

Kemény, Katalin, Veszelszky, Béla

A hiányzó fejezet

A Veszelszky Béla halálának huszadik évfordulóján a festő emléke előtt gyűjteményes kiállítással tisztelő Műcsarnok akkori igazgatója, Beke László szerint „[Veszelszky Béla] művészetét ebben az évszázadban még legalább egyszer újra fel kell fedeznünk” [...], hisz nemcsak hogy „egyedülálló, új festői minőséget hozott létre”, hanem „a magyar művész mintaképül is szolgálhat a ma élő művész- és gondolkodó nemzedékek számára”, amennyiben egyszerre volt „avantgardista és radikálisan konzervatív, filozofikusan bölcs és mélyen naiv, nemzeti és európeér”.¹

Első, felületes pillantásra úgy tűnhet, Kemény Katalin Veszelszky-esszéje, *Az ablak, a táj, a valóság* a festő (újra)felfedezésének bekei imperatívuszát teljesíti be a festő halálát követően az életmű egyik első „felfedezéseként”. A posztumusz (újra)felfedezés közhelye persze több sebből is vérzik ez esetben: egyrészt, mert a festő halálának (1977), illetve Kemény Katalin írásának az *Ars Hungaricában* való megjelenési évszáma (1981), úgy sejtem, semmilyen kapcsolatba nem hozható egymással, a látszat ellenére sem: ugyanis a festő halálával való mindenfajta, akár áttételes értelmű kufárkodást – egyféle kulturális sírrablást, avagy sokszor a kegyelet örvén történő odadörgölözést –, Hamvashoz hasonlóan, Kemény Katalin is indiszkrétnek tartott, és zsigerileg utasított el. Másfelől, ami a Veszelszky-redivivust illeti, korántsem ítélem meg egyértelműen, hogy a Kemény-esszé hozzájárult-e egyáltalán (s ha igen, mennyiben) a festő életművének recepciótörténetéhez; e vonatkozásban támpontnál többet aligha adhat az a tény, hogy a jó másfél évtizeddel később, az 1997-ben megjelent Veszelszky-katalógus szerkesztői fontosnak érezték Kemény Katalin írásának újraközlését. Ellenben, ha Tandori Dezső vagy még inkább Jovánovics György közismert Veszelszky-rajongására gondolunk, amelynek legeklatásabb megnyilatkozása Jovánovics részéről, hogy szerinte az egyetlen magyar festészettörténet öt legfontosabb neve: Csontváry, Kosztka, Tivadar, Veszelszky, Béla [sic!], akkor annak kialakulásában közel sem biztos, hogy ez a 81-ben publikált esszé játszott a perdöntő szerepet.

Kemény Katalin egyébként már csak azért sem a „felfedező” értelmezői pozíciójából közeledik Veszelszky életművéhez, mert azt már jóval korábban (a 40-es években) felfedezte magának – már akkor, amikor hovatovább még nem is nagyon volt felfedeznivaló a festő munkásságán... Legalábbis erre következtettek az alábbi, akár freudinak is nevezhető elszólásából: „[Veszelszky nevét] nem említjük könyvünkben [az 1947-ben megjelent *Forradalom a művészetben*]. Ezt ma is erősen fájjalom. Az az igazság, hogy Veszelszky képeit csak hónapokkal a könyv megjelenése után ismertük meg.”² A kiáltó logikátlanság, az ok-okozatiság és az időrendiség normáinak felrúgása (úgy kívánni elemezni Veszelszky festését, hogy maga az elemzés tárgya még nem is ismert a számára...) olvasatomban indirekt módon Kemény Katalin értelmezői pozíciójáról árulkodik, illetve a Kemény–Veszelszky-kapcsolat természetéről, amit abban ragadhatunk meg, hogy Kemény Katalin nem „felfedezte” Veszelszky festését, hanem mintegy visszamenőlegesen „rátalált” arra. Érdeemes ráhagyatkozunk a nyelvre (nyelvérzékünkre) ezen a ponton, ugyanis épp e szinonimák – első hallásra talán csak nüansznyi tünő – eltérésében mutatkozik meg Kemény Katalin befogadói tapasztalatának unikalitása, amely meghatározó lesz írásának alaptónusát tekintve. Anélkül, hogy túlságosan leragadnánk a nyelvi pragmatikánál és a szintagmaanalízisnél, annyit talán mégis megkockáztathatunk, hogy felfedezni az ember általában valami rajta kívül és/vagy az eszével szokott (ahogy a lepidopterológus egy eddig ismeretlen lepkefajt, a röntgenorvos a tüdőben burjánzó tumorsejteket, a turista egy egzotikus ételspecialitás ízvilágát), míg rálelni a szerelemre szoktunk (ha szoktunk), az igaz barátságra, esetleg az életünk értelmére... Túl azon, hogy a fenti különbség megragadható az „ész” és a „szív” világának, illetve konnotációinak eltéréseként is, legtömörebben talán úgy fogalmazhatnánk: felfedezni a mást, az objektíve idegent lehet, rálelni viszont a saját(unk)ra tudunk. E fenti, elismerem, botcsinálta (nyelv)filozófálgatással csupán arra

¹ BEKE László *előszava = Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása*. Bp., Műcsarnok, 1997, 7.

² Lásd MAZÁNYI Judit: *Beszélgetés Kemény Katalinnal = Párbeszéd*, 1997, 7. Egy másik helyen, a György–Pataki-féle *Európai Iskola*-monográfia ürügyén papírra vetett, kéziratban maradt írásában is fel-

bukkan Veszelszky neve, szinte szó szerinti egyezéseket mutatva az előzővel: „Sajnálatos módon, s ez a könyv [a *Forradalom a művészetben*] egyik hiánya, többen, kik méltán helyet kaphattak volna, kimaradtak, Veszelszky, Hantai és mások.”

szerettem volna rávilágítani, hogy mivel Kemény Katalin nem „felfedezi” Veszelszkyt, úgy írása sem elsősorban a „felfedezés izgalmából” táplálkozik – még akkor sem, ha a szóban forgó (a 70-es évek elején keletkezett?) esszéje valóban az első (k egyike), amelyről nem túlzás azt állítani, hogy egyszersmind indirekt módon kísérletet tesz Veszelszky művészetének kanonizálására is.

Az elmondottak fényében nemcsak hogy furcsának, hanem már-már érthetetlennek tűnhet számunkra, hogy ha ilyen szoros és bensőséges kapcsolat fűzte őt Veszelszkyhez (és ez minden jel szerint kölcsönös volt), vajon Kemény Katalin miért hagyja ezt említetlenül írásában. Pontosabban: majdnem említetlenül. A szemfüles olvasó ugyanis a terjedelmes szöveg utolsó harmadában az alábbi, rejtőzködő mondatra lehet figyelmes: „»Miért kíváncsi kudarcainra?« – így vonakodott Veszelszky Béla, mielőtt rászánta volna magát, hogy önarcképeit megmutassa.” A mondat a tágabb szövegkörnyezetbe (Veszelszky arcképfestészetének jellemzésébe) szinte észrevétlenül simul bele, pedig nem akármilyen „irodalmi anyag” lehetőségét hordozza magában, méltó párját a Balzac tollából származó *Az ismeretlen remekmű* ama jelenetének, amikor a festő Frenhofer az ifjú Poussint a saját, legbelsőbb alkotói titkaiba avatja be, az elrejtteni és a felfed(ez)ni akarás antagonizmusába, művészi és emberi drámájába, a festő rejtekező, illetve a titkokat kifürkészni igyekvő néző tekintete közötti feloldhatatlanság komplexitásába. Ahhoz, hogy Kemény Katalin visszafogottságát, szemérmességét, illetve az elirodalmiasítás veszélyeitől ódzkodó beállítódását megértsük, fel kell idéznünk a Veszelszky-esszé legelejéről azt a másik konkrét utalást is a szövegben található mindösszesen háromból, amely a festőművész és értelmezőjének bensőségesen közeli kapcsolatát sejteti. „Aki ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga, Szemplőhegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi.” Irodalmiasabb feldolgozásban ugyanez a motívum például így hangzik a Molnár Sándor-i változatban: „Láttam festeni [Veszelszkyt] a Pusztaszeri úti manzárdlakásban. Ültem a rozoga, öreg fotelben, mint aki ott sincs, és néztem, hogyan fest. Kinézett az ablakon hosszan, nézte a tájat, majd a vásznat nézte hosszan, aztán a palettát. Újra a tájat, újra a palettát, s újra a képet nézte, hosszan, koncentráltan. Majd kikevert egy színt. Újra a tájat nézte, ellenőrizte a kikevert szín szempontjából, újra a képet nézte, ellenőrizte a színt a kép szempontjából, és vagy módosított a színen, vagy ha mindent rendben talált, lassan az ecsettel fölvette a színt a palettáról, és nyugodt, megfontolt mozdulattal a képre festett egyetlen pontot.

Most minden kezdődött előlről: hosszan nézte a fölfestett pontot, majd a fölfestett pontot ellenőrizte hosszan a tájon, és megnyugodott. Előlről kezdődött a következő pont értékeinek megállapítása. Ez így tartott egész délelőtt. Néha újságpapírral eltakarta a felfestett pontot, és tenyerével végigsimította. Levette a festék zsírosságának egy részét. »A tisztázás keresése követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert pillanatnyi tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegelnem kell.«³

Mínt hogy most bennünket nem elsősorban Veszelszky festésze, nem is annak recepciótörténete, hanem a Veszelszkyről író Kemény Katalin érdekel, a két visszaemlékezés részleteinek felidézésével legfőbb céloom az volt, hogy ily módon is az ő műkritikusai nyelvhasználatának enigmatikusságára és visszafogottságára irányítsam rá a figyelmet, nem utolsósorban a velük magyarázható idegenszerűségére és a jórészt ebből fakadó visszhangtalanságára. Meglátásom szerint épp az idézett hommage fényében világosodik meg csak igazán az az írói teljesítmény, amely képes csupán pár szóban és jól megválasztott jelzőben („rozoga”, „repedt”, „évek hosszú sora”, „számtalanszor”, „valóság”), hitelesen megragadni és egyetlen mondatba sűríteni egy élet(mű) kvintesszenciáját, mindenfajta kiszínezés, „elregényesítés”, lírizálás nélkül is, amelyek alkalmazásával pedig jóval könnyebben csalhatta volna bűvkörébe olvasóját... Az író Kemény Katalin módszerválasztásának, stíluseszmenyének háttérében feltehetőleg az munkál, hogy műkritikusként (is) próbáljon minden esetlegességen, efemerén felülemelkedni, elhatárolódni minden olcsó szenzációhajhásztól, bulvártól, kávéházi kultúrpletykálkodástól – tegyük hozzá, még olyankor is, amikor pedig az írás tárgya mindezt nemcsak hogy lehetővé tenné a számára, hanem már-már meg is követelné. Mégis, jól érzékelhető nála a lemondás a könnyen adódó (ráadásul még a tárgyban is inherens módon meglévő), csábítóan könnyen meglovagolható adomázásról és anekdotázásról. Persze, a velük együtt járó veszélytől is, amely, akarva-akaratlan, könnyen torkollik vagy túlfűtött heroizálásba és misztifikálásba, vagy épp ellenkezőleg: olcsó poénkodásba. Ezért is lehetnek megfontolandók Csáji Attilának a Hamvas Bélára vonatkozó emlékek és emlékezések ürügyén megfogalmazott averziói: „Meg kell jegyeznem – írja Csáji –, hogy a »nagy emberekre« való visszaemlékezések többször riasztanak, mint vonzanak. Az idő és az átpúderezés, amit a kötelező kegyelet követel meg, nemcsak természetességüktől fosztja meg, hanem kiszolgáltatottá is változtatja őket. [...] aggaszt a visszaemlékezőnek való kiszolgáltatottságuk.”⁴

³ Lásd MOLNÁR Sándor: *Egy ismeretlen festő. Veszelszky Béla = Kortárs*, 1997, 1. sz., 104–105.

⁴ *Hamvas Béla és a modern magyar művészet*. Szerk. BOSNYÁK Sándor, Bp., Kultúra és Közösség, 1990, 99.

Felesleges lenne bizonygatni, hogy Csájinak mennyire igaz van az emlékezőnek való kiszolgáltatottság veszélyeit illetően. Egy-egy visszaemlékezés, rosszabb esetben visszamenőleges minősítés olvastán ráadásul nem is az a legfontosabb kérdés, hogy a visszaemlékező szavai igazak-e vagy akarva-akaratlan torzítanak-e, hanem hogy rendelkeznek-e továbbgondolásra és megfontolásra méltó relevanciával. (Tévedése ellenére is releváns visszaemlékezésnek tartom például Szántó Piroskát, aki bár a *Forradalom a festészetben* róla szóló fejezetét tévesen Hamvasnak tulajdonítja, mégis képes tömör pontossággal megragadni a hamvasi oeuvre önmagán túlmutató jelentőségét – beleértve recepciótörténetének furcsaságait is. Csáji állításának igazáról, indirekt és némileg paradox módon, talán épp az a slusszpoén árulja el a legtöbbet, hogy a szerző, miközben teljes joggal szeretné megvédeni az emlékezet torzító hatásától, illetve a minősítésektől Hamvast, ugyanezzel a lendülettel öntudatlanul mégis „hírbe hozza” őt, amikor írásának erőltetett analógiáit sérelmezi, illetve tévedéseknek bélyegzi Szántó Piroska és Jakovits József művészetének elemzése kapcsán a *Forradalom a művészetben* lapjain, noha az inkriminált fejezetek egyikének sem Hamvas Béla a szerzője... Bár a tényyszerűség ez esetben is csorbát szenved, Csáji megjegyzését úgyszintén relevánsnak tekintem, és pedig az „igazat mondd, ne csak a valódit” Arany János-féle elvárásának értelmében: a tények és a filológia szempontjából jóllehet téves Csáji-féle állítás akaratlanul is rávilágít egy fontosabb tényre, jelesül arra, hogy a *Forradalom a művészetben* valódi négykezes, közös alkotás, ugyanabból a forrásból fakadó mű – hisz hogyan másként lett volna lehetséges, hogy Csáji éppúgy, mint Szántó Piroska, a Kemény Katalin tollából származó fejezeteket maradéktalanul Hamvasnak tulajdonítsa...)

De mégse menjünk el szó nélkül, ne bagatellizáljuk el a hús-vér Veszelszky – egyébként nagyon ritka – vallo-másos-személyes megnyilatkozásait, amelyek jórészt a „kultúremler” (a művész) „léttjogosultságával” kapcsolatos „kételyekből” fakadnak, meg a „külső nehézségek-nél” is súlyosabb „belső szárnyaszegettségéből”, a „letörő tehetetlenségéből”!⁵ Távolról sem tarthatjuk véletlennek tehát, ha Veszelszkynek az alkotással kapcsolatos elvi kételyei és a mindennapi festészeti tevékenységével együtt járó „szárnyaszegettsége”, már-már a tehetetlenségig fokozódó elbizonytalankodásai szinte valamennyi méltatójánál és elemzőjénél meghatározó szólamként van jelen: Mándy Stefániánál a „rejtőzködés”,⁶ Körner Évánál a „magányos úton” járás,⁷ Károlyi Zsigmondnál a „helyes hely” tételezésének formájában.⁸ A már említett Molnár Sándor (akinek 1997-es írása viszont valóban a felfedezés



Veszelszky Béla,
Csendélet,
1963
© Jáky
Gyűjtemény

jegyében és igényével íródik, a Múcsarnok-béli gyűjteményes emlékkiállításal egy időben) a festő alakját ugyan csupán a neutrális hangzású „ismeretlen” jelzővel illeti, ám e jelző egy olyan szöveggörnyezetbe íródik bele, amely Veszelszky magányát, hányatott művészsorsát, művészetének idegenségét és (el)ismeretlenségét a művészetkritika, pontosabban a műkritikusok számlájára írja: „A művészetelmélet emberei nem ismerik a vizuális nyelvet, nem beszélnek, fogalmuk sincs róla, azaz éppem hogy csak fogalmuk van róla. A fogalmi nyelvet ismerik, filozófiát, és pszichológiát és szociológiát és tudományt (úgy-ahogy), mindenféle ideológiát és még a meteorológiát is. És egész fogalmi készletüket ráöntik a művészetre. Ha konkrét képpel kerülnek szembe, nem tudják megkülönböztetni a remekművet a hitvány és silány terméktől. De így, vakon is bátran döntenek, hogy ki és mi a magasrendű szellemi teljesítmény, és ki és mi a jelentéktelen. Iránytűjük ebben olthatatlan karriervágyuk. Hogy mit nem neveznek ma

⁵ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 65.

⁶ Uo., 51.

⁷ Uo., 17.

⁸ Uo., 53.

tehetségnek és művészetnek! És milyen sületlenségeket hordanak össze művészetkritika címén! Ezért ismeretlen festő Veszelszky Béla.”⁹

Nem egyetértőleg, nem is elutasítólag idéztem most Molnár szavait, hanem, ha úgy tetszik: „leírólag.” Ugyanis, bár se pró, se kontra nem mernék állást foglalni az itt megfogalmazott sarkos vélemény jogosultsága mellett vagy ellen, e diagnózis több olyan elemet is érint, amely jelen gondolatmenetünk reflexiós terének szintúgy a részét képezi. Hogy mást ne mondjak, Kemény Katalin írásának (a Veszelszky-redivivuson túl) érzésem szerint a legfontosabb hozadékát épp az a tapasztalat adja, hogy a fogalmiság és a művészetről való gondolkodás jó esetben nem-hogy nem zárja ki egymást, hanem szimbiózisuk nagyon is termékeny lehet annak érdekében, hogy a „remekművet” képesek legyünk megkülönböztetni a „hitvány és silány terméktől”... Vagy miként mint maga a festő fogalmaz: hogy világosan megérthessük, mi a különbség „kép” és a vászonra „felkent festék” között. Ez utóbbival egy 1966-os, a lányának írott Veszelszky-levele utalok, ahol a következőket olvassuk: „Az önarcképen még mindig dolgozom. Kezdtém egy újat is, de a régit is folytatom. Egyelőre semmi mást nem festek, csak önarcképet. Ez az egyetlen modellem, mindig rendelkezésemre áll. Befejezni, azt hiszem, soha nem fogom, de befejezetlenül hagyni sem tudom. Arra törekszem, mint máskülönbben is, hogy minden legapróbb mozzanatában is igazat mondjak – ez annyit jelent, hogy mindent el kell mondani –, és ez lehetetlen. Mégis muszáj, mert egy dologban legalább szeretnék biztosat tudni. Ez természetes, főleg akkor, mikor máshol mindenütt homály vesz körül. És rosszindulatú homály, félrevezetnek, becsapnak. Muszáj biztosat tudnom! Szóval most ebből megértettél valamit: mi is egy kép. Úgy, ahogy más küzd az életéért, ugyanazt a küzdelmet küzdi a festő, amikor képet fest. Ez a kép értéke, máskülönbben csak felkent festék. És hogy többnyire kudarc következik: az életben másutt is így van.”¹⁰

Kapóra jöhetne most nekünk Esterházy Péter közismert bonmot-ja – miszerint igazi író az, akinek az írás (a) probléma –, mert ennek analógiájára úgy fogalmazhatnánk, hogy akkor viszont az igazi festő is az, akinek a festés (a) probléma, az igazi művész, akinek a művészet, az igazi műkritikus pedig az, akinek mind a művészet, mind a kritika...

Kajánkodhatnánk persze Szentkuthyval, hogy hiú ábránd komoly várakozásokat táplálnunk ott, ahol már eleve túl sok problémával (magával a „problémázással”) szembesülünk, de Veszelszky festő- és persze Kemény Katalin írás-művészete kapcsán és ürügyén mindezt mégsem olyan könnyű egy laza kézmozdulattal félresöpörni. A festő „képért” való heroikus és egyben kudarcra ítélt küzdelmének e Veszelszky-féle ars poeticáját Kemény Katalin írásának két kitértetett pontján is meghatározó, sőt egyeduralkodó szólamná teszi: egyrészt a szintén Veszelszkytől származó mottóban („Minden ecsetvonás a vásznon felelősségvállalás az egész emberi viláért”), másrészt az esszé befejező soraiban: „[Veszelszky] önarcképei az e világnak megrozsdásodott és levedlő pikkelyei, azok (a maguk törvénye szerint) sistergő, tűzokádó, démoni tájak, amelyeket, alvilágunkba szálláskor, homályos tükreink levetése érdekében, mindannyiunknak meg kell járnunk... De miért rejtette el Veszelszky Béla önarcképeit művészetének értői elől? Tükörképeink összetörése, »a kudarc« egyetlen dicsőségünk – ezt ne tudta volna? Bizonyára tudta, ám ennél többet is tudott: azt, hogy az alászállás passióját mindenkinek egyedül kell (mert nem is lehet másképp!) végigszenvedni. Hisz épp ez a passió: a homályos tükörből ránk vigyorgó démonarc iszonytató valótlanágát magányunkban kell áttörni. Együtt csak a kezdetekhez, a múlhatatlan tavaszi tájba érkezve *vagyunk*.”

Kemény Katalin esszéjének most idézett, utolsó néhány sora reményeim szerint képes visszaadni valamit írásának igencsak különös, egyébként a Vajda Lajosnak szentelt, szintén e kései alkotói korszakából származó másik fontos esszéjét is jellemző hangoltságából.¹¹ E két életút-értelmezéskísérlet (amelyeket szerintem joggal tekinthetünk Kemény Katalin művészetkritikusi életművének nem csupán summázataként, hanem betetőzéseként is) egyrészt visszamenőlegesen képes még erősebb fénybe állítani a szerző „műkritikusi” pályája során alkalmazott gondolkodási stratégiáit, másrészt talán hozzájárulnak ahhoz is, hogy – a Beke László-i imperatívusz értelmében – modelljeihez hasonlóan, maguk is „mintaképül” szolgáljanak „a ma élő művész- és gondolkodó nemzedékek számára”. Nem elsősorban a Kemény művészetfelfogásának vagy krédóinak ideológiai üzenetére, még csak nem is a Mándy Stefánia- vagy a Molnár Sándor-féle opciókkal való rokon-

⁹ MOLNÁR: *i. m.* (1997), 104.

¹⁰ Vö. Veszelszky Béla *gyűjteményes kiállítása. i. m.* (1997), 71. Némileg előreugorva írásunk gondolatmenetében, már most figyeljünk föl a szóhasználat párhuzamosságára; az impresszionizmus történetében ikonikusnak számító, az *Impresszió, a felkelő nap* (1872) címet viselő festmény korabeli kritikusa, Émile Cardona a *La Presse*-ben így ír Monet képeről: „Piszkoljuk be egy vászon háromnegyed részét fehérrel vagy feketével, dörzsöljük be sárgával a maradékot, szórjuk tele véletlenszerűen piros és kék foltokkal, és már kész is a tavasz imp-

ressziója, amely előtt a beavatottak eksztázisba esnek.” TUFFELLI, Nicole: *A XIX. század művészete. 1848–1905*. Ford. HAVAS Lujza, Bp., Helikon, 2001, 47.

¹¹ Az *Arc – maszk – ikon* című írására gondolok itt. Egyébként a Veszelszky-esszében hangsúlyosan, a záró-összegző gondolatfutamok egyikében kerül elő Vajda Lajos neve, amikor a szerző a két festő arcképbábrázolásának párhuzamaira-eltéréseire irányítja rá az olvasó figyelmét.

ságára, hanem pusztán arra a, ha úgy tetszik, fenomenológiai mozzanatra célzok itt, hogy eme imperatívusz tudatosítása nélkül egyszerűen ellehetetlenül számunkra a keményi gondolatvilághoz való közelebb kerülés esélye.

Ugyanakkor az is igaz, hogy ha festészetten céhhez tartozást vagy klubfoglalkozást, akadémiát vagy épp kreatív szabadidős tevékenységet, rekreációt értünk (amelynek természetesen sok-sok minden része a műkedvelőitől kezdve a profi műértelmezésen át a műkereskedelemmel bezáróan), ha festőn pusztán mindezen tevékenységek sine qua nonját, e gépezet nélkülözhetetlen aktorát, első mozgatóját értjük, aki a műtárgyként felfogott kép előállításával mintegy mozgásba lendíti magát ezt a rendszert, nos, úgy persze nem nagyon tudunk mit kezdeni Kemény Katalin Veszelszky-írásával, és akár bosszúsán dobhatjuk sutba: a művészettörténész-hallgató nagy valószínűséggel éppoly keveset profitál belőle, mint a műkereskedelemben utazó handlé vagy a potenciális műtárgyvásárló... És valóban, úgy tűnik, Kemény Katalint Veszelszky személyében szinte egyedül, Balassa Péter szavaival élve annak a „tragikus”, a „válságát megnevezni” és a „néma végzetet szóra bírni” tudó embernek az alakja érdekelte, aki egyetlen művészi problémájának „a kisszerű hanyatlásunk mélyén rejtőző, elképesztő jelentőséget és nagyságot”, a „méltatlan körülmények” és „saját méltatlanságunk méltósággal való viselését”, a „méltóságunk visszaszerzését” tekintette. Veszelszky Béla belső utazásai, katabasisának természete, a művésznek a szekuláris értelemben vett passiója,¹² azt hiszem, sokkal jobban megmozgatta a műértelmező Kemény Katalin fantáziáját, mint a festőnek a festésztörténetben elfoglalt helyére vonatkoztatható kérdések. Ezt látszik erősíteni az a tény is, hogy minimálisra redukálja a festőportré műfajával kötelezően együtt járó kliséegyüttest az olyan obligát motívumokkal, mint alkotói pályáiv, külső hatás, stílustörténeti beazonosíthatóság, műfajelméleti megfeleltethetőség és így tovább. A Kemény-esszé mondandóját szimplán festésztörténeti szempontból tulajdonképpen egyetlen, szikár mondatban így foglalhatnánk össze: Veszelszky olyan „érett”, a „pointillizmuson” túllépő festő, aki elsősorban az önarckép- és a tájképfestészet területén hoz létre maradandót. Innen nézve talán nem is olyan meglepő, hogy Kemény Katalin írásában

miért maradnak el szinte teljesen a konkrét képleírások és -értelmezések; hogy miért nem az egyes műalkotásokra külön-külön vagy a Veszelszky-művek genealógiájára koncentrálnak; hogy, másfelől miért nem törekszik valamiféle „szellemtörténeti művészeletrajzra” sem – érdeklődésének homlokterében szinte kizárólag az áll, amit számára a „Veszelszky” névvel fémjelezhető életmű természete szimbolizál. Mondhatnánk, az életmű fiziognómiája, abban a sajátos értelemben, ahogy ő és Hamvas Béla használja a kifejezést: vagyis egy (az) életmű egyediségére, utánozhatatlanságára, a létezésben elfoglalt, a létezésben betöltött, megismételhetetlen helyére vonatkozó kérdésekre koncentrálnak elsősorban.

Ez persze első látásra épphogy a festő személyéhez tapadó legendárium, a „nagy embert” jellemző csodabogárság és/vagy a hozzákötődő sztárallűrök fontosságának a kiemelését sugallná, holott, ahogy feljebb utaltunk rá, Kemény Katalin épp a kultuszgyártás legitimitását megkérdőjelezve, a szimbolikust, illetve az egyéni kvalitások, a személyre szabott „tehetség” individualizmusa mellett a közösségi (ha úgy tetszik, az egyetemes érvényűség, az általános emberi) mozzanatait hangsúlyozza: „Művész az, aki olyan emléket idéz, aminek nincs emléke, amit még senki sem festett, mondott, énekelt, és ami oly magától értetődő, hogy mindnyájan ráismerünk.”¹³ Ha a művész megalkotta mű „rejtelve nem egyéb, mint örök énünknek, az anyagi arcnak felfedése”,¹⁴ ha „minden mű tükör”,¹⁵ és ha „minden nagy művész ebből az egyetlen, alapvető felismerésből építi fel a maga művészetét”,¹⁶ akkor „a látott és megfestett kép színvonalát az határozza meg (vagyis attól eredeti), hogy [az] nem a tükrök tükre, [...] nem a már valaki más által megragadott (tehát megszokott és megmerevedett), hanem a keletkezésében, a minden pillanatban újra születő látványt ragadja meg, a megismételhetetlen pillanatot – azt, ami magában a festőben egyetlen, tehát örök”,¹⁷ és ezért azután „minél közelebb van a kép az univerzálishoz, annál inkább csak saját [a művész] szubjektumának egyetlen kategóriája közelítheti meg. Stílust teremtő eszközei is mind saját szubjektumának megéléséből erednek.”¹⁸ S hogy még nyilvánvalóbb legyen, hogy a művészetfilozófia elvont spekulativitása Keménynél a nagyon is konkrét, nagyon is individuális meghatározottságokból

¹² A szöveg utolsó mondatainak egyikében találkozunk a szóval, az „alaszállás passiója” alakjában. Ezúttal is érdemes felügyelnünk Kemény Katalinnak mindenfajta nagyotmondással, túlszínezéssel, a hatásvadász eszközökkel szembeni tartózkodására.

¹³ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 33. Egyébként „a művész az” kezdetű definíciók nemegyszer előfordulnak már a *Forradalomban* is. Lásd például: „A művész [az], aki [...] az elsüllyedt képek fenyegető világán át a képek forrásával a kapcsolatot fölvetve” – olvassuk például Csontváry ürügyén. HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 52.

¹⁴ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 34.

¹⁵ Uo., 39.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo. A *Forradalomban* ugyanez a gondolat e megfogalmazásban kerül elő: „A művész tudása az, hogy a képek »fent« és »lent« nem különböznek, de lent az át nem világított összefüggésben eltévednek.” HAMVAS – KEMÉNY: i. m. (1989), 54.

¹⁸ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 39.

táplálkodik, arra a mimészis alapmetaforájául szolgáló *tükör* kettős használata tanúskodik: „...minden emberi életnek egyetlen értelme van, és pedig az, hogy, a tükörbe nézve, mulandó arcában meglássa a múlhatatlant. A tükör kifényesítése maga a mű.”¹⁹ Az úgyszintén kettős értelemben használt életmű maga is egyrészt a „kimeríthetetlen” és „megunthatatlan remekművek” létrehozási folyamatára utal, ám ugyanúgy a műként felfogott életre is, a teológia nyelvén az életszentségre, minden(ki) élet(ének), magának az életnek a szakralitására.

„Az írás ott kezdődik, ahol nincs semmi írni való”, olvassuk az esszé egyik bekezdésében Mallarmé apropóján, s mindehhez nyugodtan hozzátehetjük: a festészet is ott kezdődik, ahol nincs semmi festeni való. Kevés ennél különösebb definíciót ismerhetünk a paradoxonként felfogott művészetről. Mert ha nem is mondódik ki, nyilvánvaló, hogy a művész (aki fest, költ és énekel, de legfőképp „emléket idéz”), az, a semmiből (semmit) alkotva, a művészet terében (a művészet semmijében) tevékenykedik: ily módon a művész konkrétsága, egyszerűsége, másfelől pedig a művészet semmije egymást feltételezik, hasonlatosan ahhoz, ahogy egy kijelölhető (látható), konkrét pont valóságának (megragadhatóságának) is feltétele kell hogy legyen egy mögöttes háttér, mely különbözik (eltér) tőle. Művész és művészet úgy viszonyul egymáshoz, ahogy a pont (a festékpötty) a háttérül szolgáló, tőle különbözőhöz: csak az egymástól való különbségük, a differenciájuk valóságos, hisz a mögöttes üresség határtalanságát, behatárolhatatlanságát csak a pont lehatároltságának tapasztalata révén érzékelhetjük, ahogy viszont a pont is csak akkor válik ponttá (önazonossá, pontként azonosíthatóvá), ha elválik attól, ami nem (a) pont. Nincs pont a háttér (a nem-pont) nélkül, vagy ugyanezt másként fogalmazva: a pont teszi jelenvalóvá azt is, ami nem (a) pont. Kemény Katalinnak visszaadva a szót: „a művészet nehézsége és egyetlen hivatása a szupramentális világot megnyitni [...], a *kezdetet* megragadni. A dolgokat eltávolítani magunktól, hogy megjelenhessenek.”²⁰

Mindezek fényében jól látható, Kemény Katalin írásának mennyire szerves részét képezik a művészetfilozófiai spekulációk, amelyek a szerző definíció- és aforizmaszerű megfogalmazásaiban érhetők tetten, ahogyan azt sok más transzcendentális, azaz a művészet lehetőségfeltételeire rákérdező rendszerek esetében is tapasztaljuk. (Kant neve merülhetne fel bennünk elsőként e vonatkozásban.) És valóban: ahhoz, hogy Veszelszky művészete par excellence művészetként – művészetként mint olyanként – válhas-

son témájává, Kemény Katalin szemében már előzetesen („transzcendentálisan”) megfelelőethető kell legyen azon kritériumoknak, amelyek egyáltalán lehetővé teszik, hogy róla mint „művészetről” beszélhessünk. Másként, talán kritikusabban fogalmazva: úgy tűnhet, Kemény Katalin csupán olyan illusztrációs anyagot lát Veszelszky festésztében, amelyet példatárul használhat saját művészetfelfogásának „igazolására”. Még kritikusabban fogalmazva: úgy tűnhet, Veszelszky életművét egy alapvetően elitista-kirekesztő művészetszemlélet szolgálatába állítja, hiszen, mint feljebb idéztük, kizárólag az a valaki nevezhető művésznak, aki osztozik a Kemény Katalin által a művészet létfeltételeiként kijelölt alapelvek elfogadásában.

El kell ismernünk, ezek a most felvetett aggályok a Kemény Katalin-i művészetfelfogással szemben sem egészen alaptalanok. Nem véletlenül visszhangozhatnak bennünk Molnár Sándor feljebb idézett szavai a vizuális nyelvet nem ismerő művészetfilozófiáról, aki csak a fogalmi nyelvet ismeri, filozófiát és pszichológiát és szociológiát és tudományt (úgy-ahogy), mindenféle ideológiát és még a meteorológiát is, és aki egész fogalmi készletét mintegy ráönti a művészetre, miközben ha konkrét képpel kerül szembe, már képtelen lenne a remekművet egy hitvány és silány terméktől, a képet a vászonra kent festéktől megkülönböztetni... Molnár Sándor szarkazmusának persze aligha Kemény Katalin a címzettje; pusztán azért hozom mindezt ismételt szóba, mert Molnár Sándor egy általánosabb érvényű problémára világít rá, de, tegyük hozzá, nem egyedül, hanem a művészetfilozófia számos más kritikusával egyetemben: arra tudniillik, hogy a transzcendentális művészetfilozófia művészetnek túl filozofikus, filozófiának viszont túlon túl rapszodikus... (Ezért valóban elengedhetetlennek tűnik, hogy komolyan vegyük a műalkotás „evidenciáját” a Gottfried Boehm-i értelemben, miszerint egy műalkotás attól evidens, hogy „ellenáll a fogalmakba történő átfordításnak vagy elméleti általánosításnak”, illetve hogy „a művel való szembesülést nem helyettesítheti a rá való pusztá hivatkozás”. Egyébként a német szerző az esztétika vagy a művészetfilozófia „árnyékletét” is „az igazság kisajátításával és monopolizálásával” magyarázza, valamint módszertanának kevésbé meggyőző voltával, amennyiben a művészetre irányuló beszéd előadható önállóan, értsd: a művészet megtapasztalása nélkül is.²¹) Így aztán, ha Kemény Katalin Veszelszky-eszéje kizárólag művészetfilozófiai babérokra pályázna, úgy kétségkívül nehezebben vonhatná ki magát az efféle kritika hatálya alól. Csakhogy nem értekezéssel, hanem

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo., 34.

²¹ Vö.: Gottfried Boehm: *Absztrakció és realitás. Művészet és művészetfilozófia viszonya a modernitás korában* = *Athenaeum*, 1991, 1. sz., 105–106.

Ezen a ponton ismételt Kant nevével példálózhatnánk, nem állva meg, hogy ne utaljunk párhuzamosan itt Várady Szabolcs szellemes limerickjére: „Angolul értett bár Kant, / nem tudta, mi az, hogy cunt. / A bölcsek bölcse lett, / ámde a bölcselet / megölte benne a kant.”

esszével állunk szemben, amelynek bár fontos, de nem egyedüli és nem kizárólagosan meghatározó tárgya a mi a művészet kérdése.

Ennek belátásához elég magukat a címben szereplő szavakat izlelgetnünk: miközben az ablak, a táj, a valóság egyszerre a leghétköznapibbnak, legegyszerűbbnek (nek tűnő) kifejezéseink, nagyon könnyen válhatnak metaforikus tartalmak hordozóivá is, amellet, hogy egyszersmind a festészetről való diskurzus alapkategóriáiként szolgálnak: a perspektíva, a perspektivikusság konnotációinak hallgatólagos megidézésével egyenesen a „nézés” (ablak) és a „látás” (táj, való) gondolatkörébe vezetnek bennünket. Egyáltalán nem tarthatjuk tehát véletlennek, hogy Mallarmé, Kemény Katalin számára emblematisztikus érvényű, *Az ablakok* című versének elemzési kísérlete ugyanolyan fontos és elhagyhatatlan részét képezi írásának, mint a tér- és tájfogalmunk megkülönböztetésére irányuló vagy épp Veszelszky önarcképfestését a középpontba állító betétek.²² Itt érdemes megjegyeznünk, hogy az egyívnyi hosszúságú szövegben mindösszesen harmincegynéhány alkalommal bukkan fel Veszelszky neve, ráadásul az esetek közel harmadában a „Veszelszky-univerzum” valamilyen variánsának a formájában (Veszelszky-táj, Veszelszky-kép, Veszelszky-folt, Veszelszky-pont).

Ugyanígy fontosnak tartom másrésről annak tudatosítását is, hogy a szövegnek egyetlen olyan egysége sincs, ahol viszont ne hangzana el a festő neve – s ez igaz még az olyan helyekre is, ahol az esszé adott gondolatmenete ezt vajmi kevésbé indokolja. A legmellbevágóbb módon rögtön az első tematikus egység elején, a második bekezdésben szembesülhetünk evvel. Itt botlunk ugyanis az inkriminált, fentebb egyszer már idézett mondatba („Akik ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga, Szemlő-hegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi”). A mondat elhangzását követően azonban a szerző, Veszelszkyről látszólag teljesen elfeledkezve, minden erejével Mallarmé versének értelmezésére, illetve az ablak metafora kibontására koncentrálnak. De ha már a szövegegységeknek a szövegegészben betöltött szerepéről gondolkodunk, külön is ki kell térjünk a harmadik betétre. Ez, a formai-műfaji konvenciókhoz többé-kevésbé illeszkedve, olyan ekphraszisznak is tekinthető, amely a tényleges érzéki-percepcionális élménytől indítva jut el a művészettörténeti relevanciáival rendelke-

ző tételmondat kimondásáig, jelesül addig, hogy a közvélekedés ellenére Veszelszky nem tekinthető pointillistának, legalábbis abban az értelemben nem, amit e technikán a nyugati festészettörténetben érteni szokás. Az impresszionisták pointillizmusa ugyanis, érvel Kemény Katalin, az illúzió (a hangulatok) foglya: „autonóm valóságnak” vélve „a matéria kvantitását” (a festékpötty kiterjedését), hallgatólagosan azt sugallja, hogy maga a kép(egész) végeredményben nem egyéb, mint felhordott festékpöttyök, mint festékpöttyök egymás mellé helyezése a vászonra. Így aztán, folytatva Kemény Katalin gondolatmenetét, még „a legszebb impresszionista-pointillista tájkép sem több, mint a pillanat fátyla, melyben törekeny szépsége rejlik. De ha az időt elveszük belőle, nem marad nyomában más, csak a ruhájától megfosztott üresség. Ez a jóllehet csillogó, de mégis porszemekből épített jelleg okozza, hogy az összképet csak bizonyos távlatból lehet felismerni, abból az egyetlen helyzetből, ahonnan a festő látta, és csakis onnan.”²³

Ezzel szemben Veszelszky Béla számára bár szintén „varázslat”, ámde nem „illúzió” a világ: a nagy művész tudása épp a varázslat valóságának, a szép megragadni tudásában rejlik. Ami azonban, a látszat ellenére, nem a látvány konstruálásában, nem festékpöttyök egymás mellé helyezésében mutatkozik meg, ellenkezőleg: inkább olyan dekonstrukcióként írható le, amelynek célja, hogy lehántsa a látványról a fölöslegeset, azt, ami arra rátapadt, és ami eltakarja, sötétté és zavarossá teszi a néző szemében. A művész nagy tudása, hogy az univerzumot a „születés örömeiben” képes visszatükrözni, illetve kicsit másképp fogalmazva, hogy tükröt tud tartani a mindig új, mindig tiszta és mindig friss, a még nem volt elé: „Veszelszky Béla tájképeinek lebegése távoli és közeli pontjainak táncoló zenéje s valamennyi állandó keringésben, állandó megszületésben a teremtés szüntelen hajnalát sugallja a szemlélődő számára, a hajnali napot, amely még nem válik pontsugaraiban tűzővé és forróvá, a fény nem sűrűsödik izzóvá, mert minden pontban mértékre világít. Mindegyik fénycepp önmaga örömeiben játszik, nem keveredve a másikkal, mégis annak szférájába tartozva. Számtalan helyváltoztatás lehetőségét kínáló, apró csillagok konstellációi, amelyek azonban ritmikus pályájukról le sem térhetnének. Ez az élő mozgás varázsol a szemlélőben minden alkalommal új képet, ez fogja össze egyetlen tájban a tér egészét. Ez a mindig megújuló térviszonylat egyesíti ben-

²² Ez utóbbi két témát a negyedik, illetve az utolsó, a nyolcadik bekezdés tárgyalja; az elsőt, Mallarmé versének elemzésével, az ablakmetafora körüljárásának szenteli a szerző, a hetediket például a tér, a táj és az arc összefüggéseinek; az összes közül a harmadik betét áll talán a legközelebb a műkritika formai-műfaji elvárásaihoz, amennyiben esetében egy ekphraszissal állunk szemben.

²³ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 36. Iskolásan fogalmazva ugyanez így hangzik: „[az impresszionisták kinyilvánítják] hogy az érzékelés, a látás a művészeti élmény alapja. A festő valóban azt akarja ábrázolni, amit érzékel, »személyes impresszió alapján, nem törődve az általánosan elfogadott szabályokkal«” TUFFELLI: i. m. (2001), 48.)



Veszelszky Béla,
Filodendron (II.),
 1965
 © Jáky
 Gyűjtemény

ne az időt a térrel. Ez a titka annak is, hogy a kép egy-egy részletét is egészen érezzük.”²⁴

Vagyis, míg az impresszionisták a természet múltékony jelenségeit ábrázolva (a levegőég párásságát, a víztükröt borzoló légáramlatot, a tengerfelszín csillogását, a színek vagy a felhők játékát, a napsugarak útját, a füstöt, a ködöt, az esőt, a havat), e „csillogásban” és „vibrálásban” magát az „elillanást”, a mulandót és az esetlegest hangsúlyozzák, addig Veszelszky éppenséggel a folytonos születést, a „te-

remtés szüntelen hajnalát”, az idő teljét, a „hajnali napot”. Veszelszky festészeti törekvését így az „ellenprizma” metaforájával írhatnók le: nem a fehéret igyekszik minél színesebben és „szivárványosabban” az azt alkotó színekre és színárnyalatokra bontani, hanem a színeket, a színeséget a pasztellre (mintegy a fehérségig) próbálja meg „visszavezetni”. Csupán a két legkifejtettebbet idézem ide a szöveg néhány utalása közül, amelyekben Kemény Katalin a Veszelszky-féle színkezelés egyediségére hívja fel a figyelmet: „Veszelszky fehér alapozásra szeretett festeni, és amikor kész lett a kép (ha egyáltalában késznek fogadott el egyet is!) fehérebben világított, mint a még érintetlen vászon, s az a kevés, amelyet kék alapon bontott ki, még fehérebben ragyog, akár egy-egy kivételes pillanatban a megnyugodott tenger felett a bőrától kitisztított levegő ég.”²⁵ És: „Midőn egy alkalommal méltatlan környezetben s annak megfelelően félhomályos megvilágításban kerültek a falra Veszelszky Béla képei, a látogató rendkívüli fényélmény részese lett. A helyiséget úgy világították meg a falon függő képek, mint az Alhambra fényből szőtt rezgése, mint olyan fényszínek, amelyeknek forrásuk a szívünkbe rejtett primordiális világosság.”²⁶ (Ez utóbbi megjegyzésével alighanem arra az 1964-es lakás-kiállításra utal, az úgynevezett műterem-kiállításra, amelyre Petrigalla Pál Vécsey utcai lakásában került sor, Veszelszky Béla életének első és egyben utolsó egyéni kiállításaként. Lehetséges, bár bizonyíthatatlan, hogy Kemény Katalin ekkor találkozott először a művész ezen „érett korszakának” tájképfestészetével, többek között a Veszelszky-esszében konkrétan meg is nevezett, az Újlaki templomot „ábrázoló” *Tájrészlet* cíművel is. Az ekkortájt, a 60-as évek elején keletkezett, s majdnem mindig kizárólagosan a *táj*, *tájkép*, *tájrészlet* címet viselő festményekből álló sorozat egyik, 1963-as datálású darabja, feltehetőleg a festő ajándékaként, Kemény Katalin tulajdonába is került, és a Hamvas–Kemény házaspár Erzsébet királyné úti lakásának falát díszítette.)

Az imént nem véletlenül használtam az ábrázolás kifejezést idézőjelesen: Veszelszky absztrakt tájképei ugyanis nem ábrázolják a tájat, a szó hétköznapi értelmében legalábbis nem;²⁷ ha indokolt Veszelszky kapcsán absztrakciót emlegetnünk, akkor azt úgy kell értenünk, mint elvonatkoztatást, elemelkedést a látvány magától értetődőségétől, az ábra és az ábrázolt közvetlen módon történő azonosíthatóságától: „az absztrakt művészet által” ugyanis, olvassuk például Boehmnél, nem a „természet” által adottat ismerjük meg, ám az absztrakt festőnek nem is az a fel-

²⁴ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 40.

²⁵ Uo., 36.

²⁶ Uo., 39.

²⁷ Kemény Katalin szintén fontosnak érzi e nyilvánvaló nézői tapasztalat

hangsúlyozását, amikor, látszólag Veszelszkyvel vitakozva, szövegében úgy fogalmaz, hogy az elemzés tárgyául szolgáló kép a „festő állítása szerint az óbudai Újlaki templomot »a maga realitásában ábrázolja«. Vö. Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 36.

adata, hogy „visszaadja”, hanem hogy „láthatóvá tegye” azt, ami van. Boehm egyébként egy ilyenfajta alkotásmód igényét történetileg az impresszionista képkalkotásból eredezteti, hiszen „a látható természettel való szembesülés imperatívuszában törvényszerűen alakul ki az a tendencia, hogy megszülessen a nem-tárgyas kép, a természet észlelésének konkrétabb és pontosabb visszaadása céljából”. Monet-t hozza fel annak példájára, amikor a „festő nem valamely látványnak a perspektivikus térben megjelenő fantomképét” festi meg, hanem a „benyomást”, a látványnak a „szemre gyakorolt” hatását. Az absztrakció azonban nem lehet „szimpla önkény”, hanem olyan megfogalmazási kísérletnek kell lennie, amely „a megjelenőt a maga lényegében, az általa keltett érzellel és indulattal együtt, összefüggésként” kívánja értelmezni. Ennek persze feltétele, hogy a „valóságot” ne „dolgokból álló szilárd képződménynek”, hanem „távollétekkel és metamorfózisokkal teli, alaktalan energiaszerűségnek” tekintsük, amely „dinamikájában”, „erő-voltában” nyilvánul meg, és az absztrakt kép – a szilárdnak tapasztalt valóság helyett – épp ezeknek az alaktalan, láthatatlan erőknek válhat adekvát művészeti kifejezésformájává, egyben magyarázatot is adva arra, hogy egy absztrakt festmény miért nem „fordítható le” fogalmi nyelvre. (A válasz: azért, mert elválaszthatatlan a látás aktusától). „Erejét” ebből következően a megmutat(koz)ásnak köszönheti, „evidenciái” pedig túl vannak minden általa lehetővé tett „magyarázaton és interpretáción”; fontosabb, hogy végigkísérnek bennünket a „művészet tapasztalatának útján”.²⁸

Valóban. Alighanem ebben az utolsó fél mondatban foglalható össze Kemény Katalin Veszelszky-esszéjének legfontosabb tétje, egyben hozadéka és „eredménye” is: hogy az absztrakció ürügyén nem csupán végigvezetni akar a „művészet tapasztalatának útján”, hanem hogy írásában végig is tud kísérni bennünket ezen az úton. A (be)látás ugyanis ebben az esetben egyszerre aktus és aktivitás – abban az értelemben, hogy a befogadás során a kép a néző aktív részvételét követeli meg, mintegy rákényszeríti, hogy ő maga is a kép „szerzőjévé” váljon, a kép általi megérintettség egy magasabb szintjére érve. A *Forradalom a művészetben* alaptételét aláhúzva: hogy valóban átélhesse azt a tapasztalatot, miszerint nemcsak ő nézi a képet, hanem a kép is nézi őt, a nézőt. Ismételt az absztrakció és a szürrealizmus Hamvas–Kemény-féle fogalmához jutottunk tehát vissza: a „látás felfokozásának” követelményéhez s egyben tapasztalatához, amikor nem

a „derengő tudatalattiba”, a pszichológia „félhomályába”, hanem a „tudatfölötti egzakttság”, a „szellem” világába nyerünk betekintést;²⁹ amikor a kompozícióban a „véletlennel, a szeszéllyel és az önkénnyel” szemben fel tudjuk ismerni a dolgokban lévő „törvényszerűséget”;³⁰ amikor meg tudjuk élni azt a „szabadságot...”, amelyet ezen a földön csak a művészek sejtettek, amelynek hiányába belezavarodtak;³¹ és amikor rájövünk, hogy az absztrakció nem stílus vagy technika, hanem „emberi magatartás (forma)”.³² Nem kell különösebben bizonygatnunk, hogy azok a művészetfilozófiai (s egyben művészetpedagógiai) megfontolások, amelyeket a *Forradalom*ban kifejezéseként láttunk, most, a Veszelszkyvel kapcsolatos értelmezéskísérlet során, ugyanúgy háttérül szolgálnak. Olyannyira, hogy megkockáztathatjuk: Kemény Katalin műkritikusi pályáján sem törést, sem úgymond, „fejlődést” nem látunk: az általa felvetett alapkérdések, valamint azok megközelítésének módja a pálya kezdetén és végén szinte maradéktalanul egybeesnek.³³ Nem csoda hát, ha úgy érezzük: *Az ablak, a táj, a valóság* bizonyos szakaszai maradéktalanul beilleszthetők lennének (lehetek volna) a *Forradalom* lapjai közé, illetve, máshonnan közelítve, mintha a Hamvas Bélával közösen írt könyve egy fiktív (akkor és ott megjeleneni nem tudó) fejezetével állnánk ezúttal szemben.

A tény, hogy a szóban forgó Veszelszky-írás terjedelme sokszorosan meghaladja a *Forradalom* egy-egy művészportréjának átlagos hosszúságát, önmagában természetesen nem túl lényeges. Jóval fontosabbaknak érzem a *Forradalom*, illetve a Veszelszky-esszé közt megnyilvánuló tartalmi-tematikai (világnézeti-művészetfilozófiai) hangsúlybéli eltéréseket: ha ugyanis a *Forradalom* minden egyes kisesszéje tulajdonképpen annak az alaptételnek a kibontására törekedett, hogy a „kép (miként) nézi a nézőt”, addig a Veszelszky-esszé mintha még egy lépéssel továbbmenne, és immár a köré a vezérgondolat köré szerveződne, hogy a kép nem egyszerűen nézi, hanem mintegy „megteremti a nézőt” (pontosabban a „valóságot”): „És ez a sok kép, ez a szüntelenül változó és azonos táj vajon hogyan függ össze az Újlaki templommal, a gyér fákkal szegélyezett, apró óbudai ligettel, fényesre koptatott padjaival? Teret alkotva maga is a térben leng, miközben lebegésével a helyet örök helyére emeli, az ősképek méhébe, az ideák szférájába, ahol minden megvan – s amit a festő csak leolvas és leutánoz. A hegyoldalból ráismerni, hogy valóban a vakolatát vedlő templomot lát-

²⁸ Zanzásítva körülbelül így foglalhatnánk össze a szóban forgó Boehm-tanulmány ide vonatkozó gondolatmenetét.

²⁹ HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 105.

³⁰ Uo., 95.

³¹ Uo., 38.

³² Uo., 94.

³³ A legekleltársabb példa erre Vajda Lajos művészetének kitüntetett szerepe Kemény Katalin művészetetoretikusi-műkritikusi életművében, mintegy kezdő- és végpontját adva annak.

juk, a satnyuló, előregedett fákat, a végtelenbe emelkedő padot. Felismerjük, de nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát. Az Újlaki templom korhadó fáival már rég nem lesz, és ki tudja, mi lesz a sorsa ennek az előttem fekvő festménynek is, de a lebegő és szikrázó és felhőző ritmusban keringő, egyetlen egyszer meglátott kép örök, mert az örökből vétetett.”³⁴

Mint látjuk, Kemény Katalin a visszájára fordítja és ezzel mintegy diszkreditálja is a realista-naturalista módon felfogott mimézis-elvet, e tekintetben feltűnő párhuzamot mutatva Hamvas Béla „metapoézisz”-koncepciójával természet és művészet viszonyáról: „...magától értetődik, olvassuk Hamvasnál, hogy az emberi lény magát teljesen otthon csak a művészetté emelt természetben tudja, csak akkor, ha a természetet teljes egészében a természet köréből kivonta, és metapoétikusan a maga élete számára átalakította. Nem a természetben, hanem a művészetben vagyunk otthon. De a különös az, hogy mintha maga a természet is életre teljesen készen csak abban az esetben és akkor érezné magát, ha az ember művészi létébe magához fölemeli. [...] A metapoétikussá tett természet felszabadult és boldog, minél művészibb, annál boldogabb. ...Az egész föld a vita nuovára sóvárog, mert nincsen kavics, amely ne a teljes értékű létet kívánná. [...] a természet az ember művészetétől várja, hogy az a vita nuovába magához húzza.”³⁵ A poézisz-metapoézisz fogalmainak Hamvas Béla-i értelmezéskísérlete jelen gondolatmenetünk szempontjából kifejezetten gyümölcsözőnek tűnik. Hamvas Béla a poéziszt – megegyezően Arisztotelész humanista értelmezéshagyományával – olyan mesterségnek („mesteri tevékenységnek”), önelvű tevékenységnek tekinti, olyan „...aktivitás[nak], amely nem a közvetlen biológiai életre vonatkozik, hanem a létért való küzdelemben felvett célszerű magatartáson túllép. Abban, ami poiétikus, van valami többlet, és ez a többlet az, ami benne a fontos.”³⁶ Modern terminológiával ez a „többlet” tulajdonképpen az az „esztétikai többlet” lenne, amely a művészetet mintegy kiemeli a cél- és érdekelvű tevékenységformák közül, és elkülöníti tőlük.

E közmegegyezéssel értelmezéstől azonban két mozzanatában is eltér a hamvasi fogalomértelmezés. Ő ugyanis a „művész munkájához” nem elsősorban a „szabadságot”, az „érdek nélküliséget”, a „játékot” stb. társítja (vagyis mindazt, ami nem az „ergont”, értsd: a „megélhetést” szolgálja közvetlenül), hanem mindenekelőtt az „ideát” (az

ideálisat, az idealitást): „Abban, amit a művészet [poézisz] tesz, nemcsak van valami idealitás, hanem éppen mintha a tevékenység értelme ez az idealitás lenne.” De Hamvas nem elégszik meg a közmegegyezéssel fogalomértelmezés áthágásának ezen szintjével: szerinte ugyanis a művészet öncélúsága kizárólag az „objektív célokat maga elé állító külvilággal” való összevetésben lehet igaz, hisz ha a művészet kikerüli is a társadalmi-materiális interakciókat, azáltal, hogy „léttöbbletet” teremt, mégis visszahat a világra (elsősorban a művész személyiségének épülését/építését értve ezen): „...a művészet [...] nem csupán mesteri alkotás, hanem mesteri megalkotása annak, amiben léttöbblet nyilatkozik meg.” A művészet tehát Hamvas szerint ezért nem egyszerűen alkotás, romantikus szóhasználattal: semmiből teremtés (poézisz, Schöpfung), hanem a többletnek a semmiből való megteremtése (metapoézisz, Überschöpfung). A nietzschei allúzió nyilván nem véletlen itt, ha esetleg váratlanul is tűnik a poéziszről szóló gondolkodás kontextusában, de gondolatmenetünk szempontjából most ennek kisebb a jelentősége, mint Hamvas ama végkövetkeztetésének, hogy e „metapoétikus magatartás az egész emberi létnek megkülönböztetett jellemvonása”, maga az emberi tényező, ami, elsősorban paradox módon, túllép a „művészet” szójellel még oly tágra értelmezett tereponon is: „...a merőben érdekből és haszonért való aktivitás gondolata az emberi létezésen belül fantazma, minden bizonytalannal annak a fantazmája, aki sohasem látta, mit csinál az ember, amikor ás, vagy babot szed, vagy fehérneműt foltoz, vagy szalonnát pirít, és nem látta, hogy minden ember minden mozdulatát a teljesen nyílt cél jellemzi, hogy az jó legyen, ami viszont annak az emberi létbe épített szándéknak felel meg, hogy azt a mértéket elérje, amely mérték az úgynevezett gyakorlati célszerűsége messze túl fekszik. Merő haszonért való gyakorlati aktivitás az emberi életben nincs. Az a bizonyos idealitás, ami a művész tevékenységében kizárólagos, abban is megvan, ahogy valaki a rántást kavarja. [...] Az emberi tevékenységet nem a létért való küzdelemben a hasznos célszerűség jellemzi, hanem az értelem. Értelem pedig annyi, hogy az ember tevékenységében valamely egyetemleges emberi rendet követ, amely rend itt nincs, hanem megvalósításra vár.”³⁷

Úgy vélem, nem kell bizonygatnom, hogy mindez mennyire egybevág a Kemény Katalin-i művészmeghatározással, miszerint művész az, aki „oly magától értetődő”

³⁴ Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. i. m. (1997), 41.

³⁵ HAMVAS Béla: *Metapoézisz = Uő: Patmosz. Esszék I–II.* Szombat-hely, Életünk Könyvek, 1992, I., 283–284. Érdemes hangsúlyoznunk, hogy itt nem a kultúrtörténet és -elmélet nagy karriert befutó „második természet” gondolatáról van szó elsősorban, ahogy ezt Hamvas külön is hangsúlyozza. Vö.: „[a metapoézisnek] ahhoz, amit általa-

ban kultúrának szoktak nevezni, semmi köze. Amit a kultúra csinál, az nagyobbik felében csak hasznos és célszerű, és a kultúrában a természet (mint az ember is) többnyire szenved.” Uo., 284.

³⁶ Uo., 281.

³⁷ Uo., 281–282.

alkot (és oly magától értetődőt alkot), hogy „mindnyájan [azonnal] ráismerünk”, hisz művésznek lenni nem társadalmi szerep vagy privilégium (úri huncutság), hanem létmód – a lét megélésének egy sajátos módja. A festő ily módon maga se több „szemlélőnél”, nem több, mint a szemlélők egyike: „Minden szemlélőnek (s közülük is első helyen a festőnek) az a dolga, hogy a térből helyet alkosson. Ez a koncentráció nem merül ki a határok megvonásában, az irányok meghatározásában, de még abban sem, hogy ki mennyit tud kvantitatíve belesúríteni a maga, természettől behatárolt látókörébe. Ez ugyan mind a tájképfestés művének velejárója, de ezeknek is feltétele: megragadni egyetlen töredékben az egészet. Helyben lenni és helyet alkotni nem egyéb, mint a teret és időt szétbont-hatatlanul egymásba szőni. Ha forgácsok és töredékek vagyunk, s ha valamennyiünkkel együtt a világ folyamata örvény, meg kell hallanunk és meg kell látnunk a hang- és színforgácsok törvényszabta intervallumát, a ritmust, s ezzel minden egyes hangnak, minden egyes színnek és pontnak megismételhetetlen jelentőségét.”³⁸ A hely, a táj, a tér és az idő összefüggéseinek vizsgálata Kemény Katalin részéről óhatatlanul idézi fel bennünk Cézanne azon megfogalmazását, miszerint „a táj bennem gondolja el magát, és én vagyok az öntudata”,³⁹ illetve a – Cézanne által is vallott – tájképfestői krédót: a tájkép megalkotásában a szellem közreműködésével a(z örök) formát juttatni érvényre, egyszersmind a „szilárd” és „maradandó” képpel valamiféle állandóságot érzékeltetni: „felismerjük, de nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát”... A pillanat és az örök, változékonyság és állandóság, a szubjektivitás és az impassibilité (ha már Mallarmé) Kemény Katalin szövegalkotási gyakorlatában nem logikai ellentétek, hanem az experimentális imagináció szerves alkatelemei. Írása ugyanis nem (időnként paradoxnak látszó) gondolatokat közöl, hanem gondolkodik – Kemény Katalin a talán nem is publikálásra szánt írásával az imagináció terébe vonja be olvasóját. Ezért ugyanolyan joggal tekinthető *Az ablak, a táj, a valóság* egy konkrét műterem-látogatás dokumentumának csakúgy, mint annak leírásaként, ahogyan a szerző (aki maga is csupán elsősorban szemlélő) elmerül az íróasztala felett a dolgozószoba falán függő Veszelszky-festmény nézésében...

A posztmodern dogmákkal szembemenve, miszerint egy versnek per definitionem nem létezhet első olvasója, vagy egy képnek első nézője (mert a kánon már eleve



megszabja, hogyan nézhetünk, s főleg, hogy mit láthatunk), Kemény Katalin azt sugallja: a valódi kérdés nem az, hogy a remekművek hozzánk tartoznak-e, és ha igen, miként tartoznak hozzánk, hanem az, hogy mi hozzájuk tartozunk-e, azaz, hogy eggyé tudunk-e velük válni a megismerésben.

Veszelszky Béla,
Csendélet,
évszám nélkül
© Jáky
Gyűjtemény

³⁸ Veszelszky Béla *gyűjteményes kiállítása. i. m.* (1997), 38.

³⁹ Lásd TUFFELLI: *i. m.* (2001), 64.