

Lajta Gábor

A figuratív kép

Székfoglaló előadás

Magyar Művészeti Akadémia

2016. június 3.

■ Előadásom címét, *A figuratív képet*, szándékosan nem határozom meg pontosabban, noha tudom, hogy a *figuratív* és a *kép* egyaránt sok jelentéssel bír. Itt van mindjárt a *figurális* és *figuratív* megkülönböztetése. E jelzőket Gilles Deleuze, Lyotard nyomán, elsősorban főnévként használja; a figuratívát illusztratívának tartja, a figurálisat az úgynevezett *Alakkal* rokonítja,¹ de nekem úgy tetszik, ezek a szavak így csupán alkalmilag jelölnek, nem pedig jelentenek valamit. Ami engem illet, általában jelzőként és szinonimaként használom mind a kettőt, az ábrázoló festészet képeinek megnevezésére. Hol a figuratív látszik pontosabbnak, hol a figurális. Nem érdekel különösebben, amíg tudjuk, miről van szó. A *kép* jelentése már bonyolultabb, de itt is egyértelműen következik a szövegkörnyezetből, hogy épp a festői látványról van-e szó, vagy a belső képről, vagy magáról a festményről. Festő vagyok, nem filozófus, így megengedhetem magamnak ezt a lazaságot. Annál is inkább, mert magát a festményt sem tekinthetjük vagy csak tárgynak, vagy csak képnek, holott más a festmény a múzeumban, más a pincében, más reprodukcióban, és megint más a festő műtermében, miközben épp festi, s előtte egy festéssel borított vászon; fejében egy kép, előtte egy kép... Nem beszélve a látványról, amely szintén „kép”: a világból kivágott négyszög (mert kivágatlanul maga a világ).

Ha elmegy a modell

Miközben épp azon töprengtem, milyen irányból közelítsek a figurativitás kézenfekvőnek tetsző, mégis sokjelentésű, bonyolult témaköréhez, valamilyen hétköznapi ügyben kaptam egy e-mailt, amelyben többek között ez állt: „... bízom benne... rendületlenül alkotasz.” Hirtelen idegenül csengett az „alkotás” szó. Arra gondoltam: vajon nem csak a Teremtő alkot? Bár szokták mondani, hogy a művészet párhuzamos teremtés, s ebben van igazság, bármilyen emelkedetten hangzik is, mégis úgy vélem, a művészet inkább küzdelem, különösen a mi körünkben. De milyen küzdelem, és minek az ellenében?

A nonfiguratív festő, Jaroslaw Serpan szerint: „A művészet szüntelen küzdelem a látvány ellen.”² Vajon csak az absztrakt festő elfogult nézőpontja láttatná így? Bármennyire paradoxonnak tűnik föl, az igazság az, hogy a figurális festő is a látvány ellen harcol. Miközben legfőbb forrása, éltetője, szenvedélye a látás és a látvány. Sőt, úgy tetszik, a célja is a látvány visszaadása a képen.

Elismerem, egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a figuratív festmény mindeközben fel is kívánja számolni a látványt. Pedig ezt teszi.

A figuratív kép lényege ugyanis nem a látvány, hanem az, ami nem látható, de ami épp a látható révén tárul fel.

A figuratív kép lényege nem az, hogy figuratív, és nem is az, hogy kép, hanem az, hogy figuratív ÉS kép.

Vagyis az ÉS.

Nem tudom megkerülni, hogy ne idézzek egy 1998-as ars poetica-szerű feljegyzésemből, valójában önminterjúből, mert pontosan az előbbiekhöz kapcsolódik.

„– *Min dolgozol most?*

– Egy széken ülő, lehajló aktot festek.

– *Modell után?*

– Igen. Egy ideje csak modellel dolgozom.

– *Nem zavar a modell?*

– Modell nélkül túl általános lenne, amit csinálok. De őszintén szólva az igazán fontos dolgok akkor történnek a képen, amikor elmegy a modell.

[...]

– *Hogyan lehet aktot festeni úgy, hogy ne legyen túlságosan tanulmányos a kép?*

– Ez a probléma. De úgy is föl lehet tenni a kérdést, hogy hogyan lehet tanulmányt festeni úgy, hogy eléggé képszerű legyen. Festői nyelven szóljon. De valóban: még mindig gyakran a stilizálás és a tanulmányosság között ingázom. Viszont nem tehetek mást, mert ebben a mezőben húzódik az a pengeél is, ami érdekel.

– *Mi ez a pengeél?*

– Maximális realitás, maximális elvontsággal.

– *Lenni és nem lenni?*
– *That is the question.*”

Hogy mi a figurativitás pengeéle, annak megvilágítását korábbról kell kezdenem.

Előbb azonban még valamit a modellkérdésről, hiszen a modell képviseli a figurát a figuratívban. A „fontos dolgok” miért akkor történnek, amikor elmegy? Most már úgy látom, inkább jelképesen fogalmaztam így. Ugyanis valamennyire el kell feledkezni a modelltől ahhoz, hogy végrehajtsuk az olykor akár nagyon apró, alig látható változtatásokat, melyek a modellt, a figurát megemelik, elemelik tárgyi mivoltától, és elmozdítják valami más, valami univerzálisabb felé. Veszélyes és paradox művelet ez, leszögezem már az elején. Mert ha túlságosan jól sikerül az elemelés, túlságosan univerzális lesz az ábrázolás (a képzőművészet gyakorlati nyelve átírásnak nevezi ezt a műveletet), akkor a kép ugyan lehet még jó, lehet akármilyen, akár teljesen absztrakt is, de már elmozdul arról a pengeélről, amelyre utaltam. Amit nevezhetünk kötéláncnak is. „A modell jelenlétében nehezen tudom ellenőrizni magam” – mondta Bonnard,³ s inkább rajzait használta, s fejből festett. Nem mindenki volt ezzel így. Cézanne-ról tudjuk, hogy modell nélkül egy vonást se húzott. De a sokkal absztraktabb Veszelszky Béla is letette az ecsetet, amikor leomlott a gyárkémény az ablakából festett látvány közepén.⁴ Amikor az említett aktképet már fél év óta festettem, s a befejezéshez talán egy órára volt még szükségem, a kép modellje négyévnnyi közös munka után váratlanul felállt és elment (mint később megtudtam, magánéleti gondjai közepette, és a nehéz póz kiváltotta feszültség miatt is, hirtelen elvesztette minden türelmét), én pedig nem hívtam többé. A képet befejeztem.

Emlékszem egy korábbi esetre, amikor ugyanezt a modellt festettem, épp az arcán dolgoztam, s már minden pillanatban azt hittem, hogy most már csak egyetlen ecsetvonásra van szükség; emlékszem erre a rendkívül szorongató érzésre, hogy már majdnem elkaptam azt a színfoltot, ami a végső felvillanáshoz kell, s már alkonyodni kezdett, a színek egyre mélyültek, s én percenként hol elvesztettem, hol visszaszereztem a képet – tisztán emlékszem erre a roppant feszültségre.

Nem biztos, hogy mindez a képen látható.

De a festészet nemcsak maga a kép, hanem a hozzá vezető út, majd persze a nézőhöz vezető út is.

Talán ha lett volna akkor egy fényképem a modelltől. Mert a fotó olyan a festő számára, mint az eidetikus memória: mindent megőriz a pillanatnyi látványból, bár

semmit nem árul el a látványhoz kapcsolódó folyamatos, dinamikus tekintetből. Ha fotót használ a festő, a dinamikus látást újra meg kell élnie, sőt, ki kell találnia. Nem beszélve arról, hogy a fotón látható modellnek nem mondhatom: emelje kicsit feljebb a fejét.

A fénykép csak referencia, nem több, mint a memoralizálás: „Eddze a memóriáját!” – tanácsolta Edouard Manet. „Mert a természet tényeken kívül nem ad többet, de olyan, mint egy mellvéd, megvéd attól, hogy közhelyekbe fulladjunk.”⁵

Tudom, most sok festő gondolhatná joggal, hogy más típusú képek befejezése ugyanilyen nehézségekkel és erőfeszítésekkel járhat. S ebben igazuk is lenne. A különbség az, hogy a többivel ellentétben a realista figuratív kép (nevezzük most így) megoldása nemcsak hogy nehéz, hanem teljességgel lehetetlen vállalkozás.

Ez talán úgy hangzik, mintha ki akarnék bújni a felelősség alól. Nem, egyszerűen csak megállapítom, hogy a feladat megoldhatatlan. Miért?

Élet és forma

Saját példáimnál maradván vissza kell repülnöm az időben az 1980-as évek második felébe, pontosabban 1987-be. Bécsben tanultam ekkoriban egy évig, és fiatal festőként épp elhagytam egy geometrikus absztraktnak látszó, hároméves periódust, és (talán az osztrák művészet hatása-ként) hevesen expresszív félfiguratív képeket rajzoltam-festettem. Azonban történt valami más is. Ekkoriban olvastam Georg Simmel, *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*⁶ című monumentális esszéjét, amely olyan mértékben hatott rám, hogy két évig hordoztam magamban, mire lassan megfogalmazódott az engem mélyen érintő, mondhatni megrázkódtató alapkérdése, amely azóta is folyamatosan kísért, tudniillik az, hogy *miként jutunk el az életből a formába?*

Engedjék el nekem most, hogy a simmeli tételeket kifejtssem, s szabadjon csak végletesen leegyszerűsítve felállítani azt a posztulátumot, miszerint kétfajta művész létezik, az egyik a formából kiindulva jut el az élethez, mondjuk az élet megjelenítéséhez, ilyen festő Raffaelo, míg a másik az életből kiindulva jut el a formához, ilyen Rembrandt. „Az élet és a forma az a két fogalom, amelynek értelmezése és értékelése között a létezésnek lépten-nyomon döntenie kell. Az élet, elve szerint, a forma elvétől teljesen különbözik”⁷ – írja Simmel. Hamar felismertem, hogy a képcsinálónak abba a kategóriájába tartozom (legalábbis az irányultságom szerint), amelyik az életből halad a forma felé, s azt is hamar felismertem, hogy míg a formából való kiindulásra nézve vannak út-

mutatók, példák, az ellenkezőjére, az életből való kiindulásra nincs semmi eligazítás. Nemcsak azért, amit Giacometti mondott a National Galleryből jövet, hogy Rembrandt után az ember „már semmi mást nem képes befogadni”,⁸ hanem azért, mert „Az élet, elve szerint, a forma elvétől teljesen különbözik”.

Az élet lényege pedig az, hogy megfoghatatlan.

Mert nem úgy van, hogy felteszek egy háromszöget, s belehelyezem a figurákat, mint Raffaello. Vagy felrajzolok egy kört, mint Picasso, s lesz belőle ember. Ha bajusza van, férfi, ha nincs, akkor nő. Picasso ellenpárja, mellesleg, Kokoschka. Kokoschka talán az egyetlen a XX. században, aki teljes mértékben az élet bizonytalan áramaiból és szemmel láthatatlan energiáiból indult ki. Reménytelen helyzet. Kokoschka festészete ezért klasszikus beállítódással nézve kusza, kaotikus. Persze, megszoktuk, mert az informel hozzászoktatott ehhez. Az informel azonban, noha látszólag épp a simmeli előfeltevést valósítja meg, a figuratívot kidobja, s az emberit megkerülve növényi, ásványi, vagy kozmikus lesz rögtön.

Gondolom, mindenkiben fölmerülhet, hogy előbb tisztázni kellene az olyan fogalmakat, mint az élet és a forma. Megnyugtathatom őket, Simmel tisztázta. Mindössze én nem nyugodtam meg, hiszen számomra a kérdések és fogalmak nem művészetfilozófiailag merültek fel, amiket egy másik fogalmi gépezet mellé helyezve megkísérelhetek összhangba hozni, mint amikor két számítógépet próbál kompatibilissé tenni az ember. Mert az alkotó számára minden elmélet csak annyit ér, amennyit abból realizálni tud, vagyis ami abból számára érvényes.

Akkoriban tanult barátaimat próbáltam kifaggtatni a gyötrő alapkérdésről. Magát a felvetést sem értették. Talán azért, mert elméletnek vélték. A festő El Kazovszkij volt az egyetlen, aki pontosan felfogta, miről van szó, hiszen ő maga egyik oldalról a szépség, a hús, a libidó vonzásában élt, amit viszont képein csak szigorúan emblematikus jelrendszerekkel mutatott fel, vagyis megmaradt a kettősségben, s még csak kísérletet sem tett a kettősség feloldására. A kérdést megértette, de válaszolni nem tudott rá.

Az 1990-es év elején kezembe került Fülep Lajos tanulmánya, az *Emlékezés a művészetben*. Abban találtam a következő mondatokat: „Nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk vagy emlékeznénk.”⁹ Valamint: „...e kép [vagyis a belső kép] a változások során azt a formát öltötte magára, amelyben emlékeznék rá, ha a fizikai modell sohasem kerülne többé a szemem elé.”¹⁰ Ezek a gondolatok mintha lámpát gyújtottak volna föl bennem. A választ megkaptam, de a

mikéntre nézve nem kaptam eligazítást, ahogy Csontváry mondaná. De Fülep hirtelen mégis felhúzott előttem egy hidat, amely összekötheti az illékony látvány-benyomásokat (mert ugyebár, ha eddig nem lett volna világos: hiteles, élő alakok valódi látványát szerettem volna rögzíteni, nem elvontan, nem jelszerűen), tehát ezeket a benyomásokat összeköti a megjelenési formával, ami nem úgy forma, ahogy a csigának a csigaház, hanem maga is eleven marad, s Fülep megadta hozzá a kulcsot: az Emlékezetet!

Azonnal kipróbáltam: lementem az utcára, és figyeltem az embereket.

Megpillantottam ezt-azt, majd a látvány eltűnt, vagy én hajtottam le a fejem, s egy gyors rajzban rögzítettem, amire emlékeztem. Nem többet, nem kevesebbet. A rajzokon alig maradt valami. Egy száj, egy szem. Megjegyzem, ezek a nézések inkább gyors pillantások voltak, olykor csak a másodperc tört részéig tartottak, azért, hogy emlékezetem ne válhasson katalógussá, melyből felmondhatom a képet, mint egy rendőrségi tanú. Később, mikor már hosszabban néztem egy-egy motívumot, tekintetemet akkor se járattam tudatosan a témán, hanem hagytam lustán csapongani (kénye-kedve szerint fókuszálni).

A baj csak az volt, hogy nem tudtam, hogyan lehetne ezekből a pillantásokból képet festeni. Persze kipróbáltam, de főleg papírra, vegyes technikákkal, mert a papír pótolta azt az űrt, ami az emlékezetben lényegtelenként kimaradt. Ugyanez vásznon, olajfestékkel már nemigen ment. Előfordult, hogy egy realiztikus portrét „visszafestettem” az emlék szerint.

1991-ben felvettem a kapcsolatot a pictor doctusszal, Molnár Sándorral, akinek szintén felvettem élet és forma nagy kérdését. „Nos – válaszolta lassan és megfontoltan Molnár –, én egészen mást értek életen.” S felvázolta előttem *Festőjógáját*, ezt a fantasztikus, mára befejezett elméleti építményét, melynek festői megvalósításában akkor még valahol a közép táján járt. A *Festőjóga* egésze számomra nem tűnt járható útnak, noha voltaképpen nem lehet más úton járni, vagy ha volna is más út, az is ugyanoda vezet. De azt a személyre szabott ösvényt nem találtam. Mégis, belátva, hogy választott mesterem minden tud a megtanulható és megtanítható mesterségről, elkezdtem dolgozni útmutatásai alapján. Akkor még nem írta meg könyvét, *A festészet tanítását*,¹¹ így csak szóban adott feladatokat, olyanokat, mint az erővonalakra és síkokra bontás, az organikus forma-jelek és erővonal-jelek levétele a tárgyról, a tárgy feloldása az általános formaösszefüggések kölcsönös áthatásában, vagy az

analitikus rajzolás módjai. Késői és engedetlen tanítvány létemre is igyekeztem megfelelni neki – egyszer még önszorgalomból Poussin *Bacchanáliáját* is átírtam kétméteres kubista verzióba –, közben azonban dolgoztam saját témáimon, utcai, kávéházi, kocsmái jeleneteken, s így bőven átélhettem élet és forma összeütközéseit a szó szoros és festői értelmében egyaránt. Molnár jóindulatúan szemlélte kettős életemet.

Az emlékező pillantás

Végül úgy vágtam át a gordiuszi csomót (évekbe telt az átvágás), hogy realizáltam, a látványhoz közelebb hoztam a képet. Az emlékezés fázisai lerövidültek. Hiszen akárhogy pillantunk valamire, például az előttünk ülő modellre, majd a festővászonra, a két pillantás között idő, vagyis az emlékezés ideje telik. Csak jóval rövidebb, és jóval több részletet őriz meg a látványból. Ezzel együtt egyre nehezebb rostálni, elhagyni. Fülep Lajos azt nem mondta meg, mennyi időnek kell eltelnie, hogy emlékezhessünk.

Vannak festők, akik nagyon messzire visszalátnak, akár a születésükig, vagy még régebbre, és ezt olykor meg is tudják festeni. Irigyelném őket, de ami engem érdekel, az a jelenlét, a pillanat tüze, persze áthatva az „örökkel”.

„Az idő megfoghatatlan volta ugyanaz, mint a valóság kisiklása az emlékezetből”¹² – írja Kemény Katalin.

Vagy Tandori Dezső szavaival kifejezve, a *Napfény egy üres szobában* című, Edward Hopper festményére utaló versében:¹³

Az üres szoba megtelik-e? Nem tudhatom, valójában sose jártam ott, akkor-ott, vagy még hozzátegyem: soha abban-az-egyedül-világban;

.....

...Üres szoba, nem tudhatom, valaki számára alakulóban, valakinek ott ez már: tartalom,

nekem csak, hozzátehetem-e: forma...?

Amit majd nekem kell kitöltenem,

.....

A vers és a festmény a valóságra kérdez rá, s mindkettő előremutat az ürességre, amelyhez, hogy ne mondjam, amelynek ábrázolásához a figuratív festőnek (egy Rothkóval ellentétben) még szilárd, látható, de kiüresíthető valóságot kellett használnia.

Ami engem illet, a kiüresített szobában meghagytam a figurát, a modellt, s hogy miért ragaszkodom az emberábrázoláshoz, azt paradox módon talán épp azzal indo-

kolhatnám, hogy ehhez az ürességhez azon a látványon (s ezzel együtt önmagunk szemlélésén) keresztül tudnék eljutni, amelyet a legjobban ismerek, ismerünk, az emberen keresztül, az ember által. Mert amit életnek nevezünk, s amit Georg Simmel annak nevez, az nem a köznapitobzódás, az élet hedonizmusa, hanem a folyamatos változás, épülés, lebomlás, megsemmisülés-keletkezés, szinte alig látható egymásba olvadó áramlása. És éppen ez az áramlás okozza a legnagyobb fejtörést a festőnek, akár ha csak egy mosolyt kívánna is megfesteni, hiszen tudjuk, hogy mosolyt festeni nehezebb, mint ajkat. És pillantást festeni nehezebb, mint szemet. S a festék és az ecset mágiája talán épp abban rejlik, hogy szerencsés esetben egyszerre képezik a formát és annak ellentétét, a lebomlást, átváltozást. Visszatekintve korábbi dolgaimra, valószínűleg önkéntelenül is mindig azt tartottam jónak egy-egy képemen, ha ezt a kettősséget sikerült elkapnom. És ez fájdalmasan ritkán sikerült. Egy-egy részletben csupán. Mert ha csak mozgás, rebbenés volt, akkor pontatlannak éreztem, s ha csak forma volt, akkor vagy illusztratívnak, vagy absztrakciónak, a forma kettős természetére szert.

Hol húzódik a határ? Ott, ahol a csiga mászik a borotvapenge élén, amiről Marlon Brando beszél az *Apokalipszis most*-ban.¹⁴

Hiába szerettem volna megmaradni ezen a pengeélen (vagy kötélén egyensúlyozva, ami talán rokonszenvesebb hasonlat), általában lebillentem erre vagy arra, s nem csak azért tértem mindig vissza és vissza az úgynevezett realitáshoz, hogy szilárdnak érezhető kapaszkodót találjak benne, hanem hogy a látható realitás (irrealitás) közelében maradva megpillanthassak valamit az élet áramából, a pillanatnyiságból.

Mindig a pillanat érdekelt. A többi úgyis benne van abban. Ahogy Kokas Ignác életre szóló három szava, „a soha, a mindig és a pillanat”¹⁵ úgyszintén arra mutat.

A pillanat-rajzok vázára felraktam az illékony látomások húsos gomolygását, a hajat, a ruhát, drapériát, súlyokat, a textúra változásait, de úgy, hogy ne csússzak át az önmagáért való leképezésbe. Tanulmányrajzok készültek a kezdeti csíraszerű ötletek kibontásához. Ez a figura lebontásának a fordítottja: a kidolgozás, annak minden veszélyével. Az ötlet olykor megmaradt a vázlat, a karton stádiumában. Vagy felemás produkciók születtek az ecset nyomán, hiszen a figurális festőt nemcsak a tárgy, hanem a történet is elragadja, s közben meg-megfeledez a képről, vagy, ami a rá leselkedő másik veszély, az ábrázolás nyúge-terhe úgy lefoglalja, hogy valóságos állóláborút vív minden egyes részletért.

Mert a festőt most nem segíti a stílus. Mert most nincs Nagy Kor. Nincs egyetemes stílus, korstílus, amely, mint egy áramlat, felkapná és vinné, s neki csak a saját kifejezés maradna: az emlékezés (a felejtés). Ehelyett a saját stílusért tesz erőfeszítéseket, pedig tudhatná, hogy nincs saját stílus, legfeljebb egy másiktól kibomló, ahhoz hozzátevő, vagy korábbi korokat összegző. És tudhatná, hogy a cél sem lehet a stílus (az eszköz), mert a stílus az élő forma ellentéte, a csigaház. Egy életmű egészét vizsgálva rábukkanhatunk a stílusokra, de a saját stílus kergetése olyan, mintha önmagunkat zárnánk börtönbe. A stílus a kifejezési mód ismétlődése, csiszolódás, kristályosodás, de ha teljesen elérné valaki, máris tovább kellene állnia, hiszen amit keres, az mindig odébb van. Ezért nincs is „egy” festő, hanem mindig három-négy, vagy több, s nemcsak több korszaka van a művésznek, de mintha ő maga is többször újjászületne.

Ha valamit megtaláltam, gyakran menekültem onnan. Így például a műtermi aktok bezártságából a szabadtermi koncertek világába (vagy később a színházi próbák légkörébe), hogy néhány év múlva ismét visszatérjek a műtermi beállításokhoz, de már nem teljesen ugyanúgy.

Nem történik semmi

Most kis kitérő következik – a témáról. A figuratív festészetet gyakran közelítik meg a témák és a motívumok felől. Csakhogy a téma – csapda.

Miközben könnyen azt hihetnők, hogy fontos a téma, Van Gogh valódi témája nem a biliárdasztal vagy a ciprus, és Cézanne témája nem az alma vagy a hegy. Sokkal fontosabb a festő viszonya a tárgyhöz, s ennek a viszonynak a megjelenése, amely azonban már nem a figurában (a tárgyban, témában), hanem inkább a nem illusztratív festői formában, vagyis a jelben, az alakzatban tárul fel. S bár a téma érzelmileg fontos lehet a festőnek, de sokszor már az elején sem tudja, miért, vagy elfelejti, s valami más lesz a fontos, amikor a néző még mindig azt az elfelejtett kép-tárgyat fogja látni. A festő pedig intellektuálisan akár ragaszkodhat is a témájához – magánügye marad. Egyetlen, manapság ritka kivétel, amikor a magánügy közüggé válik: ha a téma megbízás alapján születik, s ilyen alkalom volt a 2014-ben készült oltárképem.¹⁶ (Hogy mit jelent a figurativitás a vallásos képen, s jelent-e valami mást, mint egyébként, ez külön előadás tárgya lehetne.)

Újabb ellentmondással néznénk szembe akkor, ha a témát összetévesztenénk a tartalommal, mert a művészet lényege ugyan a tartalom, de nem úgy, ahogy hinni szokták, vagyis nem verbálisan, a témában van a tartalom,

hanem abban, ahogy a festő a témához viszonyul. Hisz a látását is ez határozza meg. És hogy a kép „témája” a téma látásának a módja, ez bizony korántsem egyértelmű a realista ábrázolások szemlélésekor.

S hogy a dolog még bonyolultabb legyen, példaképp előreugrom a tavaly befejezett festménysorozatomhoz,¹⁷ amelynek nemcsak tárgya, hanem története is van: egy diáklány tragikus halálához vezető egyetlen estéjét „meséli el”. Tudjuk, a történet még a realizmusnál is nagyobb tabu, vagyis, ahogy Deleuze írja Bacon kapcsán: „A festészetnek nem szabad sem modellt ábrázolnia, sem történetet mesélnie.”¹⁸ És ez is igaz, és ez sem igaz. Ahogy az irodalomban észrevétlenül és nyertesként „visszajött” a történet (persze nem mindegy, hogyan), úgy a festészetben is felesleges a tiltása, noha érthető. A történet, ugyanúgy, ahogy a tárgy, rá tud telepedni a „belső csengésre”, a láthatatlan felsejlésére. De ha mégis sikerül (ismétlem, hallatlan nehézségek árán) sajátosan transzparenssé, átvilágíthatóvá tenni a tárgyat, vagy akár a történetet, akkor a pengeéltől sem távolodtunk el, és az egyensúly, sőt az egység megvalósulhat. (Megjegyzem, bár ennek a kifejtése is külön előadást igényelne, a történet azért nem jelenthet elvileg akadályt, mert „történetek” a valóságban sincsenek. A történet ugyanúgy illúzió, ahogy a tárgy. Gyakorlatilag azonban a mesélés valóban megfojthatja, egydimenzióssá, túlságosan leolvashatóvá teheti a képet és az irodalmat egyaránt, de ennek oka az, hogy a jelszerű forma-alak alárendelődik a tárgyas formának.)

Ugyanis mindennek a kulcsa a festői forma; noha tökéletesen egyet kell érteni Kandinszkijjal abban, hogy a formát illetően kizárólag a „belső szükségszerűség” számít, s az bármilyen formát „szentesít” ily módon Kandinszkij kapcsolódik Georg Simmelhez is, csak élet és áramlás helyett belső szükségszerűségről és „a lélek törvényeiről” beszél¹⁹.

A burok mögött

Milyenek lehetnek a formai jelek? A figuratív kép pontosan olyan formaképződmények által hat, mint az absztrakt kép. Nincs különbség. Ezek a formák lehetnek organikusak, izom- és csontozatszerűek, kanyargók, lehetnek szilárd-kemények, egyenes vonalúak, lehetnek fűtszerűek, pontszerű halmazok, kozmikusak. Az első, amit megpillantunk a figurális képen (is), az valami olyasmi, amire ösztöneinkkel, idegrendszerünkkel reagálunk; felhasználva a bennünk tárolt ősi képi struktúrákat. Az, hogy a képen ábrázolt tárgyat véljük elsőként felfedezni, csupán fogalmi gondolkodásunk lassúságának köszönhető.

Ritkábban fordul elő, hogy a képen ábrázolt tárgy „illusztratív” képe többé-kevésbé egybeesik a külső megjelenésre ható mélyebb formai erővel. Ilyen egy Leonardo-csatajelenet, ilyen egy Cézanne-táj. Ezeknél az illusztratív képet megsokszorozzák a formastruktúrák. De előfordulhat, hogy a mögöttes erők, ősképek és az ábrázolat nem esik egybe, mint egy Chardin-csendéletnél, vagy Courbet *Pisztrángjánál*, mert mindkettő a tudatalattiból valami mást hív elő, mint amit közvetlenül látunk, illetve valami mást is, és így a kettős játék izgalmas vibrációját élhetjük át, akár tudunk róla, akár nem.

A nem ábrázoló kép, amit absztraktnak is szoktunk hívni (egyébként helytelenül), közel áll a jelhez, az íráshoz, tehát a látottnak és a tudottnak a határmezsgyéjén elhelyezkedve tulajdonképpen a vizualitás végpontjára, valamilyen végső igazságra mutat rá, a látvány eltűnésére annak ősforrásában. A figuratív kép látszólag egy sokkal korábbi állomáson foglal helyet, még benne az empirikus látvány (látszat) valóságában, valójában azonban már ekkor is a végponton vagyunk. Mindig ugyanott vagyunk. Nincs két hely, legfeljebb kétféle nézőpont. A non- és a figuratív kép egy- és ugyanarra mutat rá: a láthatatlanra.

A látvány festői megfogalmazása mindenképpen egyfajta burok mögé pillantás. Az ecsetvonások héjként borítják a testeket, s ez nemcsak optikai felszín, hanem új fizikai burok is. Térben mozgó héjak, több-kevesebb tömeggel kitöltve. Egyes festők súlyosak – Caravaggio, Cézanne –, mások levegősek, mint Turner, Bonnard. Ismét mások pont- és vesszőhalmazra bontják a látványt, mint Seurat, vagy Van Gogh.

De mi is ez az ecsetvonás-burok?

Tizennyolc évesen kezdtem festeni, s két évvel később, amikor éppen katonaidőmet töltöttem Kalocsán, a kaszárnya egyik eldugott termében, amit amolyan bűvőhelynek használtunk, a 60 wattos mennyezeti izzó fényénél, tükröből, másfél óra alatt festettem egy önarcképet. Tisztán emlékszem arra, hogy leginkább csak egyetlen részlettel, a haj megfestésével voltam elégedett. De ennek okán akkor nem gondolkodtam. Mára megértettem.

Azon a képrészleten a realitás illúziója és az ecsetvonás a festékekkel teljesen egybeesett. Banálisan hangzik, de számomra döntő mozzanatról volt szó. Ha ezzel tisztában lettem volna, talán kevesebb kitérőt teszek a későbbiekben. Mert ugyan tudatosan, vagy önkéntelenül, de valamiképp mindig visszakanyarodtam ehhez a megoldáshoz, hogy egyúttal elveszek megannyi más kérdésben.

Későbbi képeimre gondolva is ki tudnék emelni ilyen számomra kedves részleteket, noha a kompozíció, a kép egészét fontosabbnak tartom, mégis sajnos ritkán sikerül

mindent kézben tartani. Az akvarelltechnikát azért használok szívesen, mert miközben az akvarell-ecsetvonások mindegyike látható marad, azok a bizonyos ecsetvonás héjak (néha leplek) beborítják ugyan a papírt, de lélegezni is engedik. Olajképeken, gondoljunk csak a múzeumi közelhajolásokra a festményekhez, inkább egy-egy részletben tárulnak fel élesebben a felszín áttörésének festői eszközei. Ezek az eszközök lehetnek drasztikusak, mint Francis Bacon portréin a rákent jelek, fröcskölések, melyek gyengítik a képmást (mint vízfodor a tükörképet), de csak azért, hogy épp a megsemmisített illúzióval sokkolják még hevesebb életre a festett figurát. Jellegzetes modernista fogás, nagy erőfeszítés, akrobatamutatvány, olyasmi, amit az öreg Tiziano nap mint nap játszva megoldott egy kis festékfolt odadörzsölésével. Az agg Tiziano fáradság nélkül egyensúlyozott a képet megnyitó szakadékok szélén.

A figuratív kép úgy bukkan elő ebből a szakadékból, vagyis a nem figuratívból (a formátlanból, az absztraktból, a láthatatlanból), akár egy kísértet. Ahogy a súrlófény megérinti és kiemeli a sötétből egy alak formáit, úgy érinti Caravaggio ecsetjével az umbraszínű vásznat. Utánzás volna? Kísértetjárás? Láthatóvá tétel. Eljárása egyszerre a legnagyobb illúzió (nemhiába ő az első naturalista), s egyszerre a legnagyobb absztrakció: utalás a mélységre, a láthatatlanra. Ezért lehet az eredeti – nem műhelymunka – Caravaggio- (és Rubens- vagy Velázquez)-képeken lelátni a vászon alapjáig, mert ott tárul fel az az üresség, amelyből a kép táplálkozik, s amelyre visszautal. Ugyanígy Van Eyck vagy Dürer képein, akár észrevétlenül is, de a fehér alap mélységeiből sugárzik vissza a fény, áttörve a felső színrétegeket, ahhoz hasonlóan, ahogy Cézanne *Vollard-portróján* a kézfejen üresen maradt, festékkal be nem fedett két-három lyukon felszivárog a mélység. Sajnos nagyon sok képet elveszíthetünk azáltal, hogy eltömjük ezeket a mélység (és magasság!) felé vezető „lyukakat”, akár pusztán a kidolgozás kényszere, vagy tehetetlen igyekezetünk révén.

A figuratív kép a hétköznapi látást és a soha nem látottat köti össze, s minél inkább hasonlít a köznapi látásra, annál nagyobb erőfeszítést kell tenni a festőnek, hogy valamely, szinte érthetetlen módon irreális, kísértet-szerűvé tegye ezt a látványt, valahogy úgy, ahogy az éles napfényben, tisztán kivehetően megjelenő kísértetek rémisztenek a népi leírások szerint. Freud *kísérteties* fogalma is ide illik, az otthonos (a reális) válik rettenetessé (a művészetben MŰ-vé, egy darab vászonná). S minél reálisabb (irreálisabb), annál fenségesebb, vagyis rettenetesebben szép, ahogy a köznyelv kifejezi.

Vagy amint a 26 éves Fülep Lajos írta: „A szép valamely jelenség formájának örökkévalóság jellege.”²⁰

Figuratív festő-mesterem, Csernus Tibor is érezhette, hogy neoklasszikus caravaggizmusával nem mondta ki a végső szót, s élete utolsó tizenöt évében mintegy széttörte, majd újra összerakta a látvány terét (és a képet), hogy heroikus és véget nem érő küzdelemben (csak halála vett véget ennek) újra és újra nekifeszüljön az ábrázolás és az ábrázolás mögötti valóság párbajának, pontosabban annak, hogy az ábrázolással folytatott küzdelem során, akárha egy atommaghasadás alkalmával, minél több valóság szabaduljon ki a mélyből.

Ami engem illet, a jövőben én is szeretném úgy felépíteni és lebontani a képet, hogy semmi se vesszen el, még ha ehhez az kellene is, hogy mindent elveszítsek. Az érzékelés nyújtotta gazdagságról sem akarnék lemondani, de mégis, a képnek nem csak az érzékekhez kell szólni, hanem az érzésekhez. A színekről sem mondanék le, de mégis, egyszer el kell feledkezniem a színekről. A formák erőiről sem mondanék le, és mégis, meg kell mutatnom, hogy van valami fontosabb, mint a formák erői. Dupla egyensúlyozás: ismétlem, két part között kifeszített kötélen. A kettősségek látszólag nem szűnnek meg, de ott, az egyensúlyozás centrumában visszahúzódnak egyetlen pontba. Ha megtartom a figurát, csak azért teszem, hogy sejtessem: van, ami nála erősebb.

A figuratív festészet nagy kérdése most is az, hogy képes-e újraértelmezni a látást, a látványt, úgy, hogy közben feltárja a mögöttes erőket – elérve egészen az alapig, és azon túl, a láthatatlanig.

JEGYZETEK

- 1 DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Bp., Atlantisz, 2014, 12.
- 2 HAMVAS Béla: *Művészeti írások I. Öt meg nem tartott előadás a művészetről*. Bp., Medio, 2014, 81.
- 3 BAZAINE, Jean: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris, Seuil, 1953, 113.
- 4 ANDRÁSI Gábor: *Veszelszky Béla*. Bp., Új Művészet Alapítvány, 1992, 23.
- 5 JEANNIOT, Georges: *La Grande Revue. Two visits to Manet's Studio. = Manet. A Retrospective*. Edited by T. A. Gronberg, New York, Park Lane, 1990, 174.
- 6 SIMMEL, Georg: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet. Művészet és elmélet*. Bp., Corvina Kiadó, 1986.
- 7 SIMMEL, Georg: *i. m.*, 56.
- 8 LORD, James: *Egy Giacometti portré*. Bp., Háttér, 2004, 16.
- 9 FÜLEP Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban. = Egybegyűjtött írások II*. Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995, 135.
- 10 *i. m.*, 132.
- 11 MOLNÁR Sándor: *A festészet tanítása*. Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis Kiadó, 2008.
- 12 KEMÉNY Katalin: *Az ember, aki ismerte saját neveit*. Bp., Akadémiai, 1990, 143.
- 13 In: TANDORI Dezső: *Főmű*. Bp., Liget Műhely, 1999.
- 14 Kurtz ezredes monológja. = COPPOLA, Francis Ford: *Apokalipszis most (Apocalypse Now)*, 1979.
- 15 KOKAS Ignác: *A soha, a mindig, a pillanat*. 2004, akril, farost, 120 x 86,5 cm
- 16 LAJTA Gábor: *Az emmausi vacsora*. 2014, olaj, vászon, 350 x 160 cm, Dombóvár, Evangélikus templom
- 17 LAJTA Gábor: *Az oroszán nyelve I–VIII.*, 2014, olaj, vászon, egyenként 130 x 230 cm
- 18 DELEUZE, Gilles: *i. m.*, 12.
- 19 KANDINSZKIJ, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben*. Bp., 1987, 47–48.
- 20 FÜLEP Lajos: *i. m.*, 152.