

Konjović varázs

Oskar Davičo

Azon az estén kedves íróbarátom lakásán — emlékszem — több szerkesztőségbeli kollégával együtt döntenünk kellett a folyamatban lévő vitával kapcsolatban arról, hogy adjunk-e „méltó” választ az alattomos támadásokra. Kezdetről fogva — természetesen — az úgynevezett méltóságteljes hallgatás ellen voltam, s amellett kardoskodtam, hogy igenis keljünk birokra a dogmatistákkal, s — ha kell — irodalmunk visszasságainak tisztázásáért gázoljunk térdig a nyilvános szócsata sarába, de barátommal együtt kisebbségben maradtam. Dühömben, hogy elszalasztjuk az alkalmat, hogy néven nevezzük a gyermeket, felálltam az asztaltól, néhány lépést tettem a szobában, és megálltam egy kép előtt. Noha rendszerint hibátlanul működnek bennem az önvédelem reflexei minden más művészettel szemben, földbe gyökerezett a lábam a képből áradó tűztől, amely fölkorbacsolta és viharral vetette be a drámaian feszült égbolt alatt lapuló rónát, mozdulatlanná dermedtem, amint elnéztem a fekete földhullámokat, a fölhasadt és borússá sötétedett végtelen látóhatárt.

El kell mondanom, hogy megértésük: egyoldalú ember vagyok. A szavaknak csak értékfokozatait, hangzásuk jelen-

tését fogadom be, rendszerint még a szavak csendése sem hat rám mélyebben, ha egyedül, magukban állnak, sem a színek, ha csak kapcsolódnak a formákhoz. Viszont: soha az életben nem éreztem hasonlót képzőművészeti alkotás láttán, se ilyen rémületet, sem pedig ilyen szilaj örömet, mint ekkor — ez előtt a hosszúkás, színes leszonitdarab előtt, rajta a síkság fenyegető tájképével, amelyen fekete volt a sás, és villamos szikrák pattogtak a tarlóból. Egyszerre részese lettem a föld és az ég e furcsa jelenségének, meglegyintett — nem a szél —, hanem a szél fogalmának jelenléte, amely egyszerre egy másképpen ártatlan világban fúj, ahogy egy erdei vad szemében tükröződik, olyan vad szemében, amely nem szokta meg az épületek látványát, de megtanult és tud mindent, amit az ember tud, s most fölindultan, megrettenve és gyönyörködve áll egy világos mészfolt — valójában egy végletekig megformálatlan ház előtt, amelynek fekete zsindele a teteje, s mellette egy harsánypiros tetejű ház áll. Megmagyarázhatatlanul foglyul ejtett az éjszaka, amely ott ólálkodott a világosság pereme mögött, arra készülődve, hogy bebakacsinozza a síkságot. Úgy éreztem, hogy a világon semmi sem lehet tragi-

kusabb, mint ez a szántóföld, ez az égbolt és a rajta úszó felhők, amelyek elvesznek a növekvő, véget nem érő, elfoghatatlanul túlméretezett térségben, amely mégis — fölfoghatóan, léte gyökeréig jelen van ezen a hosszúka, keskeny képen, de indulni készül — gyökerestől — valahová a feketeföldű pannón síkon. Hova? — kérdeztem magamtól. Új, alantabb lévő térségek felé? Valahova az időben?

Talán — az időbe. Mert úgy láttam, hogy az ekebarázdálta szántóföld hullámai itt-ott átlátszókká válnak, s a tőzegrétegeken keresztül megpillantom az összezávok vándorló menetét, amint a napot követve vonulnak a Pripjeti mocsaraktól Pannónia szikesein és nádasain át a nagy folyókig, s azokon is áthalal — dél felé, a völgyektől, szakadékoktól barázdált erdőkhöz. Tekintetem még itt sem állt meg. E nemlétező, de erősen átélt lovascsoport mögött és alatt föltűnt a mesebeli tenger, abból az időből, amikor talán csak szigetként, zátonyként emelkedett a Fruska Gora gerince a háromszáz méteres mélység fölé, amelynek a fenekét már régesrég Vajdaságnak hívják. Egy-egy esetvonnás energiája mögött árnyékok éledtek meg, vonultak csoportosan már nem a tengervízben, hanem a levegőben, amelyre szörnű súlyl nehezedtek a még tokjukba rejtett villámoktól terhes felhők. Pikkelyek csillantak meg váratlanul, és gyöngyházfényük annyira élénken világított, a talán özőnvíz-előtti halak vonulása annyira élő és meggyőző volt, hogy eszembe sem jutott kételkedni, igaz-e, amit látok. Pedig biztosan tudtam, hogy nem léteznek már ezek a halak, kopolyájuk, pikkelyük is rég elporladt már, s az imént mégis láttam őket ott, a baloldali nádásban. Esküdni mernék, hogy madárarajok is lármáztak a nád között. Valahonnan — a kép keretén kívüli térségekről szálltak ide, kétségtelenül éreztem sereges jelenlétüket, és hallani véltem a bíbic szavát, a gólyák kelepelését és a kánya víjjangását.

Egyetlen érzékem sem maradt tétlenül. Hangokat hallottam, szagok izgatók orromat, láttam, éreztem, minden fölfogható inger hatott érzékszerveimre. Jelzések érkeztek szemem bogarához, szaglóidegeimhez, dobhártyámhoz, nyemhez, s mégis — valahogy megfoghatatlanul tudtam, hogy csak egy nyugtalanul föltekint nyers színekkel befestett felület előtt állok. Lidércnyomásos álomhoz hasonlított ez az állapot, amikor tudatunknak egy kis részecskéje mégis tisztában van azzal,

hogy csak álmodunk. Számomra azonban semmit sem ért ez a fél-fölismerés, hiszen nem tudtam megszabadulni attól az élménytől, hogy egy hiteles és független világgal kerültem szembe, amely más ugyan, mint az igazi, de ugyanannyi létjogosultsága van, mint annak az embernek, aki meg tudja teremteni, vagy annak, aki föl tudja fogni (éspedig olyan mértékben, hogy — mindegy: egy pillanatra, egy másodpercre vagy hosszabb időre — megszűnik számára minden, még akkor is, ha azelőtt az ilyesminek nem volt nagyobb jelentősége számára, mint ebben az esetben is, amelyről írok).

A beszélgetés, minden, ami ezen az estén összehozott bennünket, jelentéktelenné törpült számomra ebben a félkavart lelkiállapotban.

Nem tudom, szükséges-e megmondanom, hogy a kép, amelyet továbbra is mereven néztem, Konyovics festmény volt. Egyike annak a kétezer kétszáz képnek, amit eddig festett. A legjobb, legdrámaibb mind között, de tipikusan Konyovics-kép — nyugtalan, hullámozó bácskai táj.

Már hazatérőben voltam, amikor megkérdeztem magamtól: Miért rázott meg ennyire ez a tájkép? Nem adtam feleletet. S talán éppen ezért ismétlem meg ma is ezt a kérdést, hogy Önökkel együtt keressen — akár megtaláljuk, akár nem — a választ. Ugyan miért — kérdem újra — hatott rám olyan erősen Bácska képe? S mit jelentek én Bácska számára, én, a mácsvai? Egy ízben már föltettem ezt a kérdést, és megelégedtem ezzel a válasszal: Mácsva is síkság, akárcsak Bácska, s talán ez a rónasági eredetem készítette elő bennem az erős visszhangot, amelyet a síkság tájképe keltett tudatomban. Talán — így is van.

Néhány évvel ezelőtt abban a szerencsében részesültem, hogy többszáz Konyovics-képet láthassak. Nemcsak bácskai tájképeket. Portrékat, kompozíciókat, enteriőröket, dalmát tájakat, kocsmákat, csárdákat, de párizsi látomások és képkölteményeket is az Ile de France kék lágyságainak fényveiről. És mindig — ugyanaz a megrázkódtatás ért, ugyanaz az erő nyűgözött le. Mintha — tekintet nélkül a képek tárgyára — minden Konyovics-festmény, nemcsak rónatájképei, visszhangot verne bennem. Miért?

Fejlődésének utolsó korszaka — nem hiszem, hogy tévedek — inkább az absztrakt festészethez tartozik. Ha nem is beszélhetünk teljesen absztrakt Konyovics-képekről, mégis, olyan vásznak e-

zek, amelyeket áthatott és olyan mértékben szintetizált az ihletet keltő tárgy, hogy az alakoknak (a Konyovicsot jellemző szenvedélyességgel való) torzítása túlhaladt már azon a határon, amelyen belül még figuratív festészetről szólhatunk. Nos, ezek a csaknem absztrakt művek is éppen olyan izgalmomba hoznak, mint a többi Konyovics-festmény. Vajon azért-e, mert Konyovics 1958-as képei is bizonyos mértékben a szülőföld ihletéből sarjadnak — jóllehet elvontak és mentesek minden mellékszövegétől? Talán. Túlságosan sokszor hallottam emlegetni Konyovicsnak azokat az értékeit, amelyekhez Bácskát fölfedezve jutott, semhogy kételkedjem ebben az első kézből kapott igazságban. De vajon egyetlen-e ez az igazság? És vitathatatlan-e? Hiszen számtalan festő van, aki szülőföldjének talaján áll! És vajon a szülőföld első élménye nem sorsdöntő-e a legtöbb képzőművész számára? Megkérdézhetem azonban. és meg is teszem: a sok közül ki ér föl Konyovics Milánnal? Az igazság ebben van: Konyovics utolsó fejlődési korszakában a szülőföld kötetlen szimbolumok és jelek rendszerévé alakult. S ez a rendszer a tömörített, átszellemült, átlenyegült szülőföld.

Idei alkotásai mindenképpen következetes fejlődést, természetes érési folyamatot mutatnak. A fenségeseen tolmácsoló szabadság, amit magukban hordoznak és ami hordozza őket, nyilvánvalóan nem kótyavetyén szerzett, nem mondvacsinált. Vélem és vélem, hogy ez a szabadság a lényeg tömörítése, ami által a tárgy ezerszer meg ezerszer képzőművészeti metaforává átalakított élménye az ihletadó motívummal együtt a művészbbe, lényébe hatol, ahol a külső világ minden ingere valamilyen úton-módon, fokozatosan bensővé válik és absztrahálódik olyannyira, hogy a festő idővel közvetlenül „önmagából” fest, „önmagában” felhalmozott korábbi megfigyelései révén. Hasonlatos ez a folyamat ahhoz a jóval egyszerűbb művelethez, amit a szorzótáblán végzünk. Ahelyett, hogy nyolcszor leírnánk — mondjuk — a nyolcast s mind a nyolc nyolcast egyenként összeadnánk, megszorozzuk vagy a második hatványra emeljük a nyolcat meggyorsítjuk az összeadás hosszadalmas folyamatát, s háttérbe — szinte a tudat mélyére — szorítjuk a lassú összeszámolást, hogy közvetlenül jussunk el az eredményhez, a lényeghez. De ha így áll is a helyzet, Konyovics Milán

úgynevezett absztrakt korszakának átlenyegülési folyamatát előidéző reális impulzusok még mindig nem adják magyarázatát annak az elemi meggyőző erőnek és szenvedélyesen világító energiának, aminek — valamennyi festőnk közül — egyedül Konyovics a birtokosa. Sőt ha elfogadjuk is azt a feltevést, hogy a földhöz, a bácskai tájhoz kapcsolódó motívumain uralkodó honosságban nyilvánul meg művésze, valamennyi korszakának egyik döntő eleme, még mindig nem válaszoltunk arra a kérdésre, miért hatnak Konyovics képei olyan megrázó erővel — mondjuk — Valdemar Georges-ra, de nemcsak rá, hanem a többi külföldi kritikusra is, pedig hát egyikük sem bácskai, vajdasági, mácsvai, jugoszláviai, balkáni. A motívumok honosságáról szóló mese — ha arról van szó, hogy megindokoljuk vele, miért keltenek Konyovics képei a nézőben izgalmat, miért hatnak meggyőző erővel — ebben az esetben még alaptalanabbá válik, hiszen Georges és a többi külföldi kritikus még sohasem szívtá be annak a földnek az illatát, amelyet Konyovics — így mondják — megénekel.

De vajon valóban ezt a földet éneklimeg? Vagy pedig a föld csupán arra szolgál, hogy általa valami mást éljen át, és ezt a mást, nemcsak a földijeivel és honfitársaival, hanem a világ minden népével közösen fejezze ki? Talán. Mert festeni mindenütt lehet, azonban — ez már közhely — a festő legkedvezőbb éghajlata a szülőföldje. Mégis, ebben az esetben is létezik egy világszerte érvényes legkisebb közös nevező, amelyhez a szülőföld létén át jutunk el: a forma, a forma pedig (mondja Nietzsche) a művész igazi és egyetlen lényege.

Ezzel elérkeztünk a kérdés kiindulópontjához.

Vessük föl talán a problémát másképpen, és kérdezzük meg, mit mondhatnak a szülőföld formái az egész emberiségnek? Mert az már nem kérdés többé, hogy van mondanivalójuk az egész világ számára. Meggyőződöttünk róla, hogy így van. De hogyan közzélik mondanivalóikat? A szántóföld barázdáival, a kalászokkal, a fények játékaival a szalmakazlak, asztagok, házak tömegein? Ez volna az a közös emberi valami, amit a szülőföld sajátosságaival fejezünk ki, valósítunk meg? Azt jelentené ez, hogy ha abból indulunk ki, ami más, ami különböző, s ha elmélyítjük ezt az eltérő valamit, eljutunk a

teljességhez, ami megnyitja az egész emberiség szívét a művészi alkotások előtt? Paradoxonul hangzik! S mégis így valahogy kell lennie, hacsak nem siklott téves vágányra kérdéseim vonata. Holtvágányra, amely nem vezet semmiféle felelethez. De ha így van, hol követtem el a hibát? A honosság föltételezésével? Kezdjük hát előlről, s kérdezzük meg: van-e ezekben a képekben a motívumok honosságán kívül más valami is, ami mindannyiunkban, idevalókban és nem idevalókban izgalmat kelt? A kifejezőmód korszerűsége? A képek feszültségének tartalmassága?

Sok szó esett már Konyovics európaiságáról, expresszionizmusáról, fauvizmusáról, emlegették vele kapcsolatban El Grecot, Rouault-t is, de minden esetben jószándékkal és azzal a céllal, hogy meghatározzák helyét és — ha szabad ezt a kifejezést használnom — vércsoportját, művészetének családfáját, koordinátáit. Számomra nem sokat jelentenek a koordináták. Legalább száz jó és rossz festő tevékenységét vezethetjük le ezek segítségével, közülük azonban egyik sem olyan festő, olyan művész, akinek a művei elő tudják varázsolni az életörömnök azt a forgatagát és teljességét, amit Konyovics minden vászna előidéz. Mi mást jelenthet ez esetben Rouault fölemlítése, mint azt, hogy a tíz évvel idősebb Rouault előbb kezdte, mint Konyovics, fekete csíkkal szegélyezni intelligensen leegyszerűsített rajzait. Akad-e azonban valaki, aki látta Rouault-t és Konyovicsot, s nincs tisztában azzal, hogy rajzaik — jóllehet mindkettőjüké tömör, leegyszerűsített — nem ugyanazt jelentik, nem ugyanazok? Vagy egy másik kérdés: milyen megjelölést jelent Konyovicssal kapcsolatban az expresszionizmus kifejezés, ha tudjuk, hogy Konyovicsnak — fejlődése folyamán — volt egy kék korszaka, egy kubista és egy neoklasszikus korszaka, azonban kifejezőmódjának ereje mindegyik időszakában változatlanul azonos volt, azonos ma is, s ugyanaz volt hajdan, tizenhatéves korában, amikor a gimnázium padjait koptatta, amikor még senki sem hallotta hírét Rouault-nak, s amikor még maga Rouault is egészen másképp festett: nem rouault-i értelemben vett rouault-san. Kétségtelen, hogy Konyovicsra is, mint általában minden művészre — de jóval későbbben, prágai, bécsi, legfőképpen azonban párizsi tartózkodása idején — sokféle művészeti irányzat hatott. Rouault művei is hatottak rá. De nem csak az ő

alkotásai, hanem méginkább az a sokkal erősebben modern sugárzás, ami Picassóból áradt, Picassóból, aki viszont Césanne-tól indult el, Césanne gyökerei pedig egészen Poussinig nyúlnak vissza. Az eredetiség hiányát jelentené ez? Ki állítja azonban, hogy a művész a természet utánzásából indul ki, holt sem ő, sem más nem érzékeli a természetet a maga szemtelenségében, s ahogy soha senki a művészetben ki nem fejezte — mondjon erről a nagy Arisztotelesz amit akar a természet utánzásáról szóló tételében. Azt sem jelenti, hogy a művészek kizárólag más műalkotásokból indulnak ki, ahogyan ezt Malraux állítja. Sem azt, hogy olyan műveket vesznek kiindulópontul, amelyeknek a jelöltségüket megtaláljuk a természetben is. Nem, nem így van. Inkább úgy, hogy a művészek a világnak közvetlen, vagy pedig a világ fogalmának közvetett élményéből indulnak ki. Igen ám, de hogyan? Úgy, mintha korábban semmi sem létezett volna? Mintha soha senki sem írt vagy festett volna? Nem. Az emlékezet, amelynek alapja a művész tudása, nem lehet eltörölni. Az emlékek az új élményben is jelen vannak. Igaz, másként, mint a beton a formadeszkák között. Inkább úgy, mint ahogy a nátrium jelen van a sóban — amely nem nátrium és nem is klór. Az alkotáshoz feltétlenül szükség van valami addig nem voltának ártatlanságára, valami eredeti újra. tekintet nélkül arra, hogy minden alkotás olyat teremt, amilyen még nem volt, azonban a már létezőnek, a már meglévőnek az alapján.

Minden művészi élménybe bele vannak szőve a korábbi műalkotások számai, fonalai. Így hát minden új alkotás jórészt a régebbiek szintézise, amit azonban az élmény új adottságai átformálnak. Mindez együttvéve — az ember érzékelésében — a természet átalakulásának és formaváltoztatásának végtelen láncát adja, és az új alkotásban egyesül. Alkotás közben a művész — már Molière ezt hangoztatta — ott gyűlti javait, ahol rájuk lel, s nem fél attól, hogy epigon lesz. Nem lehet epigon, hiszen művész! S most ne vágja a fejéhez senki, hogy tagadom az epigonok létezését. Ellenkezőleg! De nem róluk beszélék, hanem egy alkotó művésztől, aki olyan nagy, naevon nagy, hogy ezzel még azok is tisztában vannak, akik ártatlanul kérdik, vajon eredeti-e minden erénye, sőt azok is, akik ugyanilyen ártatlanul meg akarják győzni bennünket, hogy egyetlen-

egy műalkotás, tehát a szóbanforgó festészet sem kizárólag erőnyekből áll, így hát hibái is vannak, nem éppen nagyok, de elegendők ahhoz, hogy idővel kétségbevonják mindazokat az értékeket, amelyeket — íme — talán túlságosan is könnyű kézzel osztogatunk festőnknek.

Felfüggesztem a vizsgálatot, amelyet azzal a céllal indítottam, hogy fölfedjem Konyovics képeivel kapcsolatos élményem okait. Elnézést kérek érte. Még mindig bőszítenek ugyanis azok az igazságtalanságok, amelyeket nemcsak művészekkel, de velük szemben is elkövetnek vagy elkövethetnek, amelyeket bizonyára Konyovicssal szemben is elkövettek. Nem azért heveskedtem, mintha nem tudnám, hogy a nagy művészek mindig irigységet keltenek. Ez természetes. Azért mondom el mindezt, mert igazságos akarok lenni. Érthető az irigység, mert a lángész és a tehetség bizonyos mértékben valóban a természet igazságtalansága azokkal az emberekkel szemben, akiknek megvannak az ambícióik, tehetségük azomban nincs hozzá. Eddig a fölismerésig jut el az én igazságérzetem. Innen kellene kezdődnie mások igazságszeretetének és intel'igenciájának. Engedjék meg, hogy megállapítsam: a történelem folyamán túlságosan sokszor csaltak kelepchébe. Űldöztek, megbélyegeztek vagy hallgattak agyon nagy művészeket a kisebbek vagy egészen kicsinyek. Túlontúl sokszor voltak kegyetlenek és engesztelhetetlenek az alkotókkal szemben. Így hát nem nehéz levonni a tanulságot, hogy mentesülhessünk a történelem marasztaló ítélete alól, amely rendszerint már a következő nemzedékkel együtt el'övetkezik. Némileg unalmas is olvasni a kortársak nyers, kicsinyes és gonoszkodó megjegyzéseit a nagy művészekről, akár is, ha Aretino ír Michelangelo-ról, vagy Djura Daničić és Svetozár Miletić bírálja Branko Radičevićet. Mindig ugyanazokat az ostobaságokat hozzák föl, és mindig ugyanazokkal az álnok cselszövésekkel próbálkoznak, annyira ugyanazokkal, hogy már senkinek sem ártanak, csak annak, aki ellen irányulnak, s aki túlzott érzékenységekben és az enyhítő történelmi távlat nélkül szenved. vergődik a meg nem érdemelt csapások alatt. S mint tudjuk, teljesen föllelősen.

Szülővárosában, Zomborban nem érhetik már Konyovics Milánt ilyen alacsonyrendű támadások. Minden erejének latbavetésével dolgozik, magányo-

san állva a jövő előtt, amely ítéletet mond majd róla, ezt az ítéletet azonban már a jelen is fogalmazza. Mert ha a negyven év óta szenvedéllyel, odaadással és áldozatkészséggel alkotó, s csak ön maga minél teljesebb művészi kifejezését kereső festő hatvanadik születésnapját szülőföldje kötelességének tartja megünnepelni, ez nemcsak azt jelenti, hogy mindannyiunk és az ő számára is szemmeláthatóan kezd visszaverődni az életnek az a hulláma, amelyet művésztével küldött a világba, nemcsak azt, hogy festményeiben kifejezett művészi képzetársítások és képzőművészeti metaforák kitercsse mindannyiunk életének egyre nélkülözhetetlenebb részeként legombolyodik már, hanem jeleni azt is, hogy ebben az országban fokozatosan eltűnnek a régi, rossz szokások, s Djura Jakšić, a költő és festő keserű sorsa nem ismétlődhet meg többé. Djura Jakšićot említettem, pedig szólhattam volna Ignjat Jobról, Bora Stankovićról és másokról, más nagy alkotókról is, akik nem érték meg a nagy embereknek kijáró szeretet és tisztelet napjait. Konyovics azok közül a nagyon kevesek közül való, akik megérték.

Miért?

Ezzel a kérdéssel folytatom izgalmam okainak felderítésére indított vizsgálatot. Mert ha erre a kérdésre válaszolok, megtalálom a magyarázatot fölindulásom indítékaira is.

Igen, Konyovics képei — ha motívuimaikat tekintjük — a szülőföld formájának, alakjainak és részleteinek élményéből erednek, oda térnek meg, és lényegileg itt is maradnak. De nem végleg. Különben nem közölheték volna egy táj, egy alak útján a nemzet súfított történelmét, sorsát, amelyen az események és történések nem változtatnak, csupán rögzítik, mint az ember megismerhetetlen és legfőbb drámáját korszakunkban is, amelyben Ariadne fonalának orsóját nem az útvesztőből kivezető ösvény megtalálásának reménye, hanem a halálos szakadékokba zuhanás vágya pörgeti eszeveszett sebességgel.

A kérdés valamennyi művészet problémáját érinti. A föltartózatlanul folyó élet a művészetet összefűzi a tartammal, a tartammal, amely az egyén életének ellentmondása. Az élet viszszavonhatatlanul morzsolódik, mállik, és mi hiába integetünk neki akár művészi alkotásokkal, akár pedig közönséges zsebkendővel az indulási peronról, első lehetünk től az utolsóig, az elmúlt pillanat vonata indul. Utolsó percünket nem lesz ki búcsúztassa, hacsak nem

kapcsoljuk hozzá a peront — a jelent — az örökké indulóban lévő szerelvényhez. És mégis, a művészet csodája — erre akartam rátérni — rögzíti, s ezáltal föl is tartóztatja akármelyik gyorsan múltó pillanatot, élménnyel termékenyíti meg, élménnyel, ami tulajdonképpen nem más, mint a világ egybehalmozott értelmének és érzetének ellenőrizetlen és elkerülhetetlen találkozása, helyesebben — összeütközésük által kipattantott szikrák ezrei, amelyeknek fénye néha messze ellátszik, a térség nagyon mély rétegeit világítja be — egészen a régmúltig és a távoli jövőig.

Elgondolom, ha csak belelapozunk valamelyik művészettörténelembé, hogy megértsük, a művészetben kezdettől fogva máig mindig arról volt szó, hogy az ember úgy ábrázolja a világot, amilyennek látja, azaz olyannak is, amilyen lehetett már akkor is, amikor az ember még egészen gyengének bizonyult vele szemben. A világ akkor még olyan hatalmas volt, hogy eltörölhetne volna az embert a föld színéről és belé fojthatta önbizalommal telt szubjektivitásának hangos kifejezését. De a legősibb művészi alkotások is arról tanúskodnak, hogy már akkor is kifejezésre jutott — habár a legszerényebb mértékben — a szubjektivitás, mert sem Altamirában sem pedig Dordogne-ban nem találunk abszolút hű ábrázolásra. A művészi alkotások mindig a világnak és az egyre növekvő önbizalmú, mindig szabadabb ember fejlődő és erősödő érzésvilágának találkozásából keletkeztek. Nyilvánvaló, hogy az ember műszaki ismereteinek gyarapodása és ezzel együtt erejének növekedése, ami eltörölte a titokzatos természet iránt érzett félmekete, egyes arányban áll a szubjektivizmus fejlődésével a művészetben. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a művészet kezdetleges, sámáni-varázslatos korszakában (vegyük például az özőnvi előtti barlangfestményeket, vagy a legrégebb néger és szumír plasztikákat), amikor az ember a maga érzéseit és homályos gondolatait a természet alkotóelemeinek tekintette, s nem tudott különválni a természettől, nem volt szubjektivizmus. A néger plasztikák és a majom festészet torzításai azonban minőségileg különböznek a korszerű szubjektivizmus teremtette formabontásoktól. Az emberi faj időközben lezajlott történelme véres és nehéz vajúdás után, átforgatta a természet leigázásának vágyát, a varázslat és az ima helyébe a technikai folyamatok, a tények léptek. Ami haj-

dan öntudatlan tiltakozás volt bizonyos életfeltételekkel szemben, ma — anélkül hogy az alkotás természete megváltozott volna — az emberi tudat és erő növekedésének — a szabadság növekedésének — vívmányaival gazdagodik. Igen a szabadság növekedése és szüntelen gyarapodása meghatározza az ember önmaga érzetének ízlését minden fejlődési korszakban, és kijelöli az esztétikai ideálok minden szakaszát — akkor is, amikor az ember azt hiszi, hogy legnagyobb mértékben önmagát fejezi ki, szolgálai hűséggel festve meg a tárgyakat, hogy a természetet, a társadalmi életet vagy pedig az élet napirendjének egyik pontjáról hozott határozatot tükrözze, de akkor is — amikor szubjektíve a legszabadabbban, úgy véli, hogy absztrakt és mentes a lények jelenségének tragikumától, amely meghihlette és továbbra is arra ihleti az embert, hogy az alkotás tényével szabadabbá küzdje magát az életnek a haláltól való függésétől, vagy ami egyre megy a halálnak az élettől való függésétől.

Tévedés volna azonban abban reménykedni, hogy van olyan esztétika — normatív vagy sem — amelynek receptje alapján előre meghatározott mennyiségű tükröződést és kifejezést, objektivitást és szubjektivitást kell összekevernünk, hogy megkapjuk az alkotás közteljét. A művész — akárcsak minden más ember — kénytelen magára maradni, sajátmagának kell fölfedeznie önmagát és a világot és önmagát a világban. Nem Vučković Karadžić nyelvészeti harca szabta meg Branko Radičević verselésének könnyed elégius hangját, hanem Branko Radičević egyénisége, s nem a kettős monarchiában élő szerbek helyzete és reménykedése adott színt Djura Jakšić és Laza Kostić jambusosan dacos ritmusainak, ha csak teljesen süketek nem vagyunk a trocheusi és jambusi hangjuk közötti különbségek iránt. Már pedig éppen az eltérések s nem a hasonlatosságok szabják meg mindennek, tehát művészeknek a létét is. A hasonlatosságokat csak másodlagos hordaléknak tekinthetjük. A hasonlatosságok csak körülmények lehetnek, amelyek között a művészi alkotás születik, néha azonban indítékok is lehetnek, viszont mindenkor hidak, amelyeken át a művész sajátos és kivételes üzenetei eljutnak az emberekig, de sohasem válhatnak az alkotás szubjektív, indító és elsődleges okaivá.

Különbözik a találmányok útjai. De a művészeteké is. Ha nem is mindig, de gyakran eszébe juttatják az embernek

a varrógép és az operációs asztal véletlen összetalálkozását Lautréamontnál, vagy legalábbis azt, hogyan kapcsolta egybe Edison a drótdarabkát és a körtealakú üvegdarabot, amelyből kiszivattyúzták a levegőt.

Engedjék meg, hogy újra eltérjek a tárgytól.

Senki azok közül, akik gyalázták vagy dicsőítették a szürrealizmust, nem gondolt arra, hogy Bretonnak az automatikus szövegről szóló 1924-es meghatározása olyan mértékben jellemzi majd századunk költészetét, hogy ma már lehetetlen verset írni anélkül, hogy a költő állást ne foglalna Breton manifesztuma iránt. Vagy ki gondolta volna, hogy Kafka a Csapdával és a Pörrrel — negyében egy időben — fogalmazza meg mindenkinél hitelesebben, az előtte volt és utána következő írók bármelyikénél is jobban, az ember nyugtalan és mesváltás nélküli bukkását az állami mindenhatóság előtt, s hogy ugyanakkor ő fejezze ki legmérvadóbban az ember szabadságvágyát is, amely nem tekintí valóságnak, nem ismeri el önmagánál, emberi szabadságjogánál erősebbnek a burjánzó etatizmust. Kafkával együtt Jack London is megjósolta a közelgő bajokat, azonban olyan helyzeteket írt le, amelyek részleteikben sohasem voltak reálisak, viszont Kafka a subjektív részletek reális élményeiből kiindulva varázsol elő látomásokat, amelyeknek alvilági borzalmait a haláltáborok valóságos szörnyűségei visszhangozták.

Elnézésüket kérem ezért az elkalandozásért. Szükségem volt rá. Nem azért ugyan, hogy összevessem a „Vaspata” és a „Pör” művészi értékeit, hanem hogy rámutathassak a két alkotó módszerére, amelyek közül erős meggyőződésem szerint az utóbbi több reális szabadságot nyújt az alkotónak, tehát jobban megfelel a mai emberi öntudat színvonalának. Hazánkban nincs olyan ésszel élő ember, aki a törvény vagy egyéb döntvény erejénél fogva ilyen vagy olyan módszert akarna ráerősíteni bármelyik művészre is. A művészek szabadon választják meg módszereiket, és a magukválasztott eszközökkel próbálják megvalósítani azt, amit tudnak. Kultúrpolitikai szempontból pompás és nagy dolog az ilyen kötelesség. Kaput nyit a kutatások előtt. A művészet szempontjából viszont a meddő keresgélés tragikusabb, mint amilyen leverő a kutatás nyílt betiltása. Az apriorizmus hiánya a művészetben nemcsak azért káros, mert egy bizo-

nyos korszaknak csak egy bizonyos módszer felel meg — ez fejezi ki a leg-tökéletesebben —, hanem azért is, mert az eklekticizmus tétlenséget is jelent, márpedig ez az állapot rimel legkevésbé az akotással, amely szenvedélyt és agyvelőt, erőt és bátorságot igényel, s mindezt csak a szerelemmel egyenlő hevű teljes meggyőződés adhatja meg. Nem is ez a probléma. A kérdés: hogyan fejezze ki magát a művész a maga korában? Az állapot közvetlen leírásával? Összhangban van ez öntudatunkkal? Nincsen. Hát akkor?

Konyovics — mert hiszen róla van szó — Picassoval együtt azok közé a kevésszámú művészek közé tartozik, akiknek nem kell keresniük, anélkül is találnak. És éppen azért, mert ez esetben nekünk sem kell keresgelnünk, hogy rátaláljunk az alkotó munkamódszerére, késedelmeskedés nélkül belátjuk, hogy Konyovics kifejezőmódjának energiája megkettőződik azáltal, hogy kizárólag a kifejezésre összpontosul, és nem hagy hézagot a művész és az élmény között, amely utóbbi készen, ösztönösen formálja meg a kifejezés módját is. Innen van az, hogy Konyovics bámulatosan gazdálkodik erejével. Az ösztönösség, a szabadság és az ember önmagába vetett bizalma azonban nem elegendők ahhoz, hogy izgalmi állapotba hozzanak bennünket, ha önmagukban merülnek ki. Ehhez a tárgy is kell, azaz az a valami, amivel a tárgy az önbizalmat rohamozza, de szükség van az egész világgal harcra kelni kész szabadság önvédelmi reflexére is, vagyis mindarra, ami Konyovics festészetének alapja és igazi motívuma.

A szülőföld tájképe volna ez?

Nem. csak alkalmul szolgált arra, hogy megérezzük, megértsük a világot.

Hát akkor? Mi az, ami közös és van-e valami közös Konyovics minden motívumában és korszakában?

Van. S ebben rejlik — ha jól meggondolom — annak a főindulásnak az oka, amely azon az estén úgy megragadott. Nem csupán a tájban. Nemcsak fölületes történelmi és geológiai ismereteim mozgósításában. Hanem abban az erőben, abban a szenvedélyben, amely a tájat és engem, a szántóföldet és képzetársításaimat is mozgásba hozta. A sodró szenvedély — ez az, ami egyformán erős és közös Konyovics vásznain. A drámai tartalom pedig jellemző erre a korszakra is, tényező, amely teljessé teszi. Ezt találjuk ma minden megmozdulás mélyén, ha elvonatkoztatjuk őket indítékaiktól. És a kor drámai feszült-

sége mi másban nyilvánul meg, mint a nemcsak élettani, hanem társadalmi elemekkel küzdő emberben és létéért való harcában? Konyovicsnál ez nem közvetett harcvágy, hanem nyers biokrakelés a bajokkal. Vásznaírói hiányzik a nyugalom, nincs rajtuk édeskés béke, kecses harmónia. Kosava emelgeti és hőmpölygeti a szántóföldeket, óriás, kétszeres nagyságú napok húzzák ki a földből a termést, mint flaskókból a dugót, a torzarcú, tömörtestű emberek nem hajlandók a megadásra, de tudják a titkot, hogyan sajtolhatnak ki magukból több erőt és ellenállást, mint amennyi a józan ész szerint lehetséges. És éppen ez a tomboló, inaszakadtáig feszülő erő hozza mindannyiunk közelségébe Konyovicsot, mert valamennyien olyan korban élünk, amelyben az ember és a nemzet és a haladásért felelős osztály és az emberiség csak így, csontfacsaró erőfeszítés árán tarthatják fenn magukat és élhetnek tovább. Konyovics festészete e szenvedélyes energiák csatornáin át jutottak el mindannyiunkhoz, akárhol születettünk is, akár hogyan alakultak is érzésünk.

A honosságból kiindulva kezdtük meg kutatásainkat, s ha nem is igazodtunk el benne teljesen, ez nem jelenti azt, hogy van művész, akit — legalább elindulásakor — ne ez jellemezne. A szülőföld motívumain, mint ihletforrásokon át jutunk el ahhoz a festészethez, amely korunk lényeges energiáinak kútfeje, minden hedonista, kékharisnyás esztétizálás és szépélgés nélküli életesség és sugárzó erő szülője, a büszkeség és a reménység mestere, aki arra tanít, hogy az ember legyőz minden elébe tornyosuló akadályt.

Ebben a hazában, amely — mint tudjuk — rettenetesen nehéz körülmények között halad a maga útján, nem véletlenség ennek az önbizalommal telt, egyenesderekű, a tárgyakat a maga megriaszíthatatlan élményeivé tömörítő embernek a festészete, amint hogy azt sem lehet véletlenné tekinteni, hogy — mellőzzük e pillanatban nagy, egészen kivételes művészi tudását — éppen szilaj partizánsága, kétségtelen és gyökerig menő életigénylése, termékenységvágya teszi forradalmivá. Festészete ezáltal keresetlen szuggesztivitás-többlettel egészül ki — amint ez mindig is megtörténik nagy művészi alkotásokkal. Konyovicsnak nem az volt a szándéka, hogy mindannyiunkat, nemzetünk történelmét, népünk sorsát fejezze ki, amikor nagyszabalon megfestette pipa-

csait, napraforgóit, szántóföldjeit, és alakjait, de vászonra vetve élményeit, olyasvalamit is mondott, ami túlmegy az élmény tolmácsolásán, egy kiegészítő gondolatnak adott hangot, amely tartalmazza az embernek önmagában, a maga élményeiben, a maga ösztönzésébe vetett hitét — ez pedig é szenvedélyes korszak emberi szenvedélyeinek egyik sajátossága.

Nyilvánvaló, hogy a szenvedély nem egyetlen, leglényegesebb tulajdonsága napjainknak. Korunknak sok más jellemvonása is van. Napjainkat, ezt a fullasztóan, bolondul temperamentumos és játékos erjedést azonban semmi más nem teszi és nem teheti ennyire zavartalanul a miénké, ilyen tömörre, semmi sem telítheti ennyire mindannyiunkkal. Megérezni mindezt, kifejezni a korszak maximális szabadságát, egyet jelent azzal, hogy a művész önmagát és mindannyiunkat is megtalálta, azt jelenti, hogy föltalál abban az értelemben, ahogyan a művésznek valóban föltalálónak is kell lennie, hogy nagy művész lehessen, egyet jelent azzal, hogy a zürzavarosan kínálkozó lehetőségek közül tévedhetetlen ösztönnel kiválasztja az egyetlen, amelyben az élmény a legteljesebben megtermékenyül, s mindez egyet jelent a korát tolmácsoló művésszel.

Eljutottunk a befejezéshez. Megletem sokféle és kimeríthetetlen jelentéseit annak a festészetnek, amely — a művészet kereteiben maradván — sajátos eszközeivel a legköznapiabb dolgokat is sugalmazni tudja. Mert utakat is tud mutatni, látlatokat is tud föltárni — anélkül hogy egy pillanatra is megváltoztatná lényegét, ami Konyovics festészetét számomra a legnagyobb, nagyvilágivá teszi, függetlenül attól, hogy legnagyobb részét központjainktól távol keletkezett és valósult meg. De ki mondja, hogy Beográdnak vagy Zágrebnak kell fölavatnia a művészt? Zomborban is lehet remekműveket alkotni, és Noviszád is adhat rangot. Nemcsak Beográdnál Párizs, Tokio vagy a Guggenheim-galéria.

Befejezésül: a magam számára keressem egy föllindulás magyarázatát. Szeretném, ha mindez magyarázatul szolgálna arra az izgalomra is, amit majd Önök éreznek, amikor megállnak a képek előtt, amelyeket az élet nagy, szerény és dolgos szerelmese, az élet ajándékainak örökifjú imádója festett, ez a nagy művész, akit ma este szülőföldje az idő nevében is ünnepel.

Bodrits István fordítása