

A LÁTSZATPERSPEKTIVÁTÓL A KITERJESZTETT PERSPEKTÍVÁIG

THOMKA BEÁTA

A *Hármaskép* külső burkát tekintve egy út naplószerű, meditatív, analizáló feljegyzéseiből áll össze. Hogy a konkrét utazás, és a festő valóságos szembesülése a nagy mesterek, Leonardo, Grünewald és Vajda Lajos képeivel nem marad meg a benyomások rögzítésénél és ötletszerű összefüggések keresésénél, hanem csupán megerősíti és segíti a közöttük megsejtett rendszerszerű kapcsolatok kifejtését, kézenfekvővé teszi azt, hogy ennek az „útirajznak” nem a külső útirányai a lényegesek, hanem azok, amelyek a képek, képtáblák belső területei felé vezetnek.

Ezt az észrevételünket a kötet külső rendezettségé is alátámasztja: a mű központi vonulatát három kép elemzése képezi, s e köré az elemzések köré rendeződnek el arányosan azok a festészetfilozófiai, művészettörténeti fejtegetések, amelyek a képek teljességének megértéséhez nélkülözhetetlenek. Szerkezetileg elkülönül még néhány önvallomásszerű szakasz, naplóbejegyzés, melyeket bensőségebb, közvetlenebb hangvétel jellemez, valamint a Leonardót megszólító fiktív dialógus, amely tépelődő, számon kérő, perlekedő és vívódó önelemzéssé transzponálódik.

Milyen műformát eredményez végül is ez a heterogén szerkezet? Minden kétséget kizáróan esszét, még akkor is, ha az esszét homogén belső felépítésű műfajnak tekintjük. Karátson Gábor ugyanis megteremti azoknak a formai, gondolati és magatartásbeli összetevőknek a harmóniáját, amely csak kevés nagy magyar esszét jellemez.

Milyen formateremtő szerepe van az esszéírói magatartásnak, vehetjük fel a kérdést. Azt a relációt, amelyet az esszéíró önmaga és tárgya között felállít, meghatározó érvényűnek tartjuk, olyan *domináns tényezőnek*, amely az esszé konstituálásának egyik feltétele, s amely nélkül az írásműből lehet szakszerűen megszerkesztett értekezés, tanulmány, de esszé soha.

Annak a *vízió*nak a kialakításában, amelyre a *Hármaskép* írója törekszik, a szubjektívizmusnak különös funkciója van. A kifejezésben, a meglátásokban és közvetítésükben érvényesülő szubjektivitás ugyanis egy adott pontban felülmúlja önmagát, és ebből különös telítettség és feszültség származik. A művészet általános kérdéseinek — melyekhez a képek elemzése vezet el — ez a rávetítése, a szubjektív tudatra való projektálása nem homályosítja el a lényegi összefüggések láncolatát. Pozitívizmusra és feltétlen tárgyiasságra törekvő korunkban reflexszerűen kiiktatunk megismerésünkben minden olyan mozzanatot, amely lehetővé tenné személyiségünknek aktívabb és termékenyebb bekapcsolódását ítélethozatalainkba.

Karátson Gábor nem iktatta ki a szubjektív vízió lehetőségét, és vállalta a kockázatot, és mert *esszéiben gondolkodni*. Ahhoz viszont, hogy esszéjéről mint egy egységes szemléleti rendszerű írásműről beszélhessünk, amely jelentésében túlnövi a szubjektív vízió kereteit, el kellett jutnia az általánosítható és objektíválható következtetésekig. A szubjektív látásmódnak itt fedezete van, s ez a fedezet a művekről alkotott kép homogenitásában rejlik, minek folytán víziójának és ítéleteinek valóságtartalmában és igazságértékében sem kételkedhetünk.

„Tudományos tárgyilagosságot magamtól nem várhatok. Objektív csak akkor lehetek, ha minden tévelygésemen keresztül végre sikerül eljutnom a dolgok gyökeréig.” — olvassuk az invokációban. A *Hármaskép* egy olyan festészetfilozófiai „tévelygésnek”, barangolásnak a könyve, rajza, amely meggyőződésünk szerint a tudományos-tárgyilagós munkákkal szemben sajátos többlettel rendelkezik, s azokkal egyenértékű összképet tudott megteremteni.

Miért éppen Leonardo, Grünewald és Vajda Lajos? A festői opusokból miért éppen a *Szent Anna harmadmagával*, *Az istenheimi Altár* és a *Felfelé mutató ikon-önarckép*? Karátson könyvének egyik legizgalmasabb kérdését éppen ennek a „hármasságnak” az összefüggése, belső kapcsolata képezi. Reneszánsz, ikésőgótika és 20. század. Három korszak, „három egymástól nagyon különböző emberi

magatartás”. *Három nagyon különböző ember, más-más pályán írva le útját, mégis közös középpont körül keringett. Összehasonlítva egy-egy műveket, ennek a közös középpontnak a helyét és mivoltát szeretném kiszámítani; három irányból közelítve megérteni, hogy miről is »szól« a képzőművészet.”*

A bevezető fejezetnek még két megállapítását kell kiemelnünk: Karátson nem „lezárt művészettörténeti tényeknek” tekinti a műveket, amiből nemcsak írói alapállásra következtethetünk és kiindulópontját rekonstruálhatjuk, hanem némiképpen előrevetíthetjük azt a problémakört is, amelyet az esszé mint mindmáig érvényes, aktuális és mindig újraértelmezhető tartalmakat hoz fel a művekből. „Azért kell a mesterekről gondolkodnunk, mert mindaz, amit létrehoztak, kérdésessé vált. Határhelyzetbe kerültünk, és ebben a határhelyzetben a múlt ugyanolyan fontos, mint a jelen.” (Itt természetesen nem Leonardo vagy Grünewald művének problematikuságáról van szó, hanem helyzetünkről és korunkról, amely mind lehetetlenebbé teszi a művészetet és egzisztenciájában veszélyezteti azt.)

Leonardo és Grünewald között nem művészettörténeti jellegű kapcsolat áll fenn. Karátson szerint összefüggést kötöttük „a szenvedéshez való viszonyuk teremt”. Mindkettőjüknek lényegükből eredően, de egészen másképpen van közük a szenvedéshez. „A grünewaldi világot csak a szenvedés tartja össze. Nemcsak az ember szenvedése, hanem a természeté is, a mindenek szenvedése. És mivel a szenvedés teljessége szükségszerűen magányos szenvedés kell, hogy legyen, ebben a nem-világ világban külön-külön lobog kinek-kinek a maga szenvedése . . . Grünewaldnál ezekből a különszakasztott szenvedésekből mindig egyetlen szenvedés képe rajzolódik ki.” (18. o.)

Leonardo és Grünewald olyan korban éltek, amely megbízatásokat adott a művészeknek, amelyben művészet és társadalom nem váltak még tragikusan szét: a társadalom igényt tartott a művészetre. A megbízatással rendelkező művész helyzete lényegesen szilárdabb volt, mint a művészé, akinek állapotát a *megbízatásnélküliség* határozza meg. A megbízatásnélküliségből egy művészetellenes korban szükségszerűen következik a teljes magára hagyatottság, amelynek konstatálása nélkül Vajda Lajos művéhez sem közeledhetünk. Magány és megbízatásnélküliség Vajdánál, a szenvedés mint központi kategória Grünewaldnál, a középkori eszmerendszer felbomlásából

eredő művészi, emberi határhelyzet s a belőle eredő bizonytalankodás Leonardónál — olyan *egzisztenciális komponensek* ezek, amelyeket Karátson két okból von be megfigyelési körébe. Egyrészt azért, mert ezek azok a területek, amelyek a legközvetlenebbül a kor és a társadalmi helyzet determinációja alatt állnak, másrészt ezek a *léthelyzetek* és emberi szituációk vezetnek el azoknak a metamorfózisoknak a megértéséig, melyeknek során Leonardo a régi eszmerendszer helyébe új művészi világképet teremtett, Grünwald oltárképén szintézissé oldotta a 16. századi Európa drámáját, Vajda pedig megalkotta „a 20. század festészetének talán egyedüli egyetemes érvényű emberképét”.

Ahhoz, hogy Leonardo megalkothassa remekműveinek sorát (közöttük a Szent Anna harmadmagával-táblát), elméleti problémák sokaságát kellett megoldania. „A középkori kép eszméje az önmagában nyugvó, szilárdan lezárt képsík volt, benne a formák is szigorúan körülírva, egymástól elhatárolva; csakhogy (tudjuk Wölfflintől) ebben a képsíkban hol itt, hol ott felbukkantak a háromdimenziós tér problémái. Egy négyzetlapokkal borított padló hátrafelé összetartó vonalai, egy a háttérben felsejülő tájrészlet már elegendők voltak arra, hogy belülről megbontsák e képsík szigorú szisztémáját. Megoldást találni ezekre a kérdésekre a középkori eszmerendszeren belül nem sikerült. Az újra meg újra felbukkanó problémák idővel kinőtték és összezúzták a látszólag egységes rendszert; és mire ez a szisztéma összeomlott, a sok-sok külön kérdés egyetlen nagy kérdésben összegeződött: micsoda egyáltalán a háromdimenziójú tér, és miféle események játszódnak le benne? A tér leírható geometriai fogalmakkal; a benne lejátszódó jelenségek pedig rejtélyesek és idegenszerűek (bár idővel talán megfejthetők); és gyakran targikusak. Leonardo úgy látta, hogy egyensúlyt (a képsík harmóniájának odaküinti megfelelőjét) ebben a térben fény és árnyék bonyolult, minden részletében újra meg újra létrejövő szimmetriája teremt.” (14. o.)

Nem véletlenül idéztük terjedelmesebben a fenti fejtegetést. Azokban a változásokban/változtatásokban, amelyeket Leonardo eszközölt, a festészet egész további alakulására nézve döntő folyamatot látunk. A térnek és térábrázolásnak, a lezárt képsíktól a termélység megragadásáig vezető útnak, valamint a térnek s a benne elhelyezett alakoknak a relációi képezik a *Hármaskép* gondolatmeneté-

nek egyik dimenzióját. A három mesternek ezen a viszonyrendszeren belül rendkívül jelentős szerepe van.

Leonardo elméleti fejtegetéseinek könyve, az *Értekezés a festészettről* annak az útnak a dokumentuma, melynek során Leonardo az új festői világnézet konstituálásáig eljutott. Egyedüli filozófiája a festészet volt, amely gyakorlat és elmélet egyszerre, írja Karátson. Szerinte a *pont* („az a jel, amelyet az én a világra karcol”), a *vonal*, a *sík* („a háromdimenziós tér festői ellentétpárja”) a *perspektíva* („az egy pontból megpillantott világ”), a *tér*, a *messzeség*, a *végtelen* (melynek „egyetlen elfogadható tartalma a tagadás, a negatívum”) azok a kategóriák, melyeket a leonardói mű teljesen új megvilágításba helyezett.

A síknak és a messzeségnek új rendszerbe helyezéséből a *Szent Anna*-táblán Karátson Leonardo világmagyarázatának jeleit olvassa le. A képet testekből és tájból felépülő fúgának nevezi, melyen „*Százszoros kölcsönhatás játszik a táj s az asszony-gyermek-bárány piramis törvényszerű-szeszélyes körvonalai között.*” (59. o.) Annak az egységnek értelmében, amely a képtáblán az emberi alakok és a háttérben levő táj között létrejön, Karátson a közeli és a távoli kontrasztjában vizsgálja a képet.

Morfológiai vizsgálat, a formaképző erők kutatása, a fény/árnyék, a sötét és világos felületek, a nyitottság/zártság dialektikájának, a képtáblák belső egyensúlyának, súlypontjainak, tengelyeinek, bonyolult mozgásrendszereinek feltárása jellemzi Karátson elemzéseit. Amellett, hogy foglalkoztatják a művek létrejöttének genetikus-pszichológiai mozgatói, a képek mögött rejtőző emberi magatartásformák, figyelemmel kíséri a képi elrendezés, a térfelosztás, a termélység és síkszerűség, a színhatások, színjelentések kérdéseit. A bibliai szövegeknek, a történetek és alakok szimbolikus jelentéskörének és a (Leonardo-, Grünewald-) képek tartalmi vonatkozásainak szembeállításával a sajátosan *képi tartalom* megértését segíti.

A *Hármaskép* analízisei megelevenítik a képeket: rendkívüli érzékenységgel és rugalmassággal bontják le és vázolják föl azokat domináns belső irányai, átlóik, az ábrázolt formák és elhelyezésük által létrejövő dinamikájuk alapján. Motívumvizsgálatait az egyes motívumok, témák jelentéshálózatának hajszálfinom felfejtése jellemzi, melynek során a motívumoknak a kép egészében betöltött

funkcióját veszi alapul. Lenyűgöző az *alányuló kéz*-motívum elemzése a Leonardo-képen, a kézmozdulatok értelmezése az oltár képein, vagy a *kéztartás* jelentésének megfejtése Vajda önarcképen. „*Töredékek és aforizmák a Mathis mester festette kezek is, — írja a Grünewald-fejezetben. Iszonyatos fájdalomban terpeszti szét Jézus a gerendához szögezett két kezének ujjait. Az ő fájdmát vizsgálgozza odalént Mária Magdolna keze, egybefonva a kitárt karok kinyját, összekulcsoltan is gyötrelémvirágként, gyötrelémsziromként, külön-külön álló ujjakkal. (...) Valószérütlenül szép kéztartással húzza az angyal a vonót. Szent Antal keze kérdez, Remete Szent Pál keze válaszol; mozgásuk olyan lebegő, annyira egymásra van vonatkoztatva, hogy úgy érezzük, mintha láthatatlan kis léggömböt ütögetnének egymásnak, ide—oda.*” (102. o.)

A Leonardóval kapcsolatban már ismertetett gondolatmenettel összhangban Karátson a Vajda-fejezetben a következőket írja: „*A festészet hagyományát mindenkor a múlt festészetéből reánk maradt, még megoldatlan problémák jelentik. Ilyen problémákat a magyarországi képzőművészetnek Vajda idejéig felvetnie nem sikerült (...)* A megoldatlan probléma, a tér problémája a reneszánszból származott reá.” (162. o) Rendkívül fontos a következő észrevétel is: „*Nemzeti stílus olyankor (születik csak), ha egy nép művészeinek sikerül saját sorsukká tenniük az emberiségnek valamilyen egyetemessé problémáját. Ezt cselekedte Vajda Lajos a kiterjesztett perspektíva gondolatkörének magára vállalásával.*” (165. o.)

Vajda Lajos festészetfilozófiai „lépésének” jelentősége Karátson szerint az újratereztett perspektíva vállalásában, a *centrálperspektíva meghaladásában, az egy-nézőpontúság feloldásában* rejlik. „*A vajdai Sík ismét ember és világ egymásravonatkoztatottságát fejezi ki, de benne az ember szabadon mozog, és vállalja a többi szemléző igazát is*”, írja Karátson.

Vajda főművének, amely a legméltóbban reprezentálja az elmondottakat, a *Felfelé mutató ikon-önarcképet* tartja (Vajda 1936-os ikonos korszakából). A képet a pontokból, vonalakból összeálló sárgás-zöldes háttérből alig észrevehető átsiklással két egymásra vetített alak bontakozik ki. Karátson szerint „*ez a háttér lehetőségeiben: tájkép*”, és a valóságot tiszta dinamikaként felfogó, öntörvényű világot létrehozó expresszív vonalrendszert közvetlenül Leo-

nardo özönvíz-sorozatával rokonítja. Vajda azáltal, hogy megteremtette a háttérnek, tájnak, mint *külső, autonóm valóságnak* és az emberi alaknak, a *szubjektumnak* az egységét, nemcsak egy új teret hozott létre, hanem egy új *emberképet* is. És a tér Vajda önarcképén — „*ismét méltóvá tétetett arra, hogy az ember képét hordozhassa*”.