésmódja miatt. És még valami: múzeumi szakemberek szerint a festményen látható dolgok közül ez az egyetlen, amely mindenféle előrajzolás és javítás nélkül készült. Mint írtam, bonyolult rövidülésben látható forma; ezt így, ilyen bámulatos módon megoldani: a festés magasiskolája, olyan szintű szakmai tudás, készség, amellyel a képzőművészet legeslegnagyobbiban közül is csak nagyon kevesen rendelkeztek.

Az ablak felé eső oldalon magasodik az egyetlen gyertya, ez az összetett szimbolikájú fényhordozó. A Mária-képeken a gyertyatartó egy gyertyával Máriát jelképezi, aki a „világ világosságát”, Krisztust hordozta a méhében. Egyben a Szentháromságot testesíti meg – a láng, a kanóc és a viasz egysége révén. A gyertyaláng melege Krisztus szeretetére utal. Tudjuk, hogy az emberi élet mulandóságát is jelenti. A középkori eredetű „jó halál művészetét” megfogalmazó ábrázolásokon a haldokló kezében gyertyával fogadja a halált. (Nem tudom és nem is sikerült kiderítenem, hogy a flamand népi hagyományban megtalálható-e az a hit, amely a magyar paraszti kultúrában mélyen gyökerezik, és amelyet gyerekkoromban tanyasi rokonaimtól tanultam: a mennyországban mindenkinek van egy égő gyertyája, és addig él az ember, ameddig az lángol.) Íme, ismét a halál, akárcsak a démonoknál és a haldoklót is befogadó ágy esetében. És persze az ifjú pár szerelmének lángját is jelképezi.

Szemben hátul, a falon, a tükör mellett, nagy szögön falra akasztott, fénylő gyöngyökből álló, négy soros rózsafüzér lóg; imafüzér, olvasó, az imádkozás

segédeszközéként. (Általában 50 vagy 150 szemből állt. A XV. században alakult Rózsafüzér-testvérületek oltárain Máriát és a gyermek Jézust is gyakran ábrázolták rózsafüzérrel.) A rajtuk csillogó, ragyogó fény az isteni jelenlét, Krisztus jelenléte „*Én vagyok a világ világossága.*” [Jn 8,12] Két hosszú, almazöld textilfonat csomó lóg lezárásként az imafüzér alján.

Ez a józan, tárgyilagos, egyensúlyos kép a mindennapi élet egy darabkája, az otthon bensőséges világa, amelyhez szervesen hozzátartozik a katolikus hit, ahogy a vallásosságra utaló jegyek ezt egyértelműsítik.

## Legyőzni a múlt időt

Hátul a falon, dekoratív fakeretben egy nem túl nagy, domború tükör. Már írtam az elején, hogy a tükörkészítők és a festők az 1430-as években ugyanabba a céhbe tartoztak; aligha véletlen, hogy ebben az időben kezdtek megjelenni a tükrök a festményeken és bennük egy egész szoba, emberalakok (Robert Campin: *Heinrich von Werl és Keresztelő Szent János*, 1438, Museo del Prado, Madrid). Még ritkaságszámba mentek a tükrök és lencsék (Van Eyck Van der Paele kanonokot kezében olvasószemüveggel festi meg; 1436, Musée des Beaux-Arts, Brügge). A korabeli festőket és nézőket ugyanúgy lenyűgözhatték a tükrök és a tükrökben visszatükröződő dolgok, mint bennünket. Tudatosan használtam a visszatükröződés kifejezést, ám nem fogok itt belekontárkodni a tükrözés-tükröződés elméletekbe, a tükör és a valóság, a tükörkép és a realitás bonyolult filozófiai, esztétikai problémahalmazába. És abba sem, hogy Jan van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden és kortársaik használhattak-e tükörlencsét, epidiaszkópot vagy bármilyen optikai segédeszközt. A tükör és a lencse a modern fényképezőgépek két legfontosabb eleme ugyan, de számomra elfogadhatatlan visszavetíteni bármit is, még ha annak érdekében történne is, hogy jobban értsük mindazt, amit Van Eyck és társai elértek a pontosság, a hűség, az általuk teremtett valóság terén.

A tükör az igazság, a valóság és a földi hívságok szimbóluma. A hívők szerint az isteni igazság tökéletlen megismerése (PÁL: „*mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre.*”) [Kor. 13,12] A hiúság, a vanitas, a földi hívság attribútuma is. A tükörben megjelenő képek mulékonyak, tűnékenyek. A festő kimerevíti az időt, a megfoghatatlan pillanatot: amit a képen rögzít, az az örökkévalóságé (legalábbis amíg van európai kultúra). S ami a tükörben látszik, az is ottmarad az idők végezetéig. (Így győzi le művész és néző együtt a múlt időt, a képben létezővel a halált. A kép maga is tükör. Tükör a képben – megkettőzve, megerősítve a létezésük.) A tükör mágikus tárgy is, bajelhárító. A négy keresztény erény egyikének, a Bölcsességet megszemélyesítő nőalaknak a kezében látható tükör nemcsak a jelent, hanem a múltat és a jövőt is láttatja.

## A szakralitás jelenléte

A festményen a tükör körül a fakeretben tíz kerek képecske; aprólékos részletességgel Jézus kínszenvedésének jelenetei vannak megfestve. Legfelül Krisztus a kereszten. Ezek a szentképecskék is a hit, a vallásos gondolkodás és a hétköznapi lét szoros kapcsolatára, összefüggéseire utalnak. Amikor tehát lelkesen és lenyűgözve nézzük az *Arnolfini házaspárt*, mint a mindennapiság, életkörülményeink, anyagi világhoz kötöttségünk tökéletes, tárgyilagos és tapintható bemutatását, érzékelnünk kell a szakralitás jelenlétét is, a tárgyaknak szellemi tartalommal telítettségét, a tárgyakban is a hit által biztonságos életszeretetét. Keresztény hagyomány összeegyeztetése az evilág felfedezésével.

A domború tükörben látszik a szobabelső, a görbületekhez, hosszításhoz igazodva balra az ablak a cseresznyefával, a narancsok, jobbra a baldachinos ágy, fent a bronzlámpa, háttal a két főszereplő, a kézen fogva álló férfi és nő, és az ajtónyílásban két férfi, a tanúk, amint távozóban visszaneznek. Egyikük égszínkéék ruhában állítólag maga a festő. Ha ez igaz, és valóban az alkotót látjuk, akkor először fordul elő a művészettörténetben, hogy a művész hiteles szemtanúja annak, amit ábrázol – mint ezt előszeretettel hangsúlyozzák a képet elemzők (mások inkább a vörös ruhásban vélik a festőt felfedezni).

A tükör fölött szépen formált, igényes gótikus betűkkel felirat a falon: „Johannes de Eyck fuit hic”, és alatta a dátum: 1434. A jelenlet egyértelmű bizonyítéka. És a festő öntudatosságáé. A XIV. században még ritkább, a XV. században már általános, hogy a művész aláírja a nevét. Nemcsak a polgári tárgyak, a személy személyessége is fontossá, értékké válik. Az Arnolfini házaspár: individuális teremtmények. Festőjük is. És nem csak a felirat miatt (szignálta és dátumozta műveit).

## Kitágított térélmény

A tárgyak sűrűsége, sokasága és tömege sem teszi zsúfolttá a képet. Ez nemcsak a gondos elrendezésnek, a tudatos szerkesztésnek, hanem az atmoszferikus tér teremtésének is a következménye. Az előtérből a hátrafelé tartó vonalak nem egyetlen, hanem négy különböző enyészpontban futnak össze. A lineáris perspektívát és az enyészvonalakat a festő rendkívüli virtuozitással kezeli. Az egymással ellentétes színárnyalatokat úgy rendezi el, hogy különböző fokozataikkal a tér plaszticitásának és a messzeségnek, távolságoknak az érzetét keltik. Szinte a levegő, a fény remegését is észleljük a színek fokozatai révén, ezáltal a tér is megragadható, amelyben a tárgyak tömegükkel elhelyezkednek. A térélmény kitágításához hozzájárul a tükör és az ablak is.

A nézőhöz legközelebb egy vörösesbarna, borzas szőrű kiskutya áll, mintegy összekötve a házaspárt. Élénken csillogó világosbarna szeme és szája is mintha mosolyogna. Lényéből meghittség, melegség, bizalom árad. Olyan gondosan van megfestve, hogy szinte valamennyi kunkori szőrszála egyenként is tapintható. Valószínűleg brüsszeli griffon, élénk és szófogadó, zömök testű kiskutya (ám a

tenyésztések, keveredések révén a kutyák elég sokat változtak az elmúlt évszázadokban, így csak következtethetünk a mai formák alapján).

A kutya gyakori totem- és kabalafigura, határőrző, lélekkísérő. A hűség és az éberség szimbóluma. A kereszténységben a XIII. századtól különösen fontossá válik Szent Domonkos attribútumaként, ő a kolduló és prédikáló dominikánus rend (*Domini canes* = Az Úr kutyái, akiknek fontos a szerepük az eretnekek elleni küzdelemben) alapítója. A kutya a teológiai erények közül a Hűség megtestesítője, és azoknak az isteni tulajdonságoknak – békesség, igazság, irgalmasság –, amelyeknek a megváltás eltervezésében is szerepük van, a világi erények közül a házastársi hűségé (ezt fejezik ki a női portrék ölebei és a középkori női királynői sírokon a kutyaábrázolások). Az *Arnolfini házaspáron* is ezt és a családi nyugalmat közvetíti a nagyon élethű, kifejező arcú kiskutya, amely fejével az asszony felé fordulva, lábához közel áll, látszik, hogy kötődik hozzá („*hisz mint a kutya hinnél abban, ki bízna benned?*”; JÓZSEF Attila). Azt azért nem árt tudni, hogy a korabeliek a négy temperamentum közül a melankóliához társították. (A legkülönbözőbb mítoszokban a halálhoz, a halálon túli világhoz is hozzátartozik.)

## Ruhák kontrasztja

A férfi és a nő is gazdagon van felöltözve. Az olasz kereskedő barnás árnyalatú szőrmés kabátja és furcsa, magas, széles karimájú kalapja is a jómód ékes bizonyítéka. A XIV–XV. században különösen kedvelték a legkülönbözőbb állatprémeket, szőrméket. Jellegzetes burgundi viselet a bőrből készült harisnyaszerű lábbeli, a cipő orrát famerevítő tartotta. Hogy ne sérüljön a cipő, otthon harisnyás lábukat fapapucszerűségekbe dugták, ilyen látható a kép bal sarkában. Öv nélküli felsőruhája tunikaszerű, hosszú. Ez még a gótika divatos viselete, akárcsak a nő zárt formában, könyökben vágott, bő ujjú, földig érő, igen bő öltözéke, nagy uszályal. A hosszú kivágást és a nyaki részt fehér hermelinszőr keretezi. Alig sejteni a test alakját. A ruha dereka még egészen a mellig csúszik fel, közvetlenül a mell alatt fogja össze a fényesen csillogó öv. Az anyag enyhén behúzza, rásimul a kicsi mellre, majd felkúszik a nyakig. Az alsó ruha szegélyét a csuklónál arany karperec zárja. A nagyon bő szoknya ellentétben áll az egyre keskenyedő felsőrésszel. Annyira bő a ruha öv alatti része, hogy ebből sokan az asszony terhességére következtetnek (egy időben én is így voltam ezzel), holott csak a kor szokásának megfelelően eltakarja, leplezi az emberi testet, hozzáférhetetlenné teszi, még a tekintetektől is védi a nemiségre utaló részeket.

A férfi viseletének szolid, sötét színeivel szemben a nőé színpompás, ragyogó zöld, kék, fehér, sárgásfehér. A férfié visszafogott, kissé tartózkodó, a nőé gazdagon szétterülő, hosszan folytatódik még a földön is. Dúsan redőzött, önmaga anyagával díszített. A férfi felül bebújós hosszú ruhája, szőrmés kabátja és a nő bőségesen szabott, felül zárt ruhája a XV. században már csak a magas társadalmi állásúak jellegzetes öltözéke, ők figyelmen kívül hagyhatták a divat változásait. (A kép festése idején már rövidülnek a kabátok, ruhák, megjelennek az igen erkölcsellenes tartott



nadrágok. Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című képét a divattörténészek is szívesen használják illusztrációként.) Még egyikük bársonyruháján sincs az akkoriban divatba jövő zseb, gomb, csuklya. Bonyolult, ám mégis kecses, elegáns az öltözékük. A középkorban nagy hangsúlyt fektettek a fejfedőkre, mint ezt a festményen is látjuk. A fejviselet társadalmi státust jelöl. A nő fehér, bonyolult redőkben felrakott, oldalán körbecsipkézett finom, elegáns kendője a fátylat helyettesíti, a tisztaságot és az ártatlanságot sugallja. A nő arcának fehérsége és kicsit kivillanó hajának szőkesége is a korabeli ízlésnek felel meg.

## Megkérdőjelezhetetlen összetartozás

A házaspár a sok-sok tárgy ellenére is kitölti a teret, ők a látvány meghatározó elemei. Csaknem szimmetrikus az elrendezés. A férfi kicsit magasabb, nemcsak a kalapja miatt. Egyenesen, nyugodtan állnak, befelé figyelnek. Arcuk, tekintetük komoly, tartózkodó és felelősségteljes, tisztában vannak az esemény fontosságával. Összetartozásuk megkérdőjelezhetetlen. A férfi gyengéden, szeretettel érinti, tartja a nő nyitott, bizalmat sugárzó kézfejét. Ez az érintés a kép lényege. Ez vonzza be a festmény rejtelmeibe, mélységeibe a néző tekintetét. (S itt kéne verses vallomásokat idézni a házastársi szerelemről, az érintésről, mely segít életben maradni. Elviselni az elviselhetetlent.). A fiatal férfi felemelt jobb keze egyszerre áldó és óvó, védelmező mozdulat (leginkább a szelíd, békét hirdető Krisztus-képeken látható isteni intésre, védelmezésre emlékeztet). A fiatalasszony bal keze a hasán, mintha megszületendő gyermekét oltalmazná. Ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy többen is terhes anyának vélik őt, pedig a leendő gyermekre is gondolhatott az eljegyzés vagy házasságkötés ünnepélyes perceiben. (Ha pedig emlékkép, a meghalt első feleség emlékére, a meg nem született gyermekre is emlékeztethet.) A hölgy nőies, finom, kicsit Madonnás arcán is ott lehet a majdani anya megelőlegezett érzelmi élménye. Ez a kéztartás egyébként gyakori a kortárs festményeken, Szent Katalinra utal, akit a gyermek Jézus menyasszonyaként is ábrázolnak (Jan van Eyck is drezdai triptichonján: *Mária a gyermekkel a templomban*, 1437, Alte Meister Galerie).

Ennek a két arcnak a láttán ugyanazt mondhatjuk el, amit Jan van Eyck többi portréja (*Férfi vörös turbánban*, 1433; *Jan de Leeuw portréja*, 1436; *Margaret van Eyck portréja*, 1439) alapján: őt megelőzve senki nem nézte és láttatta így az emberi arcot, ilyen tárgyilagosan, elfogulatlanul, és mégis ilyen gyengéden, biztonságosan. „*Személyiségfeltáró munka*” – írja Kenneth CLARK. „*Az arckép új felfogása*”, „*a pillantásban kifejeződő belső élet*” – állapítja meg Hans BELTING. Valamiféle félszeg és őszinte mosoly is sejlik mindkettőjük arcán, talán a közös élet reménye miatt. Aki nézi, szemléli ezt a rendkívüli gondossággal, aprólékosan összerakott képet, előbb-utóbb kimondja: igen, lehetséges tartós házasság, egymást segítő, egymásban bízó két ember szövetsége. Kicsit még zavarba is jövünk, hogy tanúi lehetünk ennek a meghitt együttlétnek (még akkor is, ha tudjuk, és a tükörben látjuk, mások is tanúi voltak). Ez lehet a festmény népszerűségének egyik oka.

„*Megsűrűsödött a csend*” – írja VÉGH János. Az ablakon áradó fény szinte tapinthatóvá teszi a színek csillogását a tárgyakon. A színek fokozatai révén a fény és a levegő rezgését érezzük. Atmoszferikus finomságok. Ünnepeység, áramló mély érzelmek. Bennem akusztikus élményt keltenek a külső életvalóságot és a hitet áhítatos egyszerűséggel megmutató tárgyak. A rózsafüzéren csillogó fényben hallani vélem: értünk imádkozz, Szent Margit (szobor a székkarfán), Megváltónk (tíz kép a tükör keretén Jézus életéből, és az egy szál égő gyertya) segíts, és ti is, démonok (a széken) hárítsátok el a bajokat, óvj minket, csillogó szemű kiskutyánk. A napfény színű narancsok, a szeretet-vörös ágy erősítsék, biztosítsák a termékenységet által a jövőt. A házasság misztériuma.

Egyszerűen, gondosan, pontosan – egyrészt. Rendkívüli szakmai megoldásokkal összetetten, bonyolultan, sokrétűen – másrészt. Jan van Eyck azt festi meg, amire mindenki vágyik attól kezdve, hogy elengedi az anya kezét. Egy óvó, vigyázó kézre, érintésre, mely sosem ereszt el. Együtt az örökké tartó kapcsolat reményében. A házastársi szerelemben, mely a halálon is átsegít. (Egyetlen festményt ismerek csak a művészettörténetben, mely ugyanerről szól: Rembrandt *Zsidó menyasszonyát*, 1666–1668, Rijksmuseum, Amszterdam. Talán néha Chagall is közelít. Persze sokan festettek házaspárokat, Rubens, Van Dyck, Gainsborough, Modigliani, Otto Dix, Ámos Imre, Botero, de soha senki olyat, mint az *Arnolfini házaspár*.)

## Mélyebb és fényesebb színek

Jan van Eyckhez szokás az olajfestést kötni, pedig Ghiberti szerint Giotto is használta az 1300-as évek elején. Vasari a XVI. században viszont a Van Eyck fivéreknek tulajdonítja azt. Az újítás a festékkészítés módjában lehetett. Az olaj, mint kötőanyag használata lehetővé teszi, hogy a festő lassabban dolgozzon, így aprólékosabban kidolgozhatja a részleteket, megmunkálhatja a felületet. Több áttetsző réteget festhet egymásra, lazúrt, tükörfényt adhat a színeknek, hegyes ecsettel csúcspontokat rakhat fel oda, ahova akar. Alkalmas fény-árnyék viszonyok, tónus- és színátmenetek érzékeltetésére, mint ezt az *Arnolfini házaspár* csúcsteljesítményként bizonyítja, illusztrálja. (A kép egyébként faalapra készült; a fa tartósabb, strapabíróbb, mint a vászon, és kevésbé repedezik.) Mélyebbek és fényesebbek a színek, mint a tempera esetében. Tökéletesítése és általánossá válása, művészi célú használata köthető Jan van Eyckhez, aki az olajat lassan száradóvá, ugyanakkor folyékonyvá is tette. Az általa kidolgozott összetételben terjed el: lenmagból, dióból, mákból és más olajos magvakból nyerte a nagyon jó minőségű kötőanyagot. (Az olajfestés technikáját valószínűleg Antonello de Messina vitte magával Itáliába Brüggéből, amikor Velencébe költözött.) Karel van MANDER, a németalföldi művészek XVI. századi életrajzírója szerint „*Jan úgy találta, hogy az olaj a színeket élénkebbé és önmagukban fénylővé teszi, lakkolás nélkül is... Lám, új fajtája és módja született a festészetnek, sokak nagy bámulatára távoli országokban is*”.

A fiatalasszony nagy tömegű, zöld ruhája alapján később ezt a színt elnevezték Van Eyck-zöldnek. A természetben gyakori a zöld, hiszen a vegetáció színe, festékanyagként nehezen előállítható, rendszerint sárgából és kékekből keverik ki. A képen látható zöld réztartalmú festék, krómoxid-zöld, réz biztosítja a fényt, ragyogását. Mivel a természet színe, a termékenység is jelenti. Állandóság, harmónia, biztonság, kiegyensúlyozó, megnyugtató hatású, az emberi szem számára a legpihentetőbb szín. A ruhaujjak fehérrel világosított ultramarinkékek. Mária-kéknek is nevezik, utalásként Szűz Mária ruhájának színére. Az ég és a tenger, a hűség és a remény, az igazság és a tisztaság színe. A fehér bőrszínű hölgy fején fehér csipkés kendő: a fehér is a tisztaság, a szüziesség és a jóság, egyszerűség színe. A férfi egyszerű, bebújós, lefelé bővülő hosszú tunikája *caput mortuum*, ez mélylilas barna szín, kárminnal, violával megbontva, rajta barna prém (mókus vagy menyét szőre). Alatta az ugyancsak barna prémmel szegélyezett bő, széles ráncokat vető selyemdamaszt ruha barnáslila, barnászörösbe hajló sötétlilákkal. Nemességet és luxust sugall, energiákat, stabilitást is. (A reprodukciókon rendszerint alig látni valamit ezekből a kárminnal, késsel, violákkal kevert mély és rendkívül megnyugtató színekből.) A férfi harisnyája, cipője, de még a magas fekete kalapja is violákkal, kékekkel, kárminnal kevert szín.

A vörösek az élet, a vitalitás meleg színei és persze a nemiség szimbólumai is. Ennyiféle színegyüttesben mégis a barnák a meghatározók. A barna földszín, kiegyensúlyoz, megnyugtató. Anyagi szimbólum, gondoskodás, termékenység, egyszerűség, megbízhatóság, a születés és elmúlás színe. Ezek a barnák azonban a látszat ellenére összetett színkeverések eredményei: a háttérben az umbrákat és az okkereket a hölgy ruhájának zöldjével és sárgájával elegyíti, néhol fehérrel is világosítja. Ahol a háttér barnája hidegebb, abban valószínűleg kék is van, ahol melegebb a barna, azt zöld, sárga, vörös is színezheti. Nem tudjuk, milyen színű festékeket használt, de az érzékelhető, hogy sokfélét (egy színhez több úton is el lehet jutni, Van Eyck ennek is nagymestere volt).

## „Legjobb tudásom szerint”

„*Als ich can.*” Azaz: „*Legjobb tudásom szerint.*” Jan van Eyck ezt írta néhány festménykeretre, táblára. Megtette, ami tőle tellett. Tökéleteset alkotott. A látható világról ennél aligha tudható és tudatható több.

Biztos voltam abban, hogy erről a képről sosem fogok írni. Megszámlálhatatlanul sokat írtak ugyanis mérvadó művészettörténészekről kortárs elemzőkig (Panofsky, Friedländer, Gombrich, Francastel, Clark, Campbell, Schabacker, Bedaux, Dhanens, Hall, Kampis Antal, Végh János, Eörsi Anna és így tovább) és blogbejegyzőik. Mintha még a *Mona Lisánál* is többeket készítené állásfoglalásra, véleményközlésre.

Még napjainkban is születnek a festmény ihlette versek (Dirk van Bastelaere holland költő). Számptalan parafrázis született és készül ma is (Botero, Benjamin Dominguez, Ligeti Erika, Orosz István, Veszely Beáta és sokan mások festményei,

szobrai). A Duna TV és a Spektrum rendszeresen vetíti az *Arnolfini házaspárról* készült filmeket.

Kizárólag Zsubori Ervinnek, az Arnolfini Archívum társalapítójának kifejezett kívánságára kíséreltem meg a majdnem lehetetlent. Ervin három és fél évvel ezelőtt egy mélyülő rossz állapotból húzott ki azzal, hogy addig-addig érvelt, amíg megírtam a *Micsoda útjaimat...* Majd tavaly a tavaszi esszéket. Hálából és tisztelettel mégis vállalkoztam képelemző kérése teljesítésére. Ezért legyenek a fenti írással megértőek.

## Irodalom

*A művészet története. A korai reneszánsz*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1990., 65–86.

HARBISON, Craig: *Jan van Eyck. The Play of Realism*, University of Chicago Press, Chicago, 2012.

MANDER, van Karel: *Hírneves németalföldi és német festők élete*, Helikon, Budapest, 1987.

PÄCHT, Otto – SCHMIDT-DENGLER, Maria: *Van Eyck*, H. Miller, Michigan, 1994.

SIMPSON, Amanda: *Van Eyck*, Chaucer Press, Michigan, 2007.

VÉGH János: *Jan van Eyck*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1983.

VÉGH János: *Németalföld festészete a XV. században*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1977.

# Domenico Ghirlandaio: Nagyapa az unokájával

TURCSÁNYI TÓNINAK

Domenico Ghirlandaio 41 éves korában festette a *Nagyapa az unokájával* című rendkívül népszerűvé, ismertté vált kettős portréját. Az öregemberről készült rajzát a stockholmi Nationalmuseumban őrzik (1490 k., papír, 281 × 215 mm).

Ghirlandaio aranyműves, aranyárus apja műhelyében tanulta az ötvös szakmát (eredetileg Domenico di Tomasso Bigardi; művészneve valószínűleg a firenzei lányok körében kedvelt fejdíszről – girland – származik). Az ötvösművészi szemléletet megőrzi oltárképei és freskói gazdag díszítettségében, festményei fémes hatásában. Ez az aranyműves jelleg nemcsak őrá jellemző a XV. század végi Firenzében, hiszen két ötvös-festő, Verocchio és Antonio Pollaiuolo hatása Leonardóra, Botticellire és Peruginóra is kimutatható.

Többször is festett portrét Lorenzo de' Mediciről, számos további művének megrendelőjéről. Többek szerint a firenzei Sassetti-kápolnában látható életnagyságú kép az egyetlen hiteles és datálható Lorenzo il Magnifico-portré, a művészetek és a tudományok kiemelkedő mecénásáról. Három gyermeke is ott látható mellette. Ghirlandaio vérbeli freskófestő, rendkívül sok freskót készített Firenzében és más toszkán városokban (*Jézus megkeresztelése; Heródes lakomája; Keresztelő Szent János születése; Vizitáció*, mind a négy 1486 és 1490 között készült, s a Santa Maria Novellában látható; *Utolsó vacsora*, 1480, Ognissanti; a Santa Fina-kápolna freskói, 1475, San Gimignano; IV. Sixtus pápa meghívására Rómában, a Vatikánban: *Péter és András szőlőtása*, 1481–1482, Sixtus-kápolna). Állítólag egy alkalommal így kiáltott fel: „*Engedjete dolgozni... most, hogy már kezdem tudni, hogyan kell. Csak azt sajnálom, nem bíztak meg azzal, hogy Firenze valamennyi falát jelenetekkel fessek tele.*”

Egy évtizeden át, 1480 és 1490 között ő volt Firenze legtermékenyebb festője (s ez valószínűleg folytatódik, ha nem hal meg váratlanul és fiatalon, 45 évesen, erőteljes munkabírása, szorgalmas tevékenysége közepette).

## Műhely, Michelangelóval

Az élet örömeit élvező firenzei nagypolgárság nagyra becsült, sokat foglalkoztatott, ünnepeket, kedvenc művésze, aki könnyedén illeszkedett be az udvar életébe, finom modorú, kellemes társalgó. Nagy műhelyt hozott létre, számos segédet alkalmazott, sógora, testvérei és fia is vele dolgozott. (A Santa Maria Novella-templom egyik freskóján megörökítette saját rokonait is.) A freskófestészet technikáját az ő műhelyében tanulta 13 éves korától Michelangelo is. Az eleinte szerény műhely szinte nagyüzemmé növekedett, s több városba is szállított megrendelésre.

Kifogástalan mesterségbeli tudással, magas esztétikai színvonalon, tartózkodó méltósággal és igen öntudatosan készíti a megrendelői igényes értékrendjének, kényes



*Domenico Ghirlandaio: Nagyapa az unokájával*

ízlésének megfelelő műveit. Firenze és a toszkán táj a helyszín, a háttér a keresztény valláshoz kapcsolódó történeken, amelyek csúcspontja *Mária, Keresztelő Szent János és a dominikánus szentek* életének eseményeit 19 kompozícióban megjelenítő, 1486 és 1490 között készült freskósorozat a firenzei Santa Maria Novella-templom presbiteri kápolnájában, a Tornabuoni-kápolnában. Jeleneteit tágas térbe helyezte, az alacsonyan meghúzott horizont fölött széles a tájképi panoráma. Felismerhető városrészleteket láthatunk és pompás lakásbelsőket, díszes mennyezeteket, berakásokkal díszített, faragott diófa falburkolatokat, azonosítható, ismert környezeteket. *Szűz Mária születése* divatosan berendezett, előkelő firenzei palotában, fényűző lakásban zajlik számos résztvevővel (1491, freskó, Santa Maria Novella-templom).

Ghirlandaio élénken és nagyon is valóságosan mutatja meg a korabeli életet, a kortárs gazdag pártfogókat, a Medici-család számos tagját, hölgyeket és szolgálólányokat, jeles költőket, nevelőket, humanista gondolkodókat, hellenista tudósokat és önmagát is. Korszerűsített és aktualizált bibliai világ. A szent történetek szereplői a Mediciek köréhez tartozó családtagok, polgárok, bankárok, a város és a kor vezető emberei, akiket könnyed festésmóddal mutatósan és mozgalmasan rendez el a jelentős méretű felületeken. Az elvárásoknak megfelelően hiteles, természetelvű, tudatos, pontos, emelkedett. Az erős színeket is higgadt mértéktartással, szakszerűen használja az átgondolt, megtervezett hatás érdekében. A szereplők egy része érzelmetelített, más figurák arckifejezése inkább közömbös, valószínűleg jobban érdekelte a modellek helyzete, társadalmi szerepe, külseje, mint személyiségük belsőbb rétegei.

A nagy tekintélyű s igen sok kiadásban megjelentetett művészettörténeti könyv szerzője, Ernst H. Gombrich nem bánik igazságosan Ghirlandaióval: „*Festményei nem túlságosan jelentékenyek, de híven tükrözik a kor szín pompás, eleven életét, és gyönyörködtetik a szemet.*” Aby M. WARBURG, az ikonológia művészettörténeti irányzat megalapítója szerint „*Ghirlandaio számára (...) a vallási téma kapóra jött ürrügy arra, hogy a csinosan bevonuló korszerűség szép látszatát visszatükrözze.*” Azért Warburg is elismeri: „elsőrangú festő”. André Chastel az itáliai művészetről írott könyvében (1956, Párizs) sem bánik kíméletesen a sokat dolgozó festővel: „*Ghirlandaiótól (...) idegen marad társai nyugtalansága. (...) Ez a magyarázata a kiegyensúlyozottan megkomponált jeleneteiből áradó derűnek. Művészetéből azonban hiányzik a mindent igazoló belső egység és a költői invenció meggyőző ereje. Csak csodálkozhatunk (...), hogyan tarthatták alkotótársai annyira nagyra.*”

## Értő együttműködés a megrendelővel

Ghirlandaio (1449–1494) életműve egy olyan kivételes időszakban jött létre, amelyben Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Botticelli, Piero della Francesca – és még hosszan sorolhatnám – alkotnak. (Csak Firenzében a XV. század utolsó harmadában 41 festőt tartanak számon a festőcéhben.) Ghirlandaio jó festő, szakszerű, felkészült, elsőrangúan komponál (*Vizitáció*, 1491; *Keresztelő Szent János*

születése, 1486–1490), térteremtő és térérzékeltető képessége a quattrocento nevezetes művészei közé emeli. Kiegyensúlyozott temperamentuma, derűs kedélye, harmonikus egyénisége is hozzájárulhatott közkedveltségéhez, támogatottságához. Akkor már az egyéniség fontossága kezdte lehetővé tenni megrendelő és művész között a nyugtalan, izgága, vitatkozó kapcsolatot. Sokaknak inkább megfelelt az az értő együttműködés, amely Ghirlandaio természetéből és hatalmas munkabírásából következett.

Rajongott az antik művészetért, mint sokan mások is kortársai közül, az antik szokások és eszmék újraeledésének megfelelően. Nagyon sok antik tárgyat, díszítményt, festői elemet gyűjtött össze, amelyeket felhasznált művein. A Sala dei Gigli freskóin (1482, Palazzo Vecchio, Firenze) római diadalívhez hasonló architektúrák keretében hét római hőst ábrázolt. Egy antik márványszarkofág látható a gyermek Jézus mögött a *Pásztorok imádásán* (1485, oltárkép, tempera, fa, Santa Trinita, Sassetti-kápolna, Firenze, 167 × 167 cm; ma: Museo dell'Accademia, Firenze), rajta latin felirat, mely Jézus megszületését jövendőli. Az úton diadalív emelkedik. A jászol fölött is antik oszlopok tartják a tetőt. Amúgy a táj toszkán táj, az előkelő testtartású Mária ifjú firenzei hölgy, a pásztorok közül kettő egyszerű nyájörző olasz falusi ember, a harmadik pedig maga a festő. Ez a legkedvesebb Ghirlandaio-képem – a három pásztor jellemzése, egyénisége, arcjátéka, a tágas tér, baloldalon a lovak és a gyalog lefelé haladó tömeg mozgatása, a hüvelykujját szopó Jézuska miatt; a zsúfolt kompozíción rend van. Ha már megemlítettem ezt a fontos munkát, itt emelem ki, hogy Ghirlandaio ismerte és kedvelte a korabeli németalföldi festészetet, és hatott rá Hugo van der Goes hasonló tárgyú festménye, az úgynevezett Portinari-oltárkép, mely olasz megrendelésre készült, és akkoriban került Firenzébe.

Ghirlandaio az igen nagyszámú freskó és oltárkép mellett portrékat is festett megrendelésre. A legtöbb freskóján is szerepeltet a csoportokban olyan személyeket – férfiakat és nőket egyaránt –, akiket ha külön kinagyítunk, kiemelünk a kompozícióból, szinte egész alakos portrénak tűnnek, részletes, gondos jellemzésük miatt (*Az angyalok érkezése Zakariáshoz*, 1486–1490, Santa Maria Novella, Firenze; *Keresztelő Szent János születése*, 1486–1490, Santa Maria Novella, Firenze). Legkorábbi portréja 1475-ből *Lucrezia Tornabuoniról* készült, majd 1488-ban *Giovanna Tornabuoniról*. A Tornabuoni család megrendelésére is több freskót készített, a család egy másik nőtagját, Ludovicát fényűző firenzei palotájuk gazdagon dekorált termében, a *Mária születése* című művén portrészerűen örökítette meg. Festett portrét több fiatal nőről, férfiről és érettebb korú hölgyről, közülük többet profilban. Ezek is a festő és a megrendelő értő együttműködéséről tanúskodnak; érthetővé teszik, hogy az 1480-as években miért ő a firenzei előkelők, a város vezető rétegének legkedveltebb portréfestője. A kortárs festő, az Uffizi építész, Giorgio VASARI írja róla művészletrajzokat bemutató, sikeres művében: „Igen eleven arcokat festett, természetesen rajzolta meg alakjait, így hát a szemlélő jó néhány kiváló ember élethű képmásában gyönyörködhet.”



## Tárgyilagos bemutató

Legismertebb munkája a *Nagyapa az unokájával* (1490), ez a finom grafikus körvonallal alkotott, két plasztikus fejlet ábrázoló mű. Az idős ember és a kisfiú életkorából adódó ellentét. És a szépség és a csúnyaság ellentéte. Szembetűnő az öregember orrának beteges torzulása, az orron keletkezett bibircsók, dudorok, szemölcsök. Valamilyen bőrbetegségre gyanakszanak, van, akiben felmerül, hogy alkoholizmus következménye. Ez az orr kétségtelenül rút, ám az arc egésze annyira humánus, hogy az első meghökkenés után az orr ijesztő látványa megszeli a többi vonzó részlet láttán. Ez a fajta részletezés, tárgyilagos bemutató a korabeli németalföldi festészetre jellemző, ott figyelhető meg. Az öregember homloka jobb szélén is van ugyan egy kinövés, szemölcs, de a magas homlok értelmessége, bölcsessége feledteti ezt. Tűnődő, gondolkodó ember, ezt erősítik a nagy szemhéjak és az unokára figyelő szemek alatti ráncok is. Az idő múlása persze látványos nyomokat hagyott: gyér szemöldöke csaknem fehér, vékony szálú haja ősz, megkopott, tokája is kissé megereszkedett, nyaka ráncos.

A fiú bájos, sugárzik, ahogy csak egy gyermek képes, bőre finom, feszes, kis fitos orra kíváncsi, aranyzóke haja vakít. Gyönyörű haja loknikban, göndör fürtökben omlik a vállára, mintha fényzuhatag vagy napsütötte hullámlzó víz volna. Gazdag ornamentika a spirális vonalak tekergőzése. A létezés öröme, szépsége, hit a jövőben; mindannak ígérete, amiért érdemes lenni (s ami persze az öregségbe torkollik, azoknak a tapasztalatoknak, élményeknek a megszerzésében, ami ott van az öregember arcán).

Mindezekon túl: a két lény, nagyapa és unoka tekintetének összekapcsolódása. A fiú arca profilban, így csak bal szemét látjuk, ő áll a hagyományosan a jövőnek megfelelő oldalon. A férfi arca háromnegyedes, így a képen is mindkét szeme, nézése unokájára irányul, ő áll hagyományosan a múltnak megfelelő oldalon, de hátat fordít a múltnak, nagyon is jelen van, benne a jelenben. (A kettős portrékon a reneszánsztól kezdve az elhelyezés hierarchiája szerint baloldalon, azaz a „tisztelőre méltóbb” pozícióban áll a férfi, kissé magasabban, jobb oldalon a nő, alacsonyabban. Nemcsak a házastársi portrékon, hanem testvérek és barátok portréin is betartották ezt a szokást, az idősebb vagy a magasabb rangút helyezték a baloldalra. Az elhelyezés is a megfestettek jellemzésére szolgál.)

A nagyapa foglalja el a nagyobb teret a kompozícióban, viszont azzal, hogy unokája megemelt kézfejjel gyengéden megérinti őt mellkasánál, s ezzel mintegy belép az öregember térfelére, kiegyensúlyozódnak a két test magasságából és tömegéből adódó különbségek. Nem látjuk, de a testhelyzetekből érzékeljük, hogy a férfi karjával magához vonja unokáját, s ez ugyanolyan bensőséges, szelíd mozdulat, mint amilyen szelíd a mosolya. Feltétlen támogatás, biztonság nyújtása a gyermeknek. Gyengéd tekintet, gyengéd érintés és szoros, biztos összetartozás. A kisfiú arcán áhítat, hit, bizalom. Az öregén elfogadás, biztatás, szeretet. Ez a festmény leginkább ezért válhatott ennyire közismertté és közkedvelté. A szemekben, az arcokon érzelmi telítettség. Ez a színes, fegyvelmezetten komponált, igényesen festett kép a szeretetről szól. A szeretet sugárzásáról. Arról, ami a

szeretet lényege: az elfogadásról. A kisfiú nem látja – mert nem érdekli – nagyapja orrán a szokatlan formákat. Olyannak fogadják el egymást, amilyenek. Összetartoznak, és ez mindennél fontosabb. A kettős portrék vonzereje, varázsa gyakran a két ember közötti viszony megjelenítésében rejlik, a kettejük közötti összhang vagy ellentét ábrázolásában.

## Bensőséges kapcsolat

A sok meleg piros szín az előtérben, az öregember és a kisfiú ruhájának, a fiú fejfedőjének (mintha egy török fez volna, szokás törökpirosnak, buzérvörösnek is hívni) színe is az érzelmek alátámasztását szolgálja. Almapiros, téglavörös, galagonyapiros, kadmiumvörös, krómvörös – nyilván többféle árnyalatból kikeverve. Az élet színe, a véré és a tűzé, s persze a szereteté, az érzelmeké, a szerelemé. A fiú fénylő aranyszőke, rezedasárga hajzuhataga az öröm, boldogság jelenvalósága. A sárga a napsütés, az örök fény színe. A háttér és az ablakkeret lilásszürkéi, liláskékjei, szürkéi még inkább kiemelik a piros és a sárga melegségét, fontosságát.

Az unoka feje felett a nyitott ablakon át derűs, jellegzetes toszkán táj, kanyargó utak, fasorok, épület, távolban magasodó hegy, meleg barnák, drappok, tompa zöldek, kékesfehérek. Tágas tér, mélység, perspektíva: a külvilág. A nagyon bensőséges emberi kapcsolat, összetartozás, a belső intim térben való összezárttság kontrasztjaként.

Ez az intim kapcsolat nagyon eltérő az addig szokásos gyerekábrázolásoktól. A nagyapa egyáltalán nem a középkori apákra jellemző, tekintélytisztelést elváró apaszerepben jelenik meg. A XV. századi képeken lassan változik a gyerekek megjelenítése, előbb a vallási témájú festményeken mutatják meg az ideális anya–gyerek kapcsolatot. A reneszánszban az individualizmus intenzív térhódításával párhuzamosan fedezik fel a gyermeket, mint önálló lényt (a XIII. században még kis felnőttek a képeken, a XV. században már a puttók, kis angyalkák is egyéni arcúak). A már említett, Firenzébe került Hugo van der Goes Portinari-oltára (*A pásztorok imádása*, 1476–1478) oldalszárnyán a megrendelő férj és feleség portréi mellett ott láthatók a bankár gyermekei is. Carlo Crivelli 1493-ban festett *Angyali üdvözlésén* is látható egy kislány. Ghirlandaio szívesen festett gyermekeket (valószínűleg apjával, testvéreivel, fiával is egyensúlyos kapcsolata volt). Még vallási témájú freskóin is: *Mária születése* (1486–1490); *Keresztelő Szent János születése* (1486–1490); *Mária bemutatása a templomban* (1486–1490). Aby M. WARBURG szerint „monumentális és mégis bensőséges arcképeivel teljesen egyedül áll a gyermeki világ felfedezésében és ábrázolásában”.

## Családi szálak

Nem tudni, kik a festmény szereplői. Vannak, akik szerint az öregember már halott volt a kép készültekor, halála után készült, mert így akarták megőrizni a szeretett nagyapa külsejét, emlékeztetni helyére a család folytonosságában, az egymást követő nemzedékekben. Valószínű, hogy a grafikán, rózsaszínű papíron látható fej – rajz a nagyapáról – a halotti maszkról készült (Nationalmuseum, Stockholm; lehet, hogy

Giorgio Vasari rajza). Van egy feltételezésem. A Medici-családdal rokonságban álló Francesco Sassetti bankár megrendelésére készítette Ghirlandaio a megrendelő védőszentje, Szent Ferenc életéből vett jelenetekkel a Sassetti család kápolnájában, a Santa Trinitában lévő freskót (*Szent Ferenc feltámasztja a Spini család egyik gyermekét*, 1486–1487, Firenze), melyen kétszer is látható a gyermek, az ágyán és a sírban. A freskó jobb oldalán látható a megbízó, gyermekeivel. 1490 körül festett kettős portréján, a *Francesco Sassetti és fia, Teodoro* címűn (tempera, fa, 76 × 53 cm) örökíti meg az apát és fiát. A Louvre-ban látható *Nagyapa az unokájával* című képet sokszor volt módom megnézni, hosszasan szemlélni, 1981-től legalább nyolcszortízszor. A firenzei kettős portrét csak kétszer láttam, és kutatásokat sem folytattam. Mégis, mintha a két fiú ugyanaz lenne, vagy legalábbis testvérek (az utóbbin látható fiú talán kicsit idősebb), akik nagyon hasonlítanak: arcuk, orruk, aranszőke loknis hajuk, fejfedőjük. Ha ez a feltételezésem bizonyítható volna, akkor tudható lenne, hogy a *Nagyapa az unokájával* szereplői a Sassetti család tagjai.

A festmény népszerűségéhez hozzájárulhatott az is, hogy a képzőművészet történetében nem túl gyakori téma a nagyapa és unokájának együttese. A Szent Anna harmadmagával téma a keresztény művészetben is lehetővé tette a nagyanya-anya-unoka, Szent Anna, Szűz Mária és a gyermek Jézus kapcsolatának ábrázolását (Masaccio, Leonardo, Caravaggio). Az sem véletlen, hogy miközben évszázadok óta kedvelt téma az anya-gyerek kapcsolat, nagyon kevés az apa-gyermek ábrázolás. (A XX. században már gyakoribb, például Egon Schiele, David Hockney.)

Nekem ez a festmény akkor került be a kedvenceim közé, amikor éveken át átélhettem – átélhetem – a mindennapok folyamatában a nagyanya-unoka viszony összetettségét, elmondhatatlan nagyszerűségét, semmi máshoz nem hasonlítható, tiszta örömét. Pompásan ki lett ez találva (genetika, biológia, biokémia stb.)! Mikor az ember megöregszik, belefárad ebbe-abba, jönnek, növekednek az unokák, és biztosítják az érzelmek, az érdeklődés – a létezés – megújulását.

Szerintem az ezen esszét rendelő festő barátom is hasonlókat élhet át fiúunokájával.

## Irodalom

CADOGAN, Jean K.: *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, Yale University Press, New Haven – London, 2000.

KECKS, Ronald G.: *Ghirlandaio*, Octavo, Firenze, 1995.

MICHELETTI, Emma: *Domenico Ghirlandaio*, Scala, Firenze, 1990.

TOMAN, Rolf (szerk.): *Az itáliai reneszánsz*, Kulturtrade, Budapest, 1998.

VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983.

*Warburg, Aby M. válogatott tanulmányai*, Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995

## Rembrandt: A zsidó menyasszony

A *zsidó menyasszonyt* (*Izsák és Rebeka* címen is ismert) Rembrandt valószínűleg 1666-ban, 60 éves korában, más adatok szerint 1668-ban festette (nevét 1825 körül, az amszterdami Vaillant-gyűjteményben kapta). A képen egy fiatal férfi és nő háromnegyedes alakja, a reneszánszban is harmonikus formája, statikussága miatt kedvelt háromszög-kompozícióba zártan, kissé balra tolva, így a háromszög csúcsa – a férfi fejfedője – arany metszésben. Még pontosabban: gúlában, piramis formában. A festmény vízszintes alakja is a hétköznapi, itt, e földön történő eseményre utal. Ez azért fontos, mert az izzó arany színek szakrális töltetűek. A férfi egyértelműen a bal térfélen, a nő testének, ruhájának nagyobbik része a jobb oldalon. A függőleges osztás vonala épp a nő arcának szélénél, a vízszintes a férfi jobb kézfejenél húzódik (csak a hüvelykujja kerül a felső, jobb oldali részbe). Nyugodt, stabil, határozott kompozíció, nagyon is e világi, a háromszög-kompozíció ugyanakkor a házasság szentségére is utal. Vállaik görbületének íve is összetartozásukat hangsúlyozza.

A férfi arca erőteljes, mondhatni: férfias, kicsit melankolikus tekintete befelé figyel, enyhén a nő felé hajolva a felelősségteljes döntés terhével is tisztában van. A bájos, de különösebben nem szép fiatalasszony kissé kinéz a képből, miközben egyben arra is figyel, ami most történik vele. Visszafogott öröm mindkettőjük szájszegletében. Homlokukon a fény összetartozásuk és közös jövőjük jelölője. A kompozíció, a testtartás, a fények, a színek ragyogása azt a csodát mutatja, amely két ember kapcsolatának, sorsuk egybefonódásának terméke. A lehetséges család, az együtt töltött idő, a szeretet biztonsága.

## Egyensúly test és lélek között

Ez a festmény, miközben festésmódja, tökéletes kompozíciója, a megjelenítés és a szellemi, emberi tartalom minősége, magasrendűsége miatt átemelődött az időtlenségbe, az univerzálisba, nagyon is lokális kötődésű. Nem készülhetett volna máskor és máshol, mint a XVII. századi Németalföldön. Amszterdam a XVII. században a festők városa (mint a Mediciek Firenzéje a XV. században és Párizs a XIX. század utolsó harmadában). A minden álszemérmel nélküli holland házasság szilárd, a házastársak hűségesek egymáshoz. A korabeli holland szellem az erkölcs szigora ellenére is figyelemreméltóan toleráns. A festményen látható férfi olyan, amilyenek a korabeli és későbbi leírások és képek a kortárs férfiakat mutatják: magas, erőteljes, testes, megjelenése előnyös, bőre fehér, arcszíne élénk. „*A női arc »valóságos«, primitíven, naívan és aggályosan valóságos, amint ezt nemegyszer látjuk Rembrandtnál*” – állítja SZENTKUTHY Miklós (1935–36 naplólapok), „porcelán”-bőrnek nevezve a nőét. Az eljegyzés és az esküvő fontos polgári esemény. Ez a férfi és nő gazdag polgár, csak ők engedhették meg maguknak a nehéz kelmékből, arany- vagy ezüstszővésű anyagból szabott eljegyzési és menyegzői ruhát. A nő fülbevalói, gyűrűi, karperecei, fényes nyaklánc, a gyöngyök a szoknyáján is bőséges anyagiakról tanúskodnak. (Izsák feleségének kiválasztásakor, az egyik igazán elbűvölő öszövétségi



*Rembrandt: A zsidó menyasszony*

leírásban, Ábrahám szolgája is ezüst és arany ékszereket, gazdagon díszített ruhákat ad Rebekának, Izsák leendő feleségének.) Rembrandt rendkívül érzékletesen, mondhatni már-már érzékenyen festi meg a díszeket, a gazdag ruházatot, a ruhadetekt, különösen plasztikusan a férfi jobb karját fedő vastag, dús kelmét. Az anyagi, materiális kellékek aprólékos, részletező bemutatása egyáltalán nem vonja el a figyelmet az emocionális rétegekről, az arcokon tükröződő érzelmek mélységéről, az áhítatról. Rembrandt páratlan pszichológiai éleslátása egyensúlyt teremt test és lélek, anyag és szellem, földi és égi között. Így válik a festmény – ékszerek, ruhák, leomló göndör hajfürtök minden adott földi hívságával együtt – szakrális művé. És ne felejtsük! Izsák az alapító atya, az Istennel szövetséget kötő Ábrahám fia, aki öröklí Isten ígéreteit.

Nagyon is földi ez a szerelem a festményen. A ragyogó, fénylő meleg színek miatt is. Annak ellenére is, hogy a ruhaujjak óarany izzása ókeresztény templomokból és bizánci ikonokból ismerős. Azok szakralitása, mélységesen mély hite köszön vissza. Az arany szín a legtöbb kultúrában a transzcendens szféra, a mennyei birodalom, a dicsőség és a halhatatlanság színe, dinamikus spirituális energiák hordozója. A fény, a napfény jelenvalósága, így magas minőség megtestesítője. Az életteli fiatal nő ruhájának intenzív vörös zuhataga maga az élet, a létezés (vér, szív, tűz) élénk színe s persze a szerelemé, a

szerepet, az anyaságé is. A vastag, tapintható, nagyon is materiális festékmassza, melyet a festő festőkéssel, sőt az ujjával hordott fel, e világi létünk hordozója. A két, vörösben, aranyban tündöklő személyt körülölelő barnák, sötétek is a realitásban, a mindennapokban tartják a jelenetet, s a fények, világosok, élénk, derűs színek kontrasztja ellenére nem engedik eltávolodni a vízszintesen megnyúló vászonra festett képet a köznapi emberi létből. Ráadásul a lazúros barnákon az alaktalan feketék beszövik a keret nélküli hátteret, önálló nonfiguratív felületet alakítanak, melyből erőteljesen, plasztikusan türemkedik elő a fő forma, a háromszög-kompozícióba zárt emberpár. Nemcsak a két ember érzékletesen festett kezének, arcának, gazdag ruházatának, hanem a háttérnek is olyan a textúrája, magának a felszínnek az anyagminősége, hogy a tapintás illúzióját közvetíti, nemcsak látjuk, hanem mintha tapintanánk, érintenénk is az élő (bőr) és élettelen anyagokat. Biblia, szentkép, igen, profán enteriőrben mi magunk mégis. S közben egyedülálló kolorisztikus teljesítmény, a színek élő szubsztanciája – ezt csak az öreg Rembrandt tudta.

Sok apró részletről lehetne még beszélni, de mindenképp a kezek! Az érintés. A férfi óvó mozdulattal, szelíden és magabiztosan öleli át bal karjával a nőt, akinek bal vállán csak az ujjait látjuk. A nő jegygyűrűs jobb keze maga elé emelve, a hasán, ahol majd e kapcsolat következményeként gyermekeiket hordozza. Testiségükben vannak jelen, hús-vér valóságukban. S a legfontosabb, mondhatni, a kép lényegét hordozó: a férfi jobb tenyere a nő mellkasán a szívénel, s a nő bal keze, ahogy a férfi kézfejét érinti. Ehhez hasonló gesztus, érintés nagyon kevés látható a képzőművészet történetében. Bizalom, nyugalom, együvé tartozás. Talán csak Jan van Eyck *Arnolfini házaspárján* (1434, tempera, fa, 82,2 × 60 centiméter, National Gallery, London) a férj és a feleség gyengéd, bensőséges, a korszakban szokatlanul intim érintése, kezük találkozása. Vagy talán Chagall *Kék szerelmesei* (1914, olaj, karton, 49 × 44 centiméter, magántulajdon) című képén, ahogy a fiatal nő törekeny keze érinti a kamaszos fiú meghatott arcát. Az érintés, mely létezésünk elviselhetőségének feltétele. A kezek a kapcsolatteremtés eszközei, ezen a Rembrandt-festményen kiemelt témák, magukhoz vonzzák a tekintetet. Nem kell különösebb empátia, beleézés, sem intuíció, hogy a kép nézője a két ember kezének mozgását, nyitott tenyerük egymáshoz érintését, bensőséges gesztusokat, érzelmi állapotukat megfelelően értelmezze. (Sem művészeti kommunikáció, sem a nonverbális kommunikáció szakirodalma nem nyújt segítséget a képen látható kezek, kézmozgások értelmezéséhez. A buddhista mudrák, kéztartások bőséges irodalma sem adaptálható. Külön tanulmányt érdemelne a kifejező kezek elemzése az etruszkok házastársi sírszobraitól a Mona Lisán, Michelangelo Ádám teremtésén át Rodinig és tovább.)

## Átértelmezett bibliai történetek

A festmény egyik címváltozata megnevezi a szereplőket: *Izsák és Rebeka* (egyések szerint *Ábrahám és Sára*). Ismerjük az ószövetségi történetet *Mózes könyvéből* (1Móz. 25,20–28). Izsák, a nomád héber pásztor, az idős Ábrahám ösatya és Sára egyetlen fia, akit Isten angyala ifjúkorában megmentett a feláldozástól (Jézus feláldozásának előképe), első látásra megszerette a szép Rebekát, Betuel arám vándorpásztor lányát.

Ez a régi menyegzői elbeszélés Rembrandt festményének a háttere. A XVII. századi Amszterdamban a kálvinista prédikátorok serkentették a festőket az ószövetségi témák megjelenítésére, igény volt a bibliai témák aktualizálására, saját korokra, életükre vetítették az ott leírt történeteket, azonosultak a szereplőkkel. Rembrandt is mintegy 30 ótestamentumi témát festett, melyből a legkiemelkedőbbek egyike épp az *Izsák feláldozása* (1635). A harmincas évektől jómódú feleségével a város zsidó negyedében lakott, gyakran zsidó polgárok a modelljei (rabbiportrékat is festett, például 1642, 1664). Azért járta az amszterdami zsinagógákat, a Portugáliából áttelepült zsidók lakta utcákat, azért kereste a zsidók barátságát s festett portrékat is róluk, mert az Ószövetséghez akart közelebb kerülni, általuk is megismerni az ókori zsidóság korai történelmét, vallásukat. Minden bibliai (ószövetségi és újszövetségi) történetet átértelmezett, és úgy festett meg, mintha öléte soha senki sem ábrázolta volna Jeremiás prófétát (1630), Sámson (1635), Zsuzsannát (1636, 1647), Esztert (1655, 1660), Józsefet (1656), Mózes (1659). És Izsákot és Rebekát sem (1666). Nem illusztrálta a Szentírást, rézkarcaiban sem, hanem újratereztette. Eggyé komponálta a felületen a többféle élményt: azt, amit a Bibliából, a bibliai történetekből olvasott, és konkrét megfigyeléseit a XVII. századi holland polgári és amszterdami zsidó életformáról, emberekről, eseményekről. Benne váltak eggyé a többfelől jövő élmények, és ezt a festés során mások számára is láthatóvá tette.

Rembrandt egyik patrónusa Menasseh ben Israel (1604–1657), portugáliai szefárd zsidó író, tudós, diplomata, rabbi Amszterdamban, akinek bibliai interpretációi nagy hatással voltak a festőre (arcmását Rembrandt rézkarcáról ismerjük). S mégis: e nélkül a kortörténeti, környezeti háttér nélkül is, a szimbolikus történet ismerete nélkül is erőteljesen szól *A zsidó menyasszony*. A szeretetről, a bizalomról, az emberi kapcsolat lényegéről. A földi létezés elengedhetetlen kellékéről. Ádám és Éva örökkévalóságáról.

Az öregedő, magányos Rembrandt talán emlékezik: 1634-ben, 28 éves korában vette feleségül Saskiát Leeuwardenben, ebben az északi kisvárosban. Saskia fríz családból származott, s ez a város 1435-től Frízföld központja. 1634-ben több festményen is megörökítette feleségét (lásd Washington, Szentpétervár, Kassel múzeumaiban), közülük egy ma is a Fríz Múzeumban látható. 1639-ben vettek egy nagy házat Jodenbreestraatban (Amszterdam egyik zsidó negyedében). Házasságuk Saskia korai halála (1642) miatt mindössze nyolc évig tartott. Számos Rembrandtról szóló regényben, novellában, filmben ott a vigasztalhatatlan festő (David DEVINE: *Rembrandt – Apák és fiúk*, 1999, kanadai–cseh film; Peter Greenaway, Korda Sándor, Émile Verhaeren, Bródy Sándor, Szentkuthy Miklós, Karátson Gábor stb.). Feltételezem, *A zsidó menyasszony* című varázslatos képen Izsák és Rebeka megjelenítésekor Saskiát és önmagát, kettejük szerelmét idézi meg. Ebben az életteli, vibráló, lüktető festményben, amelyből mégis árad a biztonság, a bizalom, minden benne van, ami szavakkal elmondhatatlan egy férfi és egy nő kapcsolatáról. Amit mindnyájan tudunk, szerencsés esetben átélünk, ám igazán megfogalmazni lehetetlen. A férfi-ség és a női-ség szimbiózisa (Thomas MANN: *Az elcsereált fejek*, 1940, egy

indiai legenda alapján – ezt emelem ki a témáról szóló végtelen szépirodalmi és tudományos irodalomból).

Természetesen tudom, hogy vannak feltételezések a személyekről, akik a kép modelljei lehettek. J. Zwarts szerint Miguel de Barrios és hitvese, Abigail de Pina, portugál szefárd zsidók Amszterdamban, akik Rembrandt más festményein is szerepelnek. Ez azonban nem mond ellent annak, hogy a halálához közeledő festő ebben az egyszerre nagyon is e világi és azon túli összegző művében feleségére, szerelmére, Saskia von Uylenburghra (vagy Uielenburch) emlékezik, aki egyetlen gyermekének, szeretett fiának, Titusnak az anyja.

## Személyes kötődés

Ennek a festménynek a hatását nyilvánvalóan meghatározza, hogy az emberek többségének van olyan személyes emléke, amelyhez a képi látvány köthető (itt nem múzeumi befogadói élményre utalok, hanem a mindennapi élethez, intimszférához köthetőre, például eljegyzési és esküvői fotók). A műveltségi anyag (ószövegségi olvasmány) adhat többletet, de ennél fontosabb: „ez velem is megtörtént” vagy „megtörténhetett volna” élménye, emléke.

*A zsidó menyasszony* műfaját tekintve kettős portré, Rembrandt is több ilyet festett. XVII. századi Németalföldön szívesen rendeltek házasságkötéskor a mai esküvői fényképek elődjeként esküvői portrékat. Az első kettős portré valószínűleg Jan van Eyck képe Giovanni Arnolfiniről és feleségéről. Ismert volt a velencei Lorenzo Lotto *Marsilio Casotti és jegyese, Faustina* (1523) című bájos festménye, ahol a vőlegény épp gyűrűt húz kedvese ujjára, felettük lebeg a szerelem istene. Chagall is festett egy zsidó esküvőt, ahol az isteni jelenlét bizonyítékként egy fényes, angyalszerű lény lebeg az egymást átölelő nő és férfi fölött.

Rembrandt festményének van előzménye saját munkásságában is (*Izsák és Rebeka* című rajza) és kortársainál is (Dirck Santvoort: *Jákob és Ráchel*, 1640 k.; ifj. Hans Holbein: *Jákob és Ráchel*, rajz, 1524 k., Bazel – a mozdulatok hasonlóak). Ezeket a Rembrandtról szóló rendkívül bőséges szakirodalom részletesen elemzi. A Groningenben született, Amszterdamban működő Jozef Israels (1824–1911) *Zsidó esküvő* című képét (1903. v. Joods Historisch Museum, Amszterdam) a téma hasonlósága miatt szokás emlegetni. Nem hagyhatom ki a kortárs Bakos Ildikó (1948) Rembrandt-parafrázisként, gipszből formált domborműsorozatát (*A zsidó menyasszony*, a budapesti Nemzetközi Képzőművészeti Kiállításon díjat kapott).

Vincent van GOGH (1853–1890), akire meghatározó hatással volt Rembrandt munkássága, s akit varázsló művésznek tartott, így ír: „*A zsidó menyasszony* [...] milyen bensőséges, milyen végtelenül megnyerő kép, egy tüzes kéz munkája.”

KARÁTSZON Gábor (1935) festőt, íróit idézem, aki hosszan elemezte *A zsidó menyasszonyt*: „Mintha Isten maga festette volna, amikor észrevette, hogy a



könyveit félreértik, hogy teremtése meghiúsult, ő is talán már a legvégső erejéből – nem tudom.”

## **Irodalom**

KARÁTSZON Gábor: *Ulrik úr keleti utazása, avagy A zsidó menyasszony*, Online, ELTE <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/anyagok/karatson/karatson.htm> 2020.11.03.

ROSENBERG, Jacob: *Rembrandt. Life and Work*. Phaidon, Oxford, 1980.

Van de WETERING, Ernst: *Rembrandt: The Painter at Work*, University Press, Amsterdam, 2000.

## Otto Dix: Idős szerelmespár

FENYÁNAK

Otto Dix megrázó, felkavaró expresszivitásuk ellenére is tárgyyszerűségekre törekvő grafikákban örökítette meg az első világháborúban – nehéz gépfegyverre kiképzett katonaként – szerzett kiábrándító élményeit, tapasztalatait. Többször megsebesült, a lövészárokból és az ideiglenes hadi kórházakban is rajzolt. Háborús rajzait 1916-ban Drezdában mutatták be. Pontos megfigyelései alapján 1924-ben 50 rézkarcból álló könyvet készített az első világháború szörnyűségeiről *A háború* címmel. G. H. HAMILTON művészettörténész szerint „*talán a legerőteljesebb, ugyanakkor a modern művészet legriasztóbb háborúellenes megnyilvánulása*”. (Hasonló lidércnyomásos és mély emberismeretről tanúskodik Francisco Goya *A háború borzalmai* című, 1808-ban készült 82 rézkarca). Otto Dix (teljes neve: Wilhelm Heinrich Otto Dix, 1891. december 2. – 1969. július 25.) visszaemlékezése szerint a rajzolás ellenszer volt számára a háború lélekölő hatásával, a világ összeomlásával szemben. Fekete humorral, morbid iróniával rögzíti ambivalens állapotát, hol áldozatnak érzi önmagát, hol agresszornak. Nem volt pacifista, nem akarta kivonni magát az irtózatosságot eseményekből, de utálta a körülményeket. Erich M. REMARQUE nagy hatású regénye, a *Nyugaton a helyzet változatlan* előszavában írja: „*Volt egy nemzedék, amelyet a háború zúzott össze, még akkor is, amikor a gránátok megkímélték.*” Dix háborús önarcképe ugyanerről szól.

Egy kései, 1965-ben készült interjúban azt nyilatkozta, hogy 1919 után, az első világháború szörnyűségei, rombolásai, kegyetlenségei és az ezekből következő kiábrándultság miatt ő is, drezdai művésztársai is „egyetől egyig nihilisták” lettek. A dadaizmust, amelynek ekkor még, fiatalon híve, sokan tartják nihilista „anti-art” felfogásnak. A háború után megkérdőjeleződött régi értékek, normák, törvények miatt került Dix és generációjának több tagja is Friedrich Nietzsche késői filozófiájának (*Az értékek átértékelése*. Holnap, Budapest, 2004) hatása alá. Megkérdőjeleződik az emberi haladás lehetősége, sokan vallják a lét teljes értelmetlenségét. Talán épp az irónia védi meg Otto Dixet a nihilizmustól, amikor a húszas évek elején stílust vált, objektíven ábrázol, és távolságot tart szereplői, a megfestett történet és önmaga között (akárcsak a korabeli modern regényírók).

## Groteszk valóságlátás

Rövid dada-periódus után 1920-tól készült műveinek provokáló, ironikus realizmusa, sokkoló groteszk valóságlátása, az elesettek, kiszolgáltatottak, a lövészárkokat megjárta nyomorék veteránok, a társadalom periferiájára szorultak iránti szolidaritása mindenki mástól megkülönböztetik, még azoktól is, akikkel együtt szokás emlegetni (Neue Sachlichkeit, George Grosz, Max Beckmann, Conrad Felixmüller, Hans Grundig).



Otto Dix: Idős szerelmespár

1922-ben Drezdából Düsseldorfba költözik, itt festi meg 1923-ban – 32 évesen – az *Idős szerelmespárt*, ezt a művészettörténetben egyedülálló, tabudöntőgető, szokatlan festményt.

Kezdjük azzal, hogy az öregség – pláne a meztelen öreg emberi testek – megjelenítése közel sem olyan gyakori a képzőművészetben, mint a fiatalságé. Ugyanakkor az ókorból is maradtak ránk szerencsétlen testek, nyomorékok, torzan kövérek, taszítóan részegek, csúnyán öregek, ám ezekkel a művészettörténet nem szokott dicsekedni. Vörös és fekete alakos görög vázákön is láthatók kövér, nagy mellű, vagy aránytalanul sovány meztelen férfiak – igen távol a görög szépségeszménytől. A keresztény művészetben a XIII–XIV. századi székesegyházakon az utolsó ítélet-jelentekben csúnya és idős testek is megjelennek, egyben olyan érdeklődés az emberi test iránt, amilyenre az antikvitás óta nem volt példa (Bourges, Orvieto). A büntudat terhe alatt kínlódó testek a szégyen és a megvetés tárgyai. A kereszténység elutasítja a meztelenséget, ám irtózásuk ellenére bizonyos ószövetségi és újszövetségi témáktól elválaszthatatlan a ruhátlan testek ábrázolása (*Kiűzetés a paradicsomból: Ádám és Éva, Izsák feláldozása, Krisztus keresztre feszítése, Pietà*).

A XV. század második felétől a képzőművészet mesterségét elsajátítók számára a meztelen modellekről készített rajz a tanulás részévé válik. Az elismert művészek rajzain is megszorodnak az öreg, esendő, csúnya, petyhüdt, nyomorúságos emberi testek (Dürer: *Nők a fürdőben*, 1496; *Fürdőben*, 1500). Festményeken (Piero della Francesca: *Ádám halála*, 1452–1466, Sansepolcro, Arezzo), szobrokon (Michelangelo: *Az éj*: öreg női test, lógó mellel, Medici-kápolna, San Lorenzo, Firenze) is megjelennek az öreg testek. Rajzain, rézkarcain Rembrandt a csúnya öreg testeket, mint az élet elkerülhetetlen állapotát mutatja meg, inkább természetesnek, mint szerencsétlennek, abszurdnak – petyhüdt ráncok, fonnyadt mellek –, az igazság feltárása mellett szánalommal, irgalommal (*Lábát mosó öregasszony* és három rézkarca öregasszonyokról). Csúnya, lötytyedt testű, nagy formátlan hasú fiatalokat is megörökít (*Diana a fürdőben a nimfákkal*, 1634–1435). A legriasztóbb öregember-ábrázolás Francisco Goya *Két ember levest eszik* című (1821–23, Museo del Prado, Madrid) expresszív festményén a vicsorgó, torz arc és a csaknem koponyaszerűen ábrázolt ijesztő idős férfi. Otto Dix kapcsán többen állítják, hogy Hans Baldung Grien (1484–1545; SZOMBAT, 1510, fametszet; *A nő három életkora*, 1510, olajkép; *A nő két életkora*, 1510, olaj) és Lucas Cranach (1472–1553; *Ezüstkor*, 1516, öreg férfi és fiatal nő kettős portréi, fiatal férfi és öreg nő kettős portréi) műveit tekintette példaképeinek. „*A proletariátus Cranachja*”, írják, nyilván Cranach kritikus, ironikus leleplező műveire utalva.

Számomra leginkább ez a maga nemében egyedülálló, Goya festette, kíméletlen kettős öregember-portré az elődje (mint ahogy háborús rézkarcainak is Goya háborús rajzai). Irtóatos, ijesztő és taszító mind a két öreg arc. Megidézhetnének Toulouse-Lautrec rusnya nőábrázolásait is. A korban Dixhez közelebb állók közül ki

kell emelnünk Auguste Rodin (1840–1917) különös öregasszony-szobrát, aki fejét előreejtve ül görnyedten, soványan, lógó mellel, hasán az öregség zsírpárnái: méltóságteljes emberi test a csúnyasága ellenére; meggyötört, a hosszú évek bomlasztó lenyomataival, csontos keze és keskeny arca mégis erőt sugárzik. Szép ez a szobor, mint esztétikai mű, és szépnek akarja s tudja láttatni az öregségtől megváltozott, tönkrement asszonyt. Gustav Klimt (1862–1918) *A nő három életkora* (1905) festményén a csontos öregasszony görnyedten áll a meztelen gyermekét ölelő szép fiatalasszony mellett, lógó melle ráül betegesen felpuffadt hasára. A deformálódott test mégis figyelemre méltó, akárcsak Klimt más lógó mellű, lógó hasú középkorú vagy idősebb női a *Beethoven-frizen* (1902, Szecessziós Ház, Bécs). A „végzet asszonyait”, gyönyörű, erotikusan vonzó nőket festő Klimt, akinek egyik fő témája a női test nőisége, szexualitása, fontosnak tartja megmutatni a delejes szépség elmúltával is a női test milyenségét. Georges Rouault (1871–1958) taszító meztelen női között a csúf, kövér testűek az egykori bujaságot hordozzák tönkrement állapotukban is. A német expresszionisták (Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein) a tízes években szívesen festettek meztelen fiatal nőket, sőt kislányokat is, az idősebbek őket sem érdekelték. A meztelen ifjú párokat gyakran idilli környezetben, színes, vonzó tájakban helyezik el, a szerelem édeni állapotára utalva.

## **Erotika a képzőművészetben**

A testi szerelem, az erotika, a szex mindig is kedvelt témája volt a képzőművészetnek a paleolitikus barlangfestményektől és kőfaragásoktól kezdve (Willendorfi Vénusz, Kr. e. 23 000, Naturhistorisches Museum, Bécs). Természetesen itt csak rövid utalásokat tehetek erről a szerzteágazó, bonyolult kérdéskörrel, csak annyit, ami elengedhetetlenül szükséges Otto Dix idős szerelmespárokról készült művei értelmezéséhez. Máig meghatározó esztétikai szemléletünkben a görögök csodálata a testi szépség iránt, a testi tökély fontossága. Hittek a testi szépség hatalmában. Tökéletes, gyönyörű márvány és bronz istenszobrok, küroszok, kariatidák, hősök, olimpiai atléták, a delphoi *Kocsihajtó* (Kr. e. V. sz.), a meztelen *Poszeidon* (Kr. e. V. sz.), *Zeusz* (Kr. e. V. sz.), a *Milói Vénusz* (Kr. e. 100 k.) és így tovább. A testi szépséget azonosították az erővel, bájjal, nemességgel, jóakarattal (Pheidiasz, Praxitelész, Polükleitosz szobrai). Erotikus ábrázolásaik változatossága, gazdagsága a vörös és fekete alakos amforákon, vázákön, tálakon mutatkozik a leginkább.

Közismertek az indiai vallás európaiaknak szokatlanul nyílt szexuális jelenetei a nagyméretű domborműveken. A V–XII. század khmer bódhiszattváin különösen gyönyörű testek, erotikus jelenetek. Kevésbé ismertek a perui mocsikák I–VII. századi szerelmi jeleneteket, aktusokat ábrázoló cserépedényei. A zsidó és ennek nyomán a katolikus vallás a testi vágyaknak inkább irodalmi, mint vizuális felidézéséhez szoktatott hozzá (*Énekek éneke* az Ószövetségben), de azért némely kódexben is láthatók papok, katonai vezetők nemi aktus közben. Ahogy lazul a keresztény iszonyodás a meztelenségtől, ahogy lassan a test már nem megvetés és szégyen tárgya, már nem csak a büntudat terhe alatt görnyedő testeket (*Adám és Éva, Kiűzetés a*

*paradicsomból*) ábrázolnak. A kora középkor alakjainak szégyenteljes meztelenségét, mártíromságát a reneszánszban a görögök testkultuszának felfedezése követi. Lehet anatómiai ismeretekre szert tenni, modell után rajzolni. Ahogy növekszik a képzőművészek egyéni kezdeményezése, egyre több az erotikus rajz, a meztelen emberi test (Donatello, Michelangelo, Dürer, Cranach, Pisanello, Caracci, Correggio, Tiziano, Bernini, Rembrandt és így tovább). A XVI. századtól megnő a szép meztelen testek – *bel corpo ignuolo* – iránti lelkesedés. Ettől kezdve a meztelen emberi testek és az erotikus jelenetek mindent megörökítenek, kifejeznek, ami emberi: idilli szépséget és szánandó elesettséget, gyengédséget és agresszív erőt, a legmeghittebb odaadást és a legmélyebb kiszolgáltatottságot.

Felsorolhatatlan mennyiségű erotikus grafika, metszet készül (ezekről rendszerint sem a művészettörténeti könyvekben, sem a művészmonográfiákban nincs szó), de rendkívül kevés az idősödő emberi testekről. Nagyon kevés festmény témája az idős pár. A bibliai *Zsuzsánna és a vének* az idős férfiak reménytelen kíváncsiságát mutatja a szép, fiatal fürdőző nő iránt. Ironikus téma az idős férfi és a fiatal nő, illetve a fiatal férfi és idős nő kapcsolata, melyet mindig érdekvezéreltnek mutatnak. Címük rendszerint: Egy össze nem illő pár (Quentin Massys, 1511; *Groteszk idős nője* a ritka kivételek közé tartozik; Hans Baldung Grien, Lucas Cranach, Marinus van Reymerswaele a XVI–XVII. századból, majd Otto Dix a húszas években).

## Az erkölcsi romlás áldozatai

Az elemzendő Otto Dix-kép egyik előzményének tekinthetjük Hendrick Terbrugghen (1588–1629) kettős portréját: fedetlen mellű mosolygós lány ül combjái felhúzott szoknyában egy nevető férfi ölében, aki bal kezében hangszert tartja, jobbával a pajzán tekintetű lány állát simogatja. Erotikus jelenet két fiatal között. Egon Schielénél (1890–1918) egy földön ülő nő öleli magához a beteges kinézetű korosabb férfit.

Otto Dixet 1921–22-ben a háború borzalmi és a háborúban megrokkantakon, megnyomorítottakon, elszegényedetteken kívül a prostituáltak, a testüket áruba bocsátók mint a társadalmi képmutatás, erkölcsi romlás áldozatai is foglalkoztatják (*Három asszony*, 1926, olaj, tempera, fa, 181 × 100,5 cm, Kunstmuseum, Stuttgart; *A szalon I.*, 1921, olaj, vászon, 86 × 120,5 cm, Galerie der Stadt Stuttgart és számos húszas években készült akvarellen is: *Trópusi éjszaka*, 1922, 49,5 × 37,5 cm, Peter Selinka Collection, Ravensburg). Ennek a témának Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) és Edgar Degas (1834–1917) rajzai óta egyre nagyobb a népszerűsége (Georges Rouault sorozatai, Otto Dix a húszas évek elején), akiket a hanyatló, dekadens társadalom páriáiként láttatnak a festők. Dix, ez az önmagával is rendkívül szigorú ember, aki állítólag beszédmódjában és viselkedésében is meglehetősen nyers volt, s aki eltávolodott fiatalkori idealizmusától, az expresszionizmus világmegváltó utópizmusától, kifejezetten sokkoló hatású témaként festi a prostituáltakat, akárcsak a háborút: kihívásként, figyelmeztetésként, elrettentésként. Minden jelentős műve alá oda kellene írni nagy betűkkel: a két háború között élt és alkotott! Az első, amelyet

végigharcolt, elpusztított minden európai értelmiségi illúziót, avantgárd hitet, és alighogy véget ért – főként Németországban –, máris elkezdődtek fenyegetően a következő, még irtózatosabb háború előkészületei. Szembenézni azzal, hogy az ember végzi a pusztításokat, rombol le mindent maga körül, nem képes megfékezni agresszív ösztöneit, élehetlenné, pokollá teszi maga körül a világot, különösen annak a generációnak lehetett megterhelő, amelyik illúziókkal, az avantgárdra jellemző hittel indult a művészi pályán, és váratlanul kényszerült átélni az első világháború pusztításait. És mégis élni kell. Túlélni. S mi más a halállal szemben a védekezés – még ha csak ideig-óráig is –, mint a szerelem?

## Elfojtásoktól sújtva

Talán nincs is más téma, amely körül annyi hazugság, álság, tévképzet volna, mint az erotikával, szexualitással összekapcsolódó szerelem. S főként annyi elfojtás, elhárítás. Hiába írta meg már 1915-ben Sigmund Freud, hogy a lelki betegségek, neurózisok hátterében az emberben feszítő konfliktusokat teremtő elfojtás áll (*Az elfojtás. Ösztönök és ösztönsorsok*. Filum, Budapest, 1997, 63–75.).

Érzékeny és vitatott, zavarba ejtő téma az időskori szex. Nem is szokás beszélni róla. Bujaságnak tartják (a hét fő bűn egyikének a keresztények), rendetlen dolognak a nemi gyönyör kívánását öregkorban. Természetes, hogy Otto Dix e kínos témában is több képet fest provokáló realizmussal. Az *Idős szerelmespáron* jobb oldalon csontos, idősebb férfi ül egy matt vörös ágy szélén, szétvetett lábbal, meleg, hosszú, kigombolt fehér alsónadrágban. Ölében ül a meztelen nő, bal lábát térdnél átvetve a férfi sovány combján, jobb lábát előrenyújtja, csak a térdé alatt látjuk, de tudható, hogy a földre támaszkodik, ezzel is könnyítve a férfira nehezedő szabálytalan test terhét. A nő combja vastag, főleg felsőtestéhez viszonyítva, az izmok már lazák, de még nem petyhüdtek. Jobb karja, kézfeje lelóg, mutató és hüvelykujjával kicsit összefogja a textíliát. Bal karjával átfogja a férfi sovány, csontos fejét, karjával rátámaszkodik szikár vállára. Ez a kézfej lazán, csaknem ernyedten, de élettelen lóg közvetlenül a férfi csontos koponyája mögött. Az öregember jobb kezét takarja a nő sárgásfehér, zöldessárga teste, valószínűleg hátulról öleli. Bal kézfejeiben a nő jobb mellét tartja, kissé megemeli, inas alsókarján megfeszülnek az izmok. A puha, kissé megnyomott, fehéres mellen feszesen áll a rózsaszín mellbimbó az érintés keltette hatásra. A bal mell lelóg, azon nincs fehér folt, és a piros foltos mellbimbó is nyugalmi állapotban. A nő mellkasa keskeny, a feszülő bőr alól szinte áttetszenek a tüdőt rejtő bordák. A férfi bordái és kulcsontjai is élesen látszanak, jóformán semmi hús a bőr alatt. A nő hasa megereszkedett, viszonylag nagynak mondható, de nincsenek rajta a kövérség jellegzetes hájhurkái. Hosszú, vörös haja zilált, szerteszét tekereg, néhol szinte kígyózik, mint a bűnre csábító hulló, melynek Éva a bibliai történetben (és számtalan festményen) nem tud ellenállni. Szinte külön életet él ez a haj a sokféle kunkorodás, mozgás miatt. (A keresztény művészetben a bűnös és bűnbánó Magdolna attribútuma a hosszú vörös haj.) A férfi csaknem kopasz, feje tetején gyéren álló haj. Ritkás bajsza és gyér szakállja is ősz. Nem néznek egymásra az érintés ellenére sem. A nő tekintete

bágyadt, befelé figyel, feltehetően épp az érintés keltette érzetekre. A férfi erőteljes szemhéja alatt kicsit összeszűkül a szeme, nem néz sehova. Nagy orrán orrcimpája megemelkedik, ez is erotikus mozzanat.

Mindkettejük arca átlagosnak mondható, se nem csúnya, se nem szép, de bennük, rajtuk a szükségszerűen közeledő halál, főleg a férfi koponyaformájában. Tanatosz és Érosz elválaszthatatlanul. Igen: látszik rajtuk a vágy és a vágyak emléke, de mindkét arc örömtelen, elmélázó, talán őket is meglepi, hogy még működik a testiség, a vágy, az örömképesség. Szájuk inkább szomorú, mint érzéki. Feltűnő a bőrszínük különbözősége: a férfié sötét, barnászöröses, mint az egyiptomi freskókon a férfiaké. (Kr. e. VI. században az etruszkok falfestményeiken a férfiak testét és arcát sötétvörösre, a nőket meleg árnyalatú sárgásfehérre festették, így könnyen megkülönböztethetők nemük szerint az emberek.) A nőé világos, homlokán, combján, mellén, köldöke körül látszik, hogy nagyon fehér bőrű, mint gyakran a német nők. A festő a női test állapotának érzékeltetésére sárga, sárgászöld, zöldessárga kevert színeket használ. Az egyiptomiaknál is a nők teste a világosabb. A XIII–XVI. században az Ádám és Éva-ábrázolásokon is megfigyelhető a bőrszín különbözősége, bár nem ennyire feltűnően. Valószínűleg a férfi idősebb is, mint a nő, legalábbis bőrük, testük állagából és arcukból erre lehet következtetni. (Feltétlenül meg kell említenem, hogy néhány kommunikáció szakos hallgató e festmény elemzésekor úgy vélte: a két ember beteg, a férfi nem valóságos lény, hanem árnyalak, a helyszín egy kórház. Huszonévesen az öregség betegségeknek tűnhet.)

## **Irónia nélkül**

Szinte harmadik lényként, főszereplőként van jelen a képen egy fentről, balról szinte a földig érő fehér-kék, nagy tömegű drapéria: esetleg takaró, lepedő, lepel. Nem látjuk, mi tartja, miért nem zúdul alá. Mindenesetre az ágy tartozéka, egyértelmű szexuális utalásként. Gyűrődései arra utalnak, hogy talán már feküdtek is rajta, mintha a nő testének lenyomata is látszódná. Lehet, hogy ágyfüggöny, mint amilyenek olykor gótikus festmények baldachinos ágyain láthatók. Talán leszakadt, épp csak tartja valami, s ezért omlik oly furcsán a háttámlás ágyra. A nő könyöke fölötti részen van egy kékes laza folt kis, alig érzékelhető pirossal a szélén, melyben egy résszerű forma egyértelműen utal a női nemi szervre, melyet gyakran ilyesféle körbezárt nyílásként ábrázolnak. Nem feltűnő és nem is pornográf, de ott van. Színe megegyezik a férfi hosszú alsónadrágjának színével. (A reprodukciók nagy részén sajnos nem látszik ez a vakító fehérség és tiszta égi kék, hanem sárgásnak tűnik, szinte egybeolvadva a nő testének színével, s ezzel meghamisítva az egyik legfontosabb képi elemet.) A fehér és ez a kék a tisztaság színe. Az anyag finom mozgásai is a fiatalságot idézik. Ezzel a feltűnően szép formával, tiszta anyaggal, a kép többi színével határozott kontrasztot alkotó fehérrel és égi kékkel Otto Dix egyértelművé teszi: nem ironizál, nem meghökkenést akar kelteni, hanem elfogadtatni az öregkori szerelmet. A test pusztul, kopik, de a vágy nem. A szerelem igenis örök.



## Tabudöntögetés

Már írtam az elején: tabudöntögetés, mint Otto Dixnél annyi más kínos téma is. Az biztos, hogy nem volt hajlandó a bevett szépségsablonok szerint alkotni, ismételtetni a megszokott és elvárt formákat, megfelelni a konvencióknak. Nemcsak ábrázolásmódja tiltakozás a kispolgári életvilág, szabályok, látszatok ellen, hanem a nézőt is lázadásra serkenti: vegyen tudomást az ösztönkésztetésekről, szabaduljon meg az elfojtásoktól, hamis illúzióktól. Fogadja el a testet olyanak, amilyen és az öregséget is a velejáró kellemetlenségekkel együtt. Épp elégszer szembesít a nagyvárosi magánnyal (*Metropolis*, 1927–1928, triptichon, vegyes technika, fa, 181 × 404 cm, Galerie der Stadt Stuttgart), miért ne kapaszkodhatna egymásba két öregember is?! Miért az a közhiedelem, hogy a szerelem, a szex, a vágy csak a fiataloknak vagy legalábbis a fiatalabbaknak jár? Abban az elképesztő mennyiségű különféle szeretkezést megörökítő grafikában, melyet jelentős művészek készítettek a XVI. századtól kezdve – Caracci, Courbet, Degas, Klimt, Schiele, Farkas István – miért található elenyészően kevés olyan, amelyen ötven éven felüliek láthatók? Miért nem lehet vállalni, megmutatni az öregedő testet és az öregedő ember erotikus vonzalmait? Miért kell titkolni, sőt: szégyellni, tabuként kezelni, hogy a vágy bármelyik életkorban létezik?

A háttérben balra néhány köznap tárgy, úgy elhelyezve, mintha fontos attribútumok volnának szakrális utalásokkal. Ez Dix ironikus humora. Valójában egy létra vagy tán festőállvány a falnak támasztva, egy szétmállott partvis, rádobva előregedett törülőruha vagy felmosóröngy. Ezeknél közönségesebb tárgy már aligha volna odatehető. Állaguk, állapotuk szerint ugyancsak előregedtek, szétrágtá őket az idő vasfoga, ezt színevesztettségük, feketeségük is megerősíti. Akárcsak a koros férfitestet. Tisztasági eszközök, amelyekről mégsem a tisztaság jut eszünkbe, inkább a szétesettség, koszlotság, már rég le kellett volna cserélni őket. Az íves ágytámla végén szép forma, fadisz, mely lámpatestre, vázára emlékeztet (női forma).

A háttér és az ágy krapplakk színű, bordópiros, sötét buzérvörös (a festőbuzér növényi cserje, először a hollandok készítették belőle mélyvörös pigmentet), különféle finom árnyalatokban, aláfestésekkel. Remek lelemény! Hiszen ez a vörösnek egy változata, a vörös pedig a szerelemnek, a nemiségnek, a libidónak, az erotikának és a piros lámpás háznak is a színe. Csakhogy ez tompább, fakóbb, fáradtabb szín (valószínűleg barnákkal keverve), azaz „öregesebb”, mint az izzó, tüzes vörös. Ahogy illik a hasonló színű férfihoz. Bordeaux francia városban készítik a legnemesebb vörösborokat. Testes bordói vörösbor színét idézi a festmény nagy felülete, háttere, még ha néhol megkopottan is. Ebből a többféle meleg bordóból, barnásvörösből világít ki a nő sárgászöldes bőrszíne, fehér és tompa sárga foltokkal. Meleg és hideg színek keverednek. Nem egységes a színfelület, ezzel is jelzi a festő, hogy nem sima, fiatal, feszes a bőr, hanem az életkor következményeként már különféle elszíneződések, foltok tarkítják, laza az izomszövet. Kétségtelen, nem az ifjúság delejes fehér-rózsaszín bőre, van benne valami enyhén beteges jelleg is. A lepel, drapéria nagy tömegű fehérjéről már volt

szó, s benne a világoskékekről is; még annyit, hogy imitt-amott a redőkben a háttér krappplakk színe is jelen van. Fontos a nő élenkvörös hajszíne: élet, vitalitás, az élenk hajszín felerősíti a hosszú és dús hajszálak tekerőző, kigyózó mozgását. Mintha ez a vöröslő hajzuhatag lenne a testi vágy forrása.

## Nagymesterekre jellemző szakmaiság

„Számomra a tárgy marad elsődleges fontosságú, és a forma csakis a tárgyon keresztül válhat valóra... Számomra fontosabb a Mi a Hogyannál. Csakis a miből fejlődhet ki a hogyan” – állítja Otto DIX 1927-ben, amikortól a Drezdai Akadémián oktat (1933-ig, Hitler hatalomra kerüléséig). Híres a hallgatagságáról, ezért minden megnyilvánulását komolyan kell venni. Viszont azt is tudjuk: attól kezdve, hogy a Drezdai Akadémia professzora, olyan technikákkal, módszerekkel, anyagokkal kezd dolgozni, mint a XVI. századi mesterek. Szakmai kérdésekben fiataloktól nagyon igényes, már a háború előtt anatómiai tanulmányokat folytat hullaházakban, és számos rajzot készít, hogy minél jobban megismerje az emberi test felépítését. Ez látszik az *Idős szerelmespár* című képen, ahogy a csontokat, az izmokat, a bőrt megjeleníti. Otto Dix a nagymesterekre jellemző szakmaisággal, technikával festett a két háború között – különösen a húszas években –, bármi legyen is képeinek témája.

Ugyanabban az évben, 1923-ban, amikor a bemutatott *Idős szerelmespárt* festette, készült egy hasonló témájú akvarell (*Öregedő házaspár*, magántulajdonban), egészen más felfogásban: ez durvább, erőszakosabb, direktebben a szexualitásra irányul, torzabbak, kihívóbbak a szereplők, a fehér alsóruhában az öreg férfi és a nagyon csúnya, kövér, meztelen idős nő. Kíméletlen jellemzés egy kispolgári szobabelsőben. Az *Össze nem illő szerelmespár* (1925, vegyes technika, fa, 180 × 100 cm, Galerie der Stadt Stuttgart) című képen egy ülő öreg férfi tart a combjain egy nagy testű, meztelen, érett korú nőt, kopasz fejét a nő feszes melle közé hajtja, kiszolgáltatottan, és csontos, hosszú ujjaival a nő természetes fenekébe és derekába kapaszkodik. A nő nincs igazán benne az eseményben, csak jelen van, épp csak elviseli a férfi kétségbeesett próbálkozását. Ehhez a festményhez egy akvarell is készült (akvarell és gouache, 68 × 44 cm, Galerie Nierendorf). A nyitott ablakban ipari város részlete látható. (A három festmény illusztrálja Roland Tauber hamburgi urológus professzor cikkét egy német orvosi szaklapban).

## A test lassú pusztulása

A szexualitás, a vágy Otto Dix több olajképének, akvarelljének és rajzának témája (*Emlékezés a brüsszeli tükörteremben*, 1920; *A tengerész és kedvese*, 1922–1923; *Melankólia*, 1930; *Szerelmespár vizikaporról*, 1930). Némelyik szinte brutálisan kíméletlen, mások inkább romantikusak. A később, 1954-ben festett *A halál diadala* című, nagyméretű festményen jobb oldalon egy fiatal pár, akiken nem győzedelmeskedik még a kép középterében terpeszkedő iszonyatos, ijesztő, drága ékköves koronás halál sem. A festő, idős szüleit megértően megőrkítő képei ellenére,

valahogy még sincs kibékülve az öregséggel. *A Vanitas. Az ifjúság és az öreg kor* című képén (1932, kevert technika, fa, 100 × 70 cm, Städtisches Bodensee-Museum, Friedrichshafen) egy mosolygó, meztelen fiatal nő mögött egy csontos, lógó mellű, gyér hajú, ijesztő külsejű, csaknem fekete bőrű öregasszony. Mintha a halál állna ott, akárcsak Lucas Cranach és Hans Baldung Grien hasonló témájú festményein a XVI. század elejéről. Ez a romlás, mulandóság, a test lassú pusztulása. Egyben ennek az iszonyú ténynek a kényszerű tudomásulvétele. Mindez ott lappang az öregkori szerelmeseket megörökítő festményeken is.

Számos aktképet festett, rajzolta a különféle korú, testállagú, meztelen nőket (*Félakt*, 1921; *Terhes nő*, 1931; *Vénusz kosztümben*, 1932). Legkülönösebbek azok az idekapcsolódó művei, amelyeken szigorú, összeráncolt homlokú önmagát mutatja meg, ingben, nyakkendőben, vasalt nadrágban, egy meztelen modellel (*Önarckép meztelen modellel*, 1923, olaj, vászon, 105 × 90 cm, magántulajdon, New York), vagy festőköpenyben, munkaeszközeivel konok, darabos, akaratos önmagát a félmeztelen, nagy mellű modellel, akinek hasa és erőteljes nemi szőrzete áttetszik a lebegő kék fátyol alól (*Önarckép múzsával*, 1924, olaj, vászon, 81 × 95 cm, Museum der Stadt Hagen, Hága).

## A rút jelentősége

Rútnak, visszataszítónak nevezni az öreg testeket, a vágyódó idős embereket, a prostituáltakat, a kritikusan-őszinte portrék modelljeit, vagy pláne a festményt magát, felületes megközelítés és igazságtalan. Nem mennék bele azokba az esztétikai elméletekbe – minek is? –, amelyek számára elfogadhatatlan a „rút”, vagy sematikus a „szép” ellentéteként fogják fel, illetve a XX. századi elidegenedéssel kapcsolják össze. Természetesen a kezdetektől, a mágikus és mitologikus ábrázolásoktól kezdve létezik a rút, és a XIX. századi realista művészetől kezdve egyre nagyobb a jelentősége a művészetekben.

A legszebb emberi lény, akit hosszú élete során festett: a kislánya a nagymamával, azaz Otto Dix édesanyjával (*Anyám és Éva*, 1935, vegyes technika, 80,4 × 70 cm, Museum Folkwang, Essen). Ez a kép méltó párja Domenico Ghirlandaio *Nagyapa unokájával* képnek. Szokatlanul szép ez a barázdált homlokú, arcú öregasszony, aki elé különleges fehér virágot tart a szőke, gyermekien dundi kislány – különösen feltűnő jelenség az Otto Dix-i világban. A sejtelmes háttér leginkább Caspar David Friedrich (1774–1840) melankolikus, romantikus, panteista német tájait idézi meg. (S ha tudnám, mit jelent, itt kellene megvallanom, hogy Otto Dix számomra ugyanúgy német, mint Caspar David Friedrich és a többször emlegetett Lucas Cranach és Hans Baldung Grien – de ebbe sose mernék belebonyolódni.) Az 1927-ben családjáról festett képen is szép a kislánya, aki piros szegfűt nyújt az anyja ölében mosolyogva ülő fiú csecsemőnek. A piros ruhás anya madonnásan figyel a gyermeket. A festőnek csak a feje látszik, ahogy jobbról mosolyog fiára, és megérinti őt (itt önmagával is kicsit kíméletesebb, mint az önarcképein).

Kettős portrékat fest idős szüleiről (*A művész szüleinek portréja I.*, 1921, olaj, vászon, 99 × 115 cm, Kunstmuseum, Bazel; *A művész szüleinek portréja II.*, 1924, olaj, vászon, 118 × 130,5 cm, *Niedersächsische Landesgalerie*): őszinte, kendőzetlen láttelepek az öregedésről. Szikár, fizikai munkától elnyűtt testek, sovány arcok, erőteljes lapátkezek, megerőltetéstől deformált ujjak. Egyszerű, de nem szegény emberek, akik az életkor előrehaladtával is megőrizték önbecsülésüket, tartásukat. Még a szülei megörökítésekor sem enged magának semmiféle szépítgetést. Nincsenek illúziói az öregedésről. Szigorúan, valóságosan és mégis gyengéden mutatja be mindennapi környezetükben, öltözékükben ezt az összetartozó két embert, akik az évtizedeken át megterhelő kétkézi munkától olyanok, amilyenek. „*Az ember legyen képes azonosulni azzal, amit fest*” – nyomatékosítja alapállását. Otto Dix minden művéből ez az elszántság árad. Józan távolságtartása, idealizmusa egyáltalán nem párosul érzelmentességgel. Provokál, tabukat döntöget, határokat lép át, az életünk, létezésünk irtóztató, csúf oldalait is kendőzetlenül mutatja meg, a pusztítást, melynek önmagunk és mások áldozatul esnek, de mégis, mindezekon túl, képeiben van valamiféle idejétmúlt, szinte romantikus humanizmus. Az ember – és nem csak az elesettek, kiszolgáltatottak – iránti szolidaritás.

## Tárgyak kulcsszerepben

Otto Dix sikeres portréfestő a húszas években, annak ellenére, hogy könyörtelenül realista, gyakran maróan ironikus, groteszk. Nagyon alapos megfigyelő, a legapróbb részleteket is pontosan kidolgozza (*Dr. Hans Koch, bőrgyógyász és urológus*, 1921; *Dr. Heinrich Stadelmann portréja*, 1922; *Anita Berber táncosnő portréja*, 1925; *Franz Radziwill festő*, 1928; *Heinrich George színész, mint Terje Wiggen*, 1932). Tévedhetetlen karakterfelismerő, leleplezi, mi mindennek képes az ember kiszolgáltatott lenni, érzékelteti az átélt traumákat, az ember lelki és testileg borzasztó helyzetét. Többnyire a foglalkozásukra utaló tárgyakkal, környezetükkel is jellemzi az őszintén, tárgyilagosan, eszményítés nélkül megfestett, erőteljes karakterű személyeket. Valószínűleg épp ez a siker forrása: összekapcsolja a személyiségjegyeket, a belső tulajdonságokat a közeggel, amely a modell szerves tartozéka. Egyszerre érdeklí a kint és a bent, a választott foglalkozás és amilyenek az ember önmagát mások számára láttatni szeretné. Szokatlan a portréműfajban, hogy a tárgyaknak ennyire kiemelt szerepük legyen a kompozícióban, ámbar a Neue Sachlichkeit (új tárgyiasság) társadalombíráló, progresszív csoport tagjai közül többekre is jellemző (Christian Schad, George Grosz) az embert körülvevő tárgyak mikroszkopikus pontosságú, statikus megmutatása. Ezek a portrék egyenrangúak a társadalmi traumákat bemutató triptichonjaival (*Metropolis*, 1927–1928, vegyes technika, fa, 181 × 404 cm, Galerie der Stadt Stuttgart; *A háború*, 1929–1932, vegyes technika, fa, 204 × 102 cm, 204 × 204 cm, 204 × 102 cm, predella: 60 × 204 cm, Staatliche Kunstsammlung, Drezda).

Számomra a legkedvesebb a fanyar iróniával festett *Sylvia von Harden újságíró nő portréja* (1926, olaj, tempera, fa, 121 × 81 cm, Musée National d'Art Moderne,

Párizs), ez a borotvaéles stílusban festett, emblemikus kép, amelyben úgy van benne a húszas évek németországi értelmiségének közérzete, a korai feminizmus, a nők háború utáni megváltozott helyzete, mint a korabeli legjobb német irodalmi művekben, színdarabokban (Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Ludwig Renn, Gottfried Benn, Georg Trakl). (Remélem, tudok majd írni erről a számomra a húszas évek Berlinjét is megjelenítő rendkívüli festményről.) Csak megjegyzem – visszautalva Agnolo Bronzino képének elemzésére, mely ennek az esszesorozatnak egy korábbi darabja –, hogy Otto Dix portréi számos kifinomult manierista elemet hordoznak (erről itt és most nem írok bővebben), és az újságíró megdöbbentő megjelenítése nagyon is összekapcsolódik a XVI. századi manierista festők portréival.

## Kitiltás és újrafelfedezés

Nem véletlen, hogy Otto Dix 1933-ban azonnal belső emigrációba kényszerült, megfosztották lehetőségeitől. Mintegy 280 művét állították ki az elrettentésnek szánt Entartete Kunst (Elfajzott művészet) kiállításokon, közülük számosat elpusztítottak. Nem véletlenül gyűlöltek bőszen a fasiszta hatalom képviselői, az úgynevezett „nemzeti érzelmű” konzervatív kritikusok a húszas évek Németországában igen népszerű realisztikus irányzat, a Neue Sachlichkeit művészeit. A nemzetiszocialisták kitiltották őket a múzeumokból, kiállítótermekből, a nyilvánosságból 1933 és 1945 között. Minden avantgárd művészt a bornírt művészetszemléletükkel szembenállónak, ezért nemkívánatosnak nyilvánítottak. Egyébként az ugyancsak elutasított George Grosz (1893–1959) *Házaspár* (1926) című festményén egy felöltözött öreg férfi és egy öregedő meztelen nő, *A pár* (1934) címűn egy idős pár látható, *A térdeplő nő egy öregebb férfival* (1936) kép pedig szinte már pornó. Ezzel jelezni szeretném, hogy a téma Otto Dix után kezd másoknál is megjelenni, a második világháború után pedig sokasodni.

Míntha most újrafelfedeznék Otto Dix művészetét. Nem csoda: újra aktuális. Kísértenek a két háború közötti árnyak. Április elején zárt be Stuttgartban a Kunstmuseumban az *Otto Dix und die Neue Sachlichkeit* kiállítás. 2011 októberétől 2012 januárjáig Drezdában a Kunsthalléban rendeztek kiállítást *A húszas évek festészete Dixtől Quernerig* címmel. 2010 márciusától fél évig New Yorkban a Neue Galériében volt látható Otto Dix életműve (jelentős könyvet írt Olaf Peters művészettörténész), majd továbbvitték az anyagot a montreali Museum of Fine Artsba. 2009 májusában a kolozsvári Szépművészeti Múzeumban állították ki 1920 és 1924 között készített grafikáját, lenyomatát. Művei számos nagy múzeumi gyűjtemény mellett Gerában, a szülővárosához, Unternhaushoz közeli német városban, az Otto Dix Hausban láthatók.

**Irodalom**

BULK, Julia: *Otto Dix and New Objectivity*, Hatje Cantz Verlag, 2013.

GUTBROD, Philipp: *Otto Dix. The Art of Life*, Hatje Cantz Verlag, 2010.

KARCHER, Eva: *Otto Dix 1891–1969*, Benedikt Taschen, Köln, 2002.

LÖFFLER, Fritz – HOLLINGDALE, R. J.: *Otto Dix, Life and Work*, Holmes and Meier, New York, 1982.

PETERS, Olaf: *Otto Dix*, Prestel, New York, 2010.

TAUBER, Roland, Prof. Dr.: *Des alten Mannes Lust. Wissenschaft und Praxis*, 2007, 13–16.

## Marc Chagall: Kék koncert

SÁNDOR ÉVÁNAK

Chagall 1945-ben festette a *Kék koncertet*, hónapokkal felesége halála után. Emlékkép. Bella 35 évig volt társa, festményeinek visszatérő szereplője, műzsája, örök szerelme. Egy New York City-beli kórházban halt meg vírusfertőzésben, 1944. szeptember 2-án.

Dél-Franciaországból 1941-ben menekültek az Egyesült Államokba, ahol Bella idegennek érezte magát, szorongott vityebszki rokonaiért, az európai zsidóságért, nem igazán tudott beilleszkedni, Chagall sikerei ellenére sem. *„Néhány héttel örök álma előtt, amikor ugyanolyan szép és üde volt, mint kezdetől fogva mindig, nyári házunk hálósobájában láttam, amint rendet csinált a levelek között, amelyeket megőrzött... Mi ez a nagy rendcsinálás?... Így mindent megtalálsz majd – válaszolta sápadt mosollyal.”* [CHAGALL előszavából *Bella könyvéhez*]

### Örökre

1909-ben ismerkedtek meg. Szerelmem első látásra. *„Ki ez a lány? Félek tőle. Nem, mégis inkább odamegyek hozzá, megszólítom... A hallgatása, szeme az én hallgatásom, az én szemem. És mintha régóta ismerne, mindent tudna rólam. A gyerekkoromról, a jelenemről és a jövőmről. Mintha örködne felettem, megérezne bennem mindent, pedig először látom életemben. Ő az én asszonyom... Beléptem egy új házba, és most már odatartozom örökre.”* [CHAGALL: *Életem*]. BELLA pedig így emlékezik az *Égő gyertyákban*: *„Nem merem fölemelni a szemem, s belenézni ennek a fiúnak a szemébe, amely most szürkészöld – az ég és a víz színe. Ebben a szempárban, vagy egy folyóban úszom? ...”*

Bella Rosenfeld (1895–1944) Vityebsztkben született, akárcsak Marc Chagall (1887–1985). A gazdag ékszerész szülők nem örültek a szegény, még ismeretlen festőnek, megpróbálták akadályokat gördíteni legkisebb lányuk házassága elé. A művelt, több nyelven olvasó, színésznőnek készülő, a moszkvai egyetemen tanuló lány kitart a tehetségesnek hitt fiatalember mellett, aki aztán egy orosz mecénás segítségével 1910 és 1914 között Párizsban megkezdte nagy ívű képzőművész pályájának felépítését. Chagall 1912-ben bemutatja képeit a Függetlenek Őszi Szalonjában Párizsban, majd Herwarth Walden meghívására Berlinben, a Sturmiban rendezett kiállítása arat sikert (néhány az ismertté vált akkori művekből: *Őnarckép hét ujjal*, 1912; *Parasztasszony*, 1913; *Vörös zsidó*, 1914). Mielőtt hazatér, Párizsban, Berlinben és Amszterdamban szerepel csoportos kiállításokon Belláról, családtagjairól, zsidó ünnepekről, a vityebszki gettó mindennapjairól festett képeivel, majd 1915-ben Moszkvában Mihajlova szalonjában.

Vityebsztkben házasodnak össze, 1915 júliusában. Chagall 28 éves. *Az esküvő* (1918) című festményen örökíti meg Bellát magas gallérú, fehér ruhában, kesztyűben, hosszú fátyollal, önmagát hagyományos fekete kalapban, ahogy ölelik egymást.



*Marc Chagall: Kék koncert*



Fellettük a lebegő, nagy szárnyú vörös angyal kapcsolja össze ámuló, révedező tekintetű fejüket. Hátul egy távoli faágon hegedűs játszik. A házasság szentsége, misztériuma, földöntúli öröme, az egységbe olvadás lehetőségének reménye.

## Látomásos realizmus

Chagall sok képén látható Bella: egyedül (*Bella fekete kesztyűben*, 1915; *Bella fehér gallérral*, 1917); párban együtt (*Kék szerelmesek*, 1914; *Rózsaszín szerelmesek*, 1916; *Szürke szerelmesek*, 1917; *Zöld szerelmesek*, 1917); Bella gyermekükkel, Idával (*Bella és Ida*, 1916; *Bella és Ida epret esznek*, 1916). Felhőtlen boldogság, nyugalom, szeretet, bizakodás. Látomásos realizmus. Előbb Péterváron élnek, 1916-ban megszületik egyetlen gyermekük, Ida, majd 1917-ben visszatérnek Vityebszkbe, ahol Chagall művésziskolát szervez, tanít. Kazimir Maleviccsal (1878–1935) való szemléletbeli konfliktusa miatt Moszkvába költöznek; a Zsidó Színháznak tervez díszleteket, kosztümöket, könyvillusztrációkat készít. Egyre kevésbé érzi jól magát Szovjet-Oroszországban. (*Valahol a világon kívül*, 1919) Még befejezi Moszkvában önéletrajzi írását (*Életem*), amelynek utolsó mondata: „Európa megszeret majd, és vele együtt talán az én Oroszországom is”. Ekkor harmincöt éves. (Bella fordításában 1931-ben jelenik meg a könyv franciául.) 1922-ben elhagyják a modernizmus ellen forduló, bolsevikká váló országot, előbb Berlinbe mennek, sikerei színhelyére, ahol újra vityebszki emlékeit festi (*A nagyszülők*, *A nagyapa háza*, *Anyám és fia*, *A talmudista tudós*). 1923-ban Párizsba költöznek. A gyerekkori színhelyektől, a családtól távol még inkább Bella jelenti számára a biztonságot, az otthont, a békét.

## A szerelem melege

Még otthon festi meg azokat a szokatlan képeket kettejük kapcsolatáról, amelyek alapján a szerelem, a házastársi szerelem festőjének nevezhető: *A születésnap* (1915, olaj, karton, 80,5 × 99,5 cm, Museum of Modern Arts, New York), *Kettős portré borospohárral* (1917–1918, olaj, vászon, 233 × 136 cm, Musée National d'Art Moderne, Párizs), *A sétány* (1917–1918, olaj, vászon, 169,9 × 163,4 cm, Állami Orosz Múzeum, Szentpétervár), *A város felett* (1918, olaj, vászon, 45 × 56 cm, Tretyakov Képtár, Moszkva). „Amikor Chagall fest, nem lehet tudni, alszik-e vagy ébren van. Valahol a fejében egy angyalnak kell lennie” – állítja Picasso, akit lenyűgözött a festő derűs, naiv lényé, örömképessége. Ezeken a korai szerelmes képeken is, a későbbiekben is Chagallnak nem csak nyitott szája, hanem szeme is élénken mosolyog, eleven arcvonásain a szerelem melege tükröződik. Mindenféle aránytalanság mellett is mindketten azonosítható, „realisztikus” személyek, a mirákulum, a csoda ellenére nagyon is természetesek. Műfajukat tekintve kettős portrék ezek a képek, még ha feszegetik is a hagyományos kereteket. A festő a szokatlan mozgások érzetének megteremtésével képes a nézőben is létrehozni a szerelem illúzióját.

A szerelem Chagall számára a gravitáció megszűnése, a röghöz kötöttség legyőzése. Lebegés. Repülés a végtelen kék égben egyre távolabb a földi valóságtól.

Mint az álomban. Mint a csodás történetekben. Vityebszktól távolodva. Az egyikén a fiatal boldog férfi zöld dombokon, a karját a lilás fehér ég felé nyújtva tartja lilaruhás szerelmét a magasban. Egy másikon a fehér ruhás menyasszony vállain ül a törékeny, vörös kabátos, nevető festő, kezében borospohárral, és felettük az őket védő, óvó angyal. Vagy révületben lebegnek a szobában, a nő kezében virágcsokor, a férfi szinte akrobata testtartásban csavarodik egy csókért a klasszikus görög vázák szépségesen szép istennőjére emlékeztető Bella arcéle felé. Milyen is a szerelem? Hát ilyen. Önfeledt. Gyengéd. Nem létezik semmi más, csak ők ketten együtt.

## Festmény-vallomások

Együvé tartozásuk megkérdőjelezhetetlen. Egy férfi és egy nő harmonikus egységben, a mitológiai szerinti eredeti teljességben. Chagall kettejük egymást kiegészítő mivoltát hangsúlyozza. Boldogságukat, intimitásukat, áradó szeretetüket, csodás kapcsolódásukat. Azt a bizalmat, ragaszkodást, kötődést, mely 35 éven át – Bella váratlan haláláig – kitartott. Mint ezt számos meghatóan euforikus lírai festmény-vallomás bizonyítja (és Bella halálán túl is, alakja sosem tűnik el a Chagall-életműből).

Chagall szerelemről valló festményeiben közös a fenthez, az égi szférához kapcsolódás. Vagy fönt, az égben lebegnek, szárnyalnak, repülnek, úsznak a szerelmesek, vagy határozottan felfelé mozdulnak. Kettejük együvé tartozásának leglényege ez a vertikális irány, az ég felé emelkedés. Túljutni a gravitációs erőn, a földi nehézségeken. A szerelem Chagallnál transzcendencia, a mennybe jutás. A szerelmesek az ég hírnökei, akik képesek megteremteni maguk körül a földi világban is a szakralitást.

## Freskóhatás

Az 1945-ös keltezésű *Kék koncerten* egy törékenységekben is erőteljes fiatal nő magasodik a háttérben legfelül sorakozó vityebszki házakig. Finom, érzékeny, kicsit hosszúkás arca, ovális homloka gótikus német faszobrok átszellemült, áhítatos szépségét idézi. (Hasonlít is a XV–XVI. század fordulóján élő késő gótikus német szobrász, Tilman Riemenschneider gondosan faragott női szentjeinek, siratóasszonyainak kifejező, álmodozó, kecses, belső érzelmeiket feltáró arcára.) Sápadt bőrszínével ellentétes élénkvrös, zárt ajka és tágra nyitott, egyszerre befelé figyelő és semmibe révedő tekintete. A szem és a száj körüli vonások érzelmes melegségről, elmélyültségről, szelidségről, kifinomultságról árulkodnak. A feltűnően sápadt, fehér arcszín a nem e világosság hangsúlyozása. Megkapó, visszafogottan sugárzó lényé Chagall angyalaira emlékeztet. (*Angyal palettával*, 1926; *Angyal vörös szárnyakkal*, 1933–1936. Több kései üvegablakon is Bella arcát viseli a kék angyal.) Hosszú, sötét haját elegánsan színes kendő fedi. Nyakában ékes korall nyaklánc ragyog, akárcsak az *Ószövetségben* az *Énekek énekében* a menyasszonyon. A kép vízszintes középtengelye a sárgán, narancsosan izzó kis gömböcskékből álló

nyakláncon halad keresztül, kiemelve az arc eszményi szépségét, nőies vonzerejét, emelkedettségét. Ruhája freskóhatást keltően megfestve: a fekete és a fehér mellett szürkék, kékek, lilák, barnák összemosódó árnyalatai a többször átfestett, töredékes, foltos, nem egyenletes felületen. A lendületes ecsetvonások mellett visszakaparások, beledörzsölések, az olajfesték vizes ruhával törlése: Chagall rendkívül sokat bibelődhetett a kivitelezéssel is, akárcsak a sokféle motívummal, mely közös életük színhelyeire, eseményeire utal.

Bella hangsúlyosan nyitott ujjú kézfeje alatt a sárgás-zöldes-szürkés-kékes hegedű vonója. Ezt a hangszert számos Chagall-festményről ismerjük (*A hegedűs*, 1913; *A zöld hegedűs*, 1923), nemcsak a mennyei szférát kifejező zene és a női test attribútuma, hanem a szerelem elengedhetetlen kelléke, és a haszid zsidó esküvői hagyományokra is utal. A haszidizmus az istenszeretet és az emberszeretet fontosságát hangsúlyozza rituális előírásaiban is, az odaadó szeretetet, a hűséget, a lélek tisztaságát. (Chagall egyik nagyapja hitoktató, kántortanító volt, gyerekként mellette állhatott a zsinagógában a kijelölt igeszakasz felolvasásakor: „*Az ima morájában kékebbnek látszott az ég, a házak pihentek a térben*” – emlékezik felnőttkorában a meghatározó élményre.) A festő képeit átható intenzív érzelmek, a magas hőfokú szeretet elválaszthatatlanok a haszid életérzéstől.

## Isteni jelenlét

A korpuszon a húrtartó alatt a hanglyuk mintha lefelé görbülő síró száj volna, egyáltalán ez az egész hegedűtest-részlet mintha mélységes bánattól megrendült emberi arc volna. Színben is más, bonyolultabb, mint a többi Chagall-hegedű, cselló. A kakas-, a kos-, a számaraszemekből sugárzó bizalom, biztatás itt megbicsaklik, cseppet sem kellemes a látvány (bennem egy halott csecsemő arcát idézi, aki bújna a női testhez, de lecsúszik onnan). Közéleben az emberszemű kék kos a szép hangú (ez a szó jelentése), kosszarvból készült sófárt fújja, amely a Talmud szerint a zsidókat minden évben a ros házána, a zsidó újév reggelén arra a kosra emlékezteti, amelyet Ábrahám az angyal segítségével megkötözött fia helyett áldozott Istennek. A sötét vonó és a világosabb sófár háromszöge az isteni jelenlétet erősíti. A vonzó állatfej mögött a vörösben ugyancsak Bella, kezében a kisgyermek Idával, kinek tekintete összekapcsolódik a koséval, csaknem megéri őt. Anya és gyermeke hasonló formában szintén több Chagall-kép szereplője (*Babafürdetés*, 1916; *Bella és Ida az ablaknál*, 1916; *Falusi Madonna*, 1942; *Éjszaka*, 1943), akárcsak a kép bal oldalán hosszú fehér ruhában, fátyollal, kezében színes virágcsokorral az esküvőjüket megörökítő vagy arra emlékező festményeken a menyasszony (*Esküvő*, 1918, *A három gyertyatartó*, 1938, *Kettős portré*, 1925; *Menyegző az Eiffel-toronynál*, 1938–1939; *Esküvő gyertyákkal*, 1939–1942). Lebegő, elúszó árnyfigura nagyon is valóságosan. Csakhogy itt egyedül, a férfi nélkül, a múlt felé fordulva. A halál megszakította a 35 éves együttlétük folytonosságát. A fehér ruha uszálya szinte szertefoszlik, végül beleolvad a kép felületének nagy részét kitöltő főalak többretegű ruhájába. A menyasszony törékeny és kékes hátsó testvonala és a Bella fején finom

anyagú kendő vöröses-fekete kontúrvonala felfelé nyitott háromszöget zár be, amely felel a vonó és a sófár által bezárt, lefelé nyitott háromszögnek. Az előző a kép bal felső részében, az utóbbi a kép jobb első felében. A festményen belül több egyensúlyozó kompozíciós elem és a belső mozgások ritmusa erősíti azt a nyugalmat, biztonságot, ami az előtérbe helyezett nő testtartásából és ovális arcából árad.

Ami fontos: Chagall hiánya a festményen. Csak alkotóként, a kép teremtőjeként van jelen, de nem szerepel rajta. Egyedül van a fehér ruhás, szinte testetlen menyasszony, Vityebszkben is csak a rabbi és a számar. Mintha itt fogná fel a festő, hogy a halál véglegesen kettéválasztotta őket, Bella már nem valóságos lény, hanem álmokkép, emlékkép, a képzelet kivetülése. Az őt megidézés képzeletbeli utazás. A vőlegény, a férfi hiánya még erősebbé teszi a halottidézést. És végérvényessé a Bella nélküli magányt.

Nincs horizontvonal: a megjelenített táj képzeletbeli, mindaz, amit a festő látta, nem valóságos. Ugyanakkor a kompozíció nagyon is e világi módon a reneszánsz komponálási módra (gúla, háromszög) utal.

## Lélekkísérő

Két súlyos, lefelé zúduló vörös tömeg veszi körül a nagyon hangsúlyosan a kép előtérbe helyezett női testet. Ha Bella angyal volna, ezek a kiterjesztett szárnyai lehetnének. A jobb oldalon a kos a sófárral és a fiatal anya a gyermekkel. A baloldalon lefelé zuhanva egy zenélő figura, talán sárgaréz cintányér, amit egymáshoz ütnek, és amely szerepel haszid történetekben is. Talán ő is Bella, hiszen feje átlósan összekötődik a gyermekét tartó Bella arcával. Alul balra sárga levelű bokor és az asszony szokatlanul nagy, nyitott ujjú keze között egy emberszemű nagy madár – lélekszimbólum –, akár a Chagall-képeken oly gyakran jelen lévő gall kakas, csak a szokásos vörös helyett a ruha szürkés színét ismételve. Eredetileg a vakmerő bátorság, férfiasság jelképe, majd a hajnalé, a világosság hírnökéé. Lélekkísérő, új világba vezet a halott lelkét. Az éjszakát és a nappalt elválasztó kakas a túlvilág határának őre. A Chagall-univerzumban a francia nemzettel azonosulásnak is szimbóluma (a latin nyelvben a gallus főnév egyaránt jelent gall embert és kakast). Bella és Chagall 1923-tól 1940-ig Párizsban élt, ahol otthont teremtettek maguknak, amelyben jól érezték magukat. Szomorú utalás arra is, hogy kénytelenek voltak elhagyni választott hazájukat (ahová Chagall a háború után, ahogy lehetett, visszaköltözött). Visszatérve a bal sarokban látható sárga bokorhoz, amelyen mintha elszáradtak volna a levelek, feltűnő a színes virágok, pompázó virágcsokrok hiánya. Bella szenvedélyesen vonzódott a virágokhoz, szerelmük attribútumai a Chagall-képeken. Hiányuk Chagall magányának, magára maradottságának jelzése. Még a fehér szellemalak-menyasszony kezében sem a szokásos virágcsokor, csak szomorú utalás, sötétben szétoszló kis fehérekkel.

Ebben a vörös zuhatagban szürkés, feketés foltok, árnyak, lenyomatok. Fölül pedig nagy tömegű kékben fehér karcolatok, szürkésfekete foltok és Chagall-

festmények további szereplői. A vityebszki házsor és Bella megrendítően szép Madonna-arca között a kékségben karjára támaszkodva a tóratekeresztet magához szorító, mentő rabbi, fejénél az újhold keskeny, vakító fehér mágikus korongja. Fontos, hogy nem a fogyó hold, hiszen az az elmúlás, elengedés, hanem újhold, csend, üresség, de az újrakezdés, az új élet ígérete is (hiszen kilenc hónap visszavonulás, hallgatás múltán a szeretett feleség, társ halála után Chagall újra festeni kezd). Ágyéktól lefelé a rabbi – a haszidoknál, mint Chagall és Bella is –, a lelki vezető, a tanító, itt szinte testetlenné válik, fehér kontúrvonal csak a teste vége és a lába, cipője anyagtalan. A Tóra, Mózes öt könyve, amelyet pergamenre írva liturgikus célra használtak, az élet és a megújulás szimbóluma is.

Bella jobbra forduló feje mögött ellentétes mozgású, balra siető számár, hátán a szárnyas falióra. Mindkettő számos Chagall-képen tölt be jelentéshordozó szerepet (*Az Idő*, 1930–1939; *A zsonglőr*, 1943; *Önarckép órával*, 1947). Az óra az idő múlása, élet és halál ciklikus váltakozása, a szárny az istenségek attribútuma. Chagallnál a szárnyas, repülő óra a transzcendencia, az égiek jelenléte. A békés számár a zsidó hagyományban a próféták, bírák, királyok szent állata. A bal szélén legfelül, a fehér ruhás éteri, lebegő menyasszony felett az esküvői szertartásoknak is díszes kelléke, a hétágú gyertyatartó, a menóra, amely Isten jelenlétét, az istentől eredő világosságot mutatja, és egyben a lerombolt jeruzsálemi templom szimbóluma. A vityebszki otthonos házakhoz leginkább RADNÓTIT ildomos idézni: *„házak tárják lompos ölüket a szélnek és hangtalan fákon ring a szerelem”*. [*Szerelmes vers Boldogasszony napján*, 1930]

A képen látható motívumok szimbólumrétegeiben megjelenik a múltó idő, az időélmény összetettsége és ezen keresztül a halálra vonatkozó jelentéselemek is. Különösen a háttérben egymás mellett léteznek a fény és a sötétség archetípusai.

A két nézőpontot Chagall itt is – mint több térréteget alkalmazó, a valóságost, az álmot és az emlékképeket magától értetődő természetességgel összekapcsoló festményein – úgy illeszti egymáshoz, hogy a néző együtt látja az arc közeli részleteit és a bizonyos távolságból mutatott falut a chagalli motívumokkal. Bella alakja égbenyúlóan magas, ezt a szinte oszlopos hatást keltő hosszított nyak csak még inkább hangsúlyozza. Körülötte a sok vörös még inkább az előtérbe tolja. A kékségben a házak, a tárgyak, az élőlények távol vannak, mint gyerekkoruk és szerelmük színhelye, Vityebszk.

## **Kék és vörös**

Ennyi minden ellenére sem zsúfolt a festmény, az emlékhordozó motívumok arányosan oszlanak el a tágas mélykék térben és nagy tömegű vörösben. A kék a múlt tere, a vörös a szerelemé.

Chagall festményeinek leggyakoribb színe a kék és a vörös, mindkettő alapszín. A kék az ég és a tenger színe és a reményé, a nyitottságé. A vörös a tűz és a vér színe és az érzelmeké. A sötétkék felület ultramarin, királykék, levendula és párizsi kékekből

áll össze, a vörös leginkább kadmiumból, skarlátpirosból, mangánoxidból: hideg és meleg komplementer kontraszt, amelynek a hatása expresszív, erőteljes, eleven, meggyőző. „Csak az ablakomat kellett kinyitni, és Bellával együtt behatolt a szobámba a kék esti levegő, a szerelem, a virágok, minden...” – írta a festő, és sok festményén, ahol kettejüket örökíti meg, a felületen meghatározó a kék. (*Repülő szerelmesek virágcsokorban, Szerelmesek*, 1930) A Bella halála utáni, kettejüket mutató képek felületének legnagyobb része kék (*Kék táj*, 1945). Mintha ezzel a színnel emlékezne halott feleségére. Mintha ez a sokféle tónusú kékből összerakott kék egyszerre idézné hosszan tartó boldogságukat, szerelmük örökké tartó jellegét és a halált, a halálon túli állapotot. Akárcsak a *Kék koncerten*.

A *Kék koncert*-tel egy évben, 1945-ben festi az *Őkörülötte* című emlékképet (olaj, vászon, 51,8 × 42,8 cm, Musée d'Art Moderne, Párizs). Itt is a kék a domináns szín, csak a légies, törekeny Bella ruhája lilásvörös, a középütt lévő gömbben Vityebszk felett a fehér égen sárgán világít a hold, és a virágcsokorban a menyasszony hosszú fátyla fehéres kék. Kék az egész háttér, a festő és palettája, festőállványa is, a nagy madár és a festőt Bellától elválasztó gömbök is. A sötétkék ruhás festő a bal sarokban az egyetlen valóságosan létező lény, még ha feje fordítva van is a nyakán, csodálkozva mered a látványra. 1945-ben tíznél is több festményen idézi meg feleségét. Emlékezik. Gyászol. Belemenekül a munkába. „*Képeim vonulnak utánam*” – írja egy versében.

Chagall úgy emlékszik, hogy álomból ébredt, amikor szárnyak susogását hallotta: „*a szoba tele volt földöntúli kékkel*”, egy angyal lebegett felette, és a mennyezeten ragyogott a kék fény. Ez a látomásos kék kíséri végig Bella iránti szerelmét az asszony haláláig és azon túl is.

## Irodalom

CHAGALL, Bella: *Égő gyertyák*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1971.

CHAGALL, Marc: *Életem*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1970.

COMPTON, Susan: *Chagall: Love and the Stage 1914–1922*, Marell Holberton, London, 1998.

HARSHAV, Benjamin: *Marc Chagall: The Lost Jewish World*, Rizzoli, New York, 2006.

METZGER, Rainer – WALTHER, Ingo F.: *Marc Chagall*, Vince Kiadó, Budapest, 2001.

PLAZY, Gilles: *Chagall: Les Chefs-d'oeuvre*, Adam Biro, Paris, 2003.

S. NAGY Katalin: *Chagall*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1980.

## Marc Chagall: Magány

Marc Chagall (1887–1985) 1933-ban festette a *Magány (Egyedül)* című képet. Ekkoriban Párizsban él, túl van két hónapos szentföldi utazásán (1931), ahova a tel-avivi múzeum megnyitására érkezik. A jeruzsálemi Panaszfal láttán írja: „*Messziről özönlenek a Siratófalhoz a sárga, kék és vörös köpenyes, szőrmesapkás zsidók. Sehol másutt nem látni ekkora kétségbeesést és ennyi örömet; sehol másutt nem érez az ember ekkora megrendülést és mégis ekkora boldogságot, mint ennek az ezeréves kő-és porhalomnak a láttán Jeruzsálemben és Sefadban, a próféták sirjánál.*” (1932-ben festi a *Siratófal* című képét.)

Ambroise VOLLARD (1866–1939) művészetkritikus és gyűjtő, akiről már Cézanne, Renoir és a fiatal Picasso is festett portrét, megrendelte Chagalltól a Biblia illusztrálását (számos hasonló témájú művet ismerünk Dürertől, Cranachtól a XX. századi Oskar Kokoschkaig). Chagall azonban egész másként közelít: „*Én a Bibliát nem látom, hanem álmodom.*” Chagall 1931 és 1934 között dolgozik az illusztrációkon, ehhez újra elmegy Amszterdamba, hogy Rembrandt bibliai tárgyú műveit tanulmányozza.

## Titokzatos és kiismerhetetlen

A *Magány* című festmény főszereplője a tóratekerceset magához szorító rabbi. Chagall 1912-ben festette az első rabbiportrét (*The Pinch of Snuff*), 1914-ben *A zöld rabbit* és *Az imádkozó rabbit (Vityebszki rabbi)*, *Az ünnepnapot (Rabbi citrommal)*. Az itt látható borongós, átszellemült arc rokona a többi rabbiportrén látható titokzatos és kiismerhetetlen arcnak, ugyanúgy mély barázdát véstek rá látomásai, félelmei, az évezredek üldözések emléke, mint amazokra. A rabbi jelentése a bibliai héber nyelvben: „nagy”, „kimagasló tudású”. Vallási tanító, felszentelt tudós, aki jogosult dönteni zsidó rituális kérdésekben.

Az inkább fiatal, mint középkorú, szép arcú férfi a festmény bal oldalán ül a földön, fejét jobb kezébe támasztva, jellegzetes zsidó ünnepi öltözékben. A jobb oldalon a rabbi felé fordulva a mosolygó fehér tehénke állat egy hegedűn nyugtatja. Fölötte ellentétes irányban angyal repül a füstfelhők mögül kiragyogó kék égben. Háttérben az égő, pusztuló Vityebszk, a gyerekkor színhelye. Erős kontraszt a hosszú, sötét szakállú zsidó fehér imaköpenye, a tejjel teli tőgyű fehér tehén, a foltnyi kék égben repülő, fehér szárnyú, ruhájú angyal és a nagy kiterjedésű sötét füstfelhők barnás, szürkés, feketés foltjai között. A rabbi hátat fordít a pusztuló falunak, a bizakodó tehénnek, múltnak és jövőnek, magába roskad, reménytelenül. A földre szegezett tekintet nem lát, befelé fordul, éles ellentétben a nagy, tágra nyílt tehénszemmel. Megmentette ugyan az égésnyomokkal teli írást, de minek, kinek, lesz-e még egyáltalán imádkozó, olvasó.



*Marc Chagall: Magány*

Olyan szomorúság árad belőle, testtartásából, kézmozdulataiból, arcából, szeméből, amihez hasonló kevés látható az általam ismert képzőművészeti alkotásokon (mindenekelőtt Rembrandt öregkori önarcképein). Sután tartott lábfejeiből is árad a tehetetlenség, a melankólia – mint Geertgen tot Sint Jans (1460 k.–1495) *Keresztelő Szent János a pusztában* (1490 k., Gemäldegalerie, Berlin) című képén, ahol a meztelen lábfejeit teszi hasonló módon egymásra, mint itt Chagall rabbija a cipőit. Fehér pamutból készült halotti lepelbe vagy imasálba (tallit, tálisz) burkolózik, mint általában a tóraolvasók vagy a reggeli imádság alatt a férfiak. Ez a viselet is bibliai előírás: „*hogy megemlékezzetek az Örökkévalónak a parancsolatairól*”. [Num. 15,39] (Az ortodox zsidókat tallitjukban temetik el.) Mivel nincs rajta bojt, az is lehet, hogy ez a lepelszerű fehér köntös kittel, melyet egyes zsidó közösségekben viselnek az újévi ünnepekkor, rós ha-sana és jóm kippur alkalmával. Valójában ez az angyalok ruhája, mint azt a festményen a kiterjesztett szárnyú angyalon is látjuk. Ez esetben a tisztaságon túl az isteni megbocsátást is jelképezi. A fején a kipa [kappel] Isten jelenlétére emlékeztet. Valószínűleg kicsi bársonysapka, amelyet a haszidok hordanak. Chagall életrajzában ugyanazt mondja a haszidizmus lényegéről, mint amit ebbe a képbe is belefest: a tisztaság, jámborság, jóakarát, odaadó Isten- és emberszeretet fontossága.



## Mégis van remény

A szép, egyszerű kép festésének éve 1933: ez Hitler hatalomra kerülésének az éve, megnyílik az első koncentrációs tábor Dachauban, mintegy 20 ezer nemkívánatos könyvet égetnek el a berlini Opernplatzon, a német múzeumokból összegyűjtik az „aljas és degenerált” műveket, 1400 művész 15 ezer 997 festményét és szobrát kobozzák el. 1933-ban Chagall is a nemkívánatos festők listájára kerül, akárcsak Klee, Nolde és még sokan mások. Ebben az évben jelenik meg Thomas MANN *József és testvéreinek* első kötete.

És mégis: mindazt, ami a képen zajlik – és azon túl –, a jobb oldali előteret elfoglaló fiatal tehén ellensúlyozza: igenis van jövő! A tehén számos kultúrában az anya- és a holdistennő jelképe, azaz a bőség, a termékenység, a tápláló, jó anya. Biztató sárga szarvai világítanak, az újholdra utalnak (Istár, Ízisz, Nut: az Égi tehén). A hinduizmusban is a fehér tehén az élet és a Föld jelképe. Hérának, Zeusz főfeleségének is állandó jelzője „a tehénszemű”. A Bibliában is a föld termékenységével áll kapcsolatban, a Teremtések könyvében a fáraó álmában a tehének a hét bő, illetve a hét szűk esztendőt jelentik. A mózesi törvények a legtöbb szentség használatához fehér vásznat írnak elő. A fiatal tehén, a borjú a zsidók számára fontos áldozati állat, a vendéglátás és az ünnep jelképe is. A fehér szín a béke és a jóakarát kifejezője (Noé fehér galambja), a fény, a tisztaság, a transzcendencia, a tökéletesség színe, feminin princípium. Ez utóbbi a tehéntőgyben a tej, az anyaság szimbóluma, az ember első tápláléka, ugyanakkor a szellemi világba való bevezetőds. A hegedű is a nőiségre utal. A hegedű és a tehénszarvak meleg sárga színe a Nap színe, az élet szimbóluma. A szabad művészetekben a hegedű a zene attribútuma, a zene pedig a teremtő lélek, a kozmikus harmónia szimbóluma, közvetítő a földi és égi világ között, elűzi a gonosz szellemeket, akárcsak az angyal, aki itt is a jövő felé repül. Chagall haszid zsidó közösségben nőtt fel, ahol a zenének különös, kiemelt szerepe volt az Istenhez való közelebb jutásban. S még valami: a hegedű alatt zöld a fű, és a zöld is, a fű is az élet, a föld, a megújulás színe. Kavarg a háttérben a sűrű sötét, olykor szinte koszos színek tömege fenyegetően, fojtogatóan, mégis: itt az előtérben zöld a fű, van remény. És az angyal körül is tiszta kék az ég, ott az isteni segítség. A zsidó hagyományban ez a szellemlény Isten követe, hírnök, küldött: „*elküldi angyalait hozzád, hogy védelmezzenek minden utadon*”. [Zsolt. 91,11] A tehénkén és az angyalon túl figyelemre méltó az állat szeme, amely emberi szem! Emberi tekintet. Nagy, kerek, boldog-csodálkozó-bízó-ragyogó-naiv-beszédes emberi szembogár ez, emberi szeme fehérjéből elővillanva, nyitottan: van tovább, van új élet, új környezet, új hit, akkor is, ha ég, füstölög a szülőváros, ha a rabbi egyedül maradt az egyetlen elpiszkolódott tóratekerccsel, ez emberi történelem folyik tovább. Ilyen egyszerű ez, mondja a tehénke kerek szeme, világító szarvai, nyugodt testtartása, meg a hegedű, ami mindjárt megszólal. A festmény kompozícióját kettéosztó vízszintes tengely épp a szelíd szem alatt húzódik. A festmény hossza, nyújtott formája is a földi lét lehetséges folytatását erősíti meg.

A létezés kettőssége: élet és halál, öröm és bánat, jó és rossz

A fehér szín a halál színe is lehet, de a szelíd fehér tehénből annyi pozitív erő, báj, derű, melegség sugárzik, hogy ez itt fel sem merülhet. Ráadásul a zöld fű, melyen elhelyezkedik, és a holdsarló-szarvak is e békés lény, a vegetatív anyaság, az életet hordozó, teremtő földanya egyszerű jelképei.

## A pusztulás előérzete

A felgyújtott zsinagógából, tóraszekrényből megmenekített tóratekercs azoknak a tanításoknak, törvényeknek a megőrzését jelenti, amelyeket Isten nyilatkoztatott ki az embereknek az Ószövetség, Mózes öt könyve szerint. Chagall is hiszi annyi más hívő zsidóhoz hasonlóan: az isteni kinyilatkoztatást nem lehet elpusztítani, még ha évszázadok óta újra meg újra megszenteltlenítik is a Tóra tekerceit és könyveit, újra és újra fellángol az antiszemitizmus. Mint a kép festésekor Németországban. Szorongás – hat évvel a viláégés, a második világháború kitörése előtt. Remény, hogy hátha elkerülhető. Az érzékeny festő megérzései a zsidóságra váró irtózatossá, szörnyű pusztulásról. A korszak kulcsművén, a *Fehér keresztrefeszítés* (1938) című képen már minden borul, pusztul, mindenki menekül, a rohanó, szakállas öreg férfi magához szorítva a tóratekerceset.

Chagall számos festményén és rajzán fontos a tóratekercs jelenléte (*Zuhanó angyal*, 1943–1947; *Keresztrefeszítés*, 1937–1952 stb.) és számos művén visszatérő szereplő a meleg tekintetű tehén. „*A világ fájdalma is jelen van a súlyos és melankolikus elmélkedések jegyében; de ezekhez mindig társulnak a vigasz szimbólumai. Ha egy szegény embert látunk a hóban, akkor legalább hegedül; amikor egy rabbi karjaiban Tórát tart, és fájdalmasan álomba merül, mindkét oldalán ártatlan fehér tehén, az Univerzum békéjét hirdeti*” – írja Chagall barátja, Raïssa MARITAIN, filozófus és költő, Jacques Maritain filozófus felesége.

„*Rembrandt egész biztos szeret engem*” – vallja önéletrajzában Chagall. Ha kellő ideig nézzük figyelmesen a *Magány* című képet, egyszer csak érezni kezdjük azt a titokzatos, szavakkal nagyon nehezen leírható kapcsolatot, amely a XVII. századi amszterdami festő és a XX. századi vityebszki haszid zsidó festő munkáit összeköti. Legfontosabb közös forrásuk a Biblia.

## Irodalom

BOHM-DUCHEN, Monica: *Chagall. Art and Ideas*, Phaidon, London, 1998.

CHAGALL, Marc: *Ma vie*, Paris, 1931 – *Életem*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1970.

S. NAGY Katalin: *Chagall*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1980.

---

# Föld és ég

---

## **Id. Pieter Bruegel: Vadászok a hóban**

*A Vadászok a hóban (Január, Hazatérő vadászok, Téli táj)* című festmény egy, az évszakokat ábrázoló hatrészes hónapkép-sorozat darabja, nagyon népszerű, sokat reprodukált mű. (Egyes szakmunkák 12 részes sorozatról beszélnek.) Nemrég, 2011 októbere és 2012 januárja között szerepelt Bécsben, a Kunsthistorisches Museum *Téli mese. A tél ábrázolása az európai művészetben Bruegeltől Beuysig* (a 150 festmény között Turner, Caspar David Friedrich, Monet legszebb téli tájképei) című kiállításán.

A tájkép a XVI. században válik önálló műfajjá a velencei Giorgione da Castelfranco, a regensburgi Albrecht Altdorfer, az antwerpeni Joachim Patinir nyomán. A XVII. századi németalföldi festészetben már számos tájképfestőt ismerünk, szakosodnak is (például tenger, vadászat, város). Altamirától, a barlangfestésztől a reneszánszig az istenekhez, a vallásokhoz köthető túlvilági és emberi cselekvéseket jelenítették meg, a képeken a táji elemek csak díszletként szerepeltek. Vadászjeleneteket ismerünk néhány egyiptomi falfestményről és asszír domborműről, ezek táj nélküliek. A Limbourg fivérek Berry hercegnek készített óráskönyvéig (1410 k.) szinte semmi. A viharos történelmi eseményekkel teli XVI. századi Németalföldön is szakadás keletkezik a középkori és az újkori kultúra között, a képzőművészetben előtérbe kerülnek a világi témák, hétköznapi motívumok. A XVI. században is beszélhetünk a művészet válságáról, hiszen a terjedő református egyház nemkívánatosnak nyilvánítja az addig népszerű vallási műfajokat, például az oltárképeket. Elterjednek az arcképek, a zsánerképek, a hétköznapi élet eseményei, a tájképek. Bruegel a XVI. századi zsánerfestészet legnagyobb mestere. A korszak – annyi más korszakhoz hasonlóan – tragédiákkal teli, Bruegel – annyi más kiemelkedő képességű alkotóhoz hasonlóan – felülemelkedik a közvetlen politikai, társadalmi eseményeken, a világot, környezetét higgadtan szemléli és higgadtan ábrázolja.

A flamand reneszánsz nagymesterét, Pieter Bruegelt (1525 k. – 1569) sokáig nevezték a „Paraszt Bruegel”-nek kedvelt témái, képeinek szereplői miatt (mögleghetősen felületesen). 1553-tól tíz évig Antwerpenben, ebben a dinamikusn fejlődő nagyvárosban, majd Brüsszelben élt. 1563-ban nősült, mindkét fiából festő lett (fiai megtartották családi nevük eredeti írásmódját: Brueghel). Az 1560-as években kirobbant a klerikális spanyol hatalom elleni szabadságharc, elégük lett abból, hogy Németalföld spanyol uralom alatt áll.



*Id. Pieter Bruegel: Vadászok a hóban*

## **A haldokló természet mélabúja**

A mai meteorológusok szerint 1565-ben, a kép festésének idején szokatlanul kemény tél volt Flandriában (a mai Belgium északi részén). A hideg áthatja a festményt: a fákon egyetlen levél sincs, az előtérben a satnya bokron megsárgult maradványok. Fekete madarak dideregnek az ágakon s a hóban, a varjak csak akkor húzódnak így az emberi településekre, ha a mezőkön már nem találnak magvakat. A madár része az embert körülvevő tágabb természetnek és a szűkebb falusi környezetnek is, ugyanakkor az emberi lélek szimbóluma. A korszak gondolkodásmódjára erős befolyást gyakorló alkímiában az ég, a mennyország és a földi, anyagi világ közötti érintkezést jelenti. Fontos a szerepe az egyetlen, kiterjesztett szárnyakkal repülő madárnak (talán sas). Ha a kompozíciót a vízszintes és függőleges tengely mentén négy szimmetrikus részre osztjuk, a nagy fekete madár – halálmadár – a jobb felső négyzet közepén halad a szabályos vízszintesek, téglalapformák felett. A fehér és a szürke színek dominanciája is a tél szorítását jelzi. A mély lábnyomok, a megmaradó hó az ágakon, a befagyott tó, a jég, a vastag hólepel a háztetőkön hosszú hideg időről tanúskodik. „*A haldokló természet*

*mélabúja s az újjáéledés viharos jelei; a tél édes intimitása*” – írja M. DVOŘÁK, Bruegel műveinek talán legérzékenyebb értelmezője 1928-ban.

Bruegel 1552-ben, majd 1554–55-ben átkelt az Alpokon, e tájélményei – a tér végtelensége – benne vannak ebben a festményben, ugyanakkor a tág látóhatár, a tágas táj, amelyben a vízszintes elemek uralkodnak, a hazai vidék természeti világát örökíti meg. Az Alpokban átélhette a természeti jelenségekben működő erőket, amelyek természetükből adódóan mások, mint a hazai vidék vitalitása, bensőséges természeti világa. A korszakban még gyakori idealizált vagy fantasztikus tájakkal szemben Bruegel a valóságos természetet ábrázolja. (Belgium legmagasabb pontja, a Signal de Botrange az Ardenneknben 694 méter magas, nyilvánvalóan nem ez szolgált mintául a festményen látható sziklás, hófedte, csúcsos hegyekhez, melyek léptéke az Alpokéhoz mérhető.) Nagyon is érti, átéli a természet törvényeit, erejét, és nagyon is benne él saját valóságos, közvetlen környezetében, szülőföldjén, együtt annak küszködő, jelentéktelen, előbb-utóbb halálra ítélt, boldog-boldogtalan, jó és rossz érzelmekkel teli, groteszk lényével (velünk).

## Megalázottság, reménytelenség

Az előtérben balról sovány, lassú mozgású, lehajtott fejű kutyák haladnak nehézkesen a három férfi után. Test- és fejtartásukból árad a rosszkedv, a szomorúság, a sikertelen vadászat utáni éhség. Némelyik kutya modelljéül szolgálhatott volna Giacometti esendő, magára hagyott kutyájának (1951, Museum of Modern Art, New York). A befelé haladó három férfi közül csak az egyiknél van zsákmány, mindössze egy róka teteme. Meggörnyedt hátuk, lehajtott fejük ugyanazt mutatja, mint a kutyáké: megalázottságot, reménytelenséget, az ember kiszolgáltatottságát a természetnek. Tőlük balra, az előteret oldalt záró téglaház előtt disznópörköléshez készülnek, az égő szalma sárga lángja cseppet sem melegíti fel környezetét (e jelenet miatt többen inkább decemberinek tartják a kép időpontját, s nem fogadják el az utólagos *Január* képcímet).

Jobboldalt, a völgyön keresztülfutó patak befagyott jegén meggörnyedve fehér főköttös asszonyok, fehér kötényben. A malom sem működik, vastag hóréteg takarja, akárcsak a háztetőket és a hidat, melyen rőzsét cipelő asszony gyalogol. Szélesre tárul a látvány: a kép középterében a befagyott tavon korcsolyázók és csúszkálók, felnőttek, gyerekek meglehetősen sokan (több mint negyvenen). Némelyik élénken mozog, néhányan labdákat ütögetnek. Ez a sok jég egyrészt valós veszélyek forrása, másrészt az élet, a sors veszélyekkel teliségére is utal.

Kitágul a tér, három falu templomtornya, házai a távolban. Havas szántóföldek, fák, fasorok és jobboldalt havas sziklás hegyek zárják a látványt. Tökéletes kompozíció, a mű elemeinek elrendezése, a lent és fent, az elöl és hátul fontossága, a rálátás a tájra, a közeli és távoli falvakra, az eseményekre. A horizont magas, a néző is magasból érzékeli a látványt, előbb a völgyet, tavat, az emberek mozgását (lefelé), majd egészen a hátsó rétegekig (szántóföldek, fasorok), aztán újra emelkedik a tekintet

(felfelé) a sziklás hegycsúcsokig. A szűk, zárt előtérből nyit a festő a tágas mélybe, majd a távolba, hogy a jobb felső sarokban újra zárjon. Tágasság és mélység, végtelen dimenziójú világ. Az előtérben balra, a kép szélein felül, a kép keretét feszítve túl sötét fák, mögöttük egyre csökken a fák mérete, ezzel is a mélységet érzékeljük. A hegyek alatti fasor kis mérete a nagy távolságot mutatja. Az előtér bal sarka és a hegyekkel teli háttér jobb sarka a képet átívelő átlóval kapcsolódik össze, azaz elől a bal sarok és hátul a jobb sarok összetartozását diagonális szerkesztéssel oldotta meg a festő. A kutyák és a vadászok balról átlósan haladnak a kép terébe a házakhoz, előttük merőlegesen a patak folyása; ez a vonalstruktúra felerősíti a festmény diagonális szerkezetét. Ha vízszintesen és függőlegesen meghúzzuk a kép tengelyét, szimmetrikus a négy osztás, a négy térfél, a négyféle elbeszélés. A hosszirányba nyújtott képfelület megfelel a látvány realitásának, földhöz, röghöz, faluhoz, mindennapi élethez kötöttségének.

## **Az időtlenség, a csönd színe**

A domináns színek is hordozzák a kép hangulatát, közvetítik a lényegét: a józanságot, a hétköznapiok eleveenségét, erejét, az emberi élet szűkösségét és tágasságát, küzdelmeit, reményeit, ellentmondásosságát. Olyan hitelesen, mint addig talán senkinél sem. A fehérek és a feketék, sőt a vizek s az ég zöldje is szürkés árnyalatú. A szürke semleges szín, mondhatni a színek ellentéte, a hétköznapiság megjelenítője, ugyanakkor az időtlenségé, a csöndé is. Melankólia, szomorúság, fásultság, lehangoltság, egyhangúság, de bizalmat is kelthet az emberben, kiszámíthatóságot sugall. Hűvös, hideg szín, mégis, ennyi fehérrel és visszafogott szürkészölddel a természet velejárója. A télhez nagyon is illenek a monoton szürkék, a jeges, befagyott vizek tompa szürkészöldje, az egyszerű fehérek. A tél a megdermedés, stagnálás, alvás, sötétség, fénytelenység, halál, a remény hiánya, de a regenerációé is, az újjászületése is. A tetszhalott természetben formálódik az új tavasz, az élet folytonossága, a hétköznapiok folytatása az időhöz kötöten. Most és itt, ezen a képen a természet, a fák, a befagyott víz, a kopár hegyek élettelenek, de mégis, biztonságosan tudjuk, a mélyben a magok, a gyökerek, a téli álmat alvó bogarak, állatok készülődnek az újjászületésre, az ébredésre, a tavaszi kiteljesedésre.

Elzárkózás, befelé fordulás, személytelenység, arctalanság. A három vadász is a nézőnek háttal ballag, a disznópörköléshez készülődők is azonosíthatatlanok, a többiek: az előtérben a jégen baktatók, korcsolyázók, nézelődők, játékosok, a távoli utakon haladók mind-mind kicsiny, azonosíthatatlan figurák. A falu lakói, munkavégzők, pihenők, szórakozók, körülbelül csak ennyit tudhatunk. Mégsem mondhatjuk, hogy staffázsfigurák, mert egyáltalán nem mellékes részek ezek az apró, finom alakok. A hegyek léptéke és a hangyányi emberek nagyon is beleférnek a kortársainál önállóbb gondolkodású, szemléletű Bruegel empirizmusába. Hasonlóan gondolkodik az okság törvényeinek szellemében működő, semmilyen transzcendens alapelvek nem alárendelt természetről, ember és természet együttességéről, mint a XVI. századi filozófusok (mindenekelőtt Rotterdami Erasmus) és kozmográfusok.

Egyik legjobb barátja Abraham Ortelius, a kortársak közül kiemelkedő kozmográfus, földrajztudós, népszerű térképrajzoló, aki egyébként nem győzte magasztalni Bruegel realizmusát, azt az „igazi” szépséget, amely műveiből az alapos természetmegfigyelés miatt árad. Ortelius szerint a természet lélekkel rendelkező kozmosz, amelyet uralhat az emberi értelem. Bruegel barátai, megrendelői, műgyűjtői között tudósok, irodalmárok, a korszak ismert műértői (Niclaes Jonghelinek például tizenhat Bruegel-festménye volt, hat tábla a *Hónapok*-sorozatból). Kortárs olaszok is elismerően írnak róla (G. VASARI 1568-ban, azaz három évvel a most tárgyalt festmény születése után, Dominicus LAMPSONIUS 1572-ben „új Boschnak” nevezi). Ez a zseniális térérzékű és emberismerő festő nemcsak komponista, elsősorú kompozíciók létrehozója, hanem eredeti gondolkodó is, amikor az ellentmondásokkal teli emberi létet a természet egyetemes rendjének részeként ábrázolja.

## Egyedülálló térlátás

Bruegel ugyanabban az évben, 1565-ben, amikor a *Vadászok a hóban* festette, a *Hónapok*-metszetsorozatát készítette. Más festményein is ez a mindennapos prózai flamand táj a közege az eseményeknek (például *Téli táj korcsolyázókkal és madárcsapdával*, 1565). Még az újszövetségi betlehemi történetet is szokatlan módon havas táj közepén ábrázolta (*Betlehemi gyermekgyilkosság*, 1565–66), nem derűs itáliai reneszánsz környezetben, mint kortársai. Téli tájai erősen hatottak Hendrick Avercamp (1585–1635) apró alakokkal benépesített téli tájaira (*Évszakok, Téli táj korcsolyázókkal*, 1565, olaj, fatábla, 38 × 56 cm, Wilton House, Wiltshire; egy a Szépművészeti Múzeumban is látható: *Téli táj*, 1613 k.). És persze más XVII. századi németalföldi festőkre (például Adriaen van Stalbeem). Az a kompozíciós, mozgásábrázolási képesség, forma- és színérzékenység, térlátás, amellyel Bruegel rendelkezett, s amelynek elsősorú bizonyítéka *A Vadászok a hóban*, egyedülálló a XVI. századi festészetben (és ritka az európai festészet történetében).

Bruegel e különös, összetett s éppen nagyon is evilágiságával ható festményének ma is jelenvalóságára az egyik bizonyíték Andrej Tarkovszkij *Solaris* (1972) című filmjében az alacsony horizontú síkságok, a gyengéd színek megjelenése, melyeket Bruegel ihletett.

Végül, de egyáltalán nem utolsósorban: ez a festmény nem szentkép, nem vallási tárgyú, mint a kora keresztény művészet óta Európában a képek zöme. Még a XVI. században is. Bruegel hívő ember volt, és természetesen festett vallási témájú képeket is (*A lázadó angyalok bukása*, 1562; *Bábel tornya*, 1563; *Keresztelő Szent János prédikációja*, 1565 – ez utóbbi a Szépművészeti Múzeumban). Összetett egyéniségébe, műveltségébe, Bosch és az olasz reneszánsz rá gyakorolt hatásába ez is belefér. Egyébként a vallásos festészetet is megújította, hiszen saját szemlélete a meghatározó ezekben is, és a környezet ezeken is a hazai flamand táj, s a szereplők a XVI. századi flamand emberek. Nyilvánvaló, hogy személyes, belső meggyőződésű, saját igazságainak megfelelő lehetett a hite, mint ezt vallási tárgyú képei bizonyítják.

Festményei inkább világi témájúak, sokak szerint mitológiáktól, spiritualitástól, transzcendenciától, szakralitástól mentesek. „*Szent és profán*” határán. [A. HAUSER]

*A Vadászok a hóban* tartománya nem az érzékfelettiben, hanem nagyon is az érzékszerveinkkel felfoghatóban van. Nincs csoda, nem utal semmi a vallásos élményekre. Nem utal szövegekre (Biblia, Legenda Aurelia, keresztény teológusok), melyek nélkül nem lehet rekonstruálni, elmesélni a történetet, nem vizuálisan interpretál valamely verbális narratívát, elbeszélést (természetesen azok a képek is elsődlegesen képiségükkel kell hogy hassanak, melyek elvászthatatlanok a szöveges ismeretektől). Bruegel pontosan azt festi, amit lát, nem azt, amit elképzelni, elgondolni, hinni, vélekedni lehetne a látottakról. Nincs semmi irodalmi, allegorikus, mitológiai, mágikus, rejtett tudás. Csak az van, ami van. Ami látható. Precízen, tárgyilagosan, házak, fák, emberek, kutyák, madarak, hó, jég, szalmaláng. A kézzel fogható valóság képződményei természet és/vagy ember által. Szilárd formák, körülhatárolható alakok (még a hó és a jég is, amelyekről amúgy tudjuk, hogy képlékenyek, amorfok, de itt nem). Tárgyak, testek, terek jelenléte.

## Az ember helye

A legnehezebb azt megfogalmazni, mitől emelkedik ki Bruegel tájképe a korabeli, a XVI. századi németalföldi és az azóta festett rendkívül sok jó, szép, fontos tájkép közül. Nem bibliai jelenet, nem édenkert, nem idilli, eszményi táj, nem apokaliptikus (mint például saját *A halál diadala* [1562] című festménye), nem panteisztikus látomás, nem topográfia (helyszín-megörökítés), nem erkölcsi példázat és így tovább. Az ember egyik lehetséges viszonya a természethez. Az ember helye a földön.

## Irodalom

CHÂTELET, Albert: *Early Dutch Painting*, Phaidon, Oxford, 1981.

BIANCONI, Piero – ARPINO, Giovanni: *Pieter Bruegel életműve*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1994.

HAGEN, Rose-Marie – HAGEN, Rainer: *Pieter Bruegel*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006.



# Caspar David Friedrich: Vándor a ködtenger felett

IZSÁK ÉVÁNAK

Caspar David Friedrich (1774–1840), a német romantika legjelentősebb festője, 1818-ban drezdai műtermében teremtette meg máig nagy hatású, *Vándor a ködtenger felett* című művét (1930 óta a hamburgi Kunsthallében látható).

Tájképeit az Észak-Németországban látott hegyek, erdők, a Balti-tenger, az Elba völgye, 1801-től a Szász-Svájcban, Csehországban, Krknošében, a Harz-hegységben tett gyakori utazásai, a kirándulásain alaposan megfigyelt természet ihlette. Vázlatfüzeteibe ceruzával rögzítette a látvány elemeit, pontosan, részletezőn, a gondos kutató alaposágával. A helyszíneken sosem festett. Puritán, csaknem üres műteremben készülő olajképein teremtette újra a megélt élményeket, melyekhez rajzai, realiztikus részletekre alapuló vázlatai szolgáltak kiindulópontul.

Georg Friedrich Kersting – aki 1810 nyarán elkísérte Friedrichet az Óriás-hegységben tett túráján – 1811 és 1819 között három változatban festette meg Caspar David Friedrichet festés közben. A legismertebben az alkotó székre támaszkodva nézi a festőállványon készülő munkáját, melyet a néző nem láthat. Kezében palettája, festőpalcája, fények és árnyékok a földön, a zárt térben csak az ablak felső részén látni ki a felhős kék ég. (Friedrich 1805-ben írt leveléből tudható, hogy stúdiója ablaka az Elbára nyílt.) A másik két változaton a széken ülve fest egy tájat az erősen koncentrázó művész. A rendezett, puritán műtermi környezettel Caspar David Friedrichnek a természethez való különös, elmélyült, meditatív viszonyát idézi meg. Oliver Kase 2006-ban összehasonlítja a Kersting által festett műtermet Rembrandt 1628-as *A festő a műhelyében* című képével, melyen hasonlóan csupasz környezetben látható a festő és a festőállványon a nézőnek háttal a készülő mű. A műterem ugyanazt sugallja, amit FRIEDRICH a festésre vonatkozóan így fogalmazott meg: „*Hunyd be szemedet, hogy először szellemi (lelki) szemeiddel láthasd meg a képet. Aztán hozd napvilágra, amit a sötétben láttál, hogy visszahasson másokra, immár kívülről befelé.*”

## A szülőváros szerepe

Caspar David Friedrich életművének alakulásában meghatározó szerepe volt a szülővárosának, a dán ciszteriek által alapított középkori Hanza-városnak, a Balti-tenger öblében, a Ryck folyó mentén fekvő kisvárosnak, Greifswaldnak. Több festményén látszik is az 1815-ig Svédországhoz tartozó város és környéke (*Rét Greifswald mellett*, 1820). Egész életében megőrizte svéd állampolgárságát, miközben pomerániai lokálpatrióta és a napóleoni háborúkkal szembeni német hazafi. Foglalkoztatta a skandináv mitológia. Az *Edda* – a korszellemnek megfelelően – titokzatos, mitikus hegyei akár a romantikában újjáéledő pogány istenek lakhelyei is



*Caspar David Friedrich: Vándor a ködtenger felett*

lehetnének. Ez nem mond ellent annak, hogy szigorú vallásos keresztény családban nőtt fel, és haláláig elkötelezett evangélikus-pietista istenhívő, akinek egyéni arculatú, rejtélyes tájképei a természetben jelen lévő isteni megismerését, átélését szolgálják. Ahogy ő fogalmazta: „*A nemes ember (festő) mindenben az Istent ismeri fel, a közönséges ember (és festő) csak a formát látja, a szellemet nem.*”

Friedrich, mire nagyon fiatalon megkezdte képzőművészeti tanulmányait szülővárosa egyetemén, már alaposan ismerte a Balti-tenger erősen tagolt partvonalát, a homokos-turzás földnyelveket, sziklatömböket. Később számos festményének főszereplője a tenger (*Tengerpart a holdfényben*, 1835–1836; *Holdkelte a tenger felett*, 1822). Tanára, Johann Gottfried Quistorp rendszeresen szabadtéri rajzutakra vitte hallgatóit, hozzászoktatva őket a rendszeres vázlatkészítéshez. Tanítási módszere kulcsfontosságú Friedrich pályafutása, alkotói módszere szempontjából. Négy évvel később Koppenhágába ment szakmát tanulni – a tekintélyes és nemzetközileg elismert Akadémiára – a Sturm und Drang szellemében alkotó tájképfestőköz. Négy évet tölt ott, másolatokat készít a XVIII. századi németalföldi festők műveiről, különböző technikákat, anyagokat próbál ki, készít fametszeteket, akvarelleket, rajzokat. Felfedezi a város környékének erdőit, fáit, növényeit, akkori vázlatfüzetei tele vannak felhők és az ég rajzaival. Felfedezi a balti-tengeri Rügen szigetét, gyalogosan járja be és vázlatfüzeteiben rögzíti a mészkősziklák és tölgyerdők változatosságát.

1803-ban a Drezda melletti Loschwitz faluban telepszik le, magával ragadja annak nyugalma (ma Drezda villanegyede az Elba mellett). Mielőtt drezdai életéről szólóknak, arról, ahogy eljutott az elemző mű létrehozásáig, nem hagyhatók ki történetének tragikus fordulópontjai. Haláláig Drezdában él, de gyakran tesz eleget az otthoniak meghívásának, rendszeresen hazalátogat Pomerániába. Az otthoni tájélmények, Rügen felfedezése és a Drezda környéki mészkőhegyek formálják esztétikai nézeteit.

## A halál örökös jelenléte

A korabeli róla szóló megemlékezések és a halála óta megjelent művészettörténeti bemutatások (a magyar szakirodalomból FÖLDÉNYI F. László, BEKE László és LAKI Zoltán munkái) egybehangzók abban, hogy Caspar David Friedrich introvertált, magánykedvelő, társaságkerülő ember, bonyolult, ellentmondásokkal, feszültségekkel teli, érzékeny személyiség. Hétéves volt, amikor anyja meghalt, nyolcéves, amikor nővére. 13 éves korában korcsolyázás közben összetört alatta a befagyott jég, segítségére siető öccse megfulladt a jeges vízben (ez a borzasztó élmény is benne van egyik legjelentősebb allegorikus festményében: *A jég tengere*, 1823–1824). A halál örökösen jelen van műveiben; az élettől való küzdelmeiben, kételyeiben ott vannak a gyerekkori szörnyű traumatikus élmények, hiányok, szorongásainak reális alapjai. Az 1800-as évek elejének korszellemé [*Zeitgeist*], a korai német romantika egyéniségkultusza, a jelennel való elégedetlenség (elvágyódás), érzelmentelenség (gazdag festőiség, zeneiség, líraiság) megfelel Caspar David Friedrich melankolikus, depresszióra hajlamos alkatának (NÁDAS Péter mélabúsnak nevezi).

Azokon az arcképeken, portrészobrokon, amelyeket a kortársak készítettek Friedrichről [J. L. Land, 1800; Christian Gottlieb KUHN, 1807; Gerhard von KÜGELGEN 1818–1820; Georg Friedrich KERSTING, 1819; Carl Johann BACHR, 1836], láttatni tudják erős egyéniségét, egyediségét, különlegességét, arcvonásaiban is megjelenő elmélyülésre, intenzív szellemi tevékenységre vonatkozó képességét. Hívős, tartózkodó, visszafogott, kemény embernek mutatják, mintha hiányozna belőle a szenvedélyesség, a gyengédség. Tanítványából lett közeli barátja, Carl Gustav CARUS festő és természettudós írta róla: „*szigorúan tisztességes, egyenes és zárkózott – velejéig német*”. Caspar David Friedrich már a koppenhágai Akadémián fiatalon, 1800-ban rajzolt önarcképén is érzékelteti azt a kíváncsiságot, szellemi erőfeszítést, filozofikus gondolkodást, amely egész életében jellemezte, ami áthatotta a természet–Isten–ember szövevényes viszonyát kutató munkáit.

## Az elutasított Goethe

1797-ben végleg a szász Drezdában telepszik le, mely barokk épületeinek és az Elbának köszönhetően Európa egyik legszebb városa, élénk kulturális központ. A következő években számos német filozófussal és költővel folytat eszmecsere a művészetről. Többen is írnak arról, hogy az 1800-as évek eleje Friedrich depressziós időszaka, alkalmakként a munkát is abbahagyja, állítólag öngyilkossággal is próbálkozik (erre semmilyen utalás nincs a száznál több levélben, amit tőle ismerünk). Válságos időszak, melyet egy boldogtalan szerelmi kapcsolat is súlyosbít. Caspar David Friedrich 1805-ben díjat nyert két rajzával a Goethe által szervezett weimari versenyen. Többször találkoztak is, 1810-ben Goethe meglátogatta Drezdában Friedrichet, az akkor már híres tájképfestő 1811-ben a Gottlieb Kuhn szobrasszal a Harz-hegységben tett gyalogtúrák után (még ugyanabban az évben megörökítette, *Sziclák a Harz-hegységben* című olajképén) utazott Jénába. A weimari művészek tisztelték a romantikus tájképfestőt, ámbar keresztény miszticizmusa kételyeket váltott ki. A baráti pártfogás azonban megszűnt, amikor a természettudományi kísérleteket végző írófejedelem együttműködési kérelmét a festő visszautasította. Goethe szerette volna, ha Friedrich rendszeresen felhőtanulmányokkal segíti a felhőkre vonatkozó kutatásait, ám erre az öntörvényű, saját benső igényei szerint alkotó művész nemet mondott. Készített ugyan egy festményt Goethe *Schafers Klagelied* című verséhez, melynek nagy része felhőkből áll, de a festő nem vállalkozhatott arra, hogy „felhőillusztrátor” legyen.

Friedrich hangvételében, festői megnyilvánulásaiban a korszak legjelesebb alkotóival való szellemi közelség mutatható ki (Novalis, Kleist, Schopenhauer, Schelling, Schubert – ennek könyvtárnyi szakirodalma van). NOVALIS, akivel személyesen is találkoztak, akárcsak KLEISTTEL, így fogalmaz: „*Romantikusnak lenni annyit jelent, mint a köznapinak emelkedett értelmet adni, az ismertnek az ismeretlen tekintélyét, a végesnek pedig a végtelen ragyogását*”. Mindez összhangban áll Friedrich festői törekvéseivel. Drezdában köt barátságot Philipp Otto Rungéval, akit az absztrakt festészet előfutárának tartanak, és aki az első színtankönyv szerzője (1810). Mindketten az új művészeti felfogás képviselői, természet és ember összefonódottságát, szétválaszthatatlan egységét festették.

Friedrich barátjára, Georg Friedrich Kerstingre is hatással volt (gyakran sétáltak együtt az Elba folyó völgyében, kirándultak az Óriás-hegységben – németül Riesengebirge; hasonló címmel 1830 és 1835 között festett egy csaknem üres képet: csak hegykoszorú és az ég). Koppenhágában volt tanítványa, Johan Christian Dahl, aki a norvég tájképfestészet megalapítója, és aki Friedrich miatt költözött Drezdába (némelyik tágas terű festményén egy vörösés hajú, háttal álló férfi akár Caspar David Friedrich is lehetne).

Amikor Napóleon 1813 májusában elfoglalja Drezdát, Friedrich áttelepül az elbsandsteingebirge-i homokkő hegységeibe, ahol politikai elkötelezettségének, franciaellenességének, patriotizmusának megfelelő műveket készít. A föld (hegy), a víz és az ég misztikus hármassága veszi körül, és mindezek ellenére nehéz, belső küzdelmekkel teli évek előzik meg a *Vándor a ködtenger felett* és a *Rügeni krétasziklák* című kiemelkedő jelentőségű képeit, melyek leginkább sugallják Friedrich értékrendszerét, a természet és Isten iránti elkötelezettségét, romantikus individualizmusát.

## Váratlan házasság

1818-ban a barátait is meglepő fordulat következik Friedrich életében. 44 éves. Az addig magányosan élő, egyedülállót kedvelő festő váratlanul megnősül, feleségül vesz egy nagyon fiatal, jómódú szász lányt, akitől három gyereke születik. Több festményének főszereplője Christiane Caroline Bommer (*Nő az ablaknál*, 1822; *Nő a lemenő Nap előtt*, 1820 k.), ezek nem portrék, hanem jellegzetes Friedrich-kompozíciók. Házasságkötésük nyarán Greifswaldba utaztak haza, több festmény, rajz, gouache is készült, oldottabbak, talán nem is olyan melankolikusak, mint a legtöbb Caspar David Friedrich-mű (*Rét Greifswald közelében*; *Greifswald a holdfényben*). A Rügen-szigeti kirándulás, élmény emlékét idézi a *Krétasziklák Rügenben*. Felesége arca nem azonosítható, de bájos alakja, gesztusa, piros ruhája sugallja, hogy ő a szeretett lény.

## A legtöbbet idézett mű

Friedrich több mint ötszáz művet készített. Ezek közül a legtöbbet idézett, leggyakrabban reprodukált mű a *Vándor a ködtenger felett*. 1818-ban, házasságkötése évében festette (vagy akörül). Abban az évben halt meg Ludwig Gotthard Kosegarten evangélikus teológus, költő, aki a Balti-tenger partján (például a sziklákról) tartott prédikációi révén vált közzismertté, és akinek tanításai nagy hatással voltak Friedrichre, Rungéra és Schubertre. Szerinte a természet Isten kinyilatkoztatása. Kosegarten volt Friedrich műveinek egyik első gyűjtője.

A kép – *Vándor a ködtenger felett* (olaj, vászon, 95 × 75 cm) – a romantika emblematikus műve, ikonja, a magányos, a természetnek kiszolgáltatott ember spirituális vágyódása a végtelen univerzumban a megismerhetetlen Isten (istenség, isteni) után, szakrális tájvízió.

Átlagos méretűnek mondható állókép, összekötő a lent (föld, gravitáció) és a fent között. Ez a festmény nem lehetne horizontális irányú (pontosabban: ha az lenne, egészen

másról szólna, mint így). Vékony festékréteggel festett, lazúrosan, azaz több rétegben vitte a felületre az olajfestéket. Friedrich kolorista, a színhatásokat az aláfestésekkel, az egymásra került színrétegekkel éri el.

A kép előterében alul, a nézőhöz közel egy hatalmas sötét sziklatömb. A Zsoltárok könyvében Istent sziklának nevezik, azaz menedékhelynek tekintik. A keresztény ember számára, mint amilyen Caspar David Friedrich is, a szikla a rendíthetlenség, a szilárdság szimbóluma. Védelmet, oltalmat nyújt a világ kaotikus erőivel szemben. A festményen látható valószínűleg hegytető az ég végtelenje felé nyúlva, örökké jelen valóan, kívül és távol az emberi történéseken. Kontúrvonalát követve varázslatos, rejtelmes formákat fedezhetünk fel, akárcsak az Elba fölött magasodó Bastei kilátóhelyein (Szász-Svájc), ahova az 1810-es években a festő gyakran ellátogatott.

Mínta alvilági lények vagy óriások merevedtek volna bele nyitott szájukkal a sziklaperembe, egyrészt a kőkultuszokra utalva, másrészt a szikla szakrális szerepére. Már ez az egyetlen momentum is a mű kettős természetét tükrözi: a természetben jelen lévő isteni erő és az emberi gyarlóság, kicsinység szembeállítás. A néző figyelmét elvonja erről az antropomorf formákkal teli, sötét tömbről a tágas, minden felé nyitott tér, a kékesszürkék, kékesfehérek megfoghatatlan lebegése, és persze a sziklatetőn háttal álló titokzatos férfi. Az, hogy a sötétzöld ruhája komor feketének látszik, megerősíti a sziklatömb szorongást keltő, nagy tömegű feketéjét. A keresztény vallásban ez a gonosz színe, a XVII. századtól a boszorkányság szimbóluma. A XIX. század eleji költők melankolikus jellege miatt rokonszenveztek a fekete színnel. A fekete a káosz, az éjszaka, a titokzatos mélység, az európai kultúrákban a halál és a gyász színe. Friedrich képein mindig jelen van a halál, a sötétség, az árnyék (nemcsak olyan direkt motívumaiban, mint a temető, a kereszt, a kopasz fa, a vihar), a szomorúság, a veszteség. *A Vándor a ködtenger felett* című képen a köznapis világtól való elfordulást is jelenti, a lemondás színe, szemben vele a kép nagy részét, tágas terét betöltő transzcendens fehér, az égi istenek színe, valamint a legalább öt-hat szürke árnyalatú világoskék, az angyalok színe.

## A magányos főszereplő

Ki ez a nekünk háttal álló alak? Természetesen sokan sokféle keresték a modelljét. A Friedrich-kutató Helmut Börsch-Supan szerint talán egy elhunyt erdész emlékképe (amit fekete ruhának látunk, az valójában sötétzöldes, és ez lehetett a feltételezés alapja). Más vélemény szerint a napóleoni háborúk egyik névtelen áldozata, akinek emléket állítva a festő német nemzeti elkötelezettségét, patriotizmusát bizonyítja. Friedrich egyébként drezdai éveinek kezdetétől szívesen rajzolt vándorokat, ezek egyik legszebbje egy 1802-ben készült szepiarajz: *Vándor a mérföldkőnél*.

Teljesen mindegy, hogy létezett-e egyáltalán, az ő valósága a kép valósága, és ebben lényegi jelentősége annak van, hogy a kép vertikális felezővonala pontosan a férfi testen fut keresztül, mintegy kiemelve őt a tájból. Ő van a kompozíció középpontjában, magányos főszereplője, nézője a végtelen, csendes és üres tájnak. Sziklaszilárdan, egyenes testtartással, magabiztosan áll. Egyedül a mindenségben, erőteljesen a nála sokszorosan

erősebb elemi erőkkel – hegyek, felhők, köd, távolság, tér –, áramlásokkal, dinamikus mozgásokkal szemben. Botja csak éppen ott van, nem vándorbot, amire támaszkodni lehet, elegáns puritán öltözéke sem vándorláshoz, hegymászáshoz igazodik, inkább az egész művet átjáró, átható ünnepélyességhez, fenségességhez illeszkedik. Ellenfényben, szoborszerűen, háttal áll (*Rückenfigur*), segítségével a festő a nézőt még inkább belevonja a kép terébe, mint sok más fontos Friedrich-képen is a figurák (*Két ember gondolkodik a Holdon; Férfi és nő nézi a Holdat; Holdkelte a tenger felett; Nő a lemenő Nap előtt; Szerzetes a tenger mellett*).

A művészettörténetben a görög vázafestés óta ismert a háttal álló alak, allegorikus a szerepe például Vermeernél és más németalföldi festőknél, de a legismertebb Friedrich *Vándora*, és egyéb tájainak különös alakjai. A festőt nem az emberek identitása érdekli, hanem létük a tájban, kapcsolatuk a természettel és az, ahogy szemlélésükkor a néző akaratlanul is részesévé válik a transzcendentális végtelenségnek. Háttal álló alakjai munkássága elemzői szerint a romantikus Friedrich természet- és művészetélményeinek összekapcsolásai, az ember és a táj közötti ambivalens kapcsolatra is utalnak. Az alak anonim, arcát nem látjuk, csak tarkóját és szélfűtta vörösszőke haját.

Ez az egyetlen meleg színtartományú szín, már-már közhelyesen leegyszerűsítve utal a napfényre, a tűzre, az életre. Bármilyen kicsiny felület a kép egészéhez viszonyítva, kiemelten fontos a többféle hűvös kék-szürke-fehér árnyalat között. Az alak bal lábával szilárdan támaszkodik, nem fog egy váratlan mozdulat következtében belezuhanni a szakadékba. Fejét kicsit lefelé tartja. Vajon mit lát maga alatt, a félelmetes szikla előtti mélységben? Talán azoknak van igazuk, akik szerint nem néz sehova, hanem önmagába figyel, azokra az érzelmekre, átsuhanó gondolatokra, amelyeket a helyzet és a helyszín vált ki belőle. Az egyedüllet a hegycsúcsok és az áramlások között. Amiként GOETHE sugallja (akivel végül mégiscsak egymásnak feszültek): a *Vándor éji dalában*: „*A szikla-tetőn / tompa csönd. / Elhal remegőn / odafont / a szél lehelete is. / Madárka se rebben a fák bogára, / várj, nemsokára / pihensz te is.*” [KOSZTOLÁNYI Dezső fordítása]

Az előtérben álló erőteljes szikla és rajta a magabiztos férfi. Annak ellenére, hogy semmit sem tudunk róla, hogy személytelen a jelenléte, hogy ismeretlen egy ismeretlen és azonosíthatatlan közegben: maga a realitás. Az egyetlen realitás egy irreális, instabil környezetben, a lehetséges valóság az álomszerű, folytonos elmozdulással teli középtérhez és a távoli, elmosódó, mitikus természeti formákhoz képest. A horizontot hegyvonulatok és a belőlük kimagasló hegycsúcsok zárják. Ezek is valóságos tájakból indulnak ki, de a festményen a művész különös, többretegű jelentést hordozó teremtményei. Hegy-ideák, vágyképek, unikális létezésformák.

A férfi kicsit balra fordul, a legmagasabb csúcs felé. A távolban alacsony hegyvonulat kúpjai emelkednek ki. Valójában nincs is más a képen, csak a robusztus sziklán a férfi és a hegyek. Friedrich hegyi túráin készült vázlatfüzeteiből tudjuk, hogy Észak-Németországban és Szász-Svájcban hol mindenhol járta be a hegyi tájakat. Néhány ezek közül: Riesengeberg, Elba Sandstone, Rosenberg, Harz-hegység. Szenvedélyes természetjáró, gyalogló volt, és a geológia is rendkívül érdekelte (ugyanakkor azt is tudni

lehet, hogy motívumként olyan hegyeket is felhasznált, amelyeket sosem látott, hanem tanítványai vázlatrajzai alapján hasznosított; ilyenek például a Königsseenél látható Watzman hóval borított sziklacsúcsai). Ezen a festményen elsősorban a Szász-Svájcban látott motívumokra támaszkodik (aki olyan szerencsés, mint én, hogy kétszer is láthatta ezeket a fantasztikus Elba-közeli homokkő képződményeket, felismeri a háttérben jobbra magasodó hegy szokatlan formáját). Bizonyíthatóan valóságosak, az ismert természet jelenségei – egyrészt. Másrészt a festő látomásai, látnoki teremtményei, miként a középkori hívő illusztrátorok varázslatos és megfejthetetlen teremtményei. Igen: Friedrich az illuminátorok utódja is, és a modern alkotók elődje.

A hegyek szakrális jellege kétségtelen. A legtöbb kultúrában a hegyek szent helyek, az istenek lakóhelyei, rituálék színhelyei. Az égi, a szellemi, az isteni szférához közeljutás lehetőségét jelentik, a bölcsességet, stabilitást, állandóságot. Mágikus összeköttetést a föld és az ég között. A hegy egyetemes szimbólum, mely számos egyéni értelmezésre ad lehetőséget.

## Valóságosak, és mégsem

Caspar David Friedrich különleges, nem mindennapi tehetsége abban is megmutatkozik, hogy az, amit megjelenít, egyszerre az, aminek látszik, és nem csak az, aminek látszik. És most nem elsősorban az előteret betöltő, barnákkal szelídített, hatalmas, fekete és antropomorf részletekkel megbontott sziklatömegre és a „fogalmunk sincs, hogy kerülhetett oda” masszív férfira gondolok (akiről nehéz elképzelni, hogy valahonnan a mélységből kapaszkodott fel a csúcra, s akkoriban még semmi olyan hordozó nem volt, ami oda emelhetne volna; csodát sejtjenénk, de ezt a festő nem engedi), hanem a felhőkben, ködbe burkolózó hegyvonulatra, az égbe meredő hegyekre. Ott vannak az örökkévalóság óta, és ott lesznek a végtelen időben előre tekintve is. Tudjuk a racionális szinten, hogy kimozdíthatatlan, tömör, szilárd természeti képződmények, elképzelhetetlen energiakészlettel. Valóságosak, és mégsem. Inkább homályos emlékképek, álommaradványok, látomások. A titokzatos vonzerő kulcsa talán éppen ez a kettősség: hogy valami, ami jelen van, egyszerre az, aminek elsődlegesen látszik, ugyanakkor még mindaz is, amit a festő belelátott és a nézővel is láttatni akart. Valószínűleg fényben a hegyek, az irreális Univerzum fényei, nem reális fények az irracionális térben, mondhatni: lélektani táj. Friedrich túllép a hagyományos természetábrázoláson, személyes, szubjektív és spirituális érzelmekkel, jelentésekkel telíti azt. Saját belső világának végtelenségével köti össze a külső végtelent.

A festmény középterében és a távoli hegyek körül ködfelhők gomolyognak áthatolhatatlan sűrűségben. A lefelé néző, elegáns férfi előtti mélységben is, ezért feltételezhető, hogy valójában semmit sem lát, hanem konkrét formák helyett a gomolygó, mozgó alakzatokba belevetítheti, ami a lelkében, érzelmeiben kavargó az ismeretlen terek, fényben sejtelmes hegycsúcsok láttán. Ez a megfoghatatlanul titokzatos képződmény, a köd, illetve a ködök borította táj csak magányosan élhető át igazán. A látótávolság beszűkül, a levegő hűvös, páratartalma nagy. A köd és a felhő között nincs lényeges



különbség, a hegyet burkoló köd alulról felhőnek látszik. A hegyek, dombok felszíne az áramló levegőt emelkedésre kényszeríti, az átláthatatlanság fokozza a látvány szokatlanságát (módomban állt látni ködfelhők alatt az Óriás-hegységet, talán épp onnan, ahol Friedrich a vázlatait készíthette). A köd veszélyeket rejthet, nem tudni, mit fed el. Az álmokban az emocionalitás, az összezavarodottság szimbóluma, titkokat takarhat el. Friedrichnél ez az egész tájat befedő köd védelmet is kínál, elrejtőzést biztosít, lehetőséget arra, hogy a világot, másokat kizárva önmagunk legyünk, elkülönüljünk, megkezdjük végre egy közös belső utazást. A teljes magány az újjászületés lehetősége.

## Megfoghatatlan mozgások

A festményen a tágas, végtelenített tér üres. A sziklacsúcson figyelő ember előtt nincs semmi, csak köd, pára, felhő, csupa megfoghatatlan, tovaillanó, testetlen anyag. (Más képein is megőrökíti a ködöt, például *A reggel* és a *Hegycsúcs a ködben* című műveken; több festményén is légiesen, éteri módon a levegőt, az eget, a vizet; de ennyire légiesen, éterien, sejtelmesen, spirituálisan nem, mint a *Vándoron*.) Se út, se fa, semmiféle emberi építmény. Hullámzások, áramlások, megfoghatatlan mozgások. Mintha szellemlényekkel volna tele a tér. Friedrich szándéka szerint: Isten jelenlétének bizonyosságaként. 1809-ben Jénában (amelynek egyetemére Goethe közvetítésével került) jelent meg Lorenz Oken természetfilozófiai tankönyve, melyet Friedrich közös barátjuk, Carl Gustav Carus révén ismert meg. Carus többször is tanúja volt annak, hogy a hegyi túráikon a hegycsúcsokról elébük táruló látvány, a tér, a köd, a természet milyen átszellemítő, fenséges hatást váltott ki a festőből. Egyik levelében így fogalmazott: „*Csendes áhítat ébred benned. Elveszted magad a végtelen térben. Egész lényed átszellemül és megtisztul, az éned eltűnik, te nem vagy semmi, Isten minden.*” Lorenz OKEN tanulmányából sok idézet támaszthatná alá, hogy a kortárs művészek egy része nemhogy távolodik a szakralitástól az Isten nélküli természethez, hanem a természet révén is Istenhez közelít. „*A tér egy idea, akárcsak az idő, Isten egyik formája. Minden időbeli dolog egyszersmind térbeli is, és térben behatárolt. Egy dolog, ami határtalan, és az egész térben kiterjed... Csak Isten az, aki az egész térrel kiterjed, ő maga a tér...*” Lorenz OKEN meghatározása akár Friedrich alkotása ürügyén is születhetett volna, amely egy városi embert a ködtenger közepette a semmibe tekintő állapotában mutat meg.

## Természetfeletti üzenetek

Caspar David Friedrichnek nincs szüksége a keresztény művészet szimbólumainak használatára ahhoz, hogy érzékeltesse az isteni jelenlétet, azt a szentséget, ami benne van a természetben. Még a kereszt is csak kevés festményén képépítő elem, értelmező motívum (*Reggel az Óriáshegységben*, 1810 k.). Természetesen több tanulmány foglalkozik Friedrich vallásosságával, istenhitével. (2014-ben jelent meg Veronika Bremer könyve, címlapján egy részlet a festő hegyeiből. Alapkérdése: hogyan mutatkozik meg Isten a természetben és az emberben – mindez pedig Friedrich óriási tereiben, természetközelségében, például: *A kereszt a hegyekben*, 1812; *A szerzetes a tenger*

mellett, 1810.) Alkotásai szakrálisak, transzcendensek és misztikusak, legtöbb festménye a táj szakralizációja. (*A Vándor a ködtenger felett* sziklája a hit szimbóluma.) Tanulmányai során protestáns-pietista hatások mellett kötelezte el magát. Össze tudta egyeztetni panteizmusát az evangélikus világszemlélettel. Képei vallási tartalmainak ösztönzői voltak a kortárs teológusokkal folytatott hitelméleti beszélgetések, a teológiai tanítások iránti érdeklődése.

A festő a természeti formákban természetfeletti – szellemi, isteni – üzeneteket látott, a végesből a végtelen felé nyitottak számára utat, és lehetővé tették, hogy összekapcsolja a természet kínálta látványt önmaga belső tájaival. Amit gyaloglásai, hegyi útjai során – és a vázlatfüzeteiben rögzített rajzok segítségével – megőrzött emlékezetében, azt puritán, magányos műtermében összekapcsolta a befelé fordulás tájaival, saját végességét, lelke mélységeit a végtelennel, Istennek a tágasságával. A földhöz kötött ember felkapaszkodik a hegycsúcson, hogy minél messzebbre láthasson. *A Vándor a ködtenger felett* olyan távolságokat, tereket képes korlátozott látásával befogni, ahol Friedrich szerint minden kétséget kizáróan egy egységben élhető át a természet és a hit. A fenséges táj és a spiritualitás újszerű érzelmi megnyilvánulásokban jelenik meg a képeken. Az emberi lét magányosságai és szabadsága, a természeti és az isteni egylényegűsége (mindenben jelen van Isten) – Caspar David Friedrich ezek révén is az autoriter tájképfestészet megalapítója. Nem véletlen, hogy a 20. századi német képzőművészet egyik legjelentősebb alkotója, Max Ernst az előfutárának tekintette őt, Kandinszkij pedig az első absztrakt festőnek.

## Bevonva a kép terébe

Mindazokon túl, amiről fentiekben szó volt, azáltal válik a *Vándor a ködtenger felett* kiemelkedő jelentőségű művé, hogy bevonja nézőjét a kép terébe, ott áll a figura mellett, mögött (vagy más képein az alakok között), résztvevője a képen belüli történéseknek. Úgy szemtanúja a természetben zajló áramlásoknak, bonyolult fényviszonyoknak, sejtelmes atmoszférának, hogy benne is létrejönnek ezek hatására belső monológok, merengések, hangulatváltások.

Egy VII. századi kínai költő – a legenda szerint – belépett a képbe, és elindult a belső ösvényen. Ott állunk a Vándor mögött, nézzük, amit őt lát, és várjuk, hogy elinduljon. És vele együtt mi is.

## Caspar David Friedrich: A szerzetes a tenger mellett

RAJKÓ ANDREA FENYÁNAK

Az olajjal 1808 és 1810 között drezdai műtermében festett nagyméretű (110 × 171,5 cm), *A szerzetes a tenger mellett* című kép Caspar David Friedrich 1810-es berlini akadémiai kiállításán szerepelt, az *Eichwaldi apátság* (1809–1810) című művével együtt. A két képet megvásárolta III. Frigyes Vilmos porosz király. Ugyanebben az évben Károly August, Szászország és Weimar hercege vett tőle öt tájképet is. 1810 márciusában a Berlini Akadémia tagjává választották. 36 éves, egyre többen követik figyelemmel munkásságát.

A festmény készülése idején halt meg húga, Catharina (1808), aki a gyerekkorukban meghalt anyját pótolta számára. 1809-ben meghalt szigorúan vallásos apja is. A halál, a gyász benne van a képben, meghatározó alapeleme. A szomorúság, a fájdalmas veszteségek, a magány áthatolhatatlan szövedékkel vonják be az alkotást.

*A szerzetes a tenger mellett* vízválasztó Friedrich festészetében. Minden további értelmezésben alapvető szerepe van Heinrich von Kleist még a berlini kiállításakor egy helyi lapban (*Berliner Abendblätter*) írott szövegének. A drámaíró, költő, esszéíró Kleist mellett Clemens Brentano költő, az úgynevezett heidelbergi romantika képviselője és Achim von Armin író reflexiói hosszú vitát váltottak ki a kortársak körében, amelynek hatása máig kimutatható a festményeiről szóló tanulmányokban és könyvekben. Kleist 1807 és 1809 között Drezdában tartózkodott, megismerkedett a festővel, *A szerzetes* készülése során többször is járt műtermében. Mindketten melankolikus karakterek, jól értették egymást. Több stúdiókiállításon mutatták be a képet úgy, mint a legfontosabb romantikus festményt, együtt az 1810-ben megjelent írások autográfiaival és az azoktól eltérő nyomtatott változatokkal, melyekben az 1800-as évek elejének legmodernebb tájképéről szóló megkerülhetetlenül fontos és mély gondolatok olvashatók (2006. június, Berlin, Altes Galerie). KLEIST a maga bonyolult módján dicséri a képet, Goethe viszont – aki eleinte patronálta, sőt díjazta a festőt – bírálja, szerinte „túl minimalista”. Goethe 1810. szeptember 18-án látogatta meg stúdiójában, akkor láthatta a csaknem kész művet, a valóban radikálisan és szokatlanul üres festményt.

Friedrich *A szerzetes* festése közben, 1809 áprilisában, szülőföldjére, a pomerániai csendes kisvárosba, Neubrandenburgba utazik, ahol két testvére él családjával, majd néhány hónapot északabbra, Balti-tenger közelében fekvő szülővárosában, Greifswaldban tölt. Mindkét város erősen befolyásolta Friedrich látásmódját, mint ezt gyakori látogatásai során készült rajzai és festményei dokumentálják. Számos munkájához szolgált látványelemeket, motívumokat a két kisváros; a konkrét épületek, templomtornyok, a város sziluettje mellett a fenséges alacsony hegység és a kozmikus ég, a kavargó szürke felhők és a sárgán világító hajnal. És ami a jelen írás



*Caspar David Friedrich: A szerzetes a tenger mellett*

szempontjából a legfontosabb: *A szerzetes a tenger mellett* festményen látható tenger csakis az Északi-tenger, a Baltikumban látható végtelen víz lehet. Az, amit már gyerekkorában alaposan megismert, és amelynek partjain véget nem érő magányos sétáit folytatta.

Ludwig Gotthard Kosegarten evangélikus lelkész, költő a Balti-tengernél, a Vitt auf Rügen partján, a sziklákról prédikált a heringhalászoknak. Híres beszédei, írásai, katekizmusa nagy hatással voltak a korabeli művészekre is, közöttük Schubert zenéjére, Otto Runge és Caspar David Friedrich munkáira. 1810-ben meglátogatta Friedrichet műtermében, ahol megtekintette a befejezés előtti fázisban lévő *A szerzetes a tenger mellett* című képet (többen feltételezik, hogy ő a mű egyetlen emberalakjának a modellje). Monográfusai értelmezik szerepét a korai német romantikus világvég kialakulásában, illetve hatását Friedrich képi világára. Szenvedélyes tengerparti prédikációiban a természetről mint olyan isteni teremtésről beszélt, melyben az isteni kinyilatkoztatáson keresztül megnyilvánul az ember. Kosegarten volt Friedrich műveinek első gyűjtője, különösen azután, hogy kinevezték a festő szülővárosába egyetemi tanárnak. Az, hogy a pomerániai Rügen toposszá vált, elsődlegesen a Goethével és Schillerrel intenzív kapcsolatot ápoló Kosegartennek és a *Rügeneri krétasziklák* című karizmatikus művet megfestő Friedrichnek köszönhető. A festő gondolkodásmódját befolyásolták kortársai, többek között Friedrich Scheinmacher protestáns teológus, filozófus nézetei a vallásról. (2004-ben Hamburgban jelent meg egy tanulmánykötet, melyben Werner Busch elemzi a

teológus hatását a festőre.) Feltételezések szerint 1810-ben személyesen is találkozott Drezdában, és a teológus látta a készülő *A szerzetest*.

## Minimalista kép

Föld, tenger, ég, színhatások és egyetlen, a hatalmas, végtelen térbe állított ember. Léptéket tekintve arányos, kicsi. Valójában minimalista kép, látványos történések, hagyományos tájképi motívumok nélkül. Szinte semmi, csak éppen a világmindenség egy bármédig folytatható darabja. Az ős alapelemek – víz, levegő, föld –, amelyben a maga helyét próbálja megtalálni az egyszerre természetidegen és természetazonos lény, a törékeny és szívós ember. Kopár, homokos, a természeti erők mozgásának következtében egyenetlen talajú, fehéres, szürkés, tompított sárgás dűnepart. Az Északi-tenger árapály mozgásától alakítva. Erőteljesebben hullámzik, mint a tenger, a nyugtalan mozgások a szél korbácsolta sivatag homokbuckáit is megidéznek, nem csak a vízfelületek feszültségeit. A part szélénél kissé megemelkedik a sárgás-fehéres-szürkés föld, mintha próbálna ellenállni a rázúduló víztömegnek (ez különösen a bal oldalon, a magányos figura mögötti részen feltűnő). Az ember viszonylag közel a tenger súlyos fekete tömegéhez. A kompozíció egészéhez viszonyítva keskeny sáv a víz, együtt a dűnével sem tölti ki a kép alsó harmadát.

Az ismeretlen tenger felfoghatatlan ereje ebben a léptékben is érzékelhető. Az, hogy nemcsak a pusztítást, rombolást, a halál elkerülhetetlenségét vetíti a néző horizontja elé, annak a sok kis élénk, fehér foltnak köszönhető, melyek paradox módon nem a víz szelidebb hullámai, nem is igazi fénycsillámok, hanem nyugtalanul cikázó madarak, feltehetően éhes sirályok. Ez pedig maga az élet. A mozgás, a repülés, az élelemszerzés (a lét fenntartásának forrása) és a tenger is, mint az élet szimbóluma. Ráadásul – annak ellenére, hogy az 1810-es évek képelemzésesei óta mindig sirályként szólnak e madarokról – valójában lehetnének a hozzájuk röpképükben, külsőleg és életmódban is hasonló albatroszok, az óceánok vándorai, amelyekhez bámulatos repülésük és rendkívüli állóképességük miatt gazdag jelentés társul. A magány, a fenség, a szabadság szimbólumai, ugyanakkor a halott tengerészek lelkének az őrzői. A festményen megfoghatatlan, spirituális lények, föld-tenger-ég összekötői. Mindenesetre szent madarak, akármilyen alfajhoz tartoznak, egyfajta védőtalizmánok itt a festményen a sötét tenger bármikor felkorbácsolódó kíméletlen haragja ellen. Perpetuum volante, örökrepülő madarak az ugyancsak örökmozgó víz felett. Élet és halál együtt. Vannak, akik szerint a repkedő sirályok akusztikus élményeket keltenek, cikázásuk felidézni vijjogásukat, éles, kellemetlen hangjukat. Friedrich tájképei kapcsán inkább a szokatlanul mély csendről szokás írni, ezek az izgő-mozgó madarak azonban sokakban keltenek hangemlékeket.

Fölöttük pedig a végeérhetetlen, befejezhetetlen ég sötétebb kékje, mely egyre világosodik, majd átvált fehérrel tört szürkékbe, feljebb ismét vizes égbébe, és a képfelület zárásánál újra nehezebb, mélyebb kékekbe, jelezve, hogy mindez folytatódik, ameddig csak a szem ellát, sőt azon túl is. A középtérben felhők tömörülnek, oszlanak szét, mozgásban vannak, de ez nyugodtabb tempójú, lassúbb

mozgás, mint alul a szélfúttá dűnék hullámzásai. És a szürke felhők között fehér fodrozódások, néhol itt is jelen van a fény, van világosság a tenger feketéje és a fölötté tornyosuló mélykék páratömeg ellenében. A felhők mögött világít a nap.

Nem határozható meg konkrét napszak, de ebben a radikálisan üres műben ennek nincs is szerepe. A fény Friedrich vallási témájú képein (*Kereszt a tengeren*, 1807–1808; *Reggel az Óriás-hegységben*, 1810 k.) egyértelműen a szakralitás hordozója, és annak, amit a festő így fogalmazott meg: „nem az ember szolgál az embernek, mint feltétlen példa, hanem az isteni, végtelen a célja”. Festményei nagy részén meghatározó felület az ég (napkelte, naplemente, holdkelte, felhőkkel, köddel teli vagy tiszta kék), a végtelen tér egy még befogható, érzékelhető jelenvalósága. Titokzatos, rejtélyes, összetett színek, gyakran fátyolosak, rejtőzködők, olykor ragyogók, világítók. Legtöbbször éles határvonallal elválasztva az előtér, a föld, a kövek, a növényzet és a följük boruló égbolt. FÖLDÉNYI F. László idézi Friedrich feleségének beszámolóját, mely szerint, „ha férje eljutott oda, hogy képein a levegőt kezdje festeni, akkor senki sem szólhatott hozzá, és műtermébe sem volt szabad belépni. Nem az angyaloknak, nem is imádkozó vándoroknak, nem is a fészületeknek, hanem az átlátszó levegőnek a megfestése jelentette az igazi áhítat pillanatát. A ködbe vesző távlat, a lazúrtechnikával érzékelhetővé tett végtelenség alkalmasabb az isteni jelenlét érzékeltetésére, mint a kézzel fogható dolgok felszíne.” A meditatív, gyakran melankolikus, olykor depresszív, bánattól, lemondástól, belső sérülések kivetítésétől telített Friedrich-festményeken is mindig van remény, fény, romantikus kapaszkodók. Ezek nélkül valószínűleg elviselhetetlenül lehangeltek, nyomasztók volnának.

## Kevésbé sötét

Alapos előkészítés után 2013 és 2016 között restaurálták Berlinben *A szerzetes a tenger mellett* (*Mönch am Meer*) című képet, mely a német romantika egyik legismertebb alkotása, és Heinrich von Kleist óta nagyon sokan értelmezték. 1906-tól többször is restaurálták, színei megváltoztak, erősen sárgás lakkréteg rontotta a látványt. A festő a nagyon finom, többretegű lenvászonra vékony réteg festéket rakott fel. A helyreállítási munkálatok során a cél az eredeti állapothoz való igazodás volt. Ennek során kiderült, hogy a mű kevésbé sötét, mint amilyenek évtizedekig látták (a helyreállítás művészeti-technológiai dokumentumait és a művet *A szerzetes visszatért* című kiállítás keretében mutatták be 2016 első felében Berlinben, az Alte National Galériében).

Az eredetileg sötétkéknek tervezett festményen Friedrich a középső égboltra második réteget festett világoskék, rózsaszín és fehér színnel. A festő ólomfehér, okker, zöld, barna, fekete és kék pigmentet használt. Egy speciális festési technikával kombinálva az ostyavékony festékretegek a strukturált alapozó mélységében összegyűltek, és finom színpontokat eredményeztek. Az ecsetkezelés módja szinte nem is látszik, szinte fokozat nélküli színátmenetek lágyítják, finomítják a felületet. Feltételezések szerint létrehozásakor a kép világosabb, kékebb volt. Fontos tudni, hogy Friedrich a XIX. században alig-alig használt kék pigmentközzel dolgozott (ez

különösen az esőfelhőknél látszik jól). Meg kell említeni, hogy eredetileg három vitorlást is festett a tengerre (mint ezt az infravörös felvételek bizonyítják), ezeket azonban eltávolította, mintegy kiüresítette művét. Így növelve fokozatosan a „végtelen magányt”, „e korlátlan víz-sívatag” hatását, amelyről a kortársak [KLEIST, Brentano] óta oly sokan meggyőzően írtak.

A hűvös kék alaphang mellett a tisztítások hozadéka, hogy az eredeti kompozíciónak megfelelően visszaálltak a vízszintesek, ellipszisek, hiperbolák, melyek tiszta szerkezetét a régi restaurálás összezavarta. A kék-fehér-szürke végtelenjében, a kép előterében, a mélysötét víztömeghez közel, a görbült vonallal záródó homokdűnén kis színes vonal, az egyetlen függőleges, egy ember törékeny, kissé megdőlt alakja. „*Az egyetlen élet-szikra a halál széles birodalmában, magányos középpont a magányos körben*” – írta Kleist a minden további képelemzést meghatározó műelemzésben. Rüdiger Safranski 2002-ben megjelent Nietzsche-monográfiájában így idézi meg Friedrich festményét: „*Egy alak áll itt égbolt és tenger irdatlan horizontja előtt.*” A filozófust ehhez a szerzeteshez hasonlítja, aki el merte hagyni, „*az ész szilárdan megalapozott birodalmát*”, kihajózott az ismeretlen, irdatlan tengerre, „*a meghatározhatatlanba*”.

Az archaikus kultúrák óta a függőleges vonal, forma, ábrázolás mindig az ég felé fordulást jelenti, a vágyakozást a földi életből az istenek megközelíthetetlen birodalmába. Akár szerzetes, akár maga a festő, az egyetlen ember az egyetlen felfelé törekvő alakzat. Caspar David Friedrich egy leveléből tudjuk, hogy ő eredetileg nem szerzetesként kívánta megjeleníteni a nézőnek háttal álló férfit. „*Egy fekete köpenyt viselő férfi mélyen sétál a tengerparton*” – írta (a festő levelei 2006-ban Hamburgban jelentek meg). Az 1810-es berlini kiállítás utáni nagy hatású cikkében Kleist használja először a „kapucinus” kifejezést, erre egy barna fejpántból és a férfi mezítlábas voltából következett. 1809-ben Christian August SEMLER még a drezdai tájképek kapcsán így fogalmaz: „*kopasz ember barna ruhában*”. Feltételezések szerint a transzcendentális végtelenséget mutató műben az ember és a természet találkozását szimbolizáló alak modellje a festő gondolkodására nagy hatású, korábban már említett Ludwig Gotthard Kosegarten lelkész lehet. Mások (több monográfusa) szerint a festő önmagát festette a szélfúttá homokos part és a fenyegetően sötét tenger találkozásához, hivatkoznak a figura és egy 1810-ben készült önarckép közötti hasonlóságra. Abban, hogy háttal áll, benne lehet a festő rejtőzködő szándéka. Nem a személyiség a fontos, hanem a szerep, amit a figura betölt a tágas térben.

A gyerekkori fájdalmas veszteségek (anyja halála és az ő életét saját élete árán megmentő bátyja) után – mint már említettem – *A szerzetes a tenger mellett* munkálatai idején halt meg Friedrich anyapótló húga és apja is. Nyilvánvaló, hogy ezek az életrajzi tények, érzelmisokk-állapotok beleszövődtek a mű légkörébe. Ez is magyarázza, miért tartják többen is a műértelmezők közül éppen ezt a festményt a halál tükrözésének. Ahogy NÁDAS Péter fogalmazza *Mélabú* című esszéjében, Caspar David Friedrichnél az alakok „a semmi közepén állnak”, a világ kiüresedett, a figurák

az ürességbe néznek, nincsenek valóságos helyszínek. A képen megjelenített magány a festő magánya. A képet szemlélő néző magánya. A halál visszavonhatatlan veszteség. Az érzékeny néző tudattalanjában félelmeket kelt a festő magára maradoottsága. Erről az üres festményről szükségszerűen írták le különféle formában, hogy „a modern kép megtestesítője”, hogy „a modern ember oltárképe”. S hogy a látható és a láthatatlan közötti térben álló szerzetes az Isten által elhagyott ember.

## Fogékonyság a lét misztériumai iránt

Caspar David Friedrich rendelkezett azzal a transzcendens érzékkel, amely a középkori festészetnek még természetes közege volt, és amely a reneszánsz után egyre inkább háttérbe szorult a művészetben is. A művészek az értelem, a racionalitás segítségével a mindennapok világa felé fordultak. Friedrich azonban megőrizte fogékonyságát a lét misztériumai iránt, mindenekelőtt pedig megőrizte a gyerekkori család protestáns vilásképe szerinti istenhitét. Írásaiban, leveleiben tett tanúbizonyságot istenben való hitéről, a teremtés isteni eredetéről való bizonyosságáról. A természet, a táj nem csupán földi valóságként jelenik meg képein (*Watzmann*, 1824–1825; *Reggel*, 1820–1821; *A magányos fa*, 1822; *Nő naplementével*, 1818 k.), hanem ideákkal, misztériumokkal, bensőséges hittel telítetten.

Friedrich képei bensőséges érzelmi kapcsolatot hoznak létre nézőjünkkel. Természetes, hogy a befogadási folyamatban jelentős szerephez jut a szemlélő saját viszonya az istenhithez, a földön túli világ létéhez vagy nemlétéhez, a transzcendentális elfogadásához vagy a kételkedéshez. *A Szerzetes a tenger mellett* értelmezői közül vannak, akik szerint a mű – a halálhoz és a kozmikus egészhez való viszonyon túl – leginkább arról szól, hogy az ég üres, isten halott, vagy elfordult a földi világtól, míg mások szerint épp ellenkezően, a festő képtelenül istenhitének látványos bizonyítéka. „*Istenem... adj erőt, hogy szellemem, Csillagaid égébe emelkedjen*” – fohászkodik a festő egy versében, és ez egyaránt jelentheti a hitet magát, de az istenkeresést, a hinni akarást is.

Vannak, akik a háttal álló magányos embert csak jelentéktelen staffázsfigurának nevezik, képi kelléknek a végtelen tér, a hatalmas erejű természet, föld-víz-levegő mérhetetlen nagysága érzékeltetésére, az Isten által magára hagyott törékeny kicsi, halandó lény szimbólumának. Mások viszont épp az égi és a földi lét, az isteni, szellemi örökkévalóságát és nem csupán kelléket látnak a szerzetesben (és más emberekben is, például a *Nő naplementével* irreális fényben háttal álló karcsú nőalakjában, a *Holdfelkelte a tenger felett* különös tompa fényben álló figuráinál). Végül is a műteremtés folyamatában Caspar David Friedrich újra meg újra átélhette, végiggondolhatta, hogy a transzcendencia létezik az emberben magában és körülötte a világban, és az nem más, mint Isten, az isteni jelenvalóság. Ez biztosítja a védelmet a magány, a belső és külső rettenetes történésekkel, a létbe vetettség hiábavalóságával szemben. „*Az isteni mindenütt jelen van, a homokszemben is*” – írta egyik levelében.

Friedrich festményeinek elmaradhatatlan tartozékai a felhők, a látható metamorfózisok szimbólumai. A rejtőzködő, láthatatlan istenek a legrégebb mitológiák



szerint is felhőkkel takartan élnek, az Olümposz tetejét is ködfelhők burkolják, az Ószövetségben (és a keresztény festészetben) Isten gyakran felhőkben jelenik meg. A felhők, a köd nem elválasztják, hanem összekötik az eget és a földet, eltüntetik a horizontot, metafizikus szépségük az élet, a természet fenségességét hirdeti. (Lea Singer német kultúratörténész regényt írt erről – *A felhők anatómiája, Anatomie der Wolken*, 2015, Hamburg –, amelyben többször is hivatkozik arra a rügeni tájképre, melyet Friedrich a *Schäfers Klagelied* című Goethe-vershez festett, és amelyek kétharmada felhőkből áll.) A ködfelhők elengedhetetlen kellékei Caspar David Friedrich világának (lásd az 1818-as, spirituális vágyódásokkal teli festmény, a *Vándor a ködtenger felett gomolygó, mozgó felhőit*).

## A voltaképpeni teremtés

Amikor 1834-ben David D'ANGERS elismert francia mellszobrász meglátogatta Friedrichet drezdai műtermében, így nyilatkozott: „*Íme, egy ember, aki megtalálta a természet tragédiáját.*”

Szinte mindenki, aki írt Friedrichről (sokan, és nem csak szakmabeliek) főként a természethez, a tájhoz való különös, bensőséges és szellemileg megújult festői viszonyát értelmezte. Életformájához tartoztak a pirkadatkor és szürkületkor tett rendszeres magányos séták, lételeme a nagy hegyi és tengerparti kirándulás egy barát kíséretében (Rügen-sziget, Drezda környéke, Szász-Svájc, Harz-hegység). Egyébként minden idejét beárnyékolta műtermében töltötte – munkával, művei szemlélésével. Leveleiben fogalmazza meg, hogy az alkotóművész és a szemlélő befogadó számára a festményben megtörténik a természet „szabad szellemi leképezése” [die freie geistige Nachbildung der Natur], a *voltaképpeni teremtés*” [das eigentliche Schaffen].

Mint azt *A szerzetes a tenger mellett* is bizonyítja, Friedrichnél az élettelen természet étellel telítődik – él, mozog, lélegzik a tenger, az ég, a felhők, szellemi, érzelmi egységben az emberrel. A festő betartja az úgynevezett valóság szabályait, ugyanakkor a kézzelfoghatóan, aprólékosan reálisból (a föld az föld, a fény az fény és így tovább) egy különleges dimenzióba lépünk át a végtelen tér és az idő élménye és a nem mindennapi festői eszközök segítségével. Konkrét táj, ismertnek vélt látvány, ami egyre távolodik a megfoghatatlan felé, és már nem is egy egyszerű tájkép, amelyben benne vagyunk, hanem a saját bensőnk, összetett belső szellemi jelentésekkel felruházott tartalmak, saját létezésünk visszfénye. Hol a határ a realitás és az irreális között? És az élet és a halál között? Természet és természet fölötti között? „*Azt is mondhatnánk, a borongós, sötét és elhagyatott táj e képekkel magát a halandó földi létet, a maga teljességében vett világot szimbolizálja.*” (LAKI Zoltán, 2020)

A 19. század elejének költőfejedelmét, Goethét természettudósként érdeklik a felhők, kortársa, Friedrich, a legjelentősebb német festő egészen mást lát bele a felhőkbe. A klasszicizmus kiemelkedő alkotója hosszú vitáik előtt, 1810-ben, a romantikus Friedrich műtermében tett látogatása után még így nyilatkozott: „*Friedrich festeni képes a felhőket.*”

## Claude Monet: Vízililiomok

Végül is a bázeli Beyeler-gyűjteményben látható triptichont választottam. A számomra ezen kívül/túl a legkedvesebb képek Tokióban és New Yorkban, a Museum of Modern Artban vannak kiállítva (ebben a képelemző sorozatban többnyire olyan festményekről írok, amelyeket „élőben”, szemtől szemben láttam, kialakulhatott a közvetlen kapcsolat). Nagyon szívesen lagnék együtt egy kör alakú, csupa fény, ragyogás változattal (úgy tudom, ez az egyetlen ilyen formátumú a sorozatból), ám az Dallasban található. Nagyon közel állnak hozzám a zürichi Kunsthausban őrzött képek, amelyeket többször is ámulattal bámulhattam, különösen *A tavirózsák tava íriszekkel* és – a legkedvesebbet – *A tavirózsák tava estecíműt*, melyeket Monet 1922 és 1924 között festett (az előző 6 méter, az utóbbi 3 méter hosszú), s persze a Párizsban, az Orangerie-ben és a Marmottanban lévőket is választhattam volna. Ám a választást ez esetben megerősítette a környezet, amelyben ez a háromrészes, de persze egyben, egybefüggően kiállított hosszú kép látható.

Claude DEBUSSY (1862–1918) hangszíneit, zenei ritmusait, harmóniáit, indázó arabeszkjét szokás még emlegetni. Mindkét Claude szakít a konvencionális struktúrákkal, igaz, az impresszionista zenész *Images* [Képek] és *La Mer* [A tenger] című érzékeny műveiben szinte festői eszközökkel közvetíti a természetet. S ha már a zenei analógiát említtem, nem hagyható ki az író Marcel PROUST (1871–1922) sem: állítólag Elstir, a festő nagyon is rokon Monet-val, s ahogy *Az eltűnt idő nyomában* (1913) című, a XX. századot meghatározó műben a festményről beszél, ahhoz az idős Monet szolgált mintául. Amit Elstir, a regényhős festő műveiről ír, azt Monet-ról is írhatta volna: „*mindegyik varázsa az ábrázolt dolgok metamorfózisában rejlett*” (Gyergyai Albert fordítása). Nemcsak Elstir, Monet is az eltűnt – elveszett? – időt kereste. Proust 1909-ben kezdte írni a hét kötetben hömpölygő regényt, és 13 éven át, haláláig kitaróan dolgozott rajta, Monet még ennél is több időt – s haláláig – a *Vízililiom*-sorozaton. Idősíkok sokrétegu egymásmellettisége – ez szellemi rokonságuk lényege. Monet közeli barátja, Stephane MALLARMÉ (1842–1898), a szimbolista költő versében, a *Fehér tavirózsában* (1895) ez az egzotikus eredetű, meleg vizet igénylő virág a létezés teljességét, oszthatatlanságát, az élet titokzatos forrásait szimbolizálja.

## Homogenizáló színsorok

*A Vízililiomok/tavirózsák*-sorozat – mely darabjainak többsége szokatlanul nagyméretű, hosszan elnyúló – tulajdonképp nagyon is romantikus világtérképezésből fakad, mintha létezne valamiféle egytetemes világharmónia, dinamikus egész, mintha a természet harmonikus, egységes volna. Megőrződik a természeti utalás, főleg a színekben, a növényzet zöld, a víz és a tükröződő ég kék, a virágok színesek. „*Az absztrakció és a valósághoz kötődő imagináció végső pontjáig*” jutott, saját bevallása szerint. Belső és külső valóság együttese, pontos megfigyelés, emlékezet, érzelmek szintézise. Realitás és illúzió, valóság és tükörkép egymásba folyik, felcserélhetővé válik. Homogenizáló színsorok, színharmóniák, kerüli az erős szinkontrasztokat. A csaknem sík felületen a jelenségek összekapcsolódnak, nem fontos a tárgyak struktúrája.



*Claude Monet: Vizililiomok*



*Claude Monet: Vizililiomok (Modern Museum of Art, 2013)*

Cézanne, aki számára épp a struktúra, a dolgok szilárdsága a legfontosabb, egyedül Monet-t fogadja el az impresszionisták közül: egyedül őt tartja arra méltónak, hogy művei a Louvre-ba kerüljenek. Meg-meglátogatja, Givernyben is fest; ez az emberkerülő, mogorva, zárkózott ember vonzódik a nagy társasági életet kedvelő, igényes konyhaművész, gondos kertész Monet-hoz.

## Víz, fény, tükröződések

A kiválasztott *Vízililiomok* képen – hasonlóan sok, 1904 után festett azonos témájú művéhez – csak a vízfelületre figyel, nincs már pontsáv, sem láthatár, sem tértagoló horizont. Az egész megnyitott képmézőt a víz, a tavorózsák, az elágazó indák, a víz alatt hullámozó fű és a felhők, fák tükröződései töltik be. A víz, a fény és a tükröződések a központi téma. Erősen absztraháló színfelhordás, a valóságostól távolodó formák. Nincs a formáknak körvonaluk, ezért tömegük sem, mégis, a rezgések, rezdülések, villódzások nagyon is az anyagi világhoz kötik a művet. Az egyszerre valóságos, elvonatkoztatott és reflektált természet. Nincsenek térbeli támpontok, a tavorózsák nyitott, határtalan folytonosságban lebegnek. A tárgyi formák, levelek, virágok, füvek alig különböztethetők meg a kinti növények, fűzfák tükröződéseitől. A sötét foltok lehetnek víz alatti indák, füvek, de elmosódó tükörképek is. Széles ecsetvonásokkal, impulzív gesztusokkal festett kép (nem véletlenül mondják Monet-t az absztrakt expresszionisták elődjének). Kék és rózsaszín harmóniák, zöldek, zöldessárgák, finom szürkésbarnák. A kép felénél felülről szinte befolyik a tükröződő felhő visszafogott rózsaszín, halványlila, némi fehérekkel átszőtt foltja jobb felé tágulva. Amorf forma, s nekem mégis élőlényyszerű. Szabálytalan színfoltok a puha tavorózsák, alig egy-kettő azonosítható, rózsaszín, sárga, fehér alakzatok a folyondár kéken, növényi zöldben. Érzékelhető, követhető a festő kézmozgása, ecsetmozgatása, ahogy palettájáról a színeket, színvonalkákat, színpöttyöket egymás mellé, fölé helyezi az égi kék vízfelületen. Monet sokszor nyilatkozta, hogy lassan, nagyon lassan dolgozik. Lehet. Ám itt gyors, szaggatott, egymásra rakódó színek, nagyon sokféle szín a domináns kéken és zöldeken (szinte a teljes színskála), és a nyugalmat sugalló felületen kisebb-nagyobb izgága, ide-oda kunkorodó vonalak, vonalhálók. Kézjegyek, kalligráfiák, ecsetvonások szövedékei.

Nem mennék bele a színszimbólumokba, ám mégiscsak elkerülhetetlen, hogy rögzítsük: a kék az ég és a víz, a levegő és a tenger színe, épp ezért a végtelen, a megfoghatatlan, a transzcendencia színe is. Nyugalom, biztonság, szenvedélymentesség, egyrészt nagyon is emberközeli, másrészt mégiscsak emberfelettire, emberen kívülre való utalások is. A zöld egyértelműen a természet színe, a növényeké, s így a tavaszi megújulásé is, keveréke földinek és éginek. Monet-nál fénytelítettség, gazdag érzelmi tartományú és rendkívül széles színárnyalatú, színekombinációjú a kék és a zöld. Ez a kék itt, a *Vízililiomok tava* című képen szinte megnevezhetetlen. Azürkék hivatalosan, az ég kékjéhez hasonlító tiszta, élénk világoskék, hidegkék (sky-blue). A legtöbb vallásban a világot teremtő isteni bölcsesség színe. Meg az ártatlanságé és a hűségé. (Az azürkék ásványa a ragyogó kék azurit, mely apró, üvegfényű kristályokból

áll.) Mellette kobaltkék (koboldok, azaz manók), ez a ragyogó kék, melyet öskéknek is neveznek. És még kobaltzöldek, szürkészöldek (mint a jade, a hosszú élet jelképe).

Varázslatos tükröződés az egész. Varázslatosak a színek is. Nemcsak az azúrkék, kobaltkék, hanem az élővilág, a békés természet nyugodt zöldjei s bennük a kis, fényes, erős, mozgó meleg sárgák, meditatív, spirituális lilák, titokzatos krapplakkok, a puha, lágy, nőiesen finom világos rózsaszín árnyalatok. Gyengéd mandulavirág-rózsaszín, barátságos mályva, telítetlen halványvörös árnyalatok, romantikus színátmenetek, s még mintha kicsit a nap tükrözése is ott volna borostyánsárgáktól körülragyogva. Ez az érzékenyen színgazdag festmény is tanúsítja, Monet mindent tudott a színekről, hatásukról, az általuk keltett érzelmi állapotokról, múltjukról, ásványaikról, kémiajukról: anyagi és szellemi tartományuk tágasságáról. Végül is ezekért a színekért, színekombinációkért emeltem ki épp ezt a vízililiomok, tündérrózsák sorozatából: nekem még a nevük is csodálatos (kobaltviolett, lazúrkék, hidegkék, korallzöld, nádzöld, füstbarna, tearózsaszínú stb.), hát még így együtt látványként. Víz, virág, fa. Helyi színek és fényszínek. A létezés egyik arca.

Lenyűgöző mozgások a felületen, lebegő pontok, foltok, kanyargó vonalak, talányos formák és a festő mozdulatai, kézmozgásának lenyomatai. (Korai „action painting”, tasizmus, gesztusfestészet.) A tündöklő kék vízfelületet a tavi liliomok levelei, füvek, indák, fák és az ég tükröződései tagolják. Valahogy minden szabadon lebeg, se tér, se idő nem korlátozza a merész amorf formákat. És minden elem, folt, forma, alakzat, vonal, szín a fényből eredő atmoszférahatás részévé válik. Lehet egységes a világ? Ezen a folyamatos s a végtelenbe tartó frízen igen.

## Egységes világ

S ha már annyi személyeset írtam ebben az írásban, még azt is hozzáteszem, a krétai freskók láttán éreztem ugyanazt, mint Bázélban, a Beyelerben ücsörögve: igen, olykor lehet egységes a világ. Sőt: harmonikus, derűs, biztató. (Az öreg Monet volt érzelmes festő, vagy én lettem öregkoromra javíthatatlanul érzelmes?)

Persze hogy költészet: képi költészet, igézet, káprázat, s mégis, tükröződésekkel, absztrakciókkal, bűvölő színekkel, végtelenítésekkel, ismétlésekkel maga a valóság. *„Egy óra nem egyszerűen egy óra, hanem illatokkal, hangokkal, tervekkel és hangulatokkal telt edény. Az, amit valóságnak hívunk, a minket egyidejűleg körülvevő érzetek és emlékek kapcsolata”* – írja PROUST [JANCSÓ Júlia fordítása], ám Monet is nyilatkozhatta volna.

Kétszer is voltam Givernyben a Monet-kertben. Egyszer harangvirág-kék, mákvirágszín, levendulalila május végén, egyszer bronzvörös-mustársárga-őszarany október elején fénylő napsütésben, melyet csak rövid időre tartóztatott fel a sűrű eső, melytől a százféle zöld – az almazöldtől, a nedvzöldtől a méregzöldig – még inkább pompázott (festő barátom franciául, filozófus férje angolul sorolta a színek, virágok,

fák nevét megszámlálhatatlanul, míg én tátott szájjal bámultam, motyogtam: ezt nem hiszem el!). A tavorózsák miatt kellett odautaznom s felfogni, átélni a Monet-kertet mint szín- és formakompozíciót, mint műalkotást. Utazásaim, csatangolásaim során híres kerteket, parkokat is becserkészttem (firenzei reneszánsz kertek, az angol Blenheim Palace, Cornwall, dániai kastélykertek, Párizsban többször is a Buttes Chaumont park mellett laktam, ki ne hagyjam az Amsterdamse Bost), de Giverny egyedülálló. Szín- és fényviszonyai miatt. A kreatív, teremtő ember keze és agya munkája, tökéletes modell. Amiatt, amit csak André GIDE-től (*Földi táplálékok*) kölcsönözve vagyok képes láttatni: „Érzékelek, tehát vagyok.”

## A sosem volt Éden

Monet 1883-tól lakott a givernyi házban, 1888 nyarán itt festi a *Szénaboglya*-sorozatot. 1890-ben, 50 éves korában vásárolja meg a házat és a birtokot. 1899-ben, 59 évesen kezdi el a *Tavorózsza*-sorozatot, haláláig mintegy 250 festményének ez a kiinduló témája. Mint már írtam, a halálát követő évben, 1927 májusában avatják fel a Musée de l'Orangerie-ben a tavorózsza-pannókat. „*A festésen és a kertészkedésen kívül semmihez sem értek*” – állítja 1904-ben. [Maurice KAHN írása a *Le Temps*-ban] Ahhoz azonban annyira, hogy Givernyben, a színpompás, mágikus kertben, és Zürichben, Párizsban, Berlinben, Londonban, Bázélban is a tavorózsza/tündérrózsza/vízililiom „reflextájak” (Monet megnevezése) előtt, a szokatlan formájú vásznakkal betelhetetlenül mindig azt éreztem, ez maga a földi paradicsom, íme: a sosem volt Éden.

Nagyon messzire vezetne, ha belekezdenék Monet saját maga teremtette kertje kapcsán „a kert” mint utópia, nosztalgia, reprezentáció taglalásába. Monet sokféle festett: Le Havre, Párizs, Algéria (katonaként), Fontainebleau, Chailly-en-Brière, Honfleur (normandiai tengerpart), Trouville, Sainte-Adress, Fécamp, Saint-Michel, London (1870–1871), Amszterdam, Argenteuil, Montgeron, Vétheuil, újabb normandiai helyszínek, aztán 1883-ban bérel házat Givernyben. Azért soroltam fel a sok helyszínt, hogy érzékeltessem nyughatatlanságát, sokféle tájélményét, s aztán a letelepedését 1890-ben, 50 évesen Givernyben. Attól kezdve nem keresgél helyszínt francia falvakban, tengerpartokon, utazni is keveset utazik. 1895-ben egy Oslo melletti norvég faluba, 1896-ban elmegy Normandiába, 1899-ben és 1901-ben Londonba, 1904-ben saját automobillal Madridba, 1908-ban Velencébe, aztán 18 évig már csak a kert, a ház, Giverny. A saját képére formált természet és a festészet egymásba fonódása. Élő művek a festmények is, melyekhez a művi és természetes kert szolgáltat motívumokat, kínál formákat, színeket, fényeket, atmoszférát. Monet és kertészei sok időt, figyelmet, munkát kell hogy fordítsanak a fákra, vízililiomokra, glicéniákra, rózsákra, a sokféle növényre, virágra, a patakából duzzasztott tóra ahhoz, hogy kora tavasztól késő ősziig különféle színekben pompázzanak, színfoltokat alkossanak. Monet szabadtéri tanulmányokat készít, rajzokat, akvarelleket, mindenféle vázlatokat, festeni az egyre tovább épített, nagyobb, tágasabb műteremben fest.

## A sorozatok és az idő

Persze írhattam volna Monet tizenöt darabból álló *Szénaboglyák*-sorozatáról (1888–1890), a negyven képből álló *Roueni katedrális*-sorozatról (1892–1894). Egyrészt a legkedvesebb képeim közé tartoznak: azt gondolom, a képiség egyik lényegéről szólnak, arról, ahogy a fény és a reflexek megváltoztatják az ugyanabból a látószögből nézett tárgyak színeit és formáját (mi is a valóság, a realitás? mit is látunk valójában?). Másrészt az idő témája is csábított: Monet–Proust–Bergson és a megfoghatatlan, illanó, tűnékeny, titokzatos idő, mely létező vagy nem létező. Írhattam volna a sorozatok fontosságáról a modern látásmódban. Arról, amit Monet megfest ezekben az idősorozatokban: a létezés időben zajlik, bele vagyunk zárva az időbe. Monet 27 évig festette a tavirózsákat [Le bassin aux nymphéas – eredeti elnevezésük.] Végül is mégiscsak ezekre illik leginkább, amit így fogalmazott meg: „*Ugyanolyan természetességgel festünk, ahogy a madár énekel.*”

## Irodalom

SAGNER-DÜCHTING, Karin: *Claude Monet 1840–1926*, Benedikt Taschen, Budapest, 1993.

*Monet és barátai*, Kiállítási katalógus. Vince Kiadó – Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2003.

WILDENSTEIN, Daniel: *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1995.

(A Vízililiomok-sorozatról a legkedvesebb számomra két gyerekkönyv: ANHOLT, Laurence: *The Magical Garden of Claude Monet* és KELLEY, True: *Sunshine and Waterlilies*)

## Farkas István: A hullám

LOSONCZI ÁGNESNEK

Farkas István 1930 és 1934 között Párizsban festette azokat a nagyméretű temperaképeket, amelyek a kor szellemének, társadalmi közérzetének megfelelően az egyre bizonytalanabbá váló létélményről, szorongásokról, az ember kiszolgáltatottságáról, a tragédiák elkerülhetetlenségéről szólnak (*Szirakúzi bolond, Fekete nők, Vörös asztal, Sétány, Végzet* stb.). A Farkas-panoptikum szereplői kapcsolatképtelenek, békétlenek, irgalom nélküliek, rosszindulatúak, a világ általuk és velük egyre elviselhetlenebb.

Az emberi kapcsolatok kiüresedésével, ellehetetlenülésével szembesítő festménysorozata mellett 1930-ban és 1931-ben megemelt horizontú kietlen tájakat is festett, semmibe vezető utakat, lakatlan házakat, az emberek legfeljebb staffázs figurák, azonosíthatatlanok, fantomok, a semmiben lebegők (*Zöld és fekete, Lakatlan város, Grandhotel és világítótorony, Egy kicsit tavasz, A vonat* stb.). Ezek közé tartozik *A hullám*. (*A hullám*, 1930, tempera, fa, 80 x 100 cm, Paolo Farkas tulajdona volt, jelenleg lappang.)

Párizsban születtek Kohner Ida festőművésszel közös gyermekeik. A nyarakat a két fiúval és a kislánnyal a család a Földközi-tenger partján töltötte. Farkas István vonzódása a vizekhez, a tengerhez – túl azon, hogy rendszeresen vitorlázott – már az 1929-ben Párizsban kiadott *Correspondances* mappa lapjain is megjelenik. Az André Salmon verseivel együtt sokszorosított tíz festmény közül némelyek az úgynevezett „sous-marin”-ek (tenger alatti tájak) közé tartoznak, ezek Farkas titokzatos látomásai a tenger alatti világról. *A Világok* (1928), és a *Vörös tengerfenék* (1928) szürrealisztikus elemeket is tartalmaz, az absztrakció határáig jut el, őrzi az École de Paris festőiségét. A mappa sablonnyomásos technikával készült (pochoir), Farkas felügyelete alatt, saját kezűleg korrigálta mindegyik példányt. A mappában szereplő művekhez Farkas több kisebb akvarellt, pasztellt, különféle vázlatokat készített. Ezek után a különleges színvilágú tenger alatti világok fényeit és harmóniáit, furcsa alakzatait, formagazdagságát megmutató, lírai művek – elképzelt tájképek – utáni években születnek a hullám tanulmányok. A grafikák a helyszínen (látható belőlük a Kecskeméti Képtárban, a Kiscelli Múzeumban és a Magyar Nemzeti Galériában), a festmény a párizsi műteremben.

### Mozgásban lévő tömött formák

A fekete-fehér rajzok vízszintes, azaz fekvő papírra készültek (méretük különböző; nagyobb részük hasonló méretű, de néhány hosszabb, és a magasságuk is eltérő. Ez utalhat arra, hogy nem egy időben és nem egy helyszínen születtek). Többségükön nincs aláírás, de néhánynál a jobb sarokban lent látható Farkas neve. Feltételezhető, hogy ezek szerepeltek a párizsi kiállításon. A hullámok rendkívüli erővel törnek előre a néző irányába. Érzékelhető, hogy az első sorban látható víztömeget hatalmas nyomás





*Farkas István: A hullám*

lőki előre, főként a rajzok középterében súlyosak, áthatolhatatlanok a mozgó, terjedő hullámok, kényszerítve az előtérben előre haladókat. A mozgásban lévő tömött formákat a középtérben a tenger sötét sávja zárja, kissé megemelve a horizontvonal, de nem olyan hangsúlyosan, abszurd módon, mint a tájképnek tűnő festményeken. A háttér az ég szürkéje, ellentétben a tenger mély feketéjével és az előtérben gomolygó hullámok sötétjével, fekete-szürke árnyalataival.

Farkas rendszeresen készített szénrajzokat (a húszas évek elején budapesti kávéházak közönségéről, a húszas évek közepén spanyol piaci árusokról és így tovább). Kedvelte ezt az ősi rajzeszközt, a fények érzékeltetéséhez, a világos és sötét kontrasztokhoz körültekintően használta a puha, porózus anyag kínálta kifejezési lehetőségeket. Látszik, hogy a szétterített szénporral ugyanolyan biztonságosan bánt a papír felületén, mint amikor szénrúddal modellálta a formákat. A tónusos felületek szinte olyan hatást keltenek, mintha színeket érzékelnénk. A fehér (a papírlap üresen

hagyott része), a fekete és a szürke gazdag árnyalatúak a tengerrajzokon, és színek illúzióját keltik. Erős, határozott kontúrvonalakat is képes volt kialakítani, holott a szén erre nem igazán alkalmas. A szén nem tartozik a tiszta eszközök közé, nem megfelelően használva koszos felületeket eredményezhet. Erre azért hívom fel a figyelmet, mert Farkas párizsi műterme patyolattisztaságú volt, mint ezt a korszak népszerű fényképészének, André Kertésznek a Farkas-műteremben készült kifejező fotói is bizonyítják. A festőről író kortársak fontosnak tartották kiemelni a műterem patika jellegét. Farkas tisztán dolgozott a szénnel is, akárcsak a temperával.

## Csak olyan, mintha tájkép volna

*A hullám* (1930) című festmény műfaját tekintve a tengeri tájképek közé sorolható, azonban – Farkas István legtöbb tájképéhez hasonlóan – csak olyan, mintha tájkép volna. Valójában látomás, amelynek alig van köze a természet kínálta látványhoz, ez esetben a valóságos tengerhez. A tájkép későn, a XIV–XV. században tűnt fel az európai festészetben, a tengeri tájképfestészet csak a XVII. században, Németalföldön. Természetesen egy képelemző esszé keretei között nem foglalkozhatok a tengeri tájkép genezisével, sem azzal, miként változtak a tájbrázolás konvenciói, maguknak a festőknek a viszonya a természethez. Farkas István tengerképei, és közülük *A hullám* is, egyéni hangvételű, egyedi műalkotás, nincsenek kapcsolódásai a nagy elődökhöz sem (ez a XIX. századi újítók, Turner és Monet vízfelület–égbolt–fény megjelenítése után egyre inkább jellemzővé vált a modern festészetben). A kínaiaknál már a VII. századtól meghatározó műfaj a tájkép, amely arra szolgált, hogy a világhoz, az univerzumhoz, a természethez és azon keresztül önmagukhoz, saját belső világukhoz való viszonyukat kifejezzék.

Farkas István nem kötődik a valós természeti térhez, az általa teremtett látvány szubjektív, és csak kiindulópontja a tenger, a vízfelület, a hullám, az ég, a felhők. Földrajzi és tisztán természettudományos felfogás szerint nem tájkép, a realitásban nem létező, csupán festői koncepció, a festmény keretei között létező képződmény, megalkotott látvány. A hullám, a tenger, a természeti táj az embertől függetlenül objektíven létező, legfeljebb az emberi – társadalmi, környezeti – beavatkozások következtében módosult az eredeti állapothoz viszonyítva. Farkas kompozíciója a művész érzékelése, élménye, alkotói folyamata során teremtett elképzelés.

A fára temperával készült kompozíció őrzi a hagyományos képszerkezetet, előtérre, középtérre és háttérre tagolódik. Az előtér homokszínű szárazföld, a középtér – ez a leghangsúlyosabb, egyben legsúlyosabb része a műnek – maga a sötét tenger megemelt horizontvonalal és két, a felületen horizontálisan végighúzódnó fehérítő hullámmal. A háttér a legszűkebb sáv, az ég kékje, melyben egy hullámvonalban mintha a föld görbülete tükröződne vissza.

Az előtérben látható házak, a jobbra megdőlni villanyoszlop és a staffázsfigurákként megjelenített öt stilizált ember kicsinysége, jelentéktelensége jelzi, hogy a tér rendkívül tágas, széles, látványos, óriásiak a távlatok. A messzeség, a

tenger lenyűgöző nagysága az éppen csak azonosítható emberek nézőpontjából nyílik ekkorára. Minden irányban szétfeszítené a tér a festmény kereteit, ha nem zárna a festő szigorú, fegyelmezett kompozícióba a látványt. Három figura közel áll a tengerparthoz, kettő a jobb oldali ház közelébe húzódik. Ők öten állnak, apró függőleges vonalak, amelyek kicsinységük ellenére felfelé irányultságukkal feszültséget keltenek a hangsúlyozottan horizontális kompozícióban. A házak függőlegesei és vízszintesei nem tudják ellensúlyozni az ég–tenger–hullám szabályos és szabálytalan, egyenes és megtört íveit. Az ember maga, és az ember által létrehozott épületek törékenyek, bizonytalanok a víz nyomasztó tömegével, mindent elsöprő súlyával szemben.

Az idő misztikusan van jelen az előtér léptékével, tárgyaival szemben szélesre nyitott, rendkívül tágas, energiáktól duzzadó térben. Az alsó, több színben vakító hullám alatt a baloldalon a telihold gömbjének sejtelmes tükörképe. A Hold az archaikus kultúráktól kezdve mitikus kozmológiákban a nőiség egyik legerősebb szimbóluma, női princípium. Telihold idején van teremtő ereje csúcán. A Hold az éjszaka bolygója, a szépséget, a fényt jelképezi a sötét végtelenben, az alvilághoz tartozik (számos holdistenség az alvilág istene), összeköti az eget és a földet, biztosítja a föld termékenységét. Lehetséges, hogy szokatlan jelenléte *A hullám* festményen e miatt is fontos. Kapcsolatot teremt az előtér száraz, sárgás földdarabja és a nehéz, sötét tenger felett látható világosabb kék éggel. Valahol ott fenn ragyog a telihold gömbje, és ez a gömb-hold csak tükörképe annak itt lent a vízben. Hold, víz, ég, föld – alapprinzipiumok, az univerzum alapelemei. A festményen inkább kétdimenziósak, azaz a Hold inkább körnek látszik, mintsem gömbnek, azaz háromdimenziósak. Egyike a legősibb szimbólumoknak, az abszolút jelképe, nincs se kezdete, se vége, tökéletes, maga a teljesség (már a Kr.e. 6. és 5. század fordulóján is így írt róla Parmenidész). A kör az idő szimbóluma is, Farkas időn kívüli festményén önmagában is jelzi, hogy ahol megjelenik az ember – már pedig ebben a végtelenül tágas térben is jelen van, még ha csak staffázisfiguraként –, ott az idő is meghatározó tényezővé válik. A Hold ősidők óta időmérésre is szolgál, idő és mozgás szimbólum a Bibliában is.

## A belső energiák jele

A hullám a vízfelszín mozgása, folytonos változás, erő. A hullámvonal a terjedést, a szabálytalanságot, a ritmikusságot jelenti. Egy rendszer időbeli és/vagy térbeli állapotváltozása. Valamilyen közegben terjednek: vízben, levegőben, szilárd testben (az elektromágneses és gravitációs hullámoknak nem kell közeg). Az élet áramlása, lüktetése, ritmikus változás. A belső energiák jele. Minden, ami keletkezik, él és működik, hullámvonalban halad (néhány más, a képtől eltérő példa: szív lüktetése, óra ketyegése, éj és nappal váltakozása, fény- és hanghullámok). A mitológiákban a vihar által felkorbácsolt tengerek hullámainak kapcsolatba hozták a mély vizekben élő sárkányokkal. Az ázsiai jelképrendszer alapját megtestesítő jin és jang ábrát hullám formájú ív köti össze. A leghíresebb japán kőkeretekben a hullámok rajzolatát követik.

(Nem véletlen, hogy a képzőművészetben a legismertebb hullámábrázolás japán művésztől, Hokusaitól származik.)

Farkas István festményén a hullám a tengeri energiák ritmusa. A festményen belüli mozgás képzetét a két egymást követő, egymással csaknem párhuzamos hullám haladási iránya okozza. A hullámok hossza igen nagy, szinte szétfeszíti a kompozíciót. Ugyanakkor amplitúdója nem jelentős, a hullámrészecskék közt nincs kimagasló. Ettől valahogy még erőteljesebb, még hatalmasabb a víztömeg mozgása. Terjedési, előrehaladási sebessége sem felfokozott, az azonban nem kétséges, hogy mindent elpusztít, elsodor, beszippant. Nem csapnak magasra, de a fehér tarajok mennyisége ijesztő. Néhol kissé megcsavarodnak, visszagörbülnek, szinte kilépnek a kétdimenzióból és a térbeliség illúzióját keltik. A tenger, amelynek felszínén létrejönnek a hullámok, Farkas képein még sűrűbbnek, súlyosabbnak látszik.

A mozgó, fodrozódó hullámtarajok színe fehér, néhol kékes árnyalattal, a tükröződő Hold gömbje felett halványabb, a jobb oldali szélesebb lezúduló víztömegben a fehérén áttört rózsaszínnel. Korai napszakválásra utalnak az utóbbiak, kezdődő alkonyatra, távolodó napra. A fehér a fény színe, mely szemben áll a sötétséggel, a szellemiség, a tudat princípiuma. A keresztény szimbolikában a szellem győzelme a halál felett. A fehér szoros kapcsolatban áll a halállal (Kínában és némely európai paraszti kultúrában a gyász színe). A legtöbb kultúrában a megtisztuláshoz kapcsolódik, a transzcendencia, a tökéletesség megjelenítése. Lunáris szín, ezt erősíti a festményen a fehér hullám alatt tükröződő fehér Hold.

*A hullám* című temperaképen a végtelen, súlyos tömegű tenger mélykék, ez a kék hatalmasságát, hatalmát is mutatja. A Farkas által használt sötét, hideg kéket a színszótárak berlini kéknek vagy porosz kéknek nevezik (ez utóbbi a porosz katonák által használt uniformis kékfestő anyagára utal), feketés árnyalatú. A tenger, a víz az élet forrása, kutatócsoportok bizonyították, hogy a berlini kék alapvető szerepet játszott az első bioorganikus molekulák létrehozásában, azaz az élet forrása (a tenger alatti vulkanizmussal és a kék algákkal is összefüggésben).

A festmény színeinek hatását növelik azok a sötét és hideg zöld foltok, amelyeket a művész az alkotás folyamatában a berlini kékek közé rejtett a felületek élénkítésére, differenciáltabbá tételére. Többen azok közül, akikkel együtt néztem *A hullám* reprodukcióját, nem is vették észre a horizontvonalhoz közeli zöldeket, csak amikor felhívtam ezekre a figyelmet. Köztudott, hogy a zöld a természet színe, az örökzöld növényeké. Hatása megnyugtató, a remény színe, erősíti a biztonságérzetet. Farkas István festményén a zöldek harmonikusan illeszkednek a minden irányban terjedő kékek sötétjéhez, némileg szelídítik is a belőlük áradó különleges energiákat.

Az ég tiszta, meleg, tört kékje zárja felül a kompozíciót. Leginkább növények színét idézi. Szakrális utalások is vannak benne. Az előtérben a staffázsfigurák, a villanyoszlop, a házak teteje közömbös szürke, élettelenek az energiákkal teli tengerrel, a mozgó, élő víz hullámokkal szemben. Az előtér világos, szürkésfehérekkel

---

törtsárgája kontrasztos a nagy léptékű, széles sötétkék és sötétzöld tengerrel. Homok a vízzel szemben. Tele foltokkal, mozgásnyomokkal, elmozdulásokkal.

## **Segít felfogni**

Ha értenék a természettudományokhoz, mint szerzőtársam, Izsák Éva, akitől származik a közös képelemzés ötlete, akkor is azzal zárnám bölcsész szemléletű képértelmezésemet, hogy Farkas István (1887–1944) Párizsban 1930-ban az univerzum által ihletett művet festett. *A hullám* segítség e jelentős, egyedi szemléletű művész által teremtett bonyolult világ rendszerének felfogásához.



---

# Képzület és valóság

---

**Max Ernst:**

## **A pubertás közeledik, avagy a Plejádok**

LAKNER ZSUZSÁNAK

Max Ernst, ez a különös, szokatlan, újító szellemű festő, született lázadó, 1921-ben készíti *A pubertás közeledik, avagy a Plejádok* című kollázszt, abban a festői periódusában, melyet a szakma dadaistának (1919–1924) nevez. Ekkor 30 éves.

1921 fontos év az életében: Tirolban találkozik a párizsi dada tagjaival, és megismerkedik André Breton francia íróval, esztétával, a szürrealizmus alapítójával. Akkor már két éve vezeti a „Rajna-vidéki dada-összeesküvés” néven általa és Johannes Theodor Baargeld (1892–1927) festő, költő által alapított dadaista csoportot.

1921-ben Kölnben találkozik Paul Éluard (1895–1952) francia költővel, akivel életre szóló barátságot köt. A következő évben Éluard „kölcson útlelevelével” utazik Párizsba, ahol 1939-ig él. 1921-ben készül az *Éluard portréja* (olaj üvegen, alumíniumfóliával, 45 × 33 cm, magántulajdon).

1921-ben születnek első jelentős művei, illuzorisztikus kollázsok a dadaizmus és a szürrealizmus határán: *A szó, avagy a nőmadár; Angyal üdvözlés; Tengerkép; Madarak; Menyasszony anatómiája*; és amit a legtöbben kiemelnek: *A Celebesz elefánt* (olaj, vászon, 125 × 107 cm, magángyűjtemény, London – erről az őszi félévben írok elemzést).

1921-ben rendezik első kiállítását Párizsban, ahova – mint ellenséges ország állampolgára – nem kap beutazási engedélyt. Szokás azt állítani, hogy Proust, Joyce és Kafka írásai forgatták fel a valóságról alkotott megszokott elképzeléseinket és azt a módot, ahogy az ember a világot érzékeli. Max Ernst húszas évek elejei kollázsait is ide kellene sorolni. A fenti három író tartják a XX. századi szemléletváltozásokat megalapozó Freud és Einstein irodalmi megfelelőinek. Max Ernst hasonlóan a képzőművészeti gondolkodásmód megújítója.

1921-ben felbomlik első házassága Louise Strauss művészettörténésszel, akitől 1918-ban született egyetlen fia, Jimmy (ő is festő lesz).

1921 a szürrealisták számára különleges év: ekkor utazik André Breton Bécsbe, hogy felkeresse Freudot. Ettől kezdve biztatja a költőket és a festőket, hogy mélylélektani „szabad asszociációs módszerrel” alkossanak, bízzák magukat a tudatalattijukra, és ne hallgassanak a kreativitást gátló tudatos gondolatokra. (Freud csak 1938-ban, Londonban, Salvador Dalíval találkozva változtatja meg véleményét a szürrealizmusról.)



*Max Ernst: A pubertás közeledik, avagy a Plejádok*



## Négy évre eltemetve

Mint generációja, a „kifosztott nemzedék” legtöbb művésze, Max Ernst (1891. április 2. – 1976. április 1.) sem lép túl soha első világháborús tapasztalatain, rettenetes emlékein. Négy évig katona, őrzetető, mérnökként szolgál a tüzérségnél, megsebesül, közben is szakadatlanul rajzol, akvarelleket fest. *„Barátaim közül senki sem siet feláldozni életét az istenért, a császárért, a hazáért – írja később önéletrajzában. – Mit tehetnék a katonaélet ostobasága, otrombasága, kegyetlensége ellen? Üvölni, szitkozódni, okádni dühtől – mindez mit sem ér! Négy évre eltemettek.”* Az első világháború alatt Európa *„eszét vesztette”*. [Norman DAVIES] Megkezdődik az új barbárság kora és Európa hanyatlása.

A dadaizmus, majd a szürrealizmus válasz és tiltakozás a kegyetlen háború, a civilizáció válsága, az embertelenségek, a tekintélyelvűség, a racionalitás csődje ellen. A társadalmi tabuk tagadása. Jogosan kérdőjeleződnek meg az addigi esztétikai normák, szabályok, hagyományok. Mivel a háború a társadalmak csődje, a művészek egy része az emberi lélekben keresi a problémák gyökerét. *„A dada a világ gépiesedése ellen lázad”* – jelenti ki Hans ARP (1886–1966) zürichi, majd kölni dadaista szobrász, akivel Max Ernst még 1914-ben ismerkedik meg Kölnben, az École de Paris művészeinek kiállításán, és életre szóló barátságot kötnek. Az irracionális és irreális asszociációk, az abszurd víziók, a fantasztikus, álomszerű képzeletvilág, a látomások, álmok, emlékek, a tudattalan megnyitása a kiindulópont a műalkotások létrehozásához. Csak utalok az elődökre: Bosch, Grünewald, Arcimboldo, Altdorfer, Bruegel, Goya, William Blake, Böcklin, Odilon Redon és még sokan mások. Az abszurd, a paradox, a groteszk, a titokzatosság, a démonok, a delírium, a fantasztikum mindig is jelen volt a képzőművészetben. Max Ernst a festészet alkímistája, írják róla sokan, és ugyanezt a felsorolt régi mesterek többségére is. *„A festmény, akárcsak a reprodukált észlelések, természeténél fogva hallucináció. Az érzékszalódás, legyen bármennyire abnormális, lelki életünk leglényege.”* [Hippolyte TAINE]

## A megdöbbentő hatású katalógus

A kollázs (collage = ragasztás) a megfelelő eszköz az emberi lét ellentmondásosságáról való újszerű gondolkodásmód képi kifejezésére. Amikor különböző vizuális elemeket helyeznek egymás mellé, a megszokottól eltérő képnézésre és képelemzésre készítetik a nézőt. A dadaisták és szürrealisták kollázsai mások, mint a kubisták – Picasso, Braque – kartonra, papírra ragasztott munkái. Aszimmetrikusak, nem harmonikusak, nincs rácsszerkezetük, egységesség helyett a töredékesség, átmenetiség a jellemzőjük, nincs térbeli és időbeli koherencia, nincs ok-okozati összefüggés. Max ERNST szerint a kollázs *„két, látszólag összehétközhetetlen valóság társítása egy látszólag oda nem illő térben”*. Így emlékezik később arra a „megdöbbentő hatásra”, amelyet 1919-ben egy ábrával teli katalógus látványa vált ki belőle: *„E reklámfüzet az antropológia, a mikroszkópia, a lélektan, az ásványtan és őslénytan oktatását szolgáló eszközöket hirdette... egymásmellettiségük egyszerű képtelensége hirtelen megindította és felerősítette belső*

*látásingerem működését... A katalógus oldalára engedelmesen ráfestettem vagy rárajzoltam azt, ami önmagamban láthatóvá vált, egy színt, egy satírozást, az ábrázolt tárgytól idegen tájat... Így formálták át legtitkosabb vágyaimat feltáró drámává az olcsó reklámodalakat.” [ROMÁN József fordítása]*

A kollázs, amelynek alapelve a behelyettesítés és tömörítés, Max Ernst szerint a pszichoanalízissel rokon szellemű műfaj. A művész előbb szétszedi a látványt apró részekre, majd újra összerakja, s eközben egy új egész hoz létre. A pszichoanalitikus a pácienssel együttműködve szétszedi az emlékeket, traumákat, elfojtásokat, álmokat és így tovább, és újra összerakja a személyiséget egy új egésszé.

Max Ernst gyakran alkalmazza kollázsai készítésekor a következő technikát: a ragasztás után lefotózza a színekkel felerősített kollázst, a felhasznált képelemeket, nyomtatokat mint egészet, majd színezi, belefest olajjal, gouache-sal, így eltünteti a ragasztás nyomait. Az összefotózással, majd az új szintézissel új képi kontextus születik.

## Töredékek újracsoportosítása

1919-ben készíti el első híres kollázsregényét *Fiat modes, pereat ars* címen (Éljen a divat, pusztuljon a művészet! Ez feltehetően kifordítása a futuristák „fiat ars – pereat mundus” jelszavának), majd 1929-ben a *La femme 100 têtes-t* [lefordíthatatlan francia szójáték, hangosan olvasva a kiejtés miatt kétféleként érthető, mivel egyformán hangzik: A százfejű nő vagy A fej nélküli nő]. Már az elsőben mindaz fellelhető technikailag, intellektuálisan és művészileg, ami Max Ernst kollázsainak jellemzője: a töredékek újracsoportosítása az eredeti összefüggésekből kiemelve, az elemek egymás mellé helyezésének többértelműsége, irracionális társítása, a véletlen szerepe, költőiség, álomszerűség, szorongás, tragikus színezetű ironia, humor, látomásosság, szabálytalanságok. Érzékeny mindenre, ami mágikus és allegorikus. (Ernst rendkívül művelt, olvasott, felkészült, igényes gondolkodó. 1908 és 1914 között a bonni egyetemen klasszika-filológiát, filozófiát, pszichológiát, művészettörténetet tanult.) Bátran lépett át konvenciókon, nonkonformista, egyszerre konstruktív és dekonstruktív alkat, aki vonzódik a paradoxonokhoz, az abszurdhoz, és provokálja a nézőket. Amúgy befelé forduló, szemlélődő, gyanakvó természetű, távolságtartó, hűvös, cseppet sem alkalmas a könnyed érintkezésre. Kívül marad a szürrealisták vitáin is. Képzeletvilága határtalan, antropomorf lényeket, fantasztikus állatokat, kísérteties tájakat teremt. Képcímei meghökkentők, ám kiindulópontok a művekhez. Max Ernst számára az írás is fontos tevékenység.

## Mitológiai kötődések

*A pubertás közeledik, avagy a Plejádok* cím megerősítéseként a festő a kollázs alá, mintegy a képkeretre három sor szöveget írt franciául (1921-ben, e műve létrehozásakor még Kölnben él, csak a következő évben, 1922-ben költözik Párizsba).

A szöveg fordítása: „*A közelítő (vagy közeli) pubertás még nem távolította el Plejádjaink báját. Elhomályosult (vagy árnyékkal teli) tekintetiünk a hulló köre szegeződik. A hullámzások gravitációja nem létezik még.*” [SOMLYÓ Bálint nyersfordítása]

A pubertás – a serdülőkor, kamaszkor – átmenet a gyermek és a felnőttkor között, a testi és lelki változások időszaka. A lányoknál megindul a nőiesedés, növekszik a mell, és megjelenik a szeméremszőrzet. Egyértelmű utalás arra, hogy a képen látható meztelen fiatal test még a nemi érés folyamatában van, még nem alakultak ki az érett nőre jellemző testarányok, de már nőies az alkat, nőiesek a kontúrok.

A Plejádok a Bika csillagképben szabad szemmel is látható csillagegyüttes, a magyar mondavilágban Fiastyúk a neve. Maja, azték, maori, perzsa, kínai, japán (ma a Subaru japán autó jele) mitológiákban szerepel. Az Ószövetség három helyen is említi, Homérosz eposzaiban is ott van a Kr. e. VIII. században. A görög mitológiában Atlasz, az égboltot a vállán tartó óriás leányai, nimfák, hajnalhozók, akiket Orion, a Vadász üldözött szerelmével, ezért Zeusz, az ég és a villámok ura mind a hét nővért galambbá változtatta. Ők a Plejádok csillaghalmaz legfényesebb csillagai. Az ezoterikusok és az ufóhívók szerint róluk rendszeresen érkeznek hozzánk fényküldöttek.

A mitológiai Plejádokról 1885-ben Eliku Vedder (1836–1923) amerikai szimbolista festő festett olajképet (Metropolitan Museum, New York), amint lenge fátylakban, félmeztelenül táncolnak az égbolton. William-Adolphe Bouguereau (1825–1905) francia akadémikus festő mitológiai tárgyú képein szívesen festett meztelen fiatal nőket, így *Az elveszett Plejád* (1884, olaj, vászon, 195,5 × 95 cm, magántulajdon) címűn a liláskék égben lebegő, hosszú hajú hátaktot, távolabb hat meztelen nővére szemből, fejük felett a csillagfény. Feltételezésem szerint Max Ernst ismerhette ezt a képet, és hatott rá a Plejádok-kollázs elkészítésekor (adatot, bizonyítékot nem találtam erre).

## Természetes erotizmus

Max Ernst képeinek magától értetődő tartozéka az érzékiség, a természetes erotizmus. Szó sincs Gustav Klimt (1862–1918) vagy a szecesszió más festőinek perzselő erotikájáról. A női test az öröm központja, a titokzatosság forrása, a fiatal, még többé-kevésbé éretlen nő – mint ezen a kollázson is – a passzív testiség, a megfoghatatlanság jelképe. A nő kiismerhetetlen lény, sőt: zavarodott érzékű természeti lény a szürrealisták szerint, épp ezért veszély forrása. A festő voyeur („... *legfontosabb volt számomra a látás gyönyöre*” – írja sokszor Max Ernst), aki a személytelen női szépség iránti rajongásban eufóriás magasba emelkedhet.

A dadaisták s főként a szürrealisták kendőzetlenül jelenítik meg szexuális vágyaikat és félelmeiket, szorongásaikat tőlük. A testi vágy kontrollálhatatlan. A műveken a meghökentő, illetlen motívumok is az ábrázolási konvenciók, dogmák elleni lázadások,

a vágyak, a testiség olykor botrányt provokáló, olykor játékos, humoros, lidérces hatású megmutatása. Otto WEININGER (1880–1903) osztrák filozófus *Nem és jellem* (Budapest, 1913) című, a korszakban nagy hatású nőellenes könyvében a nő a férfi függvénye, személyiségét alárendeli az erotikának, ezért elveszíti az arcát.

A szürrealistáknál a nők gyakran arctalanok vagy fejuktól is megfosztottak (René Magritte 1933-ban festett *A közelség fénye* című képén a nő fej nélküli). Man Ray (1890–1976) amerikai képzőművész – az avantgárd fotográfia kiemelkedő képviselője, aki 1921-ben Párizsban, a Montparnasse-on telepszik le, s jó barátja Max Ernstnek és az ő barátainak, Hans Arp-nak, Paul Éluardnak is – egyik fotóján a szürrealista csoport tagjai egy fej nélküli manöken alatt láthatók. Arc vagy fej nélküli szeretők: a férfifej fontos, mert az ész, értelem, elme székhelye; a férfi számára a nőben a női test, a nő érzékisége a fontos, ehhez pedig nem kell a fej, az arc. Ez persze csak a vágy, a költészet, az álom. Max Ernstnek mindegyik felesége és szerelme kiemelkedő intellektusú, okos, önálló egzisztenciájú, kreatív ember. És a szürrealista festők, hangadó írók, költők többségének felesége is egyenrangú társ, többüknél kifejezetten domináns személyiség.

## Fej nélküli nők

Max Ernst második kollázsregényének, a *Le femme 100 têtes*-nek a címlapján is egy fej nélküli nő van. A Plejádokkal egy időben készült művein gyakran jelennek meg fej nélküli nők. *A világ (A nő születése, A szó*, 1921, kollázs, vegyes technika, papír, 18,5 × 10,6 cm, magángyűjtemény, Bern) nemcsak a fejnélküliség miatt, hanem a meztelen nő egyik mellét és az ágyékát takaró madár miatt is többretegű, sokjelentésű vízió. Ádám és Éva történetére utal, az ember teremtésére. A madár Max Ernst művészetének alapmotívuma, bonyolult szimbolikus jelentésekkel teli, a transzcendens valóság követe, a zuhanás ellentéte, a lebegő-szálló testhelyzet utáni spirituális vágy, a szárnyalás megtestesítője, égi hírnök, az égből származó nemzőerő, tisztaság, lélekjelkép. A *Celebesz elefántot* (1921, olaj, vászon, 125,4 × 107,9 cm, Tate Gallery, London) sokan Max Ernst egyik legjelentősebb művének tekintik; ezen is egy fej nélküli, meztelen nő, aki a jobb sarokban a fenyegető gépszörny-elefánthoz képest törékenyen. Az *Angyali üdvözlés* (1921, kollázs, papír, 23 × 14 cm, magángyűjtemény, Párizs) hangsúlyos az erotika a fej nélküli nőalak (hírhozó angyal?) megjelenítésében.

A fejnélküliség mindegyik kollázson – számomra – más-mást jelent. *A pubertás közeledik, avagy a Plejádok* képen azért nincs fej, mert nincs rá szükség (legalábbis ha elfogadjuk a mítoszok szimbolikus világlátását). A fej a lélek, a szellem és az istenség központja, s itt nem erről szól a történet, hanem a nyiladozó nemiségről, az alakuló érzékiségről, a női test kibomlásáról, hogy majd alkalmas legyen szerelemre, szexre, megtermékenyülésre, új élet kihordására. A kislány teste készül a lehetséges szexualitásra, körülötte víz, ég, szárnyak, bonyolult közeg, mindez út a felnőttélethez.

## Legyőzve a gravitációt

A Plejádokon a fiatal meztelen női test, legyőzve a gravitációt, a földi nehézkedést, lebeg a végtelen kékségben, szemérmesen összeszorított lábbal. Bal oldali lábfeijén könnyű körömcipő (bokája felettig még valami sárgás anyag), bal lábán a térde fölöttig rózsaszín, halványpiros, áttetsző harisnya (vagy csak ilyen színűre van festve a láb nagy része). A kompozíció aszimmetrikus, a függőleges középtengelytől jobbra eltolva a lányos test nagy része. A horizontális középtengely a sötét szőrzetű ágyék felett halad át (ámbár Ernst festményein, kollázsain nincs a hagyományos értelemben különösebb szerepe a vertikálisoknak, horizontálisoknak). Köldöke és bal mellbimbója hangsúlyos, ezek már az érett nőiségre utalnak. Jobb kezével hosszú barna hajába kapaszkodik, és így a kép szempontjából fontos háromszög keletkezik, még ha kontúrvonal nélküli, laza forma is. Bal karját egy sötétkék gömbön nyújtja-bújtatja át, és ez a kar szűrőfegyverszerű formában végződik, fenyegető utalásokkal, rejtett agresszióval. Az égi test-gömb, a nimfa-csillag (vagy csak a teljességet, tökéletességet szimbolizáló alakzat) karcolásokkal, úthálózattal, fehéres vonalakkal behálózza. Ennek a szabályos formának, mely a jobb felső képtérben van, a bal alsó képtérben mintha ellenpárja volna egy amorf térbeli alakzat, vörösesbarna szikladarab (meteorit, hullócsillag, tömör anyag az űrből), amint lefelé tendál; erre mégiscsak hat a gravitáció, a földvonzás. A kötömb lefelé esik, a kamaszlány lebegő testét felfelé emeli a karján lévő gömb: zuhanás és felemelkedés.

A „fel” egyértelműen pozitív jelentés, égi jellegű, a „le” negatív térirány. Ezek a „fel” és „le” elmozdulások a háttér kékjét átszövő amorf alakzatokban is ismétlődnek. Balra a kötömb, fölötte egyre elmosódottabb barna, majd barnássárga, zöldesbarna foltok. Jobbra fent azonosíthatatlan alakzatok. Talán foszlott, tépett, okkersárga, fehérrel áttört madárszárnyak. A madár a repülés szimbóluma szinte minden kultúrában. A szárny az égbe emelkedés jelvénye. Erős taktilis élményt keltenek anyagszerűségükkel: némely madár tolla a tapintás során olyan puha, kellemes, mint amit a baloldali, nagyobb kiterjedésű valamin érzékelünk. A jobb képkerethez közeli inkább kellemetlen, hűvös, talán nem is madártoll, hanem madár (vagy más állat) bőre: hogy a tragikum, a halál is ott legyen az öröm forrása közelében.

Repülés a szerelem is (lásd Chagall 1915 és 1918 között festett, levegőben úszó szerelmespárjait), repülés a szexualitás beteljesülésének élménye is. Ez itt talán egy repülő angyal, amely madárnak tűnik, ki tudja. Némely madárnak különféle mitológiákban égből származó nemzőerőt is tulajdonítanak. Színük itt (melyben tompa aransárga is van) szakrális utalásokkal telített, akárcsak a háttér középkekje, égi kékje. A szárnyakról – amorf formákról – kis fekete gömbökben végződő vékony szálak lógnak le, megerősítve, hogy mégiscsak van lefelé és felfelé irány. Egyiken, a nő szűrő fegyverré változott karja mögött lelógó szálon egy téglavörös test, talán fadarab, növénytöredék, valaminek a csonkjá, s még alatta is elhalványodva a sötét szál. Ez a piros alakzat a színe miatt jelentős szerepű a kompozícióban: élénk,

majdnem vidám a tompa kékek, matt sárgák, sárgászöldek között. Ez a kevéske piros – mint a vágy, a földi szenvedély, a nyiladozó nemiség szimbóluma – mintegy ellentéte a képen szétáradó kéknek. Balra fent a hiányzó női fej helyén fehér karcolások, repedések a felületen. Az egész felület mozgalmas (valószínűleg már az eredeti, amelyre ráfestett, ragasztott, tele lehetett érdes repedésekkel, gyűrődésekkel, ami a fotózás és a többrétegű újrafestések után még bonyolultabb felületi hatást kelt). A különféle textúrák mozgalmasabbá teszik a képet.

## Talányos mozgások, áttűnések

Egyszerre az ég és a víz végtelenje egybemosódva? Fönt, a kép felső harmadában hullámok, rétegződések, különféle kékek és szürkék gyűrődései. Lent, az alsó harmadban zöldessárga szabálytalan sávok húzódnak végig a felületen, és legalul fehérrel hullámverés (a tenger partja, víztömeg valami szilárdnak ütődve?). Titokzatos, talányos mozgások, áttűnések. A felület maga, a faktúra rendkívül változatos, szinte sehol sem sima. Mégsem válik nyugtalanná, talán épp a halványkékek, fehérekkel tört kékek hatása miatt. Egyszerre az égbolt (Plejádok, csillagok, Atlasz, az apjuk is az égboltot tartja a vállán) és a tenger színe, a végtelen, a megfoghatatlan, a transzcendencia szimbóluma, a megnyugvás lehetősége. Max Ernst fehérrel tört ultramarin, kobaltkékjei a szürrealitáshoz, a képzelet tágasságához is kapcsolódnak. A kékek variálása (fehérrel, zöldekkel, krapplakkokkal, okkerekkel aláfestve) fontos alkotói elem. A felület egyenetlen, ez lelassítja a képnézés folyamatát, a nézőnek be kell járnia az utat, amelybe a festő belekényszeríti a sok elem nyomon követése során.

A látvány szempontjából fontos a kollázs duplakerete: belül halvány sárgásfehér keretezi, majd kívül barnás okkersárga, egyszerre föld, az anyagi valóság és az ösztönök világa. Ezzel a dupla keretézéssel Max Ernst mégiscsak a fent és a lent szimbolikus ellentéteire futtatja ki közlendőit (egyébként a szimbólumokkal foglalkozó szakkönyvekben – Gilbert Durand, Gaston Bachelard – Atlasz, e kép címadójának, címadóinak apja a vertikálisért küzdő hős). A Plejádok fényhozók, a madarak lélekvivők, a pubertás átmenet, felkészülés – ki tudja, mi mindent gondolt bele mindebbe Max Ernst a mű létrehozásakor. Ez a kollázs egyébként telítve van fényvel, megfelelően a Plejádok mitológiai és jelenkori ezoterikus szerepkörének. És ne felejtjük: a nimfák és a madarak is azonosak lehetnek a szerelmessel, a szerelemmel!

Arra viszont Max Ernst több írásában is figyelmeztetett, hogy a képzőművészeti alkotásoknak nincs egyetlen magyarázatuk. Többféle interpretálás lehetséges, különösen a XX. századi modern művészetben. (Bécsben, az Albertina Múzeumban, az idén május elejéig volt látható Max Ernst *Retrospektive* című kiállítása. 180 festmény, kollázs, szobor.)

## Új madármítosz

1921-ben több munkáján fontos szereplő a madár (*A szó, avagy a nőmadár; Madarak*), ezek azonban azonosíthatók, jól felismerhető formák, míg a Plejádokon utalásszerű, kontúrtalan, foszlott, alakatlan. Max Ernst a későbbiekben új madármítoszt teremt szerteágazó szimbolikával (*Csalogánytól rettegő fiúgyermek*, 1924, olaj, fatárgyak, 70 × 57 cm, Museum of Modern Art, New York; *Madarak emlékműve*, 1927, olaj, vászon, 162 × 130 cm, magántulajdon). 1928-tól festi képzeletgazdag, fantasztikus, ironikus Loplop-sorozatát, melynek darabjain tovább bomlik a madármetaforája a mitológiák, legendák madárvilágának – a sólyomképű egyiptomi Hórusztól János evangélista sasfiókján át a griffekig, a kicsinyeit saját vérével tápláló pelikánig és így tovább. Ezekon sokféle konkrét vagy konkrétnek vélhető madár szerepel, de a Plejádokon láthatókhöz hasonló azonosíthatatlan alakzatok is, melyek legalább annyira angyalszerűek, mint madárszerűek. A lényegük, hogy repülni képes szárnyas lények. Max Ernst többször hivatkozott rá, hogy 15 éves korában aznap halt meg kedvenc papagája, amikor kedvenc húga, Loni megszületett, és attól kezdve azonosult benne ember és madár. Az 1921-es kollázsokon pedig a madár egyben a művész jelképévé (*A szó*, kollázs, papír, 18,5 × 10,6 cm, magángyűjtemény, Bern) is válik.

Az 1940-es évek elején festett képein a csábító, erotikus nő, érett asszony kihívó meztelen teste már nem „*a vágy titokzatos tárgya*”, hanem a kiteljesedett szexualitás, az öröm forrása (*A menyasszony öltöztetése*, 1940; *Anya és gyermeke*). Max Ernst New Yorkban él, újabb felesége a vonzó Peggy GUGGENHEIM (1898–1979), a gazdag műgyűjtő; számos modern művészeti gyűjteménye közül talán a legszebb Velencében, a Canal Grandén álló palotában, a Palazzo dei Leoniban 1949 óta látható. Amikor beleszeretett Max Ernstbe, így indokolta: „*olyan gyönyörű, olyan jól fest és olyan híres*”. Állítólag ő a modellje Max Ernst érett, buja, túlfűtött, burjánzó növényzettel telefont, különös madarakkal körbevett asszonyainak.

## Vissza a kozmoszba

Halála előtt pár évvel, a hatvanas évek végétől visszatér a kozmosz, a csillagok (a Plejádok egyben csillagok halmaza is) iránti mitológiai érdeklődése a szinte geometrikus absztrakt művein (*A galaxis születése*, 1969, olaj, vászon, 97 × 73 cm, Galerie Beyeler, Bazel; *Konfiguráció*-sorozat, 1974). 1967-ben még egyszer megfesti *A szép kertésznő visszatérését* (olaj, vászon, 162 × 130 cm, Meril-gyűjtemény, Houston). Az elsőt, a fiatalkorit, melyen a fiatal férfi hódol a női szépségnek, ujjong a szerelemtől, a vágytól, kiállították Németországban az elborzasztásul szánt Entartete Kunst kiállításokon 1937-ben. Ez a műve áldozatul esett a hitleri képégetéseknek, vagy nyomtalanul eltűnt. „*A német nő megcsúfolása*” – ezt írták alá, mire Max Ernst válasza: „*pedig a nő dicsőítésére készült*”. A második hasonló című, témájú kép festésekor 76 éves. A mű a maga jelképekkel teli nyelvén az idős férfi csodálata, elismerése, nosztalgiaja „az asszony”, „a nőiség” iránt. Szokatlanul harmonikus,

élettel teli és szép a kép: virágos réten álló asszony gyönyörű aktja mögött ünneplő pózban a boldog férfi, a nő ölében fehér testű, színes fejű békés galamb. Búcsú a szerelemtől, az erotikus örömeiktől. Ahogy a *Plejádok* a szerelem, az erotikus örömek lehetőségének ígérete.

Max Ernst kapcsán alig tudnak a róla írók ellenállni annak, hogy valami módon ne tudósítsanak arról: a festő rendkívüli módon vonzódott a nőkhöz és hozzá a nők, megszámlálhatatlan kalandja, rövidebb-hosszabb ideig tartó kapcsolata volt a nagy szerelmek, házasságok mellett.

## A vágy titokzatos tárgya

Amikor először megnéztem a családtagjaim, barátaim, jó ismerőseim által kiválasztott, elemzésre javasolt művek reprodukcióit, Max Ernst *A pubertás közeledik, avagy a Plejádok* láttán a legelső asszociációm *A vágy titokzatos tárgya* filmcím volt. Számomra ez a kollázs mindig is erről szólt. Louis Buñuel (1900–1983) utolsó, 1977-es filmjében a fura, öregedő voyeur tudja, hogy sosem fog lefeküdni a két fiatal nővel, aki tulajdonképpen egy, sosem fogja birtokolni tudni őket, őt. A női test örökké titok marad. Mindig is azt gondoltam, hogy ebben a filmben a nő – a nők – csak a férfi vágyainak, képzeletének szüleménye. Akárcsak a Plejádokon a fej nélküli pubertás korú leány: csak a vágy titokzatos tárgya.

Azt írja Paul Éluard, a jó barát, akivel Max Ernst élete szorosan fonódott össze: „*Szíved formája képzeletbeli, / S szerelmed elveszett vágyaimra hasonlít*” [Omló narancs hajad, RÓNAY György fordítása]

## Irodalom

DIETMAR, Elger: *Dadaizmus*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004.

ERNST, Max: *Écritures, Le pont du jour*, Gallimard, Paris, 1970.

ERNST, Max: *Traum und Revolution*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009.

ÉLUARD, Paul – ERNST, Max: *Les Malheurs des immortales*, Librairie Six, Paris, 1922.

MEZEI Ottó: *Max Ernst*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1977.

RICHTER, Hans: *Dada art and anti-art*, Thames and Hudson, London, 1965.

PASSERON, René: *A szürrealizmus enciklopédiája*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1989.

ROMÁN József: *Max Ernst*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1978.

SPIES, Werner: *Max Ernst-Collagen*. University Press, Berlin, 2008



## Paul Klee: Táj sárga madarakkal

Klee a legkedvesebb festőm, meg Rembrandt. Az utóbbi mindent tudott az emberekről, Klee mindent a természetről és a teremtett környezetről. Tájakról, kertekről, növényekről, állatokról, madarokról, kőzetekről, vizekről, utakról, épületekről, betűkről, számokról. Mindketten mindent a fényről. S mindkettő olyan szintű szakmai, mesterségbeli ismeretekkel rendelkezett, amihez foghatóval a képzőművészet történetében rajtuk kívül csak Leonardo. Paul Klee (1879–1940) tudós festő, grafikus, pictor doctus, kísérletező, kutató, jelentős elméletalkotó (*Wege des Naturstudium*. Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1923; *Pädagogisches Skizzenbuch*. Albert Langen, München, 1925; és naplóinak áradata: *Tagebücher* 1898–1918. M. Dumont Schauberg). Már 1911-ben így írt: „*Mi minden legyen egy művész: költő, természetbúvár és filozófus!*”

Számomra 28 munkája a legkedvesebb! Az utolsó, cím nélkül hagyott (*Csendélet*, 1940), összegző művéről nem akartam írni: már nagyon halálközeli. Az angyalokról Walter Benjamin felülmúlhatatlanul beszélt (*Angelus Novus*, 1920), talán majd egyszer a későbbiekéről (*Archangel*, 1938; *A halál angyala*, 1940). Vannak, amelyekről mások már annyit írtak, hogy nem volt kedvem versengeni (*Kötéltáncos*, 1923; *Az aranyhal*, 1925; *Ad Parnassum*, 1932 stb.). Némelyikről meg még nem tudok szólni, például a *Senecióról* (1922), amelyet három éve kétszer másfél órában elemeztünk hallgatóimmal. *A Táj sárga madarakkal* (1923) ritkábban reprodukált mű, holott benne van, amit Klee botanikáról, flóráról és faunáról, színekről, folthatásokról, formákról és mozgásról tud. Erre a képre is igaz, amit így fogalmazott meg: „*Alapjában véve nem vagyok más, mint bűvészinás, akivel a varázslómester bűjőcskát játszik*” (idézi Felix Klee), s Herwart Walden 1917-ben így: Klee „*az elvárásolt világ festője*”.

## Könyvkötészet a Bauhausban

A festményt Richard Doetsch-Benzinger (1877–1958), egy berni patikus vásárolta meg, aki az első Klee-képet 1914-ben, Louis Moillet festő közvetítésével vette, hogy Klee elutazhasson Tunéziába August Macke-val és vele. Hatvankilenc Klee-kép gazdagította gyűjteményét, amelyről 1957-ben katalógus is készült – a bázeli Kunstmuseum 2008-ban újra kiadta.

Klee a képet Weimarban festette, ahol a Walter Gropius építész alapította Bauhausban tanított, előbb a könyvkötészeti, majd Kandinszkijjal az üvegfestészeti és szövőműhelyben folyó oktatásáért volt felelős. Ebben az időszakban hasonló művek sora készült, melyeken különféle technikákat elegyített (vízfesték, tempera, gouache, tinta, olaj, rendszerint kartonra ragasztott papír vagy pamutvászon, a festék részben szórópisztollyal, részben ecsettel felhordva: *Rózsakert*, 1920; *Az éjszakai növények növekedése*, 1922; *Megművelt hegy*, 1924; *Éneklő madár*, 1925; *Hegyi karnevál*, 1924; *Mágikus halak*, 1923 stb.). Ez a festmény is Klee rendkívüli



*Paul Klee: Táj sárga madarakkal*

megfigyelőképességéről, a külső benyomások képzeletben átalakított feldolgozásáról, a valóságos természet és a festői építkezés közötti szintézisteremtő képességéről tanúskodik. Illik ide is, amit sokan, sokszor idéznek tőle: „*A művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz.*” [Alkotói vallomás, 1920, TILLMAN J. A. fordítása.] Ugyanitt írja: „*A művész túllép a tárgyon, túl a valósón csakúgy, mint a képzeletbelin.*”

## **Mozgás és kompozíció biztonsága**

A cím pontosan megjelöli a képtémát. Táj absztrahált, zöld fenyőfákkal, színes bokrokkal, a képi kompozíció szempontjából szimmetrikusan elrendezett hat sárga madárral (a hetedik alul balra, nagyrészt egy bokor mögött eltakarva). Alul balra és fent jobbra a képmezőben két-két, balra fent és jobbra lent egy, és legfelül, a képet függőlegesen kettéosztó vonaltól kissé balra egy. Három madár jobbra néz, szokatlanul nagy fekete szemmel, három pedig balra, szabálytalan oválisba

komponálva. Állnak a madarak hosszú, vékony lábakon, kettőnek hátrafordul a feje, egy tótágast áll a felhő szélén, egy meg a nyakát nyújtogatva figyel. Mindjárt megmozdulnak. (A madarak 1917-ben jelennek meg Klee képein, amikor katonaként besorozzák repülőgépek mellé: *A madárrepülő*, 1917; *A sasmadár*, 1918).

Tele a kép mozgásokkal. Sokszor, sokféleként fogalmazza meg írásaiban Klee: a mozgás az élet lényege. „*A mozgás minden dolog létrejöttének és eltűnésének alapja.*” [Alkotói vallomások, TANDORI Dezső fordítása] Mozcás és kompozíció biztonszága. 1924 januárjában Klee a jénai Művészegyletben rendezett kiállításán előadást tartott munkamódszeréről, a képépítés eszközeiről (megjelent 1945, Bern, Benteli Verlag), a kép dimenzióiról: vonalról, fény-árny tónusokról és a színről. A színeket nevezi „minőségeknek”. A három főszín a sárga, a piros és a kék. Ezen a festményen is kiugrik a sárga (madarak), mely kétségtelen a legerősebb szín, hiszen a napsütés meleg, életet adó színe. Lélektani szempontból a színskála legboldogabb színe. A nyárutó színe (vigyázat, nem a vénasszonyok nyaráé!). Ezeknek a vonzó, kecses madaraknak a színe élénksárga (permanent sárga fehérrel keverve), tán leginkább kökőrcsinsárga, pitypang-sárga, csaknem viritó lensárga, néhol még némileg citromsárga (enyhén zöldes árnyalat) is. Az egész kép aktivitását fokozza, örömet, boldog érzéseket kelt. Komplementere az ibolya, a liláskék (ibolyakék, sötét és világos ultramarinkék), ebből több változat is látható a képen: középtől jobbra egy íves mozgású bokor és fent az úszó felhők összetett színe. Balra és jobbra a képkereten túl is folytatódnak a teltpiros bokrok, élénk, erős vörösek. Nyári sompiros jut eszembe és magyalyvörös (amúgy kadmiumvörös, világos ibolyavörös, égetett umbra). Még inkább fokozzák, gyorsítják a belső folyamatokat, mozgást. A sárga és a vörös olyannyira domináns, hogy ellensúlyozni tudja a háttér sötétségét, feketéit, berlini kékjeit.

A világozzágot fokozzák a különös íves, nagy, fehér formák, fénylő fehérék, kékesfehérék, szürkésfehér, zöldesfehér részletekkel. A jobb felső négyzetes képrészben fehér gömb: hold-virág-pitypang-labda mozgékonyan, a fehérben kis foltokkal, mint amikor a teleholdban vélünk konkrét formákat felfedezni. Lent, alul jobbra a társa piros gömb: tűzlabda, forró nyári virág, akárcsak egy kisebb forgó piros a nagy fehér és a nagy piros gömb között. Alul a kert szürkével tört zöldje húzódik, s persze zöldek a fenyőfák is: egy a bal, egy a jobb oldalon, s egy távolabb a mélység felé egy domboldalon. A zöld (ez itt krómoxid-zöld, nedvzöld fehérrel keverve) a piros komplementere. S még élénk ragyogó világoskékék, s még barnák, terrakották, rózsaszínek. Finom színátmenetek, áttetsző valóörök. A barna a föld színe, anyagi szimbólum, a fehér transzcendens szín, a lélek győzelme az anyag felett. A fehér az egyetlen tökéletes szín, mert magában hordozza a többi színt is. Klee itt is, más képein is keverte a színeket, a festékeket is gyakran. „*Én és a színek egyek vagyunk. Festő vagyok*” – írja 1914-ben megrendítő, meghatározó tunéziai utazása során a 35 éves festő. (11 éve jártam Tuniszbán. Azóta még jobban érzem Klee színeit.)

## Egyéni kozmosz

Ez a festmény 1923-ban készült. Klee 1923 szeptemberében az Északi-tenger egyik szigetén, Baltrumon festett. Fia, Felix KLEE szerint „*ez a barátságatlan, vad kis sziget egy egész sor csodálatos akvarellre ösztönözte Kleet*”. Lehet, hogy ezt is? (Bár Klee rendkívül pontos oeuvre-katalógust vezetett mintegy kilencezer művéről, sajnos erre nem tudok válaszolni.) Hozzáad valamit is a festmény lényegéhez, ha meg tudom nevezni a sárga madarakat (valószínűleg énekesmadarakat)? Sárga lombjáró, sárga billegető (egyébként leginkább hosszúfarkú citrombillegetőre hasonlítanak fejalkatuk, testtartásuk szerint), vagy talán citromsárga fejű csicsörke? És a képen látható fenyő kiinduló mintája közönséges tiszafa, boróka, hamisciprus, vagy melyik a rengetegféléből? Nem is beszélve a bokrokról (nekem gyerekkoromból a kedvencem, a piros színű tatársom, a zöldessárga kérgű taracsom jut eszembe, még a többszínű mintás levelek is azt idézik balra lent).

Klee „*nem a virágot, hanem a virágzást, nem a folyót, hanem a vízfolyást, nem a fát, hanem a növekedést*” [Werner HOFFMAN] festi, és ez a lényeg. A természeti képződményekből indulva, tájékozódási pontnak használva őket szuverén, öntörvényű világot teremt, egyéni kozmoszt. Egy lehetséges világot képzel és konstruál, amelyben átjárható a szerves és a szervetlen, a metafizikus és a fizikai világ, a materiális és az ideális. A Klee-univerzum mindent átfogó, s szinte minden egyes festményben benne van az általa teremtett világ lényege. Függetlenül mindazoktól a stílusoktól, amelyeknek egyébként megtanulta a nyelvi elemeit (az impresszionizmustól a geometriai absztraktig). „*A művészet olyan, mint a teremtés*” – írta *Naplójában* 1916-ban.

## Formák hullámzása

Még visszatérek a *Táj sárga madarakkal* című festmény mértéktartó, ám különleges vonalvezetéséhez, ahhoz a rendhez, melyet Klee hajlékony, mozgékony, hol titokzatos, hol nagyon is mindennapi, hol törékeny, hol nagyon is határozott vonalaival teremt. A formák hullámzásaihoz, a hangsúlyos vonalakkal körbezárt formák keltette ellenmozgásokhoz. És azokhoz a foltokhoz, pöttyökhöz, fonatokhoz, vonalkázásokhoz, szövedékekhez, amelyeket egy színfelületen más színekkel létrehoz. Nemcsak a színek mágiájában volt járatos, hanem a vonalakéban is. Azt írja 1924-ben: „*A művészet a teremtés allegorikus képe. A motívumok metaforikusan is értelmezhetők.*” „*A szimbólumok vigasztalják a szellemet, hogy beláthassa: számára nem a földi lét az egyetlen lehetőség.*” [Alkotói vallomás, TILLMANN J. A. fordítása] A madár szakrális szimbólum, a lélek, a szabadság megtestesítője. Az ókori Keleten a Nap, az ókori művészetekben a kert, a természet jelképe. Transzcendens lény, hiszen a magasba emelkedik, istenekkel társalog. Hét van belőlük a képen, a hetes bűvös szám, a teremtés rejtélyeit jelképezi, mágikus erővel rendelkezik, a kozmikus rend törvényeit szimbolizálja. A jobb oldalon egy nagy fehér és több vörös gömb: a gömb a kozmosz alakja, a bolygóké is, a rendet és a teremtést, a teljességet jelképezi. Az örökzöld

fenyőfa az élet fája, az állandóság, az életigenlés, a halhatatlanság, a fogyhatatlan energia jelképe, mágikus fa. A festmény bal és jobb oldalán továbbterjeszkedő vörös bokrok ebben a képi kontextusban bennem az égő csipkebokrot idézik, melyben Jahve megjelent Mózesnek, mely lángolt, de nem égett el. Nem ezek miatt az a *Táj sárga madarakkal*, ami, de ezek is hozzájárulnak a mágikus hatáshoz.

## Párbeszéd a természettel

Paul Klee tízéves korától a halála előtti napokig (61 évesen) sokat gyalogolt, kirándult, utazott, jegyzetelt, rajzolt, festett a tájban. A Bern környéki elő-alpesi vidék, tóvidék, az alpesi táj, az Aare, aztán az olasz városok, a Tiberis, a tenger, majd Párizs, Berlin, München, a Murter-vidék, a tuniszi út, Kairuan, Hammamet, Milánó, Thuni-tó, Belgium, Északi-tenger, Baltrum-sziget, Weimar, Düsseldorf, Egyiptom, újra Olaszország, az utolsó hét év Bernben s végül Tessin, Locarno-Muralto. Műveinek állandó szereplője a táj, a természet, a kert, a víz. Bennük élt s benne éltek. Párbeszédet folytatott a természettel, ahogy ő maga írta (*A természet tanulmányozásának útjai*).

## Irodalom

KLEE, Felix: *Paul Klee*, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1975.

PARTSCH, Susanne: *Klee*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2003.

DÜCHTING, Hajo: *Paul Klee: Painting Music*, Pegasus, Düsseldorf, 2004.

FRANCISCONO, Marcel: *Paul Klee. His Work and Thought*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.

## Joan Miró: Alakok és kutya a Nap előtt

GÁDOR PANNINAK

Joan Miró egyike a XX. század jelentős katalán származású, újjító szellemű művészeinek – Gaudí, Juan Gris, Picasso, Salvador Dalí, Antoni Tápies mellett. (1912-től három éven át az a Francisco Gali volt a mestere, aki Picassónak és Dalinak is mestere volt Barcelonában.) Katalánnak tartotta magát, nem spanyolnak. Ha valaki ismeri a Museu Nacional d'Art de Catalunya (Katalán Nemzeti Múzeum, Barcelona) középkori gyűjteményét, a katalán román kori falfestményeket, jobban érti és érzi Miró színgazdag, szuggesztív, szabad, varázslatos műveit.

Joan Miró i Ferrà 1893. április 20-án született a Barcelona közelében fekvő Montroig-ban. Apja tehetős aranyműves, órásmester és ékszerkereskedő, nagyapja kovácsmester, anyja egy asztalos lánya. Miró örökölte családjá kézműves tehetségét, ügyességét. Szakmai értelemben, mesterségbeli tudását illetően is kimagasló festő és szobrász, aki számos technikát alkalmazott a szokásosak (akvarell, olaj, gouache, szén, ceruza, rézkarc) mellett. 1926-ban Max Ernsttel együtt díszleteket és jelmezeket készített a világhírű Gyagilev-balettnak a *Rómeó és Júliához*. 1944-től kerámiával, csempével is dolgozott, falikárpitokat készített, időskorában is tágitotta mesterségbeli ismereteit. Már hétéves korától folyamatosan rajzolt, szülei mégis kereskedelmi iskolába kényszerítették, és csak amellet kezdhetette meg képzőművészeti tanulmányait. Nem szeretett iskolába járni, meglehetősen rossz tanuló volt, kizárólag a rajzsakkörben érezte jól magát: *„A sakkör olyan volt számomra, mint egy vallási ceremónia. Mielőtt megérinhettem volna a papírt vagy a ceruzákat, gondosan kezet mostam. A művész szerszámai szent tárgyak voltak a szememben, s úgy dolgoztam, mintha egy rítusban vennék részt.”* Könyvelői munkája egy vegyi gyárban (1910–1911) súlyos betegséggel végződött, szülei kénytelenek voltak elfogadni elkötelezett művészi pályaválasztását.

Egész életében rendkívüli kitartással, nagy munkabírással, fegyelmezetten és sokat dolgozott. Megjelenése, zárkózott természete nélkülözött minden bohém vonást, művészi allúrt (szemben a szürrealisták csoportjához tartozó pályatársai többségével, például Dalival, Max Ernsttel). Ez az alacsony, testes, szabályos arcú, szűkszavú, jól, gondosan öltözött ember leginkább egy disztingvált, tartózkodó polgár benyomását keltette, akinek a legfontosabb a munka, a maga által kitzűzött, vállalt feladatok pontos, tisztességes teljesítése.

1914-től saját műtermében dolgozik: előbb Barcelonában, aztán 1920-tól Párizsban. Lényegében ez a két város szolgál élete, műtermei és kiállításai színhelyéül, és Palma de Mallorca, ahol kisgyerekkorától kezdve nyaranta a nagyanyjával tartózkodik. Felesége, mindvégig hűséges társa, Pilar Juncosa Iglesias (1904–1995) is Palma de Mallorca-i. 1931-ben születik egyetlen lányuk, Maria Dolors. Amint megteheti, Miró megvalósítja régi álmát: óriási műtermet épített



*Joan Miró: Alakok és kutya a Nap előtt*

Mallorcán Josep Lluís Sert spanyol–amerikai építésszel. 1956-tól ott él (1983. december 25-én ott is hal meg), s ettől kezdve még inkább hosszú órákat tölt magányosan a műtermében. „*Minél többet dolgozom, annál inkább dolgozni akarok*” – írta 1938-ban. Munkabírásáról egyetlen adat: 1925 és 1927 között – ezek az utolsó évei Párizsban, a Blomet utcai műteremben, melyet 1921-ben Picassótól vett át – több mint 130 képet fest. „*Sorsdöntő hely és sorsdöntő pillanat számomra*” – vallotta többször is a műterembe költözésről.

## Mindent, mi megtanulható

Miróra – Van Gogh és Cézanne festői szemlélete, a fauve-ok (Vadak), Matisse kolorizmusa után – meghatározó hatással volt Juan Gris 1912-ben Barcelonában rendezett kubista kiállítása, majd 1917-ben Francis Picabia 391 című dadaista lapja. 1920-ban megy először Párizsba, ahol részt vesz a Dada-fesztiválon. Sosem csatlakozott hivatalosan a szürrealisták csoportjához, noha szerepelt a kiállításaikon. Néhány műve 1925-ben megjelenik a *La revolution surréaliste* című folyóiratban, és a szürrealisták is maguk közé tartozónak vallják. Miró megtanul mindent a mesterségből, ami megtanulható (nyilván ebben az alkati adottságokon túl az apai és anyai család kézműves mestereinek is meghatározó a szerepe), a kortárs stílusirányzatokból, ami számára, saját képi nyelve kialakításához fontos. Mindezek szükséges eszközök ahhoz, hogy elképzeléseit megvalósítsa, hogy ne legyen technikai, kifejezésbeli akadálya a rendkívüli tehetsége, eredetisége, csak az alkotásra koncentráló egyénisége szabad megnyilvánulásainak. Breton ekkor még túlságosan festőszerű festőnek mondja Mirót (csak 1958-ban ismeri el, hogy a formák poétája). Nagy hatással van rá Paul Klee 1923-as tárlata a francia fővárosban; ez látszik is az első önálló párizsi kiállításán, a Galérie Pierre-ben bemutatott művein. Az a fajta absztrakció, amely Klee műveinek jellemzője – a strukturális hasonlóság egy dolog és annak bármilyen képmása között –, felszabadítóan hathatott Miróra, aki 1921–22-ben festett *A farm* című, addigi legjelentősebb festményével (olaj, vászon, National Gallery of Art, Washington) megkezdte azt az utat, amely az 1923–24-es fordulóponthoz vezetett (*A megművelt mező*, olaj, vászon, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; *A katalán tájkép*, olaj, vászon, Museum of Modern Art, New York). Mindketten hieroglifikus jelekkel, kifejező vonalakkal, a valóság és a képzelet teremtette formákkal hozták létre nagyon személyes, költői, egyedülálló, mindenki másétól különböző és igen terjedelmes életművüket.

„*Klee ráébresztett, hogy a folt, a spirál, a pont is lehet képi téma, akár mint egy arc, egy táj vagy egy emlék*” – írja később Miró. (1924-től Klee korai haláláig 20–22 csoportos kiállításon szerepeltek együtt.) 1923-tól megteremti saját, új univerzumát, s ebben számos geometrikus és organikus elem mutat hasonlóságot azokkal, amelyek Paul Klee húszas évekbeli képein láthatók. A tárgyi világ redukálása néhány jelre; a hagyományoktól függetlenedő látásmód; szerves és szervesetlen formák; élénk színű, különös alakzatok; emberi, állati, növényi konfigurációk; automatizmus; véletlen és aprólékos tervezés, pontosság; felismerhető, antropomorf és nem azonosítható,



absztrakt formák; jelekből álló világmindenség – íme Miró csodálatos, groteszk, játékos, érzelemdús, egyszerű és összetett, kitalált és valós lényekkel teli, színgazdag festészetének lényege. „*Én nem találok ki semmit, én mindenre rátalálok*” – ez volt Miró mottója.

Nyitott tekintetű önarcképeiben elmélyülten gondolkodó mesterembernek, szorgos, dolgos polgárembernek mutatja magát. A 24 évesen festett szigorú, figyelő, kutató tekintetű, csokornyakkendős, öltönyös *Önarckép* (1917, olaj, vászon, magántulajdon) még a fauve-ok, Matisse hatását mutatja, expresszív és dekoratív színhasználat jellemzi (1917-ben és 1918-ban több portrét fest hasonló szellemben). 1918-ban készült *Önarcképén* (olaj, vászon, *Musée Picasso*, Párizs) az is látszik, mit tanult a kubizusból. 25 éves, igen határozott állú, tekintetű, céltudatos fiatalember, de jóval idősebbnek, érettebbnek tűnik. Szigorú, zárkózott, tartózkodó, látszik, hogy hallgatag, keveseket enged közel magához, nem mutatja ki az érzelmeit. 1919-ben festett önarcképét Picasso megvásárolja tőle. 1937–38-ban festett *Önarcképe* (olaj, ceruza, vászon, Museum of Modern Art, New York) nagyon eltér a fiatalkoriaktól: ez már a saját útját járó, középkorú és számon tartott, ismert modern művész. Színei visszafogottak, szokatlanul lágyak, tompák, nem használja kedvenc élénk vörös-fekete-sárga-fehér színeit. Olyan, mintha pasztellkép lenne. Szemét nagyra nyitja, lírai, kicsit álomszerűen elmosódott, nincsenek a Miróra jellemző erőteljes kontúrvonalak.

Különös az az *Önarcképe*, amelyen 1937–38-ban dolgozik hosszasan – ezek már a spanyol polgárháború szörnyű évei – (Mirónál gyakori, hogy hónapokig, sőt évekig alakítja egy-egy művét), majd 1960-ban, 67 éves korában fejezi be (olaj, ceruza, vászon, Emilio Fernández-gyűjtemény). A nála szokatlan háttérű képen szabályosan a szembenéző, azonosítható saját arc, körülötte a más festményein is megjelenő alakzatok, jelek, és ezekre ráfestve, vastag fekete kontúrvonallal, a gyerekrajzokról, archaikus kultúrákból ismert séma szerinti arc: szabálytalan nagy kör, s benne két kör, szempár gyanánt, de arányait tekintve a szemeknél jóval nagyobb méretben. Csak a jobb oldalin, a szélső fekete íven belül, egy vékonyabb vörös kör. Mindkét fekete körben részletesen, aprólékosan látszanak a háttéren lévő arcból az élethű szemek, a szemgolyók, a pupillák, a szempillák, az árnyalatok, de még a szaruhártya is (Miró rendkívüli rajzkészségének bizonyítékaként). Bűvölő csillagszemek, de mivel nem színesek, nem tűnnek ki a mozgalmas, sokféle organikus és amorf formával telített háttérből. (A pupilla kerekése az állatok és az ember szemét a természet egyik legmeglepőbb és legnagyobb látványává teszi. Miró ezzel is tisztában volt.) A nyak vonala benyúlik az arcba, a fej alatt két, befejezetlen íves forma, talán belső szervekre utalnak, ezek is feketék. Balra élénksárga folt világít, talán a szív helyén. A figuratív, kétségtelenül Mirót ábrázoló arc a háttéren, és a csaknem nonfiguratív, organikus, stilizált forma erőteljesen a felületen: elől és hátul, két eltérő réteg. A kevés, de fénylő sárga, az egyetlen vörös kör, és jobbra, a középvonaltól lejjebb, csaknem a vászon szélén egy finom, erőtlen, nőies lilásrózsaszín, kör alakú folt nemcsak a feketéket tartja egyensúlyban, hanem a homokszerű, tompa, napszíttá

felületeket és rajta az egyhangú szürkéket is. Valahogy ez az igazi Miró-önarckép, ezekkel a furcsa kettősségekkel. Egy poétikus, finom, lágy, meditatív arc, és rajta az erőteljes, energikus, gyors mozgásban lévő, vastag fekete kontúr közé zárt formák. Sűrűn teleszótt, bűvös háttéren egy stilizált harsány lény. Kétféle önarckép van egymásra festve: egy földi, biológiai, valóságos, bonyolult, illetve egy elvont, szimbolikus, irracionális, leegyszerűsített. Ez a Miró-univerzum leglényege: a realitás és az irrealitás, az anyagi és a szellemi, az ismert és az ismeretlen egyszerre.

## Napok, holdak, csillagok

Az *Alakok és kutya a Nap előtt* (1949) Miró jellegzetes kompozíciós elemeinek felhasználásával készült. A húszas évek közepétől kezdve (*Kutya ugatja a holdat*, 1926, olaj, vászon, Philadelphia Museum of Art; *Kék csillag*, 1927, olaj, vászon, magántulajdon; *Nő és kutya a hold előtt*, 1935, olaj, vászon, Museum of Modern Art, New York) és különösen az 1940 utáni 23 darabból álló *Csillagképek* (gouache, olaj, papír; *Csillagkép, hajnali ébredés*, 1941; *Algoritmusok és csillagképek*, 1941; *Hajnali ébredés*, 1941) sorozata után műveinek állandó szereplői a csillagok, napok, holdak, a kozmikus jelek. A nagy, kerek, vörös Nap már 1924-ben megjelenik festményein (*Remetelak*, olaj, ceruza, vászon, Philadelphia Museum of Art; *A világ születése*, olaj, vászon, Museum of Modern Art, New York), 1946 és 1950 között pedig különösen sok művének főszereplője (*Nő és kislány a Nap előtt*, 1946, olaj, vászon, Hirshorn Museum, Washington; *Nő a Nap előtt*, 1950, olaj, vászon, magángyűjtemény). Az itt bemutatott festményen – mérete és színe miatt is – ugyancsak a látvány meghatározó eleme a balra fent látható vörös Nap.

A Nap a Földünkhöz legközelebb eső csillag, az életet adó fény forrása, ezért a legrégebbi kultúráktól kezdve isteni princípium. Egyiptomban a mintegy ötezer éve ábrázolt, mindenhol jelen lévő, Ré a felkelő Nap, a mindenség kormányzója, akinek hieroglif jele a kör, amely a fényt és időt jelentő szavakban is előfordul. A monoteista Ehnaton Atonja – az Aton szó a Napot mint égítestet jelenti –, a fénylő napkorong az élet teremtője és fenntartója; a tüzes szekerén az égbolton száguldó görög Hélios maga a felkelő és lebukó Nap; a zsidó-keresztény Bibliában is számos helyen jelenik meg a Nap mint Isten és Krisztus megtestesítője. Az azték mitológiában Tonatiuh a Nap istene, a mennyek ura – és sorolhatnám hosszan a napistenségeket. Mirónál ez a minden kultúrába beépült jelkép és maga a fizikailag valóságosan létező égítest az élet folyamatosságát, végtelenségét, a lét teljességét jelenti. Erőt sugároz, energiát, alkotókedvet, élni akarást; fénylő, tündöklő, de nem tűzgömb, nála jótékony jelkép: „életet osztó... Mindent fénybe te vonsz, a világ ragyogó szeme vagy te”, ahogy egy hellenizmus kori orfikus himnuszban írják. Kör alakú, kissé szabálytalan kör.

A kör a legegyszerűbb látási alakzat, egyetlen irányt sem tüntet ki. A kör az első szervezett alak, amely a rajzolás legkezdetén az irkafirkából kiválik, a gyermekek számára sokáig a kör az ember feje (gyerekrajz-kísérleteim során megfigyelhettem, hogy ha emberarcokat rajzolnak, a fejnek szánt körrel kezdik). Ez a dinamikus, kerek

forma, önmagában záródó végtelen vonal, mivel nincs kezdete és vége, az örökkévalóság, a végtelenség szimbóluma. Az archaikus alapelemek egyike, mely végigkíséri az emberiséget a legősibb prehisztórikus ábrázolások óta. Mirónál is nagyon letisztultan, már-már a gyermekrajzok egyszerűségével jelenti ugyanazt: a határtalan teret és a korlátlan időt, az örök megújulást, az abszolútumot, azaz a rendezett kozmosz tökéletességét. Mágikus hatást kelt, amihez ez a meleg, élénk, szenvedélyes kadmiumvörösből szerteáradó öröm is hozzájárul. (Néhány afrikai kultúrában, például a dogonoknál, a vörös Nap a teremtő isten, aki ledobott néhány sárgolyót, ebből lett a négyzet alakú Föld, amelynek egyik csúcsából teremtette meg a nőket, akiknek a teste szintén négyzet. Mintha Miró ezt a legendát is ismerte volna.) Ez az intenzív piros annyira fontos, hogy a festményen tizenkét helyen tér vissza kisebb-nagyobb formákban, négyszögekben, háromszögekben, félkörívekben, szabályos és szabálytalan alakzatokban, érzelemgazdaggá téve, pozitív energiákkal telítve a kompozíciót.

## Vörösök és feketék

A festményt meghatározó forma, a kör, a nagy, vörös Nap mellett tizenkét kisebb-nagyobb fekete körként is megjelenik: hol a Nap mellett álló figura, hol a felfelé néző kutya szemeként, hol a mozgó vonalakat mozgató elemként. Még egy kör fele is fekete, másik fele vörös a kutya fejének tetején, és a jobb oldalon a kutya feje fölötti piros tojásforma is fekete félkörívvel zárul. Lábfejek, kottafejek, szegolyók, játékgolyók, az asszociációs sor tágítható. A fekete az életet jelentő vörös ellentéte, általában a káosz, az éjszaka, a feneketlen, titokzatos mélység jelképe, számos hagyományban a gonosz erőkhöz, a halálhoz kötődik, gyakran tulajdonítanak neki kizárólag negatív jelentést. Itt azonban ez a tizenkét fekete folt nem kelt szorongást, ijedelmet, inkább kölcsönösen erősítik egymást a vörösökkel. Nemhogy nem nyeli el a vörös aktivitását, hanem még növeli is.

A vöröst és a feketét a festő felváltva alkalmazza a többi geometrikus építőelemeken is. A kép közepén lévő nagy formán egy szabálytalan alakú, nagyjából egyenlő szárú háromszög elkeskenyedő csúcsa mintha a Napba néző figura nyaka volna, a nagy háromszöget lezáró hegyes háromszög elegáns, kicsit ünnepélyes. Ez a hegyes háromszög hangsúlyos szerepet kap a kompozícióban, felfelé vonzza nemcsak a néző tekintetét, hanem az alatta lévő, két részből álló – íves, kecses formán egy nagy háromszög –, a kép középső részét elfoglaló testet is, mintha a lenti, anyagi világból át akarná emelni a fenti, égi, kozmikus szférába. A nagy kutyafejtől balra, alul elhelyezkedő formán is van két koromfekete háromszög, és a kép bal széléhez közeli íven kitüremkedő, balra és befelé mutató formák közül is kettő fekete háromszög, kettő pedig vörös. Ez az ugyancsak ősi geometrikus forma az ember hármasságát jeleníti meg, test-lélek-szellem (egyben születés-létezés-halál) egységét. A háromszög felfelé, azaz az ég, az istenségek felé mutat, ez a rajzfirkákban az élet iránti érdeklődés, kíváncsiság. A hármasság szám a számmisztikában a kapcsolatteremtés, az egység, a bölcsesség. A középső nagy formán alul egy lefelé, a föld felé mutató vörös

háromszög, mely erotikus utalást is tartalmaz. Az ugyancsak szabálytalan oldalú vörös, nagyobb háromszög egyik csúcsa érinti a felfelé néző kutya fejét, lehet akár a nyaka. Mellette balról egy hosszú, sötétebb kék háromszög, melyhez felül egy fordított, csúcsával lefelé néző, keskeny, kék háromszög kapcsolódik. Ez a fajta meleg kék összesen kilenc formán jelenik meg a sok vörös és fekete között, leginkább virágokról, gyümölcsökről ismerős ez a kék – áfonya, kökény, boróka, katángvirág stb. –, melyekkel a festő az organikus formák szerepét erősíti a geometrikus alakzatok között.

Mindössze három forma sötétzöld, ebből kettő a kompozíció szempontjából hangsúlyos helyen. Olajfák lombját idézik, leginkább rezedazöldnek mondanám (vagy talán a még éretlen, még nem héjasodott nyári mandula és pisztácia zöldje). Amilyen homogén a pirosak és a feketék felülete, annyira tört, nem egységes a zöldeké és a kékeké. A zöld a természetnek, a természet megújulásának, a tavasznak, a növekvő életnek, a reménynek a színe. A színskála közepén helyezkedik el, kiegészítő színe a piros. Mivel a zöld a kék és a sárga elegye, cseppet sem véletlen, hogy a főformán, a vízszintes és függőleges középtengely melletti nagyobb zöld négyzeten látható az egyetlen fénylő sárga folt, egy körszelet bal felső negyedeként. Világos, hideg sárga, ez is virágok, gyümölcsök színét idézi (leginkább kora tavasziakét: kökőrcsin, kikerics, kankalin stb.). Kicsi foltnak mondható a többihez viszonyítva, mégis kiragyog, kiviláglik, tiszta fényt áraszt. Ez az energikus, friss, boldog, díszes sárga az örök fény. A citromsárga és a kadmiumvörösök erőteljes hatását egyensúlyban tartják a nyugodt, bizalmat keltő kékek és a békés, harmóniateremtő zöldek.

## Mágia és valóság

Térjünk vissza a geometrikus mintázathoz, a további elemi síkbeli geometriai alakzatokhoz, négyszögekhez, paralelogrammákhoz, rombuszokhoz – ezek a körrel és a háromszöggel szemben földi, anyagi természetű, ám azokkal egyező módon ősi, univerzális szimbólumok. Négy oldaluk van, a négyes szám rendező elv (négy évszak, négy égtáj, négy végtag stb.). Közöttük több a meleg piros és mindössze egy a zöld. Már ennyiből is kiderül, hogy a festmény az égi, szellemi és a földi, anyagi világ kapcsolatát mutatja meg azon az egyszerre mágikus és valóságos módon, ahogy ez a prehisztorikus művészet óta a szakralitást és az emberi létet összekapcsoló műalkotásokban – rendkívül sokféleképp, de a lényegét, azaz nyelvi elemeit tekintve rokon módon – szokásos. Miró nagyon tudatos, intellektuális művész, aki ugyanakkor az ösztönös, tudatalatti késztetéseket, intuícióit is hagyta szabadon megnyilvánulni.

Két, az alap vonalával párhuzamos rövid egyenes fekete vonal, egy jobbra dőlő, végein körökkel (mintha jobbra kilengő inga volna), alul balra nyitott sátoztetőt formázók, végükön fekete pontokkal, jobbra kicsit magasabb, vékonyabb s csak az egyik lefelé irányuló vonalon egy fekete kör. Mintha lábai, alátámasztói volnának a lenti jobb oldali íves vonalnak (ez a stilizált állatka – élőlény, micsoda – talányos és fontos eleme a kompozíciónak). Fontosak az íves vonalak, lágyan ívelő kontúrvonalak, a visszahajló vonalak is. Egy részük kör, ovális vagy ellipszis része.

Némelyik szinte kalligráfiai jellegű. Befejezettek és befejezetlenek. A testek, zárt formák hajlékony, kecses ívein túl önálló jelentőségük a vékony fekete vonalaktól álló tekervények az előtérben. Nincs valóságos képtér, ezért pontosabb azt írni, hogy alul, baloldalt, egészen a festmény közepéig felnyúlva. Növényi kacsok, indák, mives ornamentikák, melyek stilizáltan, absztraháltan utalnak valamilyen lényekre vagy – a növényi organizmusokon túl vagy mellett – hangszerekre. Ezekről a finoman, ám dinamikusan kanyargó görbektől még mozgalmasabbá, aktívabbá válik a felület.

Legalul akár táncos lábaknak is vélhetnénk a fekete körökben – kottafejekben – végződő vonalakat (ha mozgásban képzeljük el őket, a kinesztéziás mellett még akusztikus élményt is kelthetnek). A Nap balra fent és a kutya jobbra lent, s közöttük a nagy forma, a kis fejben végződő figura mintha cselló volna. A cselló elnevezés szó szerinti fordításban „lovasszúr”, azaz lovas hangszer, teste és feje lóalakra faragott, mindebből következik, hogy férfiszimbólum. Akárcsak a Nap. (A Hold női szimbólum, és a hegedű is az.) Az energikus vörösek és a domináns feketék is a maskulin tartalmakat sugallják. A rendkívüli kreativitást, alkotó- és állóképességet, a férfias határozottságot, az erőt, a biztonságot. A fekete körök némelyike kottafej is lehet, és két, íves fekete vonal görbülete a violinkulcs egy részét idézi meg (vagy talán az f-kulcsokat, a basszust). A hangok, a zene mindenképp jelen van a festményben. Ugyanakkor a hajlékony, kecses, finoman íves, görbülő vonalak lágysága, szépsége nagyon is nőies, akárcsak a kerekded formák.

Miró ezen a képen is, mint a legtöbb festményén, egyensúlyban tartja a hagyományosan és igen régóta nőinek, nőiesnek és férfinak, férfiasnak vélt, mondott, ábrázolt formákat, színeket, szimbólumokat. A hangszer-test, a központi alak mögötti nagy, fekete forma olyan, mint egy sátor, háztető, piramisoldal (van, aki esernyőnek véli), templomtető vagy akár az égi sátor, azaz feminin, női szimbólum. De lehet, hogy az antropomorfizált kutya teste két égbe nyúló lábbal? Ha fejjel lefelé, azaz megfordítva nézzük a képet, leginkább valamilyen lábfélének (a kutyaé?) tűnik ez a két hangsúlyos, íves, görbült, színes forma. Vagy hosszú nyakú madaraknak, amint hátat fordítanak egymásnak? Mindegy. A lényeg, hogy élőlényt idéző s igen szép formák. A vörös Naptól jobbra fent csaknem a festmény széléig tart a két íves, görbült forma, főleg a vörös és fekete magasodik fel. A Nap felé fordul a zöld alapú kék forma. Előbb felfelé (égi világ, hatalom) tartanak, majd visszafordulva legörbülnek (földi világ), a kisebbik, a nyugodt, természethez kötődő zöld-kék színű balra fordul (a múlt felé), a másik, a kontrasztos vörös-fekete jobbra (jövő). Irányokat mutat a Nap közelében bal oldalt a stilizált csillag, amely nem a szokásos öt- vagy hatágú, hanem nyolc irányra van. A nyolc a számmisztika szerint az erős érzelmek, a rejtélyek, a végtelen lehetőség hordozója.

## **Összekötött élőlények**

És most a két figura feje: szabálytalan, kicsit az ovális felé eltolt körök (az ovális a Földanya jelképe, női princípium). Az egyik, a fenti forma kicsi, a másik viszont, a jobb oldali lenti szokatlanul nagy, szélessége miatt még a fenti bal sarokban látható Napnál is

nagyobb. A kompozícióban ennek igen fontos a szerepe, hiszen egyensúlyban tartja a vörös foltot. Mindkét fej száj nélküli, vagyis hangtalan. A szemek élénk szénfekete körök, orrot formázó íves, hullámos fekete vonallal összekötve. Ezek az arcok gyerekrajzokról és az archaikus kultúra idolkáiról ismerősek. A korai archaikus plasztikák egy részén sincs jelölve a száj, és aránytalanul nagyok a szemek. Ember és kutya. Valójában ember vagy állat feje, akár csak a figurák teste, melyek lehetnek emberé, állaté, sőt: hangszeré, ahogy a többi alakzat is megidéz embert, állatot, tárgyakat. Miró ebben a képben is, mint nagyon sok más festményben, összeköti és egyáltalán nem különíti el az élőlényeket (*Katalán tájkép*, 1923–1924, olaj, vászon, Museum of Modern Art, New York; *A nők és a madarak*, *Napkelte*, 1946, olaj, vászon, *Fundació Joan Miró*, Barcelona). Egy-egy alakzat, forma, testrészt lehet ez is, az is.

Ennek a fajta gondolkodás- és ábrázolásmódnak időben ugyanolyan messzire nyúlik vissza a kezdete, mint a geometrikus alapelemek jelképszerű megjelenítésének. A kutya emberhez hasonló, némelyik finoman ívelő vonal állatot formáz, más vonalakat, formákat a festő emberi tulajdonságokkal ruház fel. Nemcsak az emberi és állati létformák között van átmenet, hanem az élő és élettelen, a biológiai és a tárgyi között is. (Ember-állat alakú istenek sokasága népesíti be az egyiptomi és a görög mitológiát, keveréklények a mezopotámiai mágiában és így tovább.)

A gyermeki világvélemény, gondolkodás jellegzetessége ez a fajta antropomorf megközelítés. Miró (Klee és még sok művész, például KORNISS Dezső: *Metamorfózisvariációk*, 1963–68) életet tulajdonít az élettelen természetnek is, minden mozgásban van, összekapcsolódnak az organikus és geometrikus formák, a kutyákban, állatokban, csillagokban, hangszerekben, akár miben, az a fontos, ami az emberhez hasonló, ami emberi. Ebben az emberközpontú világban folyamatos a metamorfózis, és ez ennek a Miró-képnek is talán a leglényege: az átalakulások, az áttünések, alak- és formaátváltozások képességének megmutatása. (A görög-római mitológiában a metamorfózis a csodálatos átváltozásokat jelenti: megszokott az emberek madárrá vagy fává alakulása.) A képen a két fő figura, emberek és/vagy kutyák fején három-három szál haj meredezik, a felső kisebbben felfelé, majd a Nap felé kunkorodva, a lenti nagyobbban jobbra, szinte a kép széléig, majd felfelé kunkorodva. Vidám ívek, kicsit bohókássá vagy tán bohócossá teszik a látványt. Mirónak rendkívüli humorérzéke lehetett, gyakran készített önfeledt nevetésre vagy ironikus mosolyra humoros, vidám, groteszk, szürreális, fantasztikus alakzataival, vonalaival (*Bohóc karnevál*, 1924, olaj, vászon, Albright-Knox Art Gallery, New York; *Operaénekes*, 1934, pasztell, papír, Museum of Modern Art, New York; *Ábrák és madarak*, litográfia, National Gallery of Art, Washington).

## Kikandikáló töredékek

A háttérnek jelentős a szerepe. Néhol előbukkan a vászon színe. Fehér alapon nagyon világos sárgák, szalmasárgák, néhol vajszín, leginkább mint a lősz (szél által szárított porból keletkező laza, likacsos sárga kőzet) színe. (A legtöbb reprodukción a háttér színe félrevezető: egyáltalán nem világossárga, mint a képen, hanem törtsárga, kőrisfa

kérgére emlékeztető. Kétszer is láttam az eredetét Bázelen, és – szokásom szerint – a múzeumi katalógusban rögzítettem a színeket is, így nemcsak az emlékezetemre hagyatkozom.) A háttér faktúrája különös, mozgalmatlan, talán fal részlete, talán tapéta vagy akár szöttes, fakéreg, vagyis lehet akár szerves vagy szervetlen anyag. Mintha a fő alakzatok árnyai vagy lenyomataik volnának. (Valószínűleg Miró a fehér alapra előbb szénrel rajzolt figurákat, alakzatokat, vonalakat, majd letörölte őket, mielőtt az olajfestéket felvitte a felületre. Hagyta, hogy látsszanak a megmaradt töredékek.) Elmosódott szürkék, néhol azonosítható formák – csillag, háromszög, íves vonal, a Nap alatt egy hosszú kelyhű virág, talán tulipán – másutt csak dörzsölt foltok, elmosódott felülettöredékek. Ez az üde, játékos háttér még inkább felerősíti a kép ellentéteiből kikeveredő, kikerekedő hangulatát, érzelmi telítettségét, Miró kapcsolatát az érzéki, megfogható világgal és mindazzal, ami az álmok, fantáziák, vágyak s leginkább a művészet által megközelíthető.

## Kettős dinamika

A festményen nincs horizontvonal; föld és ég nem különül el, a képsíkon nincs elválasztva, hol ér véget a lent, hol kezdődik a fent. Ez a legtöbb Miró-képen így van. Itt van viszont függőleges és vízszintes tagolás, irányok, míg nagyon sok Miró-festményen azok sincsenek. Itt van szerepe a kompozícióban a fentnek és a lentnek, a bal és jobb oldalnak. Miró általában két dimenzióban ábrázolja a három dimenzióban látható világot, akár csak a gyerekrajzok és a prehisztórikus korok alkotói. Konkrét és absztrakt alakzataival, mozgó vonalaival hol növeli, hol csökkenti a képen belüli feszültségeket. Minden festményen jelen van ez a kettős dinamika és a vizuális kiegyenlítődés is. „*A forma számunkra nem egyéb, mint egy mozgás rajza.*” [Henri BERGSON]

Ezen a festményen – mint több helyen már írtam – fontosak az irányok, a lent és a fent, a bal és a jobb, a felfelé és a lefelé mutatók. A legtöbb Miró-képen a húszas évek közepétől nem ez a jellemző, hanem a gravitáció hiánya (*Szivárvány*, 1941, gouache, olaj, papír, Metropolitan Museum, New York). Nincs a Földhöz rögzített koordináta-rendszer, a formák szabadon lendülnek, lebegnek, mozognak a térben, az univerzumban. Ez főleg a Csillagok (más néven Konstellációk, 1939–41) sorozatban szembetűnő. Utazás az éjszaka, a csillagok, a madarak, a nők, a zene világában (és menekülés a második világháború elől). Ez időben szörnyszerű lényeket fest, lidérces szorongások és agressziók jelennek meg némelyik művén (*Ülő nő* II. 1939; *Női fej*, 1938). Ezeket győzi le, ezeken emelkedik felül az álomképszerű Csillagképek-sorozatban (Alakok az éjszakában, akiket a csillagok csillámló nyomvonalai vezérel, 1940–41).

## Sokrétű jelentéstartomány

Miró kapcsán értekezni lehetne arról, hogy a szimbólumalkotás az emberi lét, az emberi kultúra, gondolkodás jellemzője. Természetesen a szerteágazó szakirodalomból sok mindenkire lehetne hivatkozni, pontosabban segítségül hívni festményeinek értelmezéséhez (Lévi-Strauss, Cassirer, Panofsky és így tovább). Miró

absztrakt szimbolikus formái, elvont jelei, elementáris teremtő- és átlényegítő képessége, képi nyelvezete egyszerre személyes jellegű, és tovább élteti az archetipikus, archaikus jeleket. Sokrétű interpretálást kínál, mert műveinek jelentéstartománya, szimbólumrendszere sokrétű. (Képi szókincsének elemzése egy másik tanulmány témája lehet.)

A leggyakoribb megállapítások Miró festészetével kapcsolatban: álomi, gyermeki, szimbolikus, játékos, kozmikus, poétikus, mikroszkopikus, színes, erotikus, csodás – ezek a címkék kísérik a húszas évek közepétől (gyakorlatilag máig) a róla szóló katalógusokban, írásokban. 1931-ben Matisse fia kiállítást rendez New Yorkban a Pierre Matisse Galleryben Joan Miró biológiai formációkból építkező, organikus absztrakt műveiből. 1933 és 1938 között New Yorkban, Londonban, Párizsban, Tokióban mutatják be egyre népszerűbb, egyéni hangvétellű festményeit. A színek poétája személyes nyelven szól. Áradó kreativitásából, a tágas külső és a belső univerzumot átfogó vizuális szókincséből szertesugárzik az öröm, az élet, a létezés derűje, a felhőtlen gyermeki jókedv, s persze a groteszk humor, abszurd fricskák, fantasztikumok, démoni kísértések, rejtélyes szorongások is (*A csalogány dala éjfélkor és a reggeli eső*, 1940; *A reggeli csillag*, 1940; *Nő körül repülő madár*, 1941; *Nő a Nap előtt*, 1974; *Nő a Hold előtt*, 1974). Folytatja az anyagok, technikák kutatását, üvegpapírra, mazonitra és rézre is fest képeket.

## Meghódított világok

1945 után felváltva él Barcelonában, Mallorcán és Párizsban, 1947-ben utazik először New Yorkba. Cincinnatiiban (Ohio állam) a Hilton Szállóban falfestményeket készít, 1948-ban nyolcesztendei távollét után visszatér Párizsba. 1949-től – 56 évesen – egymást követik a retrospektív kiállítások: Bern (1949), Velencei Biennále (1954), 1956-ban Brüsszel, Amszterdam, Bazel, 1959-ben, 1972-ben és 1973-ban New York és így tovább. 2012-ben Londonban a Tate Modernben volt retrospektív kiállítása.

Párizsban 1954 és 1957 között készíti el az UNESCO-székház két nagy faliképcempéjét (ezeken is a vörös Nap a főszereplő). 1956-tól Palma de Mallorcán él, dolgozik. Alapítványt hoz létre hagyatéka részére (Fundació Joan Miró, Barcelona). 1963-tól nagyobb méretű, színes, mirós motívumokkal festett szobrokat állít fel Párizsban, Barcelonában, Madridban, Washingtonban, Tokióban. 1974-ben New Yorkban a World Trade Centerben készít nagyméretű falikárpitot (elpusztult a 2001. szeptember 11-i terrortámadásban, sok más műalkotással együtt). A nemzetközi elismerések után 1978-ban végre megrendezik első teljes kiállítását Madridban, a Museo de Arte Español Contemporáneoan.

Miró időskorában is jelentős művész maradt, haláláig megőrizte mesterségbeli igényességét, művességét, kvalitásait és megújuló képességét, rendkívüli kreativitását is (*Kék hármassóltár*, 1961, olaj, vászon, Centre Georges Pompidou, Párizs; *Születésnap*, 1968; *Kék folt*, 1973; *Asszony*, 1976, olaj, vászon, National



Gallery of Art, Washington). A hatvanas években szinte lecsupaszítja egyszerre figuratív és absztrakt műveit, és felerősödik groteszk humora. Szobrait olykor talált tárgyakkól álltja össze (1962).

## A teremtés aktusa

Miró újratemtette a világot. A természeti, biológiai, geometrikus formákat, tárgyakat, élőket és életteleneket, ismerős és ismeretlen lényeket. A mozgásokkal teli textúrán, képfelületen tekergő, szuggesztív, kanyargó, csavarodó mozdulatai, könnyedén felvitt ecset- és ceruzavonalai elevenen őrzik a teremtés aktusának dinamikáját. A létezés, a mikro- és makrokozmosz, a teljesség. A csakis a műalkotásokban megteremthető teljesség.

## Irodalom

De La BEAUMELLE, Agnès: *Joan Miró, 1917–1934*, Paul Holberton Publishing, London, 2004.

MALET, Rosa Maria: *Joan Miró*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2011.

MINK, Jenis: *Miró*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2002.

*Joan Miró*. The Museum of Modern Art, New York, 2001.

PENROSE, Roland: *Miró*. Thames and Hudson, London, 1970.

ROWELL, Margit (ed.): *Joan Miró Selected Writings and Interviews*, Da Capo Press, New York, 1992.

WIESE, Stephan von – MARTIN, Sylvia: *Joan Miró*, Prestel, Munich, 1999.



---

# Utószó

---

## **Amikor esszét olvasok...**

*Amikor esszét olvasok térben és időben utazom. Feltárul a tudás végtelen birodalma, értelmezhetőbb lesz a történelmi idő. A tudományos esszé lényege a nyitottság, kapcsolatteremtés múlt és jelen között, párbeszéd a múltbeli alkotókkal és önmagunkkal, szigorúan igényes beszélgetés az olvasóval. Kísérlet a gondolat születésének megfogalmazására. A tudományos esszé próbálja rögzíteni a folyamatot, ahogyan a személyes élmény átalakul felismeréssé. „Szerelmesen megudvarolja” az igazságot.*

*Szabadság és hatalmas tudás élményét adja az olvasott mű. A tudományos esszé bemutatja a részletek alaposabb megfigyelésének és megértésének folyamatát, hozzájárul az alkotás (jelen esetben a festmény) mélyebb megértéséhez, a tudomány alaposabb megismeréséhez. Keresi azokat az összefüggéseket is, amelyek a részletekben rejtőzködő valóságot mutatják.*

*Kevesen tudnak esszét írni. Mások véleményét leírni sokkal könnyebb, mint saját gondolatainkat vállalni. A jó tudományos esszé nem az elődök dicsérete, hanem az elme saját önálló munkájának eredménye. S. Nagy Katalin kiváló esszéket ír. Megengedi magának azt, hogy gondolkozzon és egyéni látásmódját megossza velünk.*

*Köszönjük!*

*Dr. Izsák Éva*

*geográfus*

