

A leghívebb olvasat kialakítása

Sturcz János: *Barcsay – Sötét és világos harca Barcsay Jenő festészetében*
Budapest, MMA Kiadó, 2025, 194 oldal

„Általában azt szokták mondani, hogy az a természetelvű festő, akinek a képei hasonlítanak a természetre. És az, akinek a képei nem utánezai a természetnek, az már nem természetelvű festő. Pedig a természet akár láthatóan, akár láthatatlanul, mindig ott van a festő mögött.”¹

Barcsay Jenő Kossuth-díjas grafikus- és festőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem (akkor Főiskola) anatómia tanszékének professzora százhuszonöt évvel ezelőtt született. A hatvan évet felölelő alkotói pályája és harmincéves oktatói tevékenysége során számos generáció számára volt meghatározó a mesterrel való találkozás. A Barcsay emléke, művészeti és szellemi hagyatéka előtt tisztelgő *Barcsay 125* eseménysorozat keretén belül kiállításokkal, kötetbemutatóval, emléktábla- és szoboravatással, konferenciával, valamint egyéb programokkal irányítja a szakma a jelenkor figyelmét a mesterre és jelentőségére.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállítótereiben *Tökéletes egyensúly – Barcsay Jenő életműve új megvilágításban* címmel megrendezett, a pálya keresztmetszetét nyújtó rendkívüli tárlat a Barcsay-emlékév nagyszabású állomása, amely a művész festészetének stiláris alakulási folyamatát és összefüggéseit mutatja be. Emellett Barcsay anatómiai rajzait is láthatjuk a német Gottfried Bammes, a másik jelentős anatómiakönyv szerzőjének rajzai társaságában, és ez különösen izgalmassá teszi ezt a szekciót. A harmadik kiállítási egység a murális munkásságáé.

Barcsay művészetét szintén új megvilágításba kívánja helyezni a Magyar Képzőművészeti Egyetem gondozásában megvalósuló Bojtos Anikó, Csordás Zoltán, Gaál József, Iberhalt Zsuzsa, Markus Kidalka, Kürtösi Brigitta, Sturcz János, Szabó Noémi, Tayler Patrick és Tóth Károly írásait tartalmazó különleges tanulmánykötet: a *Figuralitás – Absztrakció – Geometria*. A kötet szerkesztője, Fehér Ildikó a szerzőket egy-egy tanulmány megírására kérte fel azon koncepció alapján, hogy Barcsay Jenő alakját, munkásságát és jelentőségét megannyi aspektusból ragadja meg az elkészülő kötet. A küllemre is nívós kiadvány tervezője Szabó Andrea volt.

Sturcz János tanulmánya végül könyvnyire duzzadt, és az MMA Kiadó gondozásában a 96. *Ünnepi Könyvhéten* jelent meg ez a különleges optikájú Barcsay-monográfia. Sturcz szándéka – az ünnepi megemlékezésen túl – az volt, hogy a méltatlanul kissé háttérbe szorult Barcsay az őt megillető helyre kerüljön. A Barcsayhoz méltó, igényes kötet a mester kései fekete képeit nemzetközi kontextusban tárgyaló, illetve a fekete képekhez vezető belső utat felgöngyölítő, továbbá a számos motívum-alfejezetre osztott Sturcz-tanulmányon túl gazdag és jól szerkesztett reprodukciós anyagot tartalmaz, fényképekkel és egyéb dokumentumokkal társított, sok adalékot tartalmazó, elegánsan és jól szemléltetett életrajz-idővonalat, valamint részletes irodalomjegyzéket. Nem utolsósorban a szerző, Sturcz János személyes hangvételű bevezetője és tanulságos epilógusa – többek között a provincializmusról – kerekezi és teszi teljessé az albumot. Sturcz művészettörténeti, művészetelméleti és alkotáslélektani vetületbe ágyazott elemzése az értelmezést cizellált módon az olvasó elé tárva fejti fel a mozgatórugókat, hogy e felismeréseknek köszönhetően elősegítse az eligazodást, a helyes Barcsay-kép megalkotását. Tanulmánya nem klasszikusan műelemző, inkább pszichológiai szempontok felől vizsgálódó, hiánypótló – hozzám közel álló – megközelítés, amely Barcsay művészetének és szemléletének mélyebb és hívebb megértését célozza.

A visszaemlékezések szerint Barcsay Jenő szerény, egyszerű ember volt, inkább introvertált alkat, aki a művészetének élt, kizárólag művészeti, az emberi pszichét érintő létkérdések foglalkoztatták. Többször járt Párizsban és Itáliában, a *Velencei Biennálé*kon is megfordult, számos nyugat-európai kiállításon vett részt, és a részben külföldön beszerzett korszerű könyvtára által tett szert mély, szerteágazó ismeretekre. Fontos kiemelni rendkívüli tájékozottságát és nyitottságát. Érdeklődéssel követte hazai és külföldi kortársai munkásságát, a nagy formátumú művész ismérveként a saját világától távol álló művészek és művek mellett sem ment el, a művészettörténeti, művészetelméleti téren pallérozott szem és elme a nyugati kor-

¹ BARCSAY Jenő: *Munkám, sorsom, emlékeim*. Bp., Magyar Képzőművészeti Főiskola, 2000, 116–117.

társakkal, az új teóriákkal is tisztában volt. A kevésbé konfrontatív, harsányságot kerülő, mániákus módon a saját útját követő, alázatosan dolgozó mester alkotómunkájának volumene – e pillanatig – talán csekély mértékben ismert.

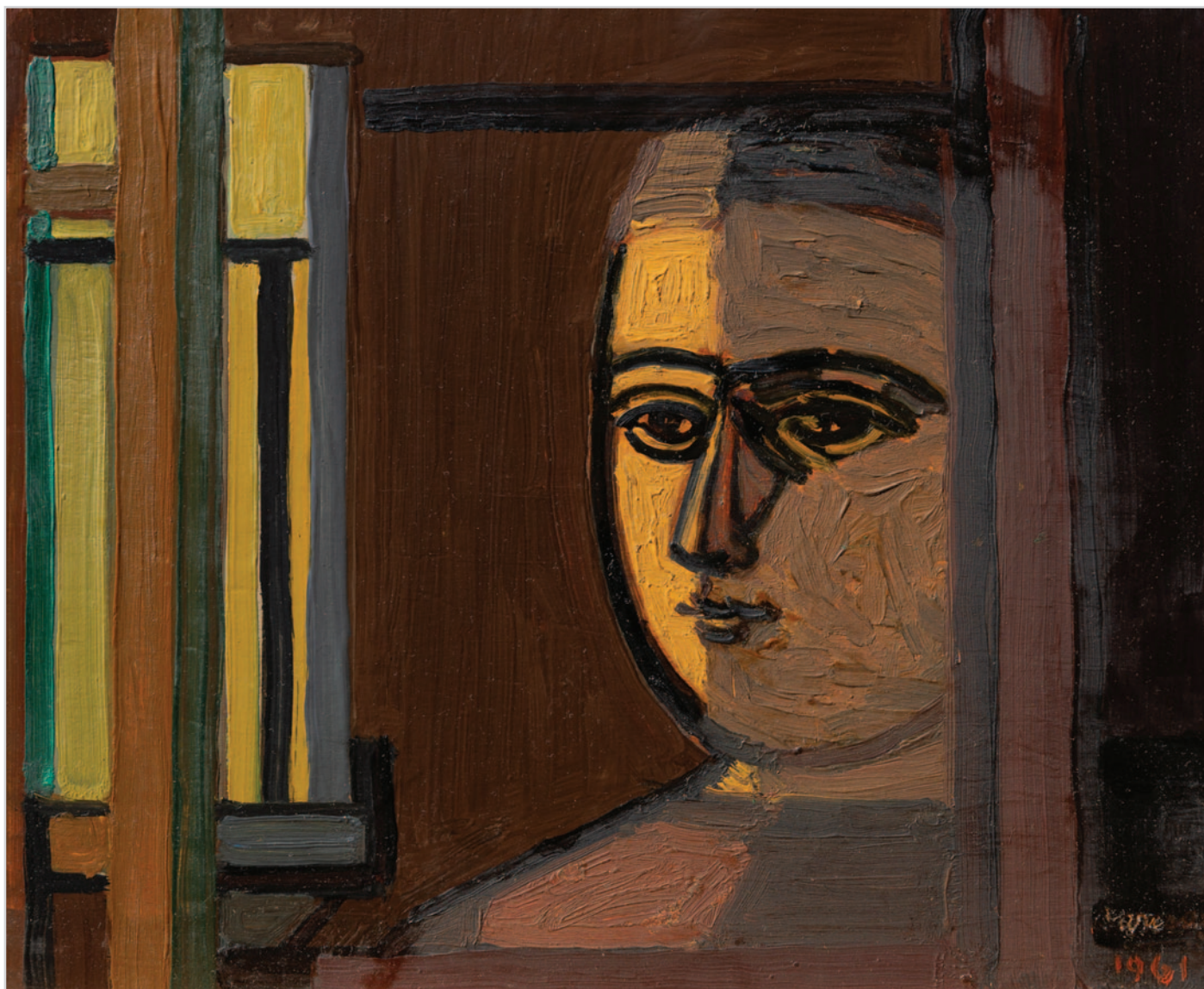
Noha Barcsay nem tartozott a radikális, forradalmár művészek közé, írásában Sturcz felidézi a revelatív élményt jelentő, 1982-es műcsarnokbeli kiállítását a már idős mesternek, ahol a hazai képzőművészeti viszonyok tükrében a Barcsay-féle „fekete képek” végletekig redukált, minimalisztikus volta meglehetősen újszerűnek hatott. Alapjaiban tér el, fejti ki Sturcz, hogy miben áll a nyugati kortársak konceptuális megközelítése és a Barcsay szemlélete közötti különbség. Következésképpen, ha valaki jól olvassa Sturczot, jól fogja látni Barcsayt.

A „festészet halála” és a „minden Egész eltörött” gondolatban fogalmazódik meg az a – már a XIX. század végén megmutatkozó – törés, amelyben az egyént egyfajta

létbevetettség-érzés szorongása hatja át, már nem a természet részeként éli meg, értelmezi létezését, és a keretek nélkül elveszíti a kapaszkodókat, ezért göröngyös egyéni utakra indul. Ebből fakad, hogy a társadalmi változások lenyomataként a művészetben is a minden korábbi igazodást megkérdőjelező, felrúgó gesztus jut érvényre. A művészet feladata megváltozik, mint Sturcz levezeti, ezáltal a mű tárgyasul, fizikai valóságként variálódik minden emóciós és asszociációs nyitási lehetőség, kapcsolódás nélkül, tudományos hűvösséggel marad távol az ingoványos érzelmi-lényegi tengelytől.

Érzékletesen rajzolódik ki Barcsay karaktere abból, hogy a Képzőművészeti Főiskolát Vaszary Jánosnál kezdte, ám belső indíttatásából fakadóan közelebb érezte magához Rudnay Gyula művészeti irányvonalát, s lelki-alkatának megfelelően Vaszary – ahogy Sturcz találóan fogalmaz – „trendi” lehetőségeivel szemben döntött. A fel-

Barcsay Jenő,
Figura
állvánnyal,
1961
© Ferenczy
Múzeumi
Centrum



szín semmitmondó virtuozitása önmagáért való, viszont Barcsay számára a művészet a lelki és szellemi tartalommal átitatott alkotómunkát jelentette. Olyan alapérzelmek, olyan zsigeri, lényegi, sűrű megfogalmazása vezette Barcsayt, amely túlmutat mindenfajta kiszámított, hideg, személytelen konstruktivizmuson. Mélyen egyetértek Sturcz megállapításával, miszerint nem szerencsés konstruktívnak titulálni Barcsayt. Ugyan Malevics fekete négyzetével látszólag rokonságot mutatnak Barcsay kései fekete képei, de felületesség lenne tőlünk egyenlőséget tenni, hiszen ebben az esetben pusztán formai alapon kategorizálnánk, skatulyáznánk, és a szellemi vetületet nem vennénk számításba. Ahogy Sturcz is levezeti, hogy Picasso „analitikus” kubizmusának és Mondrian természetből kiinduló, lépésről lépésre redukáló, geometrizáló metódusával rokonítható Barcsay „külső-belső absztrahálása”, hiszen képein, még a „legmesszibbre vitt”, teljesen absztrakt műveken is érzékelhető a természeti, tárgyi világ jelenléte. Ily módon az élethez való ragaszkodás gesztusa Barcsay esetében megkerülhetetlen ténye és origója művészetének. Nemzetközi viszonylatának megítélése terén ez ma már nem tekinthető „rossz pontnak” – nyugtat meg Sturcz.

Megjegyezem: találkoztam már olyan interpretációval, amely valamiféle értelmezési zavar eredményeként szerkesztett konstrukcióként aposztrofálta Barcsay műveit, ám meglátásom szerint Barcsay nem (újra)konstruál, hanem sajátos láttatási módszere a „rendező elv”, és ennek a fókusznak és sűrítésnek az eredménye a mindenfajta rendszert teremtő megjelenítés. Kiemelt motívumai és azok rendszere saját belső rétegzettségét ragadják meg, a világot leképező absztrakciójában is ez az attitűd érhető tetten, ez pedig az esszencia esztétikuma, arányrendszere. Ily módon a természetelvűséget nem a formalitásában, hanem esszenciájában értő és érző alkotó munkásságára nagyon találó az „organikus” jelzővel megalkotott kifejezés, amit Sturcz használ a Barcsay-művek művészettörténeti fémjelzésére.

A kései fekete képek nemzetközi kontextusának tekintetében Sturcz arra hívja fel a figyelmet, hogy Barcsay mennyire autonóm: modernizmusa pszichológiai–szellemi–morális–szakrális tengely mentén értelmezhető – személyes „szükséglet” eredménye –, nem absztrakt, mint inkább lelki-spirituális „konstrukció”, a rendteremtés monumentális intimitása. Képi architektúrája olyan konst-

Barcsay Jenő,
Freskóterv,
1949
© Ferenczy
Múzeumi
Centrum



rukció megtestesülése, ahol a motívumok metafizikus kisugárzása szellemi örökséget és teljességet képvisel. Barcsay nemzetközi kontextusával kapcsolatban Sturcz leszögezi: nem kötődik Malevics, Ad Reinhardt, Frank Stella vagy Pierre Soulages fekete képeihez. Formailag adja magát a párhuzam, de Barcsay motivációja, művészfelfogása és alkotómódszere alapvetően más. Sturcz megjegyzi, hogy mindez nem pusztán azért mondható el Barcsayval kapcsolatban, mert nem teljesen monokróm vagy motívum nélküli. Sturcz jegyzetében példaként említi, miszerint Ad Reinhardt felhívta a tanítványainak a figyelmét arra, hogy az absztrakt kép esetében is elengedhetetlen és lényegi elem a motívum, még akkor is, ha rejtett módon, pusztán a faktúra által van jelen, ami csupán súrlófényben vehető ki. Maga de Kooning is szembehe-lyezkedett a figurativitásellenes dogmával, és nem törekedett a valósággal való kapcsolat felszámolására, ahogyan sokan mások sem, jegyzi meg Sturcz, hangsúlyozva, hogy a teljes absztrakció vagy monokrómia önmagában nem érték kategória. A szerző pontosan megragadja, hol találkozik, és miben tér el a nyugati kortársak, illetve Barcsay szemlélete, és összeveti munkásságát a klasszikus avantgárd, valamint a neoavantgárd irányzatok absztrakció-értelmezésével, a transzavantgárd, új festészeti törekvésekkel, miközben kidomborítja Barcsay megítélésével kapcsolatban azt a nem elhanyagolható tényezőt, hogy más generáció tagja, akinek történelmi és társadalmi háttere eltérő alaphangolódást jelentett. Számára a modern festészet és az absztrakció az önkifejezés és szabadság – kiharcolt, nem meddő – eszköze volt. Erősen kötődött a szellemi és metafizikai tartalmakhoz, a motívumokhoz és szimbólumokhoz, nem tagadta meg a hagyomány és a személyes kézjegy fontosságát, és Barcsay gesztusértékű kiállása igazolta őt a művészet története során, mert min- dennek a létjogosultsága rendre utat tört magának. Alkotóművészetének egyéni feketeértelmezése és absztrakciós módszere révén, legfőképpen pedig személyessége által Barcsay unikális és méltán kitüntetett helyet foglal el a hazai képzőművészetben, miközben nemzetközi téren sem marad el nyugati kortársaitól, mindamelllett, hogy térségi, társadalmi, kulturális meghatározottsága fontos része lényének és munkásságának.

Barcsayt – saját bevallása szerint – a monumentális kép létrehozása foglalkoztatta (ez a címadásaiban is visszaköszön), érdekes mindez a mester munkáinak méretére gondolva is, hiszen mindezt a hagyományos táblakép méretében, nem pedig az absztrakt expresszionistákhoz hasonló „heroikus”, nagy léptékű felületeken igyekezett megvalósítani. A festészethez alázattal viszonyuló, szinte remetei hozzáállással mindent az (önterápiás) alkotómunkának alárendelő, manualitást fontosnak tartó, a tökéletességre, a belső „tartalom” tökéletes kifejeződésére

törekvő, számos munkáját megsemmisítő alkotóval kapcsolatban nagyon is helytálló a Sturcz által az ikonfestő szemléletével húzott párhuzam. Ebből a szempontból jól megfoghatóvá válik, hogy a saját festői útját követő – és ebből fakadóan sajátos művészetet létrehozó – Barcsay mennyire közel áll a belső értékrendjéhez ragaszkodó puritán és elhivatott mesterember archetípusához.

Sturcz János legnagyobb erénye az a képesség, amely az emocionális és kontextuális szempontok együttlátásán alapszik. Elemzését élvezet olvasni, mert kitágul a horizont, ahogy felfejti a rétegeket és az összefüggéseket. A műveket és Barcsay lényét körbejárva, letapogatva mélyed el a művészetfilozófia és alkotáslélektan kapcsolatában, nem nélkülözve a szubjektivitást, azonban újabb és újabb szempontokat vet fel, olyan asszociációs mezsgyét nyit meg, amelyben ott a katarzis lehetősége.

Valamiféle objektív rend, a látvány mögött meghúzódó szerkezet jellemzi Barcsay műveit – írja Sturcz. Úgy gondolom, ez egyfajta transzcendens vázként értelmezhető, és ennek köszönhető a spirituális kisugárzás, ami az alkotásainak sajátja. Ezzel együtt Sturcz rámutat, hogy miközben a közvetlen önkifejezést Barcsay mindvégig kerülte, a személytelen felszín alatt rejtett utalások, személyes tartalmak rétegei, a psziché átszüremlése is jelen van, az emocionálisan megragadható „emberi”, vagyis a mélyben rejlő, szorongató félelmek, gátlások, gyötrődések, különféle lelki tartalmak mint a mű terében áttételesen jelentkező rétegződések. E ponton indokoltta válik az élettörténeti vonatkozás, hiszen a családi gyökereket és élettörténetet, az alkotó pszichológiai meghatározottságát különböző hordozófelületek fejezik ki. A Dante által leírt pokol belül van – idézi fel Sturcz.

A szerző tanulmányának origója a Barcsay-monográfia alcímében is benne rejlő dichotómia. Vizsgálódásának tárgya Barcsay kései képei kapcsán a fekete jelentéstartalma, amely önmagában nem létezhet, nem nyerheti el „karakterét”, hiszen minden valaminek a viszonylatában tud megmutatkozni, ilyen módon a fekete–fehér, sötét–világos, lét–nemlét, tudat–tudattalan, ösztön–ráció ellentétpár mentén bontakozik ki, a pólusok pedig hatással vannak a képzeletbeli tengelyen való elhelyezkedésre. Ha a „sötét és világos harca” nem is morális jelentéssel, de mindenképpen valamiféle lélektani töltettel, többlettel bír Barcsaynál.

Fontos megállapítás, hogy a fekete felület Barcsay esetében maga a „közeg”, nem pusztán háttér vagy önálló motívum. Ennek megfelelően valamiféle egység alkotórésze, akárcsak a keleti filozófián alapuló kalligráfia esetében, nem csupán a vonal adja a „láttnivalót”. A kései Barcsay-képek „fekete sugárzása” egyfajta sajátos egyensúlyi helyzetet mutat – mérlegre téve valóságot, életet, sorst. Hogy az arany metszés szabályainak megfelelően alakított

képegységről van szó, azért is fontos tényező, mert a neoplatóni világfelfogás, a pars pro toto-elv jut érvényre, a kozmikus rendszer lenyomata a mikroorganizmusokban, amellyel hasonlóságot mutat. A reneszánsz kor eszmérendszere, a humanizmus, sokban alapszik, és sok elemet épít be Platón elmékedéseiből, hiszen Marsilio Ficino fordította az ókori filozófus műveit, és a humanizmus embert középpontba helyező, az ő nézőpontjából vizsgáló szempontja hat át mindent, nevezhetnénk ezt egocentrizmusnak, önteltségnek, hübrisznek, ám az emberléptékűség és emberségesség jelzőivel is illethető e világ-szemlélet, amely – noha édeni egységben létező már nem lehetett – a természet alázatos megfigyelésére, megismerésre, továbbá a harmónia megtartására törekedett. Plasztikus példája a kiméraábrázolások mögött húzódó gondolatiság, miszerint ideális esetben az emberi személyiség akkor egységes, ha a jellemvonások harmóniában vannak, s amint az egyik eluralkodik, dominánssá válik, akkor ez az egyensúly felborul, a személyiség eltorzul. A Barcsay-életművön végigvonuló sötét és világos harca, az árnyék és fény tartományainak terében testet öltő lélektani viszonyt, valamiféle pszichikai, pszichológiai, pszichés állapotot hivatott feldolgozni, megfogalmazni.

Sturcz kihangsúlyozza, ezek a feketék Barcsay különböző periódusaiban mást és mást jelentenek. Nem egy egyszerű eposzi jelzőről van szó, hogy úgy mondjam. Tehát lehet rejtett, rejtőző dolog, a tudattalan, ösztön-szinten jelenlevő, ahogyan jelölheti az elmúlást, gyászt, múltat vagy hiányt is, teszi világossá Sturcz.

Sturcz nézetei szerint elválaszthatatlan Barcsay késői műveitől az a hosszú, belső folyamat, a festői, szellemi és pszichikai út, amely a fekete képekben csúcsosodott ki, kulminált – hozzátevé, hogy Barcsay motívumainál a figurativitás és absztrakció, a komorabb kolorit, valamint a világos, színes paletta alkalmazása sokszor játékosan, nem feltétlenül lineárisan kezelve, valamitől valamiig, „eljutásként” tapasztalható meg.

Nem igazodó jellegű, hanem saját útját követő művészetének kuriózuma, igazsága és igazi nagyságának eredője az az alkotásszemlélet, alkotómunka, ahogyan az életet, valóságot felfogja. Mindegy, hogy a látványtól mennyire rugaszkodik el, a művészi kvalitás az absztrahálás és asszociációs tartományok mikéntjén nyugszik, és a metafizikai vetület (meg)léteiben többlet van: ez ragadja meg a művészi szándékot a „legeszköztelenebbül”.

Barcsayval kapcsolatban az általa képcímként is használt konstrukció és kompozíció kifejezést annyiban látnám el kommentárral, hogy esetében nem egyfajta dekonstrukcióról, de nem is újraserkesztésről van szó, hanem sajátos redukált absztrahálása révén a valóságnak, a természeti, látható világnak és lelkének összecsengését megragadó művek alkotásáról. Nem valamiféle új létreho-

zására törekedett, hanem a legkevesebb eszközzel, mégis a leghívebben ragadta meg a spirituális, transzcendens, metafizikai sűrítettséget. Ez a legpuritánabb monumentalitás, ami magában foglal valamiféle univerzális, lírai és személyes kozmikus jelleget, és efféle „törvényszerűséget” próbál meg az éppen használt hordozóra vinni; illetve a több vagy kevesebb képi elem viszonylata az igazán „beszédese”.

Szentendrén adta magát a látvány, amelyben Barcsay otthonosan érezhette magát. A Szent város-analógia azért is megkapó, mert a Dunakanyarban fekvő zezugos Szentendrén több, számos felekezethez tartozó templom áll. A város történelmét jelentős szerb közösség alakítja, ennek révén az ortodox egyház is jelen van, ez is kötődést jelenthetett az örmény gyökerekkel rendelkező, erdélyi származású Barcsay Jenő számára, aki 1965-ben vásárolt telket és telepedett le „a művészek városában”. Barcsay-motívumok továbbá a bibliai, az Ó- és Újszövetséget megidéző szimbólumok, egyszersmind a kollektív tudattalanban rejlő jungi archetípusok, amelyek lényeges jelképiséggel bírnak. A kígyó, a Nap és Hold, ablak és ajtó, boltíves kapu, lépcső vagy létra, keresztmotívum, a sötét és világos, a „világító” részek váltakozásának mögöttes tartalma is rétegi az értelmezési tartományt. Az aranyokker, a színszimbolika is gazdagítja a szabad asszociációk lehetőségét. Például a vörös színhez meglehetősen gazdag jelentéstársítások kapcsolhatók. Sturcz körülmárja a Barcsay-művek képfelülettel kapcsolatos festői hozzáállásnak, a kolorit hangoltságának, a szín-forma kompozíciójának a milyenségét, alakulását, hiszen semmi sem önmagáért való, ad hoc jellegű Barcsay pályáján. Mégis úgy érzem, Barcsaynál a dekoratívabb, erőteljes koloritot alkalmazó, de még a finoman hangolt színvilágú ikon- és triptichonszerű műveken, a késői képeken is elsősorban a sötét és világos kettőse, ellentétozása és e felületek viszonyrendszerének megidéző ereje jelenti a fősodort. Képei a térnek és az időnek – akár történelmi és területi beágyazottság kontextusában –, a létezésnek, a lelki-szellemi vetületnek, nem utolsósorban az élet stációinak meditatív, filozofikus megjelenítései.

Sturcz motívumfelosztásában goyai „Sötét” asszonyok figuracsoportjai, „Világos” asszonyok (*Művészetallegóriák I.*), Festőállvány-képek (*Művészetallegóriák II.*), Szentendre – Szent város, „Tarka” asszonyok, „Ikonos” asszonyok a Szent városban szerepelnek.

Barcsaynál nem beszélhetünk portréről. A maszkyszerűség, a tekintetnélküliség, az egyenrangú árnyék, valamint az ikonok ábrázolásmódja határozza meg a fejeiket. Ez a törekvés rámutat arra, hogy valamiféle belső tartalmakra vagy történésekre fókuszál a művész. A figuratív alkotásokon a vonalak, árnyékok szinte önálló életre kelnek, új dimenziót nyitva a kép fizikai és értelmezési tartományán.



Barcsay Jenő,
Falusi tájkép,
1936

© Ferenczy
Múzeumi
Centrum

Ennek gyökerei a kor- és családtörténeti okokban keresendők. A nőábrázolás, különösen az asszonycsoport Barcsay érdekes témája, hiszen családi tragédiák következtében a psziché és a halál körüli gondolatok, a gyásszal való megbirkózás öltött testet általuk, majd végül erős női-pussá nemesedett az ábrázolás. Az asszonyok csoportját pedig az együttérzés és támogatás, átadás, a – halállal dacoló – folytonosság és ciklikusság jellemzi, amelyben a legnagyobb erő, mint Sturcz summázza, a közösség jeleníti. Érdekes összevetni Botticelli *Primaverájával*. Másik kulcsmegállapítás, hogy az alakok csoportdinamikája az összetartozás, összekapaszkodás jegyében a szeretet megtestesülései. A szeretet, amely minden vallás alapja, tehát lényegét tekintve közös. Az ikonszerű figuracsoportok megalkotása és az építészeti architektúra összekapcsolása bizánci, ókeresztény ábrázolások hangulatát idézik meg, felvetve a menny, a föld és a pokol szféráit. A komponálási elvet tekintve a *Sacra Conversazione* és *Az utolsó vacsora*-ábrázolások is felsejlenek. Raffaello *Athéni iskolája* ötlött fel bennem az 1970-es *Szentendrei mozaik* kapcsán, a kulcslyukszerű bábok mintha csak Platón és Arisztotelész

alakját idéznék meg, az idealizmus és a materializmus eszmerendszerét együtt láttatva. Mindkettő a maga keretei mentén igaz, és a több mint tízméteres mozaik közepén, a gyújtópontjában elhelyezkedő vertikális tengely mintegy taojelként szolgáltatja a katarzist. Az isteni szférát jelölő korong alatt a földi világot jelképező ablakszerű, négy égtájat is megidéz, de keresztet kiadó négyzet alatt valami lényegi történik. A különböző nézőpontok, szemléletek szembenállásának feloldása, amely szerint az igazság valahol a kettő között van, s nincs fehér és fekete, csak árnyalatok, és ezek összessége teremti meg az egységet, harmóniát, az egyensúlyi helyzetet.

Sturcz felidézi, hogy Németh Lajos szerint Barcsay művészete egyszerre klasszikus és modern. Valóban: a nagy formátumú művészek sajátja, hogy olyan kapcsok tudtak lenni, olyan beleérző és értő kézzel nyúltak mondanivalójuk formába öntéséhez, hogy egyetemessége révén megkerülhetetlen örökérvényűséggel állítja eléink hagyatékukat. Barcsay hagyományhoz való hozzáállásában nincs eltartás, ábrázolása nem látványelvű, de művészete mindvégig szorosan kapcsolódik a látványhoz, pontosab-

ban a természethez, a fizikai és szellemi, lelki valósághoz, ezzel együtt domináns a jelen meghatározottsága és a személyesség jelenvalósága.

Némely Barcsay-figurát látva a *Gondolkodó*-ábrázolásnak számos példája juthat eszünkbe, idézzük fel Rodin szobrát, a XVI. századi Dürer-metszeten is látható *Melankólia*-ábrázolást, de még Ady Endre „könyöklős” fotográfiáját is citálhatnánk. Tanulságos adalék a hippokratészi klasszikus személyiségtípusok (szangvinikus, kolerikus, melankolikus, flegmatikus) és a Jung által használt intro-, extrovertált pszichológiai szempontú megközelítés. A melankólia ma leginkább a depresszív hangulat szinonimája, de eredendően befelé fordulása a fókusz áthelyeződését jelentette a „benső” világra, introvertáltsága nem letargikus, magának való, sztoikus vagy pesszimista beállítottságú, és nem is az önmaga érzelmeiben dagonyázó, a lehúzó örvény spiráljába került embert mintázza, ezért helyesebb, ha ikonográfiájához a szellemi-lelki régiók, belső történések érett önelemzési aktusát társítjuk.

Barcsay kapumotívumának lényege az átjáró mivolta: az alvilági és az égi szférát is megidéző határvonal. A város és ház, az otthon, a ház és haza lehet menny és pokol – játszhatunk el a gondolattal a *Kapu*-képek kapcsán. Szak-

ralitásukban benne van Szentendre mint Szent város, de az otthon mint „szent hely” is; s benne a különböző porták az ember „lenyomatait”, kapcsolódásai is lehetnének. Különösen izgalmas, amikor különböző méretű kapufragmentumok találkoznak, vagy hagymahéjszerűen rétegződnek. Összetettségük lelki-transzcendens viszonylatban tárul fel. Semmiképpen sem azonosíthatók ezek a Barcsay-képek dekoratív hard-edge műként, tartalmilag nincs rokonság, de formailag is csak első és felületes rápillantáskor érezhetünk párhuzamot. Barcsay nem használ maszkolást, a manualitás nála mindvégig piktori aktus, amely által megőrzi nemcsak a tradicionális festészeti szemléletet, de a művészi alázatot is, ennek révén a mű nem hűvös hordozó, tárgy, hanem „pulzáló” alkotás (koncentrátum). Ablakmetaforák passzusában Barcsay tériitmusának érdekes interpretációját nyújtja Sturcz, és valóban olyan érzésünk támad, mintha az élet, a világ összetettségének rendszerét, mechanizmusát állította volna eléink a mester. A triptichonszerű elrendezés által Barcsay megad egy alaphangot, és a címadások is sorvezetők lehetnek, amikor az ablakból látott fragmentumstruktúrán meditálhatunk – a rálátáson, a fókuszáláson, kapcsolódáson (a földi élet) és a rész–egész viszonyán.

Barcsay Jenő,
Rózsaszín kapuk,
1969
© Ferenczy
Múzeumi
Centrum





Barcsay Jenő,
Titokzatos árnyak,
1975

© Ferenczy
Múzeumi
Centrum

„Emlék” és „szorongás”. A dekoratív képek szabálytalan, pozitív–negatív alakzataiban építészeti architektúra töredékeit véli felfedezni Sturcz, s mint romhoz a töredékesség és az elmúlás gondolata kapcsolódik. Az emblematikus hatást keltő formákat-ábrákat látva kiegészíteném azzal, hogy asszociálhatunk a zárszerkezet és a kulcs fogazata, illeszkedése, titka és el- vagy bezártsága mentén a Barcsayt meghatározó személyes tapasztalatokra is.

Sturcz a *Lélekkabával* foglalkozó fejezetében Barcsay kései korszakában történő figurák előfordulásával foglalkozik, amelyek ritkulnak, illetve jelszerűek. Tulajdonképpen árnyalakként vagy túlvilági lélekábrázolásként aposztrofálja ezeket, és a „baba”, „báb” („sorskitettség”) általi jelentéstartományokat elemzi. Teszi ezt az ablak és kereszt motívumainak kontextusába ágyazva, mert a titokzatos sötétségben levő képi elemek találkozása a fénnel a (meg)világosodás, a megváltás kérdését vetik fel. A súlyos gúnyával burkolt alakok olyannak tűnnek, mintha ki lennének vágva a kép teréből, és csak rés, üreg jelzi korábbi létüket. Sturcz neoplatonista párhuzamot vonva egyfajta figuraideából indul ki, lelkeként leírva kapcsolja össze a kereszttel, az ablakátjáróval és a fénnel.

„Gond” és „elmúlás”. A képcímek vezetik a gondolat fonalát, amikor a lélek és a fény kapcsolatát, a kapcsolódás nehézségeit, a le- vagy elzártságot, a kilátástalanságot vizsgálja.

Barcsay kései fekete periódusát az utcaképekből történő elvonatkoztatás „továbbtisztulása” hívta életre, e kom-

pozíciókból alakultak ki a jellegzetes Barcsay-féle „mérlegképek”, amelyeket a végsőkig elvitt festészeti és szellemi redukció és sűrűség, a mindent magában hordozó tömörség jellemez. A 70-es évek végén és a 80-as évek elején készült *Arányok*, *Megközelítés*, *Triptichon (Sejtés)*, *Triptichon II.*, *Triptichon (Elmúlás)*, *Fekete-fehér*, továbbá *Monumentális táj* és *Monumentális kép* című műveket görcső alá véve az elemzés ezen a ponton is plasztikus és mély értelmezésű, szeizmográfként tapogattja le a „Barcsay-üzenetet” és az így módon a művekben testet öltő alkotót – nagyban támaszkodva Barcsay Jenő személyes feljegyzéseire. A szerző a szín és forma egyensúlyi helyzetével foglalkozik, és ebben a balanszban rendkívül cizellált szellemi tartomány fejeződik ki. A „háztető-vörös” jelölheti a földi világot, a földi létet, és közben felvetődik egy asszociáció: a kibuggyanó vér, seb és megtisztulás jelzéseként találkozunk a hófehér tisztaságával az arany fénysávban, akár úgy is tűnhet a kisebb-nagyobb sávok/csíkok, formák és színek találkozása, mintha az a sérült rész gyógyító nedve lenne, a heg – a megváltás. Efféle nagyon is komoly játékra, belemerülésre adnak lehetőséget Barcsay cseppet sem súlytalan, könnyelmű képei, és ehhez szolgált sorvezetőt Sturcz elemzése. Bőven van tere a befogadónak, mert Barcsay képeinek olvasásában, dekódolásában a beleérző és szabad asszociációs képességnek döntő szerepe van. Ezért izgalmas a felfedezésük, és a nagy formátumú mester aktualitása ebben is rejlik. S ha a látványelvűség leíró és elbeszélő sémájától távolabbra merészkedünk, a számos szempont újabb és újabb katarzis lehetőségét hordozza. Barcsay monumentális tájainál, majd az egyre „elrugaskodottabb” kompozícióinál a fent és lent, a nyitottság, a közrezártság és a keretezés kérdéseit járja körül Sturcz, valamint megidézi a világosság általi hajnal, ébredés, remény, a túlvilág perspektíváját, de az arányok felőli elmélkedéssel nyit igazán távlatokat. Elérkezünk a szinte egész képteret betöltő fekete „külső-belső úrhöz”. Sturcz meglátása szerint Barcsay 1981-ben festett *Fekete-fehér* című műve életművének csúcspontja, művészi pályájának legelvonatottabb alkotása.

A célt, amit Sturcz maga elé kitűzött, elérte: interpretációja lényeglátó, ezáltal nyitottságra és átélésre inspirál, a sablonosságot és skatulyázást elvetve arra hív, hogy a leg hívebb olvasat kialakítására törekedjünk. Nemcsak a Barcsay-megítélést árnyalja, hanem a műélvezés és befogadás képességét is pallérozza, ezért az érzékenyítő munkáért pedig hálásak lehetünk a szerzőnek, aki elmélkedésével, elemzésével így módon nagy szolgálatot tesz a hazai kulturális életnek.