

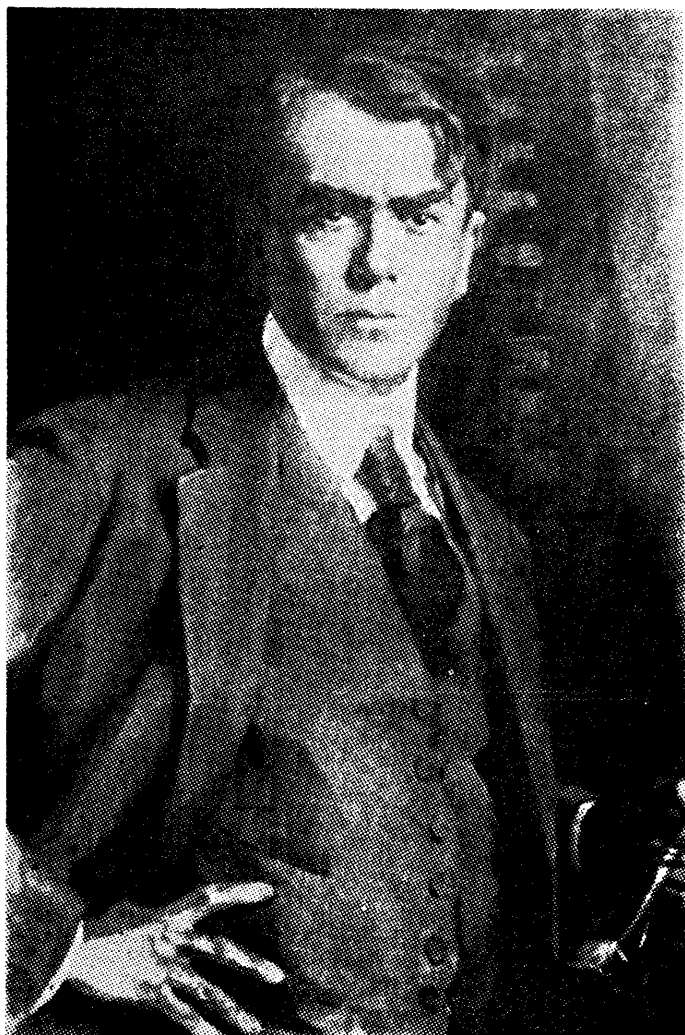
A FÉNYKÉP SZEREPE PECHÁN JÓZSEF FESTÉSZETÉBEN

KALAPIS ZOLTÁN

Pechán József festő volt és fényképész. Festészetéről most már viszonylag sokat tudunk, mivel mindig ez volt látványosan előtérben, az érdeklődés középpontjában, az óhajtott kiteljesülést Pechán is ettől várta, ezt érezte hivatásának. Pechánról, a fényképésről úgyszólván semmit sem tudunk, pedig számára a fényképezés volt az egzisztencia forrása, számunkra pedig fontos támpont a festői életmű teljesebb megértéséhez.

Két egymástól elválaszthatatlan „életrajzról” beszélhetünk tehát: a vállaltól és az elhallgatotttól. Az egyik a másik nélkül elképzelhetetlen, ugyanis nem elhanyagolható párhuzamosságról van szó, hanem teljes összefonódásról. Kimutatható ugyanis, hogy a művész először a gépet vette a kezébe, s csak azután az ecsetet. Ez nem pillanatnyi felbuzdulás, nemcsak egy korszakának jellemző jegye vagy játékos kísérlet volt nála, hanem végigvonul egész pályáján, állandó munkamódszere kezdettől mindvégig, az első ismert festménytől, az *Utolsó gyufától* (1899) egészen az *Énekes gitárral* címűig (1921). Örök titok marad, hogy az egyébként kitűnő rajzoló miért érezte szükségét a fotónak, miért választotta a vázlat készítésének, a látvány rögzítésének ezt a gyakori, de vitatható módját. Így könnyebb volt? Készen vagy félkészén kapta a kompozíciót, nem volt gondja az arányokra? Írásaiban erről egy szót sem ejt, még ön-életrajzában sem. Némáságával a csínytevő gyermekekre emlékeztet: mint-ha tilosban járt volna, s azt akarta volna eltitkolni. De cinkosságot vállalt vele az író, a kritikus, a monográfiaszerkesztő, a művészettörténész s az újságíró is, mindazok tehát, akik írtak róla, méltatták munkásságát.

A képzőművészet és a fotográfia viszonya, kölcsönhatása valóban szövevényes. Talán ez az oka annak, hogy a művészeti könyvek szerzői megkerülik a témát, a művészeti lexikonokban nincs erre vonatkozó címszó. Ugyanakkor gyors ítéletekre is csábít, sok kérdésre mintha kész válaszok kínálkoznának. A sietség azonban rossz tanácsadó lenne most is, amikor a kérdést konkrét megnyilvánulási formájában, egy festőmű-



Önarckép ecsettel (1918)



Pechán József (Pechánné Joeckel Teréz felv.)

vész gyakorlatában vizsgáljuk. Sokkal eredményesebbnek ígérkezik a pályakép, az életmű új szempontú áttekintése.

Pechán József tehetségében nincs okunk kételkedni. Tizenhárom éves, amikor a rajzoló palánkai fiút megismeri a város ünnepezt szülöttje, Eisenhut Ferenc, a kor ismert festője, aki szárnyai alá veszi az inaskodó gyereket, s 1890-ben, 15 éves korában beajánlja a müncheni akadémiára, ahol egy rövid előkészítő tanfolyam után a görög származású zsánerfestő, Nicolaos Gysis osztályába kerül. Egy ideig atyáskodó gonddal veszi körül a félárvt, elvállalja anyagi ügyeinek kezelését is. Pechánnak kezdetben a gazdag palánkai polgárok tették lehetővé a müncheni tanulást, majd 1892-ben kitűnő előmenetelért állami ösztöndíjat kapott.

Minden összeállt tehát: tekintélyes pártfogó, tehetős mecénások, közösségi segély. S mégis, Pechán akadémiai tanulmányai kudarcba fulladtak. A válság kirobbanása egybeesik Eisenhut egyik hosszabb, keleti útjával. Kiskorú védenca anyagi ügyeinek intézésére egyik gazdag festő barátját kérte fel, akivel a tizenhat éves Pechán csakhamar összeütközésbe került, s csapat-papot otthagynva, sértődötten elhagyta München. Önéletrajza szerint nem kapta meg tőle az ösztöndíjrésztet, éhezésre kényszerítette. A serdülő fiatalemberről, persze, az is elképzelhető, hogy a pénz kifolyt a kezei közül, amit a szigorú gyám nem nézett el, s nélkülözésre kényszerítve próbálta beosztásra szoktatni. „Apám könnyelmű ember volt, bohém” — közli tényszerűen fia, Pechán Béla is egy későbbi, verbászi korszakára célozva. Az igazi nélkülözés, a végső kiábrándulás azonban Bécsben éri, ahová München után költözött. „Csakhamar észre kellett vennem, hogy az önállóság nem oly könnyű dolog, mint én azt magamnak éretlen fejemmel elképzeltem” — írja életének erről a szakaszáról önéletrajzában.

Az összetett helyzetet csak bonyolította az a belső elégedetlenség, elbizonytalanodás, amely akkortájt kerítette hatalmába. Megingott ön-bizalma, kételyei támadtak tehetségében, teremő erejében. „Munkáimnak a legnagyobb akarattal sem tudtam soha különösebb értéket tulajdonítani, mert állandóan az volt az érzésem, hogy egy művésznek, hogy joggal annak nevezhessék, és ezt a címet kiérdemelve, sokkal jelentősebbet kell produkálnia” — írja életrajzában.

Meghasonlásának okát sokan a müncheni akadémia konzervatív oktatási módszerében látták. „Az akadémia rendszere és a gipszmodellek rajzolója nem elégítette ki a szülőföld színeit magában hordozó Duna-parti fiatalembert, aki kíváncsian kutatta az őt körülvevő mindennapi életet” — írja *A két Pechán* című kismonográfiában Bela Duranci és Bordás Győző. Szenteleky Kornél is úgy véli — *Színek és szenvedések* című könyvének tanúsága szerint —, hogy hosszú, felesleges utat takarított volna meg, „ha Pechán akkor nem kerül erre a klasszikus, kemény és körülhatárolt útra...”

Nehéz ma már a törés pontos anatómiáját megadni, még nehezebb vá-



A Pechán fényképészeti műterméből kikerülő fényképek hátlapjai

laszolni arra a kérdésre, hogy melyik volt a fő ok: az akadémia elavult módszere, az igazi tanítómester hiánya, az önbizalom fogyatkozása vagy éppen az „éretlen fej”. Tény az, hogy nem jutott el a kibontakozásig, az egészséges fiatalkori elégedetlenség nem a fejlődés széles országújtára vezetett, hanem zsákutcába torkolt.

Rövid bécsi tartózkodása után, 1893-ban Pechán visszatért Palánkára. Az elkövetkező 5—6 év életének egyik leghomályosabb szakasza. Fia, Pechán Béla elbeszéléséből tudjuk, hogy abban az időben egy újvidéki szerb fényképésznél kitanulta a szakmát. Sajnos, a korabeli ipartestületi könyvek nincsenek meg, így aztán sem a tanulóévek időpontját és tartalmát, sem a mester nevét, esetleges korábbi foglalkozását nem lehet pontosítani. „A Zmaj Jova utcában volt a műterme, a Duna utcától számítva a második-harmadik házban, nagy, barna kapuja volt, egy szénászekér is bemehetett rajta” — mondja Pechán Béla.

A fényképezés ekkor már fél évszázada nyújtott megélhetést mind a rehetséges, mind a lecsúszott festőknek. Főleg mellékfoglalkozásként üzték, kenyérkeresetként. Barabás Miklós, Zichy Mihály, László Fülöp, Bihari Sándor, a bácskai Kálmán Péter, a bánáti Wanyek Tivadar is fényképezett. Nem egy végképp a fényképészethez pártolt, amikor az jól menő vállalkozásnak bizonyult, például a portréfestő Borsos József vagy Oldal István, a „festész és fotografus”, aki nem volt jelentős képzőművész, azért tartják mégis számon, mert 1854-ben Nagybecskereken megnyitotta az első állandó fényképészeti műtermet a mai Jugoszlávia területén.

1897—1908 táján Pechán Józsefet Verbászon találjuk, ekkor 22—23 éves. A jobbára németlakta, polgárosodó mezőváros első fényképészeti műtermét a főutcán, az egykori Klein-kocsmá épületének beüvegezett folyosóján nyitotta meg, amelyet — Szenteleky szavaival élve — „a lomha sváb faluba” érkező vándorfényképészek béreltek, Pechán előtt például egy Entz nevű fényképész, aki többé-kevésbé szabályos időközökben Kula, Verbász és Szenttamás között pendlizett. Bizonyos értelemben tehát bejáródott üzlethelyiség volt, hozzásegített a kocsmá forgalmának növeléséhez. Elképzelhető, hogy ekkor még Pechán is ideiglenesnek hitte a verbászi tartózkodást, hiszen változatlanul a művészi pálya volt az ideálja, nem a fényképezés. Ezt tükrözte műtermének hangzatos elnevezése is: Atelier del Monte. Fényképeinek szecessziós rajzú hátlapja szerint művészi fényképeket, olaj- és akvarellportrékat rendelhetek nála. Pechán napközben szorgalmasan fotografált, retusált megrendelőinek, saját céljaira pillanatfelvételeket készített, vagy „festőien” beállított jeleneteket örökölt meg — ezeket, mint látni fogjuk, majd megfesti —, esténként pedig szórakozott, mulatott a kocsmában, amelyről csak egy fal választotta el. A verbászi fiatalság szemében a jövevény világfi, gavallér, bohém volt. „Herr del Monte!” — így szólították meg egyesek, mások viszont, bizalmaskodva, csak Pepinek. Mágnesként vonzotta az arany-

ifjúságot a Klein-féle kocsmába, énekelt, muzsikált, táncolt, rímeket faragott.

Ezek a vidám esték végül is döntően meghatározták életének további alakulását. Itt ismerkedett meg Joeckel Terézzel, későbbi feleségével, akinek nagy része lehetett abban, hogy Verbászon telepedett le, s akinek gyakorlatiassága, józansága ellensúlyozta Pechán szertelenségeit, lehetővé tette számára a kibontakozást a művészi pályán.

A konkurens kocsmáros is felfigyelt rá, hogy ahol ott van Pepi, ott a fiatalság is. Lakást, műtermet kínált fel neki, ha esténként nála ütné. A javaslat csábító volt, s Pechán esti szórakozásának színhelyét áttette a főutca másik felére, a katolikus templom melletti Stetzenbach-kocsmába. A tulajdonos állta a szavát, s az udvarban egy üvegezett tetőjű műtermet építtetett. Alighanem ez volt a második képzőművészeti és fényképészeti célra emelt épület a mai Vajdaságban, az 1897-ben megyei költségeken épített becskerekai Vágó Pál-műterem után.

Erre az időszakra esik Pechán első nyilvános szereplése is. A fiatal művészben élt a becsvágy, Joeckel Teréz is bátorította, s 1899-ben az *Utolsó gyufaszál* című munkájával benevezett a Képzőművészek Egyesületének budapesti tavaszi tárlatára. Ez egy nagyobb, kb. 180×240 cm-es



Tanulmányfotó az Utolsó gyufa című festményhez (1898 körül)

vászon volt, amely a korai „bűnbeesés” pillanatát örökítette meg: egy búvóhelyen, a málló falak védelme alatt összeverődő gyermekek csoportját ábrázolja, amint szorongva nézik az utolsó gyufaszállal rágyújtó társuk pepecselését, s egyúttal feszülten várják azt is, hogy mikor kerül majd hozzájuk is egy szippantásra a titokban kerített cigaretta. „Szellemes szikra volt az életből” — emlékszik a festményre Molter Károly, a verbászi születésű erdélyi író *Komor korunk derűje* című könyvében. A reminiscencia szépítő szemüvegén át látott festményt azonban a korabeli kritika elmarasztalta, „levegőtlennek” minősítette, azaz alapvető mesterségbeli hibára, a távolság, a távlat, a légkör érzékeltetésének hiányára mutatott rá.

A kritika megállapítása ezúttal telitalálat volt, a festmény valójában egy fénykép lelketlen, már-már mechanikus másolata volt. A Pechán-hagyaték tanúsága szerint a festő több változatban is „beállította” a jelenetet, „eljátszatta” a (verbászi?) proligyerekkel, s az általa legjobbnak, „legfestőibbnek” minősített fényképet aztán ellátta vonalhálóval, s átvitte az ugyancsak rubrikázott vászonra.

„A fotografikus képalkotás a valóságon, a láthatón épül. A festőművészet legfőbb értékét a láthatón túli dolgok megmutatása, megéreztetése jellemzi” — így próbál határt vonni a két képkifejezés között Rónai Dénes fényképész és szakíró az 1931-ben, a *Magyar Fotografia* folyóiratban megjelent tanulmányában. Pechán a valóságot átmásolta, s nem értelmezte át ecsettel, színekkel, a látvány szelektálásával. Fényképei egytől egyik elevenek, bármelyik közép-európai reprezentatív képkiallításra vagy albumban megállnák helyüket, a festmény viszont megmerevült, úgy is mondhatnánk: „elrontotta”.

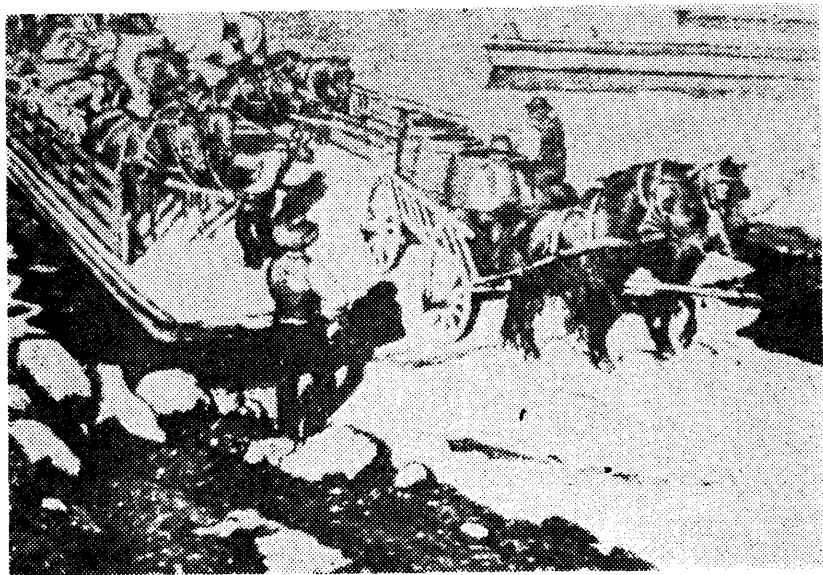
Pechán József bizonyára fotóművészként is szép pályát futhatott volna be, de ő erre aligha gondolt, a fényképészetben nem látott önálló kifejezési eszközt, csak a megélhetés terhes instrumentumát, meg képzőművészeti ambícióinak segédeszközét.

A fénykép ilyen természetű felhasználását, persze, nem Pechán fedezte fel, ez egyidős a találmánnyal. A festők először vetélytársat, majd segítőtársat láttak benne. „Vége a festészetnek!” — kiáltott fel Paul Delacroix, a franciák népszerű, történelmi festője, amikor kézbe vette az első dagerrotípiát. Delacroix viszont már 1850-ben azt mondta, hogy „sok művész hívta segítségül a dagerrotípiát, hogy ellensúlyozza a szem tökéletlenségét”, s csak azon ütközött meg, hogy ezek, „ahelyett, hogy felhasználnák a dagerrotípiát, magát a fényképet tekintik műalkotásnak”.

Szilágyi Gábor *A fotóművészet története* című könyvében idézi Ernest Lacant, aki 1856-ban megjelent *Esquisses photographiques* című művében írja, hogy a „tehetséges festő és ügyes fotográfus, Charles Nègre volt az első, akinek az az ötlete támadt, hogy az általa megfesteni kívánt jeleneteket előbb fényképen örökítse meg”. Az már a sors iróniája, hogy a múlt század ötvenes éveiben készült „életképei” bekerültek minden va-



Bácskai szüret — fénykép



Bácskai szüret — festmény (1911)

lamirevaló fotótörténetbe, az ezekről készített festményeket viszont egyetlen művészettörténet vagy lexikon sem tartja számon, de szerzőjüket sem.

A munkamódszert illetően Pechánnak még egy sokkal híresebb elődje is van: Munkácsy Mihály. „Azt cselekedte ugyanis — írja róla Hevesy Iván *A magyar fotóművészet története* című munkájában —, hogy a felvázolt, a születés állapotában levő, nagyszabású, sokalakos kompozícióhoz fotótanulmányokat készített: a megfelelő modelleket kellő kosztümökbe öltöztetve, a fényképezőgép elé ültette vagy állította, hogy aztán egy nagy művész szuggeráló erejével átalakítsa őket arckifejezésben, mozdulatban és testtartásban azzá az alakká, amit a festő képzeletében kiformált. E fotótanulmányokat nemcsak a végleges kompozíció megalkotásakor használta fel, hanem nagy részüket szóról szóra lemásolta, úgy, hogy a fénykép monokróm tónusait a színek árnyalataira cserélte, de egyébként még a világitáson sem változtatott”. Így készült például a *Siralombáz*, a *Milton*, az *Éjjeli csavargók*, a *Tépécsinálók*, a *Falu hőse* valamint több tájképe és portréja is. Ő maga sohasem tanult meg fényképezni, „csak” beállította a jelenetet, megrendezte és megrendelte a fényképeket.

Munkácsyn kívül Tornay János és Ferenczy Károly, de Courbet és Degas is fénykép után festett. Pechán József élete végéig hű maradt ehhez a módszerhez. Így készült második ismert képe is, a *Póttartalékos*, amellyel álnéven, Rima Józsefként szerepelt a pesti Múcsarnok 1903. évi tárlatán. Wilhelmet, a verbászi félkegyelműt öltöztette katonamundérba, néhány fényképet készített róla, s lefestette, mintegy görbe tükröt állítva a militarizálódó közszellem egyenruhás megtestesítői elé. Az idióta, a kisváros jellegzetes alakja majd visszatérő téma lesz nála, több fényképét és portréját ismerjük.

A *Póttartalékos*nak sikere van, egy bécsi műgyűjtő vásárolja meg, megelőzve több illusztris érdeklődőt. Mindez jótékony hatással van festőnkre, önbizalma visszatér, s jó irányba tájékozódik: az önképzés felé. 1904-ben újra Münchenbe megy, de ezúttal nem az akadémiaára, hanem Hollósy Simon magániskolájába, ahol megismerkedett a modern festői irányzatokkal. „Mintha egy mély, tompa álomból ébredtem volna, egyszerre erőtlenül és tanácstalanul, új célokkal és problémákkal találtam magamat szemben” — írja önéletrajzában is. Ettől kezdve pályája felfelé ível, bekerül a képzőművészeti élet vérkeringésébe: Párizsba és a nagybányai festőtelepre megy, pesti festőkkel, szobrászokkal, kritikusokkal ismerkedik, barátkozik — Czöbel Bélával, Rippl-Rónaival, Kernstok Károllyal, Egyri Józseffel, Ziffer Sándorral, Medgyessy Ferencsel, Rózsa Miklóssal, Petrovics Elekkel és másokkal, részt vesz a Művészház nevű egyesülés mozgalmaiban amelynek igazgatóságában ott van Iványi Grünwald Béla is. Pesten műtermet tart — 1910-től a Budafoki út 41/b alatt —, kiállításokat rendez. *A két Pechán* című kismonográfia szerzői is „hirtelen kibontakozásról” írnak, s megállapítják, hogy „ez az időszak

Pechán József alkotó tevékenységének kivételesen kreatív évtizede volt. Ha nem lett volna az 1904 és 1914 közötti időszaka, akkor ma a vajdasági képzőművészeti élet lényegesebben szegényebb lenne, Pechán munkássága pedig átlagos szintű.”

Az újraindulás anyagi alapját a nem túlságosan megbecsült műipar, a fényképészet teremtette meg. A műterem változatlanul a főutcai emeletes ház, a Sterzenbach-kocsmá udvarában működött. Időközben egy lényeges változás történt: felesége, Teréz is megtanult retusálni, s elsajátította a szakma más fortélyait is.

Pechánné hamarosan átvette az üzlet irányítását, s virágzó, jól jövedelmező vállalkozássá fejlesztette: a XX. század első évtizedében a verbászi műterem volt az egyik legismertebb fényképészeti szaküzlet Dél- és Közép-Bácskában, a zombori Singer Samuél és az újvidéki Vajda Dezsőé mellett.

1906-ban új, saját házba költözött a Pechán család, oda, ahol ma is lakik, az Ivo Lola Ribar utca 34. szám alá. Az udvari részben emelt üvegtetős műteremben kapott helyet a korszerűen felszerelt fényképész-üzlet. Az üvegtetőn át beáramló fényt egy ideig fehér és kék függöny-nyel szabályozták, de csakhamar áttértek a műfényforrásra. Az elektromos ívfényvilágítás, igaz, már a múlt század nyolcvanas éveiben elterjedt a nagyobb európai városokban, de itt, a bácskai kisvárosban a XX. század első évtizedében még említésre méltó újdonság.

Ettől kezdve különvált a fényképészeti műterem a festészetitől. Pechán a főutcai helyiséget tartotta meg magának. A tulajdonos csak 1918-ban mondott fel neki. „Apámnak ekkor nem volt hová mennie” — mondja Pechán Béla. Életének egyébként is egy nehéz szakasza volt ez, amerikai kivándorlásra készülődött. Barátai segítették ki: Székely Sándor gimnáziumi igazgató átengedett neki egy üresen álló tantermet, később pedig a verbászi nyomda épületében kapott két nagyobb szobát Sauer Jánostól.

Szakács Margit a budapesti Magyar Munkásmozgalmi Múzeumban megtalálható, mintegy 140 000 darabot számláló fényképgyűjtemény alapján elkészítette az 1840—1920 között működő, műteremmel rendelkező fényképészek eddig legterjedelmesebb névsorát. Ebben jegyzi mind az Atelier del Montét, mind a Pechán-féle fényképészetet. Most már tudjuk, hogy a kettő ugyanaz, s létrejötté sem 1910 tájára tehető, mint ahogy az a névsorban áll, hanem 1898—1900 közé. A két háború között is működött, Pechán József fia, Béla is kitanulta a szakmát.

E néhány részleges fotótörténeti, illetve családtörténeti adat bizonyára teljesebbé teszi az eddig csonka, egyoldalúvá nyomorított pályaképet. Ezek a tények mindeddig sajnálatos módon háttérbe szorultak, holott a fényképezés, a fénykép maga — a hagyatékból, a fiókok mélyéről előkerülő példányok alapján ítélve — nemcsak a festő életében töltött be

nagy és fontos szerepet, hanem a festői életműben is, szinte döntően meghatározta azt.

„A megfigyelőképességet egy külön tehetségnek tartom, amely a művészt sok nehézségen túlsegíti. Ez a képesség, alkotóerővel párosulva, fölény egy festőnél” — jegyzi le Pechán egyik füzetében ceruzával, feltehetően saját tapasztalataiból kiindulva. Ő valóban a tájnak, az életjelenségnek éles szemű látója, ám a látványt nemcsak emlékezetébe vési, nemcsak vázlatot készít róla, hanem fényképezőgéppel rögzíti, igen sok esetben a fotóriporter szemfülességével, érzékével.

A családi emlékezet szerint a fényképezőgépétől szinte sohasem vált meg, ott lapult a festőszerszám mellett, a „staffli”-val együtt. Először egy 18×24-es Reisekamerája, azaz fából készült, összecuszkható, szárazlemez-es, „utazó” fényképezőgépe volt, majd a boxkamerák megjelenésével,

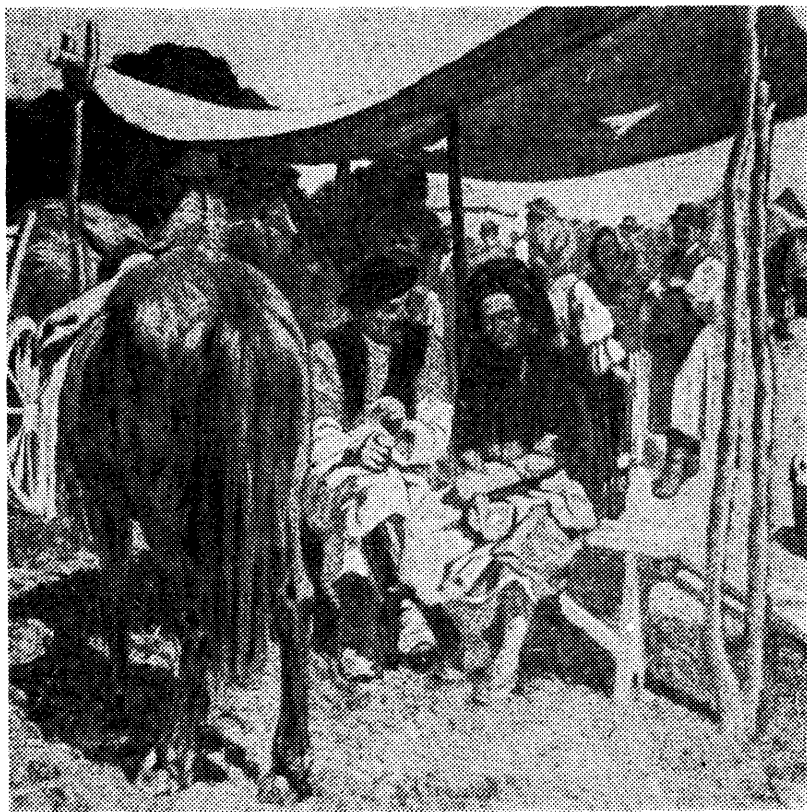


A vásárkép...

századunk első évtizedében ezt felcserélte egy tekercsfilmmel működő, doboz alakú Kodakkal.

Egy ízben, feltehetően a palánkai Duna-parton, fényképeket készített a Szerémségből érkező szénás-, trágyás- és sátoros kocsikkal megterhelt kompról. Mintha csak Barabás Miklós tanácsát fogadta volna meg, aki 1863-ban, a *Koszorúban* Székely Bertalannal polemizálva így veszi védelmébe a fotografáló festőket: „Egy roppant néptömeg, egy ki- és bejáró hajóktól hemzsegő kikötő, melynek képe folyton változik, fényképeles által felvéve többet ér 50 vázlatnál, és többet segít a festész fantáziájának, mint egy hét szemlélés.”

Pechán a Duna-parti látvány szinte minden mozzanatát megörökítette: az érkezést, a kikötést, a feljáráshíd leeresztését, az első kocsi indulását. Annyira megigézte az, amit látott, hogy lázas sürgölődésében nem



...és a Vén kópé című festmény (1921)

vette észre, saját árnyképe is bekerült a látószögbe. Megvárja a következő kompot is, hogy minden részletet pontosítson. Még szerencséje is van: szüretelők érkeznek, a szekereken mustoshordók sorakoznak, az átható, édes illat betölti a levegőt, s talán éppen ez az, ami felgyújtja a festő képzeletét az őszi fények és színek iránt. E néhány fénykép alapján készíti majd el egyik legsikeresebb művét, az 1911-ben festett *Bácskai szüretet*, amelyet már Szenteleky is „érett festészetének legjobb darabjai” közé sorolt.

Pechán, a fényképész, sorozatokat készít tehát, előmunkálatokat végez a művészi alkotáshoz. Sohasem gondolt arra, hogy fénykép is lehet művészi; sorozatai, képriportjai, a mai sajtófotós gyakorlatára hasonlítanak. A fénykép sohasem a folyamat végét jelentette, hanem a kezdetet. Utána kezdődött a kivitel izgalma és gyötrelme.

A kompozíció fénykép alapján áll össze, így aztán B. Szabó György megállapítása, amelyet *Tér és idő* című könyvében fogalmazott meg „a modern képszerűsítés követelményeinek merész és határozott” érvényesítéséről, Pechán vásznaira csak azzal a megszorítással érvényes, hogy Pechán a fénykép kínálta képet követte. A fénykép pedig valóban forradalmasította a látást, lényegesen hozzájárult a klasszikus, az akadémikus festészet megmerevedett formáinak lebontásához. Egy fontos előmunkálat leegyszerűsödése után a festő most már arra összpontosíthat, hogy az „igazi” valóságot ábrázoló jelenetekből, a részletek sokaságából azt emelje ki, amelyik szerinte a legjobban megfelel annak az új valóságnak, amelyet teremteni kíván: valóbbat a valóságosnál. A látvány elrendezésére törekszik, a fölösleges, a zavaró elemek szelektálására. A fénykép jellemzője a pontosság, a részletezés, a festői ábrázolásé a kihagyás.

Az 1913-ban megrendezett gyűjteményes kiállítás katalógusának előszavában olvashatjuk Pechán gondolatát: „Minthogy a természet igen gyakran teljesen érdektelen, az igazi művész nem veheti figyelembe annak minden apró szeszélyét, hanem elsősorban az a feladata, hogy mindazok mellőzésével, amelyek zavarólag hatnak egyéniségére, megfelelő formába öntse legegényibb érzéseit, és csak arról számoljon be, ami rá maradandó hatást gyakorolt.” A festő a kép keletkezésének további fázisairól azt mondja: „A művészet valóban a természetben rejtőzik, de csakis az igazi művész tudja kiszakítani belőle olyanformán, hogy csak folytonos kivonás által jut az artisztikus alapértékhez. Ez az alapérték pedig nem egyéb, mint bizonyos ritmus, amely a formák fölépítésében, a színek kompozíciójában és a vonalak szintézisében nyilatkozik meg.”

Pechán a természetet közvetett módon, fénykép után adja vissza, visszavonul a műterembe. Így aztán a festőállvány mellől nem az élő természetet figyeli meg, hanem annak korábban megfigyelt mását, a fotográfiát, illetve, mint a *Bácskai szüret* esetében, a fotográfiákat. A „harmadik szemével”, a gép lencséjével rögzített látványt. A műterem elszige-

teltségében, amint az első vonalak megjelennek a vásznon, már az örökös „mit” és „hogyan” problémája merül fel. Ekkor, az elrendezés során dől el, mit vesz át a művész, mit hagy ki, a „pótszem” korrigálását végzi emlékezetből, a képzetek képeiből, esetleg a képzelet segítségével is. Mire döntenie kell a színfoltok méreteiről, a színek kompozíciójáról, akkorra magára marad. A színek alkalmazására ugyanis nincs szabály, egy folttal, egy ecsetvonással teremthet valaki tökéletes összhangot, pompás hangulatot, de zavaró tarkaságot is. Vagy a magára hagyatottság ezúttal sem teljes? A kritika megállapította, hogy Pechán koloritját nagymértékben befolyásolták kortársai, festő barátai: Tihanyi Lajos, Ziffer Sándor, de legfőképpen Czóbel és Rippl-Rónai.

Pechán tehát mindenképpen szabálytalanul fejlődött, körülményes módon ért be, de festői eredményei minden időben tiszteletet ébresztettek: a kortárs kritika a „látás finomságát” dicsérte munkáiban, a két háború között „a rajzos-szálkás egyéni kézírására” figyeltek fel, a mai kritika meg éppen „fantáziadús színvilágát”, „áttüzesedett színeit” méltatja.

Festőnk képszerkesztés közben nemcsak a kihagyás módszerével élt, hanem hozzáadással is. Ez talán legszembetűnőbb a *Vén kópén* (1911). Az eredeti fénykép a vásár forgalmában, a tűző napon elpilledt parasztokat, a vidéki vásárosokat ábrázolja, s csak a pihenésre asszociál.

A festő néhány beavatkozással teljesen átértelmezi az érdektelennek látszó jelenetet. Új mondanivalót fogalmaz meg, új valóságot teremt: a parasztasszony durva arcára átszellemült mosolyt lehel, kezében láthatóvá teszi az öreg huncuttól kapott szerelmi ajándékot, a mézeskalácsot, a színteret pedig — a sátortető kontúrjának meghúzásával, az alatta levő enyhely árnyékolásával — meghitté varázsolja. Két ember közeledésének bizalmas légkörét, játékos hangulatát a fölösleges vásári alakok kihagyásával, újak hozzáadásával még csak fokozza, a címadással pedig egy újabb vetülettel gazdagítja. A déli nap tikkasztó forrósága helyett a születő emberi kapcsolatokból áradó melegség hatja át a látványt: az idősebb nő és férfi találkozásával mintha a hamu alatti parázs éledne...

Pechán egyik legjobb festményének kompozícióját is meghatározta a fénykép. A fotó is mesteri pillanatfelvétel, csak sajnálhatjuk, hogy nem tudjuk, mikor és hol készült. Ha a fényképet nem lehet azonosítani, el kell dobni — így szól a fotógyűjtemények rendszerezésének egyik általános, ha nem is szó szerint értendő szabálya. A Pechán-fényképek kezelkezésének színhelyét csak találgathatjuk: A *Vén kópé* „eredetije”, az azonos tárgyú festmények — *Verbászi hetivásár*, *Piacrészlet* — után ítélve alighanem a verbászi piacon készülhetett, a *Bácskai szüret* képsora pedig Palánkán, mivel az ezen megfigyelhető motívumok alapján számos más festménye is született, pl. a *Régi Duna Palánkán*, *A Duna partján*, *Palánkai sziget*, *Alkonyat a Dunán*, *Palánkai szigetrészlet*. Az említett szigorú szabályt azonban már egy újszerű szempont miatt sem



Wilhelm, a kedvenc modell...



...megörökítve a festményen (1921)

tanácsos alkalmazni. Esetünkben ugyanis az azonosíthatatlan fényképek egészen új funkciót kaptak: egy festő munkamódszerét dokumentálják ennek diadalát és csöndjét is.

Pechán, tudjuk, élete végéig így festett — 1922. május 6-án halt meg 47 éves korában, tragikus hirtelenséggel —, ettől nem tudott vagy nem is akart szabadulni, mivel az ifjúkori traumák után ez nyújthatta számára az oly nélkülözhetetlen biztonságot. Fénykép alapján csinálta egyik utolsó munkáját, az *Énekes gitárral* című nagyobb méretű vásznát is. Ez a fotó azok közé a Pechán-fényképek közé tartozik, amelyeket nagy biztonsággal azonosítani lehet. 1920-ban vagy 1921-ben készült a festő házának udvarán, s azt a verbászi félkegyelműt ábrázolja, akit már említettünk. „A hagyatékban több fénykép maradt fenn Wilhelmről aki, ha nehezen is, egy-egy cigarettáért hajlandó volt pózolni...” írja Tolnai Ottó 1977 júniusában, a *Híd* emlékezetes Pechán-számában. Alighanem ő az egyedüli, aki, ha mellékesen is, szót ejt a fénykép jelenlétéről Pechán festészetében. „Az *Énekes gitárral* megfestéséhez Pechánnak fényképésznek, egy provinciális kisváros fényképészének is kellett lennie” — írja ugyanott, de ennek a felismerésnek nem tulajdonított nagyobb jelentőséget, szinte elejti azt a szempontot, vizsgálódása során a festőre, az irodalmira összpontosít, s ennek alapján a festményt „művészetünk egyik központi alkotása”-nak nevezi. Festészetünkre gondolhattott, a képzőművészetre, s nem a fotóművészetre is, a festő munkáját boncolgatja, „belép a képbe”, sőt költészetének egyik forrásává is teszi. Így aztán az a helyzet állt elő, hogy a kópiát részesítette előnyben a fénykép, az eredeti rovására.

Arról van szó ugyanis, hogy a fényképész szinte mindent elvégzett amikor a képményt rögzítette. A festő nem vett el belőle úgyszólván semmit, de hozzá sem adott, hacsak nem vesszük számba a „visszafojtott lila árnyak és a pecháni vérmérsékletre jellemző vörösök” pompáját amely erről és sok más képről is árad, és amelyről a kritikusok sorra értekeznek.

Pechán, a festő egyszerűen átveszi Pechánnak, a fényképésznek az eredményeit, de ezzel mintha lemeztelenítene egy gyakorlatot, egy munkamódszert. Itt a fénykép már nem vázlat, nem segédeszköz, hanem másolás tárgya, az utánérzésnek egy sajátos formája. Lehet, sőt biztosan is vehető, hogy a festő, amikor a fényképezőgép mögé állt, csak a keretet kereste sárgáihoz, liláihoz és vöröseihez, amiket már korábban megfigyelt a természetben, a modellek arcán. Eközben nem vette észre, hogy a művészi képhatást valójában már a fényképpel elérte, ahogy az az *Énekes gitárral* esetében oly szembeszökően megtörtént. A fényképész úgymond, a festőművész fölé nőtt, s ilyenkor csak az maradt hátra, hogy a vásznon is megkísérelje elérni mindazt, amit a fotóval már kifejezett. Az *Énekes gitárral* kapcsán elmondhatjuk, hogy az „átírás” sikeres volt a festmény azonos értékű a fényképpel.

Pechán, persze, sohasem gondolkodott így, ő szinte elfojtotta magában a fényképészsenit, illetve csak addig engedte kibontakozni, ameddig elárrendelhetette festészetének. Abban a korban, századunk első évtizedében a fotografálás még a festészet függvénye volt, átvette műfajait, önállóságát gúzsba kötötte a festői és grafikai gondolkodás. A fotó mindenáron a festményre kívánt hasonlítani, eszményi cél volt, hogy küllemét magára öltse. A fényképészet csak az elkövetkező évtizedekben nagykorúsodott, századunk húszas-harmincas éveiben, akkor kezdett saját törvényei szerint fejlődni. Jelentőségére, képi kifejezésének önálló voltára a piktúráközpontú Pechán sem figyelt fel, pedig abban a korban nem volt még egy ember ezen a tájon, aki annyira ráértzett volna a kis, fekete nasina kínálta lehetőségekre, mint ő.

A fotografálás ugyan a képzőművészet őfelségének palástjába kapaszkodva cseperedett fel, de már születésével is nagy hatással volt a festészetre, egyszeriben aláasta azt a hitet, hogy a reneszánsz perspektíva a látvány rögzítésének egyedüli, művészileg hiteles eszköze. Ettől kezdve, több évszázad múltán, az emberek nemcsak a festők szemével láthaták már a világot, hanem a fényképészek szemével is. S ez merőben más volt, nem az elrendezett valóságot adta, hanem a nyersret, a változatosat, a szokatlant. A látásmód forradalmasítása szétfeszítette a kompozíció addigi akadémiai zártságát. Ez a fordulat az impresszionistáknál következett be, náluk jelentkeznek az eltolt központú, merész tördelésű kompozíciók. A művész ettől kezdve akár „le is vághatta” modelljei testének vagy fejének egy részét, megfelelezhette a tárgyakat, úgyhogy a látvány nem látható része a kereten túl is élhette a maga életét.

Ez a fotografikus látásmód uralja Pechán sok vásznát. Eddigi ismereteink alapján elég nagy biztonsággal meg lehet nevezni azokat a festményeket is, amelyek előbb fényképek lehettek, jóllehet a fotók még nem kerültek elő, vagy nem is fognak előkerülni. A fotografikus beállítás jegyeit viseli magán a *Koradélután* (1908), az *Utcarészlet* (1911), a *Haditanács* (1911). Ez az utóbbi, Pechán festészetének egyik reprezentáns darabja, a beállítás szempontjából rokonságot mutat első nyilvánosság elé került munkájával, az *Utolsó gyufával*. Itt is egy csapat gyerekkel játssza el a „haditanácsot”, de egyébként minden elűt tőle, koloritja és festői felfogása is. „Telt, vidám és mindig friss színei szinte mosolyogtak, mint májusi, tulipános délelőttökön” — mondhatjuk Szentelekyvel. A festő itt teljesen háttérbe szorította a fényképészt, diadalmaskodott felette.

Az 1913-ban megtett boszniai és adriai útvjáról készült festmények — *Szarajevói bazár*, *Szarajevói rendőr*, *Szarajevói utcarészlet*, *Kikötőrészlet* (Gruž) — előbb szintén fényképek lehettek: pillanatfelvételek. Utcai járókelők, üzlet előtt ülő és ácsorgó emberek, mozgásban levő, turbános alakok és tengerparti halászok, terhes állatok és csónakok jelennek meg rajtuk, úgy, ahogy a másodperc tört része alatt megállította őket a gép.

Különösen a *Szarajevói rendőrön* látszik, hogy a múlt pillanat megragadott részecskéje.

A portrék esetében már szinte természetes a fénykép felhasználása, újra megjelennek a fekete-fehér bizonyítékok. A hagyatékból előkerül Erdősné vonalhálós, rubrikázott fényképe, a róla készült festmény Újvidéken található meg. Gerber földbirtokos és sörgyáros portréja valamelyest másképp készült. „Gerber fényképét és a selyempapirost, amelyel a mester átmásolta a festményt, a fia megőrizte” — írja Tolna Ottó. Szenteleky, aki nem ismerhette a festő munkamódszerét, éppen portréit kérdőjelezte meg, de mentegetőzve írja, hogy „csupán egy megrendelt arcképnél lehet észrevenni a kedvetlenséget, a rosszul palástolt unalmat, egyedül itt lehet Pechánnál imitativ művészetről szó...”

A pecháni fotográfia-kézírás jegyeit véljük felismerni Pechán Bél portréján (1916), meg *A művész édesanyja* (1910) című munkáján is. Ezek szintén fénykép után készülhettek, az édesanya képmásának eredetije alighanem éppen a verbászi Pechán-ház udvari bejáratánál van. Nagy nyugalom árad a képről, a megbékélt öregség bölcsessége és jó indulata, amit már a fénykép is megörökíthetett, ha feltevésünk nem téves. Pechán itt is hallatlanul nagy biztonsággal rakta fel a maga lilái és vöröseit, s egy csikót is az ibolyás rózsaszínből.

Pechán az aktok festéséhez és önarcképeihez is minden bizonnyal felhasználta a fotót, bár az előkerült családi fényképek közül egyik kép mását sem lehetett „szó szerint” azonosítani a falakon függő portrékkal.

A Pechán-életmű e sajátos áttekintése után, amelyből egyértelműen k tűnik, hogy számos festménye előbb fénykép volt, sor kerülhet két olyan kérdéscsoport megfogalmazására is, amelyek eddig is a „levegőben lógtak”:

— Szabad-e fénykép után festeni? Összeegyeztethető-e ez egyáltalán a képzőművészeti alkotás folyamatáról alkotott fogalmainkkal?

— Kreatív vagy imitativ művészettel állunk-e szemben, alkotó egyéniséggel-e vagy műkedvelővel?

Az első kérdésre nincs határozott válaszunk, az igen is meg a nem is a maga merevségével lehetetlenné tenné az árnyaltabb feleletet. A fotográfia, amely a mikroszkopikus felvételek és a csillagászati fotók közötti nagy területen öleli fel az életjelenségeket, igazán „el tudja viselni” az ilyen jellegű alkalmazást is, ma már igazán „nem árt” reputációjának.

Hogy művészi-e vagy dilettáns a fénykép utáni festés, azt az dönti el, hogy ki ül a vászon elé, ki veszi kézbe az ecsetet, ki és hogyan tekinti a fényképre, azaz a festő képességétől, hogy a látványt szelektálja-e egyénivé teszi-e, művészileg hitelessé. A fénykép reprodukálja a valóságot. A festő dolga viszont az, hogy saját valóságélményét tolmácsolja. Ha ezt modern formanyelven tudja elvégezni, akkor egészen mindegy, hogy ezt jobb vagy bal kézzel teszi, műteremben vagy szabadban, fény



A vonalháló mint segédeszköz (műtermi fotó)

képről vagy vázlatról készíti. A fénykép felhasználása tehát nem eleve vétek; rossz és unalmas képet festeni bűn.

Pechán, láthattuk, végigjárta a fénykép alkalmazásának minden tartományát. Ő is akkor a legművészebb, amikor kevesebbet vesz át, s többet ad önmagából. Olykor-olykor azonban megteveszti késői tisztelőit. Korrigálni kell a kritikusok megjegyzését a „tudatos képszerkesztés”-ről vagy a „modern festői látásmód”-ról mert Pechán képszerkesztését, látásmódját döntően a fénykép befolyásolta. Munkamódszere módfelett megnehezítette, hogy tájékozódjon a modern festészeti áramlatokban, lezárta látókörét. A fényképet segítőtársnak tartotta, s nem vetélytársnak, kiívásnak.

Csak a legnagyobbak érezték rá, hogy a XX. század beköszöntésével a látást irányító festők kora lejárt, ezt a szerepet egyre inkább a technikai eszközök veszik át: a fénykép, a film, a televízió. A XX. század eleje a képzőművészet elmélyülő válságának korszaka. Útkeresése közben a természet, a tárgyak objektív képe helyett, amelyet a fénykép, a film már jobban rögzített, megjelentek az erősen torzított alakok, a tördelt vonalak, a kép végletesen szubjektív lett. Megkezdődött a látvány felbontása és újbóli összerakása. A színekkel ugyanez történt, részre bontották, nagy foltokban rakták fel, azaz drámai hangsúllyal telítették. Egy másik irányzat a tér, a sík, a tömeg összefüggéseit kereste, s a geometriai ábrázolásnál kötött ki. Sokan eljutottak a látvány tagadásáig, megszületett az absztrakt, illetve a nonfiguratív festészet, amely magát még abszolút művészetnek nevezte. Mások viszont a modern ipar követelményeihez igazodtak, a formatervezés, a díszítőművészet felé tájékozódtak.

Pechán járt Párizsban, nagybányai és pesti közvetítéssel ismerkedett az új irányzatokkal, bár vidéki elszigeteltségének korlátait nehezen tudta áttörni. Átvette a színkezelés új tapasztalatait, „foltokban”, „szálkásan” festett, szecessziós jegyeket vett fel, megpróbálkozott a stilizálással, de lényegében mindvégig megmaradt a fotografikus látásmód mellett. Ebben a szellemben készültek legjobb munkái, a *Bácskai szüret*, a *Vén kópé* meg bizonyára a *Haditanács*, a *Koradélután*, az *Alló akt* és még néhány.

Ezek a művek kiállták a szembesítésnek egy olyan kegyetlen próbáját is, mint amilyen a fénykép és a róla készült festmény összehasonlítása. Az eredetiről a legtöbb esetben nem másolat kerekedett, hanem egy új, eredeti, másfajta érték. Mindez pedig festőnk kreatív erejéről tanúskodik.