

Forma és személyiség

Gondolatok Vajda Lajos életműve kapcsán

„Nem minden lehetséges minden korban.”
Heinrich Wölflin

„Nem minden lehetséges minden helyen.”
Mayer Erzsébet

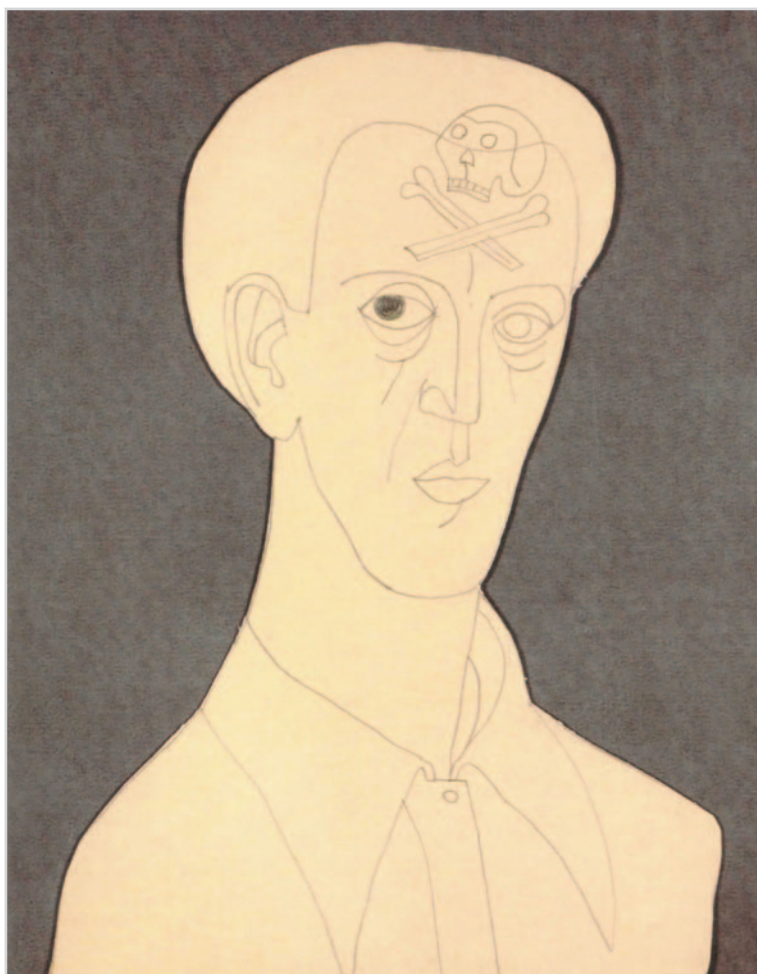
Tanulmányom kettős célt követ: igyekszem rámutatni arra, hogy Vajda Lajos élete, életműve olyan egyetemes kultúrtörténeti, alkotáslélektani kérdéseket érint, amelyek túlnőnek a festő konkrét munkásságán. Másrészt igyekszem feltárni az *Önmagára mutató ikonos önarckép* című festményének paradoxonjait.

Vajda Lajos (1908–1941) meghatározó szerepe a magyar képzőművészetben letagadhatatlan. Olyan látásmó-

dot képviselt a XX. század első felében, ami különösen az utódok számára vált felszabadítóvá és eligazítóvá. Éppen ebből a sajátos, korában elszigetelt alkotásmódjából adódóan életművének korrekt elemző-értelmező feldolgozása még várat magára. Mezei Árpád éles eszű megfogalmazásában: „Több szerzőnk mutatott rá arra, hogy sem a spekulatív filozófiához tartozó esztétikának, sem a képzőművészeti kritikának a képzőművészetekre irányuló elemzése nem vezettek kielégítő eredményhez.” Ahogy ez Vajda esetében is igaz. Az adott társadalmi viszonyok, a közvetlen kultúrtörténeti állapotok, a nyugati világtól való lemaradás, „elmaradottság” hibáztatása, a zsidóságaival kapcsolatba hozott mellőzöttségének hangsúlyozása valóban nem hozott kielégítő eredményeket az életmű megértésében. Hiányzik többek között az adott kor szellemiségének, a festőt körülvevő és átható művészeti hatásoknak a számbavétele, továbbá annak tisztázása, hogy a nyugati hatás mivé vált, illetve válhatott alkotásaiiban. Nem előnyös az sem, ha a Vajda által gyakorolt festői eljárásokat, amelyekkel a vizuális szemlélet határainak módosítására törekedett, kizáró ellentétként szembe állítják a korábbi korszakok alkotói – immár a korszerűtlenség stigmájával ellátott – módszereivel, nemcsak a magyar festőkével, hanem a már meghaladottnak számított nyugatiakéval is, mintegy leminősítve azokat. Különösen áll ez a Vajda által képviselt modern térszemlélet esetében. Ma már közhely, hogy a múltat eltörölni nemcsak a történelemben, hanem a művészetekben sem lehet. Mint ahogy az is, hogy a fejlődés fogalma csupán az ész és az ember mindenhatóságának kritikátlan feltételezéséből fakadt. Döbbenetesen igazolja ezt Feynman fizikus felfedezése, aki szerint az anyag előrehaladó mozgásában mindig vannak hátrafelé mozgó részecskék. De hivatkozhatunk a Möbius-szalagra és annak Escher-féle vizuális megjelenítésére: miszerint, aki előrehalad, az egy idő után visszafelé megy, és aki fent van, az pedig lentre kerül, aki pedig kívül van, az belülré kerül.

Az eddig elmondottak az esztétika nem kielégítő eredményeit érintik, az elemző-értelmező munka hiányosságait, a vizuális jegyek szöveggé formálásának nehézségeit. A történelmi helyzet és játszmák egy életműre való vonatkoztatása ennél komolyabb veszélyeket rejt. Szemléltetésképpen képzeljenek el egy kört, amelynek egy adott pontján két golyó áll, majd ellenkező irányba elindulnak

Vajda Lajos:
Önarckép
koponyával,
1936, Ferenczy
Múzeum,
Szentendre
© Wikimedia
Commons





Vajda Lajos:
 Felmutató
 ikonos önarckép,
 1936
 © Kovács Gábor
 Művészeti
 Alapítvány

a kör kerületén, s egy bizonyos pontban újra összetalálkoznak. Ha csak a kiinduló és az érkezési ponton való együttes jelenlétüket nézzük, akkor semmi különbséget nem érzékelünk, pedig a „megtett út” alapján az azonoság csak látszólagos és külsődleges. S valójában nemcsak hogy eltérőek, hanem sok esetben ellentétes viszonyokat és állapotokat tartalmaznak. Az ellentétes folyamatok csalfa azonosságára álljon itt néhány példa.

Az I. világháborút követően Nyugat-Európa számára felkínált történelmi lehetőség a marxi társadalmi modell volt, ami végül a kommunizmus kísérleteként beutazási és letelepedési engedélyt kapott Kelet-Európában, sőt a Szovjetunió létrejöttével tartósan helyhez kötötték annak ellenére, hogy Európa nyugati és a keleti féltekéjének társadalmi, gazdasági helyzete között nem sok hasonlóság létezett. Míg Nyugat-Európa megelégedte az ész és a fejlődés, a polgári szemlélet álságos és kétes diadalát, a keleti kis népeknél el sem kezdődtek ezek a folyamatok, mégis mindkét helyen a régivel, a meglévővel szembe helyezkedő avantgárd heves tagadása lángolt fel. Ebbe a heveny, botrányosan romboló és tabutagadó helyzetbe érkezik Vajda Párizsba. De Vajdától függetlenül utalhatok az 1968-as diáklázadásra is, amelynek forgószele erősítette a szocializmus kényszerzubbonyában vergődő kommunista ifjúság tiltakozását. Groteszk egybeesés ez is: az egyiknek abból van elege, amit a másik nem ismerhetett meg, és csak merész álmaiban képzelődött a nyugati jólétről és civilizációról. Mint ahogy a 80-as évek végén a Nyugatnak fogalma sem volt arról, mi alól akart felszabadulni Kelet-Európa. Aktuális példaként utalhatok még az Európai Unióba való belépés/beléptetésünkre is, amit a 68-as, 89-es helyzet kimódolt megismétlésének tartok.

Vajda is azok közé tartozik, akik az I. világháború után, a Monarchia szétesését követően, sem a háborús veszteség, sem a trianoni békediktátum traumájához nem kapcsolódik, hanem a nyugati avantgárd heveny alkotói lázban égő Párizsára veti szemét, és az orosz avantgárd ígéretes produkciói lebegnek szeme előtt. Megszakítva itthoni művészeti tanulmányait, 1930 és 1933 között Párizsban él. Ólomkatonák festéséből tartja el magát, s közben „önkéntes mesterkurzust” folytat. Vajda igyekszik megtanulni és elsajátítani a merész, nagy hatású kifejezési módokat, mindenekelőtt a montázst és a térkezelést. Ott zúgnak körülötte az avantgárd nagy erejű hullámai, de annak dekonstruktív, felforgató, kihívóan provokatív szellemisége távol áll tőle. Visszatér Magyarországra. A párizsi és az itthoni állapotok közti különbséget érzékelve, az itthoniakat elmaradott, retrográd szemléletűnek minősíti, s küldetéses festőként igyekszik magára vállalni a felzárkóztatás feladatát. A helyzet a szándéknál összetettebb, ugyanis ha valaki szembekerül az elfogadott, az adott helyzetben szentesített konvenciókkal, akkor annak vi-

lágképével fordul szembe. A kérdés viszont az: mit tud nyújtani helyette, van-e valami elfogadhatóbb az itthoni közösségnek? Ibsen egész életművében azt a kérdést feszegette, hogy a küldetéses embernek van-e joga felforgatni a világot (*Császár és Galileus*) vagy beleavatkozni az emberek magánéletébe (*Nóra*). Az egyetemes kultúrtörténeti helyzet még ennél is komplexebb, hiszen a teljessgre törő világképek kudarcot vallottak, aminek következtében az élet minden színterén eltűnt a kohézió, a szerves egész, a teljesség. Helyette a fragmentszerű toldaléklét alakult ki. A görög, keresztény, reneszánsz tradíció erőtlenné vált. Az eluralkodó elidegenedettséggel viszont szorongással, frusztráltsággal járt. Általános életélmény lett a sehova nem tartozás gyötrelme, az identitászavar, a menekülés igyekezete és a kitörni vágyás, ahogy ezt Vajda életműve is mutatja. Felerősödött a társadalmi kötöttségek tagadása, ami magával hozta az egyéni és a kollektív törekvések széttartó irányát. A művészek a szélsőséges megnyilvánulásaikkal igyekeztek a múlt kötöttségeit végképp szétzúzni, mígnem rá kellett jönniük, hogy minden eredetiség, eredetieskedés mögött konvenciók vannak.

Vajdával kapcsolatban kérdésként vetődhet fel: ha valaki annyira idegen Kelet-Európa elmaradott térségében, miért nem futja tehetségéből, akaratából a Nyugat fejlett szintjén való megmaradásra, mint ahogy Vasarely, Moholy, Kepes ugyanezzel a kezdősebességgel megkapaszkodott, és a rövid távon kifúló avantgárdélményt képes hasznosítani, továbbfejleszteni. Vajda távol állt például a vagány spanyolok, Dalí, Picasso, Miró extrém alkotói világtól és viselkedésétől is, mint ahogy nem tudott kapcsolódni – hogy keletiekre is hivatkozzam – a román Eliade, Cioran merész gondolkodásmódjához vagy akár Párizsba gyalogosan érkező Brâncuși alkotásmódjához. A fent említett történelmi paradoxonok kelthették Vajdában azt a látszatot, hogy a feudális Kelet elleni lázadás és a megfeneklett Nyugat elleni lázadás ugyanazokkal az alkotói módszerekkel történhet. Tény, hogy amikor a képzőművészek elődeik hiányosságait kiemelve, velük szembeálló elméleteket dolgoznak ki, ritkán adódik tartós eredményesség.

Vajda hazatérésének minden bizonnyal több oka lehetett. Tudta, hogy hova tér vissza, mint ahogy tisztában kellett lennie a nyugati importáru rohamosan devalválódó értékével is. Hogyan lehet elvárni a polgári társadalmi formát átugró csonka Magyarországtól, hogy azt produkálja, amit a Nyugat? Hiszen ez utóbbi a polgári társadalmak, a fejlett nemzetállamok, a gyarmatosítás, tökefelhalmozás, a világ újrafelosztása folytán aktív helyzetben van, Kelet-Európa pedig a formális polgáriság ellenére feudális jellegű, ráadásul állandó gyarmati sorban él éppen a nyugati országok tartozékaként, a mindenkor aktuális birodalmak szegélyén, rojtjaként. Amikor Vajda

a magyar hagyományokat nem találja, vagy amit megismer, azokat szemétnek tartja, erősen bekapaszkodik a formaművészet lehetőségeibe. Számára a megújulás forrása a francia tapasztalatokon túl az orosz avantgárd lesz, Kandinszkijjal és Maleviccsel az élen, Eizensteintől pedig

megtanulja a montázs technikát. Egy rövid időre ezek az újszerűségek biztosítják is az alkotói lendületet. De az avantgárd hamar lecseng. Nyugaton azért, mert a heveny indulatkitörés után lehiggadnak, az oroszoknál, a megkonstruált Szovjetunióban pedig azért, mert Sztálin be-

Vajda Lajos:
Madar-növény
ezüst alapon,
1940, Szent István
Király Múzeum,
Székesfehérvár
© Wikimedia
Commons





Vajda Lajos:
Ezüst Gnóm,
1940, Magyar
Nemzeti
Galéria,
Budapest
© Wikimedia
Commons

vezeti a szocialista realizmus sérthetetlen kánonját. Nem tudom, hogy Vajda ismerte-e ezt a folytatást, tudott-e az öngyilkos, az emigrált vagy hajóra rakott orosz értelmiségiek sorsáról. Abba pedig belegendolni is iszonyú, miként élte volna meg a Szovjetunió felbomlását követő újhazugság művészetét és állapotát, amit Prigov, orosz performanszművész kertelés nélkül így foglalt össze: „A művészettel való jellegzetes szovjet bánásmód – cukros kenyér és korbács, szájkosár és privilégiumok – furcsa módon újra visszatérőben van.” Azt sem tudom, hogy Vajda halott-e Spengler 1923-ban megjelent *A Nyugat alkonya*

című könyvéről, aminek első része az *Alak és valóság* volt.

Vajda – világkép híján – a formai újítást helyezte szembe a konzervatív magyar művészettel. A formához való erős kötődéssel a festő függetleníteni tudja magát az aktuális történelemtől, annak folyamataitól, védelem alá tudja helyezni személyiségét s egyéni meggyőződését, hiszen a forma általános és személytelen. Ahogy a Vajda-életmű mutatja, mindez nem járt teljes sikerrel. Ugyanis a forma nem más, mint megvalósult tartalom, hogy Vajda kortársától és sorstársától, József Attilától kölcsönvett esztétikai

alaptételre hivatkozzak. A tartalom és a forma szerves összetartozásának kiiktatása maga után vonja a formai elemek önállósodását pontosan úgy, ahogy az emberi személyiség elemei is függetlennednek egymástól, belesodorva az embert az identitásválság örvényébe.

Vajda életművében a térábrázolás változatai itthon valóban felszabadítóan újszerűek és érdemlegesek voltak, mint az ezt követő ikonos önarcképek is, az emberi személyiség komplex jellegét hangsúlyozva. Az ikonos képek az úgynevezett maszkos képekkel együtt jól mutatják a modern ember öncélú téblábolását a művészetek világában, vele együtt a modern ember létragédiáját is. De Vajda ennek a folyamatnak a köztes mezsgyéjén áll. Érti a darabokra hullott létállapotot, szembesül a személyiség összhangot veszített, elkülönülő elemeivel, de él benne a helyreállítás és a megoldás reménye. Ahogy Bartókban és József Attilában is.

A térábrázolás változatai a művelődéstörténeti korszakokkal együtt alakulnak. Goethe tömör megfogalmazásában az ember először az isteneket tekinti valóságosnak, majd a heroszokat, majd az embert, végül pedig az egyedet, mígnem önnön tükörképébe beleszédül. Ennek megfelelően változik a térszemlélet is, a műalkotások kompozíciós rendje. Amikor az európai ember felszámolja a középkori szakrális világképet, és az istenember helyett az emberisten elkezd önnön ünneplését és dicsőítését, a reneszánsztól a centrikus perspektíva válik elfogadottá. Vajda ezt – nevezzük leonardói szemléletnek – kívánja meghaladni azzal, hogy több nézőpontot érvényesít egyszerre, az úgynevezett kiterjesztett perspektívát. Ennek következtében a tárgyak síkszerűek lesznek, elveszítik térbeliségüket és anyagszerűségüket. Ezt láthatjuk a szigetmonostori szerb–magyar faluban készült rajzain, illetve magáról a faluról készült képein. A térbeli dimenziók szűkítésével az idő egysége is megbomlik és szekvenciákra tagolódik. A kiterjesztett perspektíva megjelenítéséhez Vajda az eltolás, tükrözés, forgatás módszerét alkalmazza. Mindezzel az eljárással megszünteti a hagyományos, elmaradottnak tartott ábrázolóművészetben érvényesülő hierarchikus rendet. Ma már nehezen tudjuk elképzelni, hogy Monet *Tavirózsák*-sorozata milyen felháborodást váltott ki rendezetlen kompozíciója miatt. Tzara dadaista költő jó előre jelzi, hogy a hierarchia és általa a rend felszámolása együtt jár az emberkép módosulásával, mert ezek hiányában az embernek nincs lehetősége az emelkedésre, ráadásul meggyengül az ember védelmi rendszere, és elveszíti a megkülönböztetési képességét is. Tzara szerint az animális és a vegetatív világ határai is összemosódnak. Versbe szedve így:

„jól nézettek meg! idióta vagyok, bohóc vagyok,
szélhámos.

jól nézettek meg! csúnya vagyok, arcom kifejezéstelen,
kicsiny vagyok.
olyan vagyok, mint ti valamennyien!”

Itt két kitérőt teszek. Egyrészt fontosnak tartom felidézni az intelligens szó etimológiáját, amely az inter (között), és a lex (szó) szavakból alakult szó szerkezet. Mivel eleinte a szövegben a szavakat megszakítás nélkül egybeírták, azt az olvasót tartották intelligensnek, aki felismerte a szavak közötti határt, vagyis képes volt megkülönböztetni a szavakat. Ez a megkülönböztetési képesség oszlik szét a kultúrtörténet folyamán. Másrészt azt is szeretném hangsúlyozni, hogy a Vajda Lajos képein látható térábrázolás nem ismeretlen a korábbi művészeti korszakokban sem, ami igazolja azt a tételt, hogy minden innováció valami volthoz, meglévőhöz kapcsolódik.

Piranesi a XVIII. században képes volt egyszerre ábrázolni a külső (utca) és a belső (börtön), a fenti (égi gépezet) és a lenti világot ugyanazon a vásznon, túllépve a hagyományos perspektívaábrázoláson, mintegy előre jelezve a posztmodern ember mély tragédiáját: alázuhanni a megroggyant égi gépezetből, vagy bezárva lenni a földön épített mesterséges börtönbe, így a szó szoros értelmében helytelenné, kizárva lenni az életből. Az sem véletlen, hogy Coleridge és de Quincy azonnal értette a végtelen és a véges terek által keltett nyugtalanságot. Mi változott ehhez képest a háborúba ájult Európa XX. századában és napjainkban?

Vajda a 30-as évek derekán közeledik az ikonok világához. Ismeretesek a szerbiai és szentendrei élményei az ortodox kereszténység képi világával kapcsolatban. Az ikon az ortodoxok, később a pravoszlávok (mindkét szó igaz hitet jelent) szakrális kifejezésmódja, sajátos perspektívában. A középpontban ábrázolt Istenszülő (a nyugati egyház szóhasználatában Szűz Mária) és a szentek ábrázolása az ikonon az isteni szellemiség, a konkrét időből való kilépés megnyilvánulása: Te vagy Krisztus, az élő Isten Fia (Ты еси Христос, Сын Бога живаго). Az ikonokon látható kéztartás vagy Istenre, a világ teremtőjére mutat felfelé, vagy az Istenszülő karjában ülő Jézus Krisztusra, a Megváltóra mutat. Az ortodoxiában Jézus megtestesülése, a láthatatlan Isten láthatóvá válása miatt övezi nagy tisztelet Szűz Máriát, az Istenszülőt. A fejét körbevevő arany az örök mennyei fény kifejezése. Az ikon azt az áldást közvetíti, amivel Krisztus, Mária és a szentek rendelkeznek. A keleti ortodox egyházban sem a szöveg, sem a liturgia, sem az ikonok ábrázolásmódja nem változott mind a mai napig. Az ortodoxiával ellentétben a római egyházban az idők kívánalma győz a változatlan felett. Aki végigsétál a Szépművészeti Múzeum keresztény művészet terméin, döbbenet szembesül ezzel a folyamattal. Az európai barokk hatására a szentkép elveszíti dogmatikus

Giovanni
Battista
Piranesi:
A találmány
börtönei,
1761, Museum
Berggruen,
Berlin
© Wikimedia
Commons



tartalmát, és a külső báj, a tetszetőség és a díszítőelem válik hangsúlyosabbá. Mindezek következtében a világnak ezen a szegletén nem lepődhetünk meg azon, hogy Jézus Krisztus megjelenik szupersztárként, megkísértett és elbukott férfiként (*Krisztus utolsó megkísértése*) vagy kánkántáncosként (Kubrick *Mechanikus narancs* című filmjében). Mindez az ortodoxiában kizárt, mint ahogy a másik két egyistenhívő vallásban is. Vajda a tabumentes nyugati áramlatok hatására, a síkba vetített világ iránti vonzalmának köszönhetően leválasztja az ikon formáját annak szakrális tartalmáról, és a formát önállósítva szabadon tölti fel személyes világlátásával, állapotával, és önarcképként értelmezi. József Attila szavaival élve: megkísérli a lehetetlent. Ha egy ikon nem közvetíti a dogmát, ha eltűnik az égi fény, ha az önmagára mutató, önmagára reflektáló alkotó nem rendelkezik az áldásosztás képességével és lehetőségével, ha szabadon használ egy szent formát, akkor végül mivé alacsonyodik az ikon?

A szép számú önarckép között az *Önmagára mutató ikonos önarckép* (1936) különös jelentőségűvé vált az idők során, megizzasztva a kép jelentéssíkjai közé merészkedő értelmezőket. A művészettörténeti gondolkodás pazar látteleletét kapnánk meg, ha összevetnénk az egymás mellé helyezett vélemények értelmezési horizontját.

Krisztus, Mária és a szentek helyére az önarcképen három, egymásra vetített arc került, mintha egy palimpszeszt különböző rétegeit látnánk. A néző szempontjából a dimenziót veszített sík-fejek ferdeszögben állnak, akár a szó pejoratív értelmében is. A fejek így együtt és külön-külön is kimozdultak középpontos, nyugalmi helyzetükből, megbontva a személyiség belső kohézióját s megkülönböztethetetlenül olvadnak fel egymásba. A fejekkel szemben egy aránytalanul nagy méretű, mélysötét kéz látható. A kéztartás is érvényteleníti az ikonok szabályait: mivel a kéz sem felfelé, sem a Megváltóra nem mutat, hanem önmaga felé fordul, mintegy elzárva a felemelkedés lehetőségét. Ezekből az arcokból hiányoznak az emberi vonások, a lélek tükrének nevezett szemekkel együtt. Márpedig a festő nélkülözhetetlen szerszáma a szem, ezzel végzi

munkáját. Ha üreg tátong a szem helyett, akkor nem tudja elérni azt, hogy őt látva lássák, sem azt, hogy ő látva lásson. Az aránytalanul nagyra méretezett önmagára mutató kéz egyik fejre, személyiségdarabra sem irányul, fenyegetően áll szembe valamennyivel. Úgy tudjuk, ha rés támad az összetartozó részelemek között, amely a képen a fejek, valamint a fejek és a kéz között tátong, akkor a bomlasztó erők, vagyis diabolikus hatások jelennek meg. Nem véletlen, hogy sokan a szétnyíló, magasodó ujjakat az ördög szarvának vélik, amelyek egyszerre fenyegetők és rámutatással akár számon kérők vagy cinikusan fölényesek. Az önnön kontúrjait elvesztő ember viszont könnyen fennakad ezeken a szarvakon. A mindenfajta kötődését, önnön stabilitását elvesztő ember végül önmaga marad önmagának. József Attila híres soraival: „hiába fűröszöd önmagadban, csak másban moshatód meg arcodat”. A hüvelykujj mesterséges fénye is jól illik a sátán megtévesztő tevékenységéhez. Ebben a világban nincs égi fény, nincs belső kisugárzás, csak bizonytalan forrású megvilágítás, levilágítás, átvilágítás. A szimmetria kiiktatása, az arányok megváltoztatása, a statikus erő helyett az elmozdulások ábrázolása mind a sötétség erejét jelzik, azt, hogy az ember démoni világban vergődik. Ahogy – véleményem szerint – Vajda is az ikonnal történő dekonstrukciós játékával. Az ember ugyanis nem megváltó, a saját személyiség univerzálissá növelése zavaró téveszme nemcsak az igehirdetőre nézve, hanem a hamis tudatot átvevő befogadók számára is. Bizánc örök érvényű tanítása szerint az ember törekedhet felemelkedni a transzcendencia világába, de ne várja el, hogy a mennyek országa szálljon alá a földre, és megoldja az ember társadalmi, személyes gondjait, s főleg azt ne, hogy igazságot és kárpótlást szolgáltatson neki. A rossz eredete és a tökéletlenség kérdése ugyanis nem társadalmi kérdés. Németh Lajos összefoglaló szavaival: „A megkísértés és a kísértésnek való ellenállás, a bukás és a felemelkedés, a megdicsőülés és a pokol bugyrainak a gyötrelme, a megveretés és a sorsot vállalás tisztítótüze – mind oly etikai probléma és élményforrás, amely máig is érvényes.” S érvényes volt Vajda idejében is.