

I.

Különös, egyedi, sehová sem sorolható művész — nincsenek, vagy csak nagyon távolról vannak ősei — míg leszármazottai, utódai a mai magyar festészet legjelentékenyebb képviselői. S mindehhez: még ma is szinte anonim az öröksége, a neve ismert, de művei közül csak kevés. Amit ő tudott, szinte észrevétlenül, megfoghatatlanul, többszörös áttételekkel, de mégis feltartóztathatatlanul ömlött át kortársai alkotóművészetébe — a kortársakéba, akik akkor vele éltek, vele dolgoztak, most pedig kicsit mint művének folytatói, az ő felfogásmódját alakították át, formálták a maguk sajátos hangjává, s továbbították a mai fiataloknak.

Vajda Lajos a középkori művészek névtelenségéről álmodozott, műveire nem írta rá nevét — hiányzott belőle a reneszánsz óra egyre növekvő, sokszor túlburjánzó művészöntudata. Festészeté a kiválasztottaké, világába csak az hatolhat be, aki önkéntelenül, kimondatlanul is sejti, hogy a házaknak, töredezett kerítéseknél, pislogó padlásablakoknak, kapurácsoknak és bádogfeszületeknek lelkük van — s ezt a lelket észre kell venni, ki kell bontani a hétköznapi rárakódott szennyéből, hogy szimbólummá, elvont szépségű jel-formává nemesedjék.

Vajda Lajos nem tartozott a szürrealista mesterek közé — álomfestő volt, abban az értelemben, ahogy Klee, Chagall, s később Vajda barátja és örökségének megőrzője, tradíciójának folytatója, Bálint Endre és Chagall örökségének folytatója, Ámos Imre. Álomfestő volt, mert azt látta, azt vette észre a körülötte lévő sivárságból, ami abban költői volt s megérdemelte, hogy tovább éljen. Lelket, személyiséget tudott belelehelni, belevarázsolni a tárgyakba, meg tudta szólaltatni őket anélkül, hogy eredeti lényüket alapvetően megmásította, meghamisította volna. Álomfestő volt, mert ugyanúgy, mint szellemi rokonai — Klee és Chagall — a konkrétan ábrázolt házak, templomtornyok és tányérok mögött mindig valami sajátosan emberit keresett, s a legkülönfélébb motívumokból lényegében ugyanazt a sajátos intimitást szólaltatta meg, ami lényének legbensőbb része volt. Korai portréi, figurális ábrázolásai valamilyen módon mindig rá hasonlítanak, s így inkább önportrék, mint portrék. Egész létével, minden

ceruzavonásával tagadja azt a hazug világot, amelyben él, de mégis ennek elemeiből, ennek szépségeiből alkotja meg a maga valóságát. Szemben áll a mával — az akkori idők májával —, mint ahogy szemben állna a maival is, egyszerűen idegen alkotásától a civilizáció korabeli formája — szemben áll ösztönösen, különösebb elvi megfontolások és megokolás nélkül is. Szemben áll, sokkal inkább, mint akár Klee, akár Chagall, a maga korával —, de a szembenállásban osztozik vele barátja, Bálint Endre, akinek ez egész művészi magatartását meghatározza.

Vajda Lajos nem nyugati művész, tehát sohasem él olyan gondatlan, kiteljesedett, pezsgő légkörben, mint például Klee. Nem is keleti művész, mint Chagall, akivel viszont részben mégis közös táptalaja van. Mindketten zsidók, s mindketten az orosz, illetőleg szerb hagyományokhoz kapcsolódnak, gondolatviláguk, fantáziájuk abban gyökerezik. Am akármennyire újraéli, újraterelemi Chagall a legszegényebb, legelhanyagoltabb orosz falvak mesevilágát, s akármilyen sokáig táplálkozik is művészete ebből az óriási élmény- és képanyagból — sorsa mégis elválk az orosz falvak sorsától, életformája nyugati, kötetlen, derűs életforma. Vajda viszont — aki csak maga választotta közösségnek a szerb kisvárost, s reprodukciókról tanulmányozta csupán az orosz ikonokat — életében vállalta a nyomort, a háttérbe szorítást, a filléres gondokat. Sorsa volt a szegénység (írja róla Körner Éva: Vajda Lajos művészete. *Valóság*, 1964. 9.) — a szegénységet, s vele együtt a szerb padlások, rosszul világított apró szobácskák, a szerb asszonyok életmódjának valóságát nap mint nap átélte. Nem kellett álmodnia, visszaemlékeznie, mint Chagallnak — s így nála a dolgok nem is a félálom puha ködébe burkolva, elmosódott líraisággal elevenednek meg, hanem sokkal keményebb, szilárdabb, kézzelfoghatóbb módon. Vajda líraisága nagyon rejtett, férfias, inkább szégyenlős líra, amely egy-egy tekintetbe, rácsrésztetbe, kútformába rejtőzik el. Nem manifesztén lírikus, mint Chagall — talán nemcsak az alkata, hanem az alkata s evvel együtt járó sorsa is keményebbé teszi, mikor áthatóan tiszta, éles vonalaival önálló életre kelt valamilyen motívumot. Vajda nem elképzel, nemcsak emlékezik, hanem lát. Soha nem mossa el az elemeket, mindennek megadja az őt megillető helyet és fontosságot, nem kendőz és nem burkol be semmit. Felfedező művész, de más értelemben, mint Klee. Sokkal racionálisabb, megfontoltabb, intellektusa mintegy átsüt művein. Építész-ként hangolja össze a különböző szerkezeti elemeket, s gondosan ügyel arra, hogy az egyes részek, megtartva önállóságukat, mégis tökéletes, megbonthatatlan egységbe álljanak össze. Nem dolgozik szabad asszociációval, mint Chagall. Vajda festészetének talán leglényegesebb sajátja a *rend*. Chagallnál a figurák, állatok, házacskák a kép atmoszférájának lágy ködében úszkálnak, sokszor anélkül, hogy érintenék egymást vagy egyáltalán valamilyen közük lenne egymáshoz; Vajdánál viszont egymásra, sőt sokszor egymásba épülnek a motívumok, hogy összetartozásuk annál szembeszökőbb, annál szükségsebb legyen. Az életben nem engedhette el magát, napról napra harcolt a szegénységgel, a képtelen munkakörülményekkel, saját egészségével — s nem engedte el magát festészetében sem. Átgondoltan, szívósan, fokról fokra fejlesztette műveit, mint ahogy életét is feszülten élte. Mind-

amellett sehol sincs benne görcs, megkeseredés, megkeményedés. Álomfestő-alkata visszatartja attól, hogy saját sorsából formáljon legendát — gondolatait, érzelmeit személytelenné tisztult portrékba és szentendrei motívumokba vetíti bele. S éppen ez a kettősség: a konstruktív szerkesztés és a lírai szemléletmód ötvöződik benne olyan szerencsésen össze, hogy művei méltó társai lehetnek mind Chagall, mind Klee — azaz az álomfestő-rokonok — alkotásainak.

Honnan indul el Vajda? Azt veszi át örökségként a magyar festészetből, ami abban legértékesebb: a konstruktív szemléletmódot. A konstruktív stílus hazai letéteményesei a Nyolcak, és az aktivisták, akik a természet vagy a tárgyak formáit masszív tömbökké alakították, lehántották róluk a felületi csillogást, a dekoratív jelleget, hogy plaszticitásukkal, súlyukkal, esetleg az őket körülölelő kontúrok szigorú ívelésével egy számukra szilárd világszemléletet fejezzenek ki. Hittek abban, hogy a dolgokban megbújó lényeg ilyen módon felszínre hozható, és hogy felfedezésük rövid időn belül az egész magyar festészetet át fogja alakítani. Kollektív művészek voltak — kollektív öntudattal, s többé-kevésbé kollektív stílussal. Vajda nem közvetlenül velük kerül kapcsolatba, hanem Kassák Lajossal és az ún. Munkakörrel, amely a Nyolcak útján ment tovább, egészen az absztrakcióig. A stíluson kívül azonban „van egy másik ok is, ami Vajdát ebben az időben odairányította Kassák mozgalmá felé, egy baloldali mozgalom, ami nemhogy kirekesztette volna a művészetet, ellenkezőleg, nyomatékot adott az avantgard tartalmaknak képzőművészetben, irodalomban, fényképészetben, zenében egyaránt. Egy mozgalom, amelyben megükröztek az avantgarde törekvéseket, mindez Vajda számára olyan ösztökélés lehetett, ami nem elhanyagolható, ha keressük fiatalságának fontosabb élményforrásait” — írja róla Bálint Endre. (Kézirat, 2. o.) Az élmény kettős volt: egyrészt a konstruktivista ábrázolásmód, másrészt viszont a kollektivitás élménye. Vajda számára a Munkakör jelenthette az egyedüli közösséget, amit megismert. Hatása nem maradt nyomtalan: a szembenállást, a hivatalos művészetől, a hivatalos köröktől való elfordulást Kassákéktól tanulta meg Vajda. A harmincas években a befutott mesterek túlságosan puha, túlságosan lírai, túlságosan álmos festészetének csak Derkovits Gyula és Egry József magasrendű művészete mond ellent — de még ez utóbbi sem egészen ment a korszak uralkodó áramlatának hatása alól. A puhasággal szemben a szilárdságot, a szétomló hangulatokkal szemben a megszerkesztettséget, a líraisággal szemben a racionalitást Kassákék képviselik. Belőlük viszont eleve hiányzik minden líraiság, minden hangulat, minden intim hatás. Vajda jó iskolába jár Kassákékhoz, de mégsem olyan iskolába, amely igazán az ő testére lenne szabva. Így a közösséggel, amelyhez tartozik, nyilván már kezdetben sem tud tökéletesen azonosulni.

Különös párhuzam adódik itt Kleevel, aki a Bauhaushoz csatlakozott, s annak funkcionalista elveit ismerve, zavartalanul bontakoztatta ki a maga álom-költészetét. Klee akkor már érett mester, aki a maga útját biztosan tudja és útján nem tartóztathatja fel semmi — Vajda még egészen fiatal, húszéves, s éppen csak rácsodálkozik a körülötte lévő világra, amelyből a konstruktivista befolyásnak átengedi magát. A Bauhaus hatása világosan megmutatkozik Klee né-

hány képében. Ugyanígy Vajda egészen korai alkotásain is feltűnik a konstruktív stílus, s egész életművét meghatározza a szerkezet-remtés igénye. Tehát mindkettőjüknél a konstruktív stílus valamiképpen összefügg a közösségélménnyel. Chagall első ízben 1912 körül teremti meg magának ezt a kifejezőmódot, hogy azután elhanyagolja, majd új erővel keltse életre az 1967. évi orosz forradalom idején. Bálint Endrénél viszont 1945-ben tűnik fel — amennyire megmaradt, kevés képéből erre következtetni lehet —, egy ugyancsak feszültséggel és bizalommal telített forradalmi korszak idején. Tehát mind a négy festőnél funkciója, fontossága van a konstruktív szemléletnek, egy adott korszak vagy egy adott csoport dinamikáját sűríti, s a stílus megszeli, lenyugszik a képfelületeken, amikor az élmény veszt erejéből, intenzitásából. Mintha mindegyikük számára kicsit visszavonulás lenne az álom-festészet, megbékélés az adott lehetőségekkel, a külső helyett a belső világ gazdagítása. Kleenél nem tudjuk, hogy hatott volna tovább a Bauhaus rá, ha el nem kergetik, majd föl nem oszlatják, de hogy Chagall nem teremtett volna lebegő orosz figurácskákkal tarkított nosztalgikus kód-falvakat, ha másként alakult volna a helyzet — az szinte biztosra vehető. Közülük Vajda maradt a legművebb a konstruktív szerkesztésmóddhoz, talán éppen azért, mert az ő életében a közösség, amelytől ezt a stílust kapta, mégsem játszott olyan lényeges szerepet, elvesztése sem ment erőszakos módon végbe, s így nyilván nem okozott törést. Másrészt Vajda már a főiskolán, ahol a „Progresszív fiatalok” botránya fulladt kiállításán vett részt (l. Körner: Vajda Lajos, *Valóság*, 1964. 9., 45. o.), majd a Munkakörben az egész művészi közvéleménnyel, az egész magyar kulturális élet atmoszférájával szemben állt, sohasem érezhette magát otthon egy nagyobb, tágabb közösségben, mindig csak néhány ember állt mellette, s az egész közvélemény közömbös nemtörődömséggel fogadta. Vajda tehát soha nem ismerhette meg olyan igazi, csorbítatlan módon a valahová tartozás érzését. Ha többekkel is, de mindig egyedül volt, több ember magányát osztotta csak meg. Vajda nem alkotott forradalmi korszakban, hanem a XX. századi magyar festők számára meglehetősen sivár atmoszférában.

Sohasem oldódhatott fel, sohasem engedhette el magát, szembenállása tudatosságot igényelt. S amikor elutasította magától az uralkodó posztnagybányai stílust, szükségképpen éppen szerkeszteni tudására, konstruktív kifejezőmódjára támaszkodott.

Intellektualitása hozta magával, hogy szigorúan lehatárolt kis-közöség helyett nagyobb, nehezebben meghatározható közösségben érezte otthon magát, a magyar problémát Kelet és Nyugat közös problémájának érezte: „Én, a nyugati származású” — írja —, „kulturálisan Oroszország és Szerbia felé tendálok (tehát Kelet felé), Kornis viszont, aki keleti származású, Franciaország és Hollandia felé (ahol gyerekkorában élt egy ideig). Mindebből világosan látszik, hogy törekvéseink arra irányulnak, hogy egy sajátos közép-kelet—európai új művészetet kialakítsunk a két nagy európai kultúrcentrum (francia és orosz) behatásain keresztül. Magyarország helyzete (földrajzi) Európában olyan, hogy predestinálva van arra, hogy összekötőkapocs legyen Nyugat (Francia) és Kelet (Orosz) között, össze akarjuk forrasztani azt, ami a két póluson kulturálisan (művészetben) a kétfajta európai ember-

típus kifejeződését jelenti: hidépítők akarunk lenni.” (Vajda Júliához írt 1936. évi leveléből.)

S hogy a közösség gondolata erősen foglalkoztatta, arra a következő sorok mutatnak rá: „Mert mi gondolunk arra, hogy be kellene kapcsolni a munkába Szlovenszkóiakat, éspedig nemcsak festőket, hanem építészeket, írókat, zenészeket, akikkel együtt egy kicsi, közép-európai nemzetközi munkaközösséget lehetne alakítani.” (Vajda Júliához írt 1936. aug. 27-i leveléből.)

Talán éppen ebben rejlik Vajda művészetének titka: a közösség-teremtés néha majdnem vallásossá váló vágyában. Ez teszi olyan bensőségessé, misztikussá különös tekintetű arcképeit, ez teremti meg minden egyes képének utánozhatatlan, emelkedett atmoszféráját. Vajda konstruktív művész és ugyanakkor vallásos művész. Korában majdnem anakronisztikusnak tűnhetett, hogy valaki ennyire higgyen valamiben, még hozzá olyasmiben, ami ilyen nehezen rögzíthető, nehezen megfogalmazható s nem köthető egyetlen tételes világnézethez sem. A vallásosság köti össze Vajdát leginkább Chagallal, a motívumok, a jelzések és stiláris közösség mögött lényegében ez a rokonság bújik meg.

A közösségbe vetett hit Bálint Endrében már csak nagyon távolról, inkább csak nosztalgikus formában van meg, Kleeben viszont sokkal áttettebb, sokkal közvettebb módon. Klee magamagának teremt világot, amelynek furcsa kis élőlényeivel eljátszik — s ez a játék boldoggá, harmonikussá teszi alkotásait, egészen addig, míg felhőtlen nyugalomát végérvényesen meg nem zavarják. Chagall és Vajda viszont nem tud olyan teremtményekkel játszani, amelyek csak távoli vonatkozásban vannak az emberrel: nekik maga az eleven személyiség kell — az ember, esetlegességeiben vagy mozdulatlan ikonná nemesedve, de mindenképpen személyiség. Klee tiszta derűjét a legutolsó évekig nem zavarja meg probléma, gond, nem érzi át mások sorsát, nem veszi vállára azt, ami közvetlenül nem őt nyomja. „... Klee misztikája gyermekibb és az elveszett paradicsom utáni vágyakozása nem olyan fájdalmas, mint Vajdáé. Főleg lírájuk nem azonos, mert Vajda, mintha maga mögött hagyta volna a gyermekit. Vajdából nagyon hamar pillant ki felénk a felnőtt és érett férfi mély és szomorú tekintete” — írja Bálint Endre. (*Valóság*, 1964. 6., 44. o.)

Chagall is csak egy ideig vállalja a prófétaságot — míg saját hazája kötöttségeit nem rázza le magáról —, utána nyugati festővé válik, aki már nem prófétája egyetlen közösségnek sem. Vajda viszont kicsit prófétája a maga korának — még akkor is, ha hangját csak nagyon kevesen hallják meg. Vajda már akkor magára vállalja mások sorsát, amikor még őt közvetlenül nem érinti a borzalom — s utána nem saját félelmét önti monumentális formába, hanem valamilyen kollektív iszonyatot. Vajda ízig-vérig kollektív művész, abban a korszakban, vagy a korszaknak ellenére, amelyben — legalábbis itt, Magyarországon — nincs semmilyen eleven közösség. Vajda belsejében érez, a vérével, az idegeivel, mindent, ami a külvilágban történik, s magáénak érzi tőle távol eső országok mozgalmait vagy azok bukását. „Altalában jóformán valamennyi montázsán tömegjeleneteket szerepeltet” — írja róla Bálint Endre, „az emberi kényszereggyüttlét ilyen-olyan formáját, és amelyek mintha azt példáznák, hogy a hit nélküli közösségi létet

felváltotta az indulatok ereje által összeverődött tömeg, szinte akaratán kívül valami bénító szuggeszciónak engedelmessé, külső és belső terroroknak alávetve magát. Vajda számára az orosz forradalom hasonló élményt jelentett, mint azokban az időkben sokaknál; keleten és nyugaton: szuprematistáknál és konstruktivistáknál egyaránt a kollektív élmény megújítását a szocializmusban, a kispolgári konvenciókból való megszabadulást, lehetőséget új formák kialakulására és az emberi méltóság újraigazolását". (Bálint Endre: Vajda Lajos *Valóság*, 1964. 6., 42. o.)

Az orosz forradalomban mindketten hittek: Chagall és Vajda. A soron következő eseményekre mindketten másképpen reagáltak. Ami különös — s Vajda prófétajellegét még inkább alátámasztja: hogy ő, aki a messihi Magyarországon éli le életét, több közösséget vállal az orosz nép erőfeszítésével — mert érzi abban az egyetemes emberi erőfeszítést —, mint később Chagall, akinek Oroszország a hazája. S ugyanígy, motívumokban is Vajda az — s nem Chagall —, aki új életre kelti a görögkeleti ikonok bezárt, alvó arcát, ő szólaltatja meg őket ismét, oly sok évi hallgatás után.

Vajda képalkotó fantáziája a konkrétumokhoz, a létező tárgyak létező valóságához kötődik. „Valami új témakört keresek, a dolgoknak titkos, elvont lényegét akarom kibontani” — írja Vajda. „De mindig a konkrétból, a 'való'ból kiindulva keresem a dolgok ősfarmait. Tegnapelőtt kezembe került egy román parasztasszony fényképe, s amint nézegettem a képet (a fejét), egyszerre csak kezdett bennem kialakulni egy új, egészen más kép, rögtön pasztellt készítettem elő, s hozzáláttam a látomás megformálásához, amellyel kb. egy óra alatt készültem el.” (Vajda feleségéhez írt, július 23-i leveléből.) A majdnem tárgyaltalan közösségigényhez, semmihez sem köthető valláshoz ezek a tárgyak adják a kapaszkodót. Bennük ölt testet a látomás, ők maguk válnak szimbolikus jelentőségűvé anélkül, hogy Vajda lényegbevágóan, alapvetően megváltoztatná külső formájukat. A szelektálás — az intellektuális kontroll — csak azokat emeli ki a látottakból, amelyek méltók arra, hogy közösségi hit hordozóivá váljanak. „... Keressük az olyan témákat (ti. Vajda és Korniss), melyek szemléletünknek megfelelnek; tehát ami zárt, a formailag letisztult, kerek egységet. Architektonikusan mértani dolgok emberi figurával vagy anélkül.” (Vajda feleségéhez írt, 1936. szeptember 3-i leveléből.)

II.

Mi volt az adott motívumkincs, amiből kiindult? Önmagában véve meglehetősen kevés: *Szentendre*, a Duna menti halk kisváros néhány — a régi életformából megőrzött — tárgya, emléke. Egy különös alakú nyomós kút, amelyből egy időben szériát gyártottak, azután valahogy mindenünnen eltűnt, de Szentendren megmaradt, szorosan hozzámulva a ferde falak, lépésnyi-széles sikhátorok hangulatához. Három összebújó alacsony ház, amint így, egymásra utaltan egységet alkot. Egy egészen különös alakú rács, amely apró ablakot díszít, egy elhagyott utcában. Gazdag formájú barokk templomtorony, egy bárányos hímzés, amit a lakásadó házigazda lánya készített és a petró-

leumlámpa. Kényelmes, lapos, széles kőkapukeretek, alul kiszélesedő lábbal. Szépen formált ajtóveretek, egy padlás, amelynek két kicsi ablaka mintha ránk pillantana, s a templom körüli meg temetőbeli sírkövekről: fűzfa-motívum, halálfej két keresztbe tett csonttal, cirill feliratok és dekoratív virágmotívum. A kis kerteket lezáró magas palánkok, lépcsők és maguk a házak, esettségükben és zártságukban — körülbelül ennyi az, amit Szentendre nyújt a festőnek. Ezekhez a „kiválasztott” motívumokhoz azonban még mások is csatlakoznak, olyanok, amelyeket már Vajda képzel hozzájuk. Mintegy meglévő elemek szükségszerűen társakat igényelnek maguk mellé, hogy kiteljesedjenek. Így Vajda — logikus gondolattársítással — a vízparti városka utcáskái közé is becsempészi a hajós élet eszközeit: a bárkarort, árbocot stb. Ugyanígy jelennek meg, mint egyetemes érvényű tárgyak: az összetett kapa-kasza és a kerék. Egyetemes érvényűvé tisztulnak nála a köznapi élet legelemibb tartozékai is: a tányér, a kés, a félig lehámozott alma. S Vajda, amikor felvázolja a magukba merült, kifelé zárt otthonok sorát — egyúttal mégis megnyitja őket: a házakba beleépülnek vagy a tetők felett lebegnek ezek az egyszerű eszközök, hogy a falak mögött folyó mindennapi életet így egyszerre mégis sejthetővé tegyék.

Vajda nagy művészete a sűrítés: az elemeket hosszan érleli. Formájuk is végsőig tisztult — egyetlen felesleges vonal vagy árnyékfolt sem díszíti őket — az egyetlen kontúrból kialakuló motívum szinte a meztelenség erejével hat. Minden tárgynak pőrére kell vetkőznie, hogy csupán annyi maradjon belőle, amennyi jelzi: ott van.

Szimbolikus értelműek-e Vajda motívumai? Feltétlenül —, de nem alkotnak olyan bonyolult jelrendszert, mint Kleenél. Vajda — egészen maszkkorszakáig — egyetlen jelrendszerrel dolgozik, azaz az egyes tárgyak kb. egyformán szimbolikusak — reális motívumok nem keverednek a tisztán jellel egyszerűsödött alakzatokkal. Másrészt a különböző képek egymáshoz viszonyítva egyazon gondolatkörön belül mozognak — nem kell festményekként — mindig előlről kezdve — felfedni a dolgok értelmét. Vajdánál kevesebb a szimbólum, mint Kleenél, de ezeket azután a legkülönbözőbb módon építi egybe. Világa látszólag szűkebb, mint Kleeé (amihez hozzájárul az is, hogy életművéből jóval kevesebbet ismerünk), valójában azonban — éppen a szélesebb közösséghez való kapcsolódása miatt — ez a világ távolról sem szűk. A világot gazdagítja, tágítja, ahogyan egymás mellé helyezi az egyes elemeket. A jelentés mélysége, a különféle jelek együtteséből, egymáshoz való viszonyából bontakozik ki. Így pl. többé-kevésbé rögzíthető, hogy milyen elemek jelennek meg leggyakrabban együtt — tehát melyek kötődnek leginkább egymáshoz. A mindig visszatérő, számtalan változatban és formában megelevenedő alapmotívum: a *szentendrei ház* — nagyon gyakran önmagában bukkan fel, minden kísérő elem nélkül. Máskor meg hozzákapcsolódnak, hozzátapadnak a más eredetű motívumok, így például a tányér telekkel csendélet. A két ház között lebegő tányér magától értetődő természetességgel illeszkedik bele a számára megnyíló térbe, összekapcsolja a két egymás melletti házacska, s egyben följük is emelkedik, mintegy magasabb szintézisbe foglalja őket — hárman együtt alkotnak egységet. Az otthon melegét, biztonságát, bensőségességét és egyszerűségét sugározza

magából a motívum-együttes. Evvel azonban még nem zárul le az asszociációs kör: a tányéron kívül a kasza-kapa is feltűnik a tető felett, a kettő között pedig árbor magasodik felfelé, sőt, a tányéron belül is megjelenik egy bárkaoroc emlékeztető forma. Ezen a rajzon (Tányéros csendélet házak felett) a szentendrei kisvilág sűrítve, koncentráltan, s mégis kristályos tisztasággal rajzolódik ki (egyetlen gondolat-kör marad csak ki: a temető). Ez a mű összegezi Vajda gondolatainak egymásba simuló rétegeit. Honnan valók ezek a tárgyi elemek? Vajda előzetes rajzaiból, amelyekkel esetleg nem volt megelegedve, s szétvágta őket, hogy csupán egy vagy két elemet tartson meg. Vagy pedig: a jól sikerült rajzokból részleteket emelt ki, s ezeket mintegy átmentette, áttemelte a bonyolultabb kompozícióba. Így egyrészt gazdagodott a szerkezet és az asszociációs kör, másrészt viszont lehullott, elmaradt minden, ami másodlagos jelentőségűnek tűnhetett. A művész így tányérból, árborból, két kicsi házból teljesen zárt, tökéletesen autonóm világot épített fel magának. Az egyes tárgyak majdnem természetűek, éppen csak elnagyoltak, majdnem sematikussá egyszerűsítettek — összességükben mégis valamilyen ünnepélyes, s ugyanakkor lírai hangulat bújik meg. A tányér majdnem ugyanolyan nagy, mint az épületek, azaz ebben az adott atmoszférában a tányérnak, s a belőle áradó otthon hangulatának ugyanolyan jelentősége van, mint maguknak a házfalaknak — ahogyan ezt aránybeli eltolódás és a tányér központi elhelyezése érzékelteti. A zártságot viszont az egymásba illeszkedő, kagyló- vagy csigaszerűen egymásba záródó formák sejtetik. Az egyes elemek úgy épülnek egymásba, hogy csak nehezen lehetne őket szétválasztani — egyik a másiknak építőköve, szerkezeti tartóeleme anélkül, hogy önállóságát elveszítené.

A művész a pontosan felvázolt tárgyakból tud varázsolni: a varázslás itt abból áll, ahogyan a tányér égitestté nemesedik — miközben megmarad tányérnak. Vajda rajzain a dolgoknak kettős létük van: egy kézzelfogható s egy szimbolikus, s ez a kettős lét teszi őket — bármilyen hétköznapiak is legyenek — rendkívülivé, jelentőségteljessé. Vajda festészetében nem kap helyet a humor, a tréfa, a groteszkség, mindent végtelenül komolyan és végérvényesen mond ki. A motívumok szinte az örökkévalóságba feszülnek — a szimbólumok nem esetleges, nem múló érvényűek. Vajda egyszer s mindenkorra teremti meg őket, s egész létét is sűríti bennük. Így a Tányéros csendélet házak felett nemcsak egy adott délután kisvárosi békéjének szépségét hirdeti, hanem azon túlmenően, mintegy utoljára megkapaszkodik ennek az igénytelen, bensőséges életformának a lehetőségében. Vajda azt ragadja meg, amiről tudja, hogy úgyszólván, menthetetlenül el fog pusztulni. Mégis megpróbál szembeszegülni a szükségszerűséggel, megmenteni — legalább rajzban megörökíteni azt, ami még valóság ugyan, de tulajdonképpen csak vágyálom, még létezik, de nemsokára már csak múlt lesz. Így válik abból, ami konkrétan megfogható — egyszerre szimbólum, egy elképzelt életforma néhány elembe sűrített jelképe.

Vajda rajzai legtöbbször nagyon bonyolultak, összetettek, az egyes motívumok át- meg átszövik, átjárják egymást. Maguk a motívumok viszont — megszületésükkor — olyan egyszerűek, mint a tőszavak, létük kézenfekvő és nem szorul külön magyarázatra. Klee szimbólumai mindig áttettebbek, még az eredetük is elvontabb, nem annyira

magától értetődő. (Így pl. a hangjegy vagy a betű, a nyíl stb.) Úgy tűnik, mintha Kleenél maguk az egyes elemek sokkal intellektuálisabbak lennének s inkább kapcsolataikban, egymáshoz való viszonyukban bontakoznék ki Klee sajátos líraisága. Vajda viszont az érzékeny ember szemével találja meg a maga formáit, lírai alkata elsősorban a tárgyak hangulatára való reagálásban mutatkozik meg. Különösen az utcák, Szentendre utcái hatnak rá. „Kornissal gyakran szoktunk este, napszállta után kószálni a város tekervényes utcáin, ilyenkor minden csöndes, nyugodt. A házak szorosan összebújni látszanak, minden szilhouette-szerűen jelenik meg és az ég smaragdzöldben játszik, teleszóra apró gyémántokkal. Ahogy lépkedünk lassan a szűk sikátorokban, egy láthatatlan fényforrás a velünk szemközt lévő falra misztikus árnyékot vetít; megdöbbenünk a csodálkozástól s érezzük azt, amit csak vizuálisan lehet kifejezni, olyan az egész hangulata, mintha a mesében járnánk, ahol minden lehetséges. Álomba borult, régi, ódon szobákat látni, melyekben sejtelmes árnyak mozognak. Minden olyan vagy hasonló, mint Chagall képein.” (Vajda feleségéhez írt, 1936. augusztus 18-i leveléből.)

Szentendre látnivalói azonban mégsem ilyen álomködben, ilyen érzelmes atmoszférában jelennek meg. Szilárd szerkezetbe fogja őket össze az értelem, a festő belső, ösztönös fegyelme, amely csak rejtetten, burkoltan árulja el ezt a legbelső hangulatot. Így a kompozíció — a kép vagy rajz egésze — tagadhatatlanul racionális, míg maguk az elemek jelentéktelenségükben, hétköznapióságukban is líraiak. Itt tehát a helyzet fordított, mint Kleenél, aki inkább lazábban kapcsolja össze az intellektuálisan megtalált motívumokat. Chagallnál viszont — akire Vajda hivatkozik — egyértelműen a líraiság, a szabad asszociáció kötetlen szerkezetéből adódó kompozíció uralkodik. (Bár Chagall korai művei között is sok olyan akad, amelyben a vízió kemény formával, logikusabb kompozícióval párosul, de ezek Chagall életművének csak első korszakában tűnnek fel.) Bálint még líraibb Vajdánál, de ugyanakkor mégis gondosan megőrzi, sőt továbbfejleszti az átgondolt szerkezeti vázát. Ez a szerkezeti váz még olyan — látszólag igénytelen — képtémában is, mint a *műtermi csendélet*, kristályos tisztasággal érvényesül. Két képen is (Csendélet patkó alakú asztalon; Műtermi csendélet) ugyanaz a puritán és ugyanakkor bensőséges hangulat szóval meg. Az első pasztellen egészen világosan kirajzolódik a felépítés: a felülnézetből ábrázolt asztallapon elhelyezkedő kancsó akár egy kubista képből is kiléphetett volna, ugyanígy az alatta lévő kis, perspektivikusan nem rövidülő asztallapfele is. Mindez így együtt, Vajdának egy korai, még a Nyolcak hatása alatt készült kompozícióját idézi. A plasztikus tárgyak síkossá redukálódnak, a síkok pedig a kép autonóm törvényei értelmében rendeződnek el, az ívben görbülő és a szögletes formák egymást egészítik ki, egymás jelentőségét hangsúlyozzák. Mindezek ellenére a kubista felépítés a képnek csak rejtett — alig észrevehető — háttérét adja meg, a mű tulajdonképpeni atmoszféráját azok a tárgyak közvetítik számunkra, amelyek ezen a konstruktív vázon rajta fekszenek, s első pillantásra magukra hívják a figyelmet. Ezek közé tartozik az asztal alsó lapjára odadobott kendő és a felső sötét felületen kirajzolódó maszk, amely egy darab kenyérbe montírozódik. A kenyérből, maszkból és a kendőből — pontosabban

a három tárgy együtteséből és a többi motívummal való kapcsolatából áradó különös hangulat lényegileg ellenkezik a kubista háttér hűvös racionalizmusával. Ezek a látszólag hanyagul odavetett tárgyak kimondatlanul is valaminek vagy valakinek a jelenlétét jelzik. Különösen a félig eltakart maszk, amely tárgy volta ellenére mégis emberarcot mutat — különösen ez, a rejtettségével titokzatossá és jelentőssé váló tárgy áraszt magából szürrealisztikus atmoszférát. Még a kenyér is, amely általában csak az otthon csendes melegét érzékelteti, ezen a képen valamilyen talányos jelleget ölt magára, mikor a maszkkal egyesül. A tárgyak ezáltal is jelentőssé válnak, hogy háttérük nagyon puritán. Ugyanennek köszönhető, hogy a képből minden hangos hatás-keltés, minden plakátszerű érdekesség hiányzik. Konstruktív háttérrel és poétikus motívumaival együtt olyan hűvös és olyan fegyelmezett, mint Vajda minden műve — csupán témájával ugrik ki a többi közül.

Kis variációval ugyanezt a tárgykört dolgozza ki Vajda Mútermi csendélet c. pasztelljén is. Az eltérés annyi, hogy a háttér konstruktív vázát festőállványra emlékeztető téglalap forma adja, amelynek sávos beosztása mintegy az absztrakt alapot érzékelteti. A finoman hangolt tört színek — a kékeszöld keret, a világossárga és a halványokker felületek alárendelődnek a motívumok lírai hangulatának. Az elszórt edények itt is a kubizmus tárgyvilágát idézik — dísztelen formáikkal inkább csak kiemelik az előtéri maszk, a kenyérbe montírozott női fej költői szépségét. A maszk helyzete — az előbbi képhez viszonyítva — most megfordult: a száj és az orr alulnézetből látszik, és még többet mutat meg az arcból. A fej kendő- vagy koronaszzerűen fedi el a szemet és a homlokot, az elvont tisztaságában személytelenné tisztult fej és a mindennapi élet igénytelen tárgya, a kenyér — egyetlen, elválaszthatatlan egységgé olvadnak össze. A szimbolikus a konkrétéhoz kötődik — s ezzel a konkrétumot is a szimbólum-létbe emeli. A gyönyörűen mintázott szobormaszk a szegényemberek hétköznapi ételéből sarjad, mint ahogy a műterem puritán tárgyai között azok révén születik a művész elvont, magasrendű festészete. Az igénytelenből, a névtelenül egyszerűből fakad a legmaradandóbb, a legtisztább, vallásos áhítatú felfogásmód — ezt vallja Vajda, s ennek szellemében születnek alkotásai.

Vajda az álomfestők között a legracionálisabb, mégis éppen benne van meg talán legtisztábban a dolgokra való naiv, tiszta rácsodálkozás. Így néz rá s lát meg olyan motívumokat, amelyek egy részét már sokan észrevették, sokan lefestették — s Vajda mégis egészen újonnan érzékeli őket, s mintha először adna nekik valódi életet. S így fedtek fel más elemeket, amelyek szépségét még előtte nem sejtette meg senki. Ábrázolásai Szentendre és vidékéhez, így mindenekelőtt a szentendrei *szerb templomokhoz* kapcsolódnak. Vajda nem volt szerb, sőt szorosán véve vallásos sem volt — számára tehát ezek az élmények mást jelentenek, mást mondanak, mint a hívőknek és a nemzetiségeknek. Vajda nem örökölte ezeket a szimbólumokat, nem nőtt fel velük együtt, legfeljebb látta őket gyermekkorában, hogy azután ismét rájuk találjon, már mint érett művész, Párizs hatása után. Chagallhoz a zsidó jelképek családról családra szállva jutottak el — a vérében voltak, amikor megelevenítette őket. Vajda viszont tudatosan vállalta ezt a szerb-vallásos örökséget és szimbólum-kincset, vállalta,

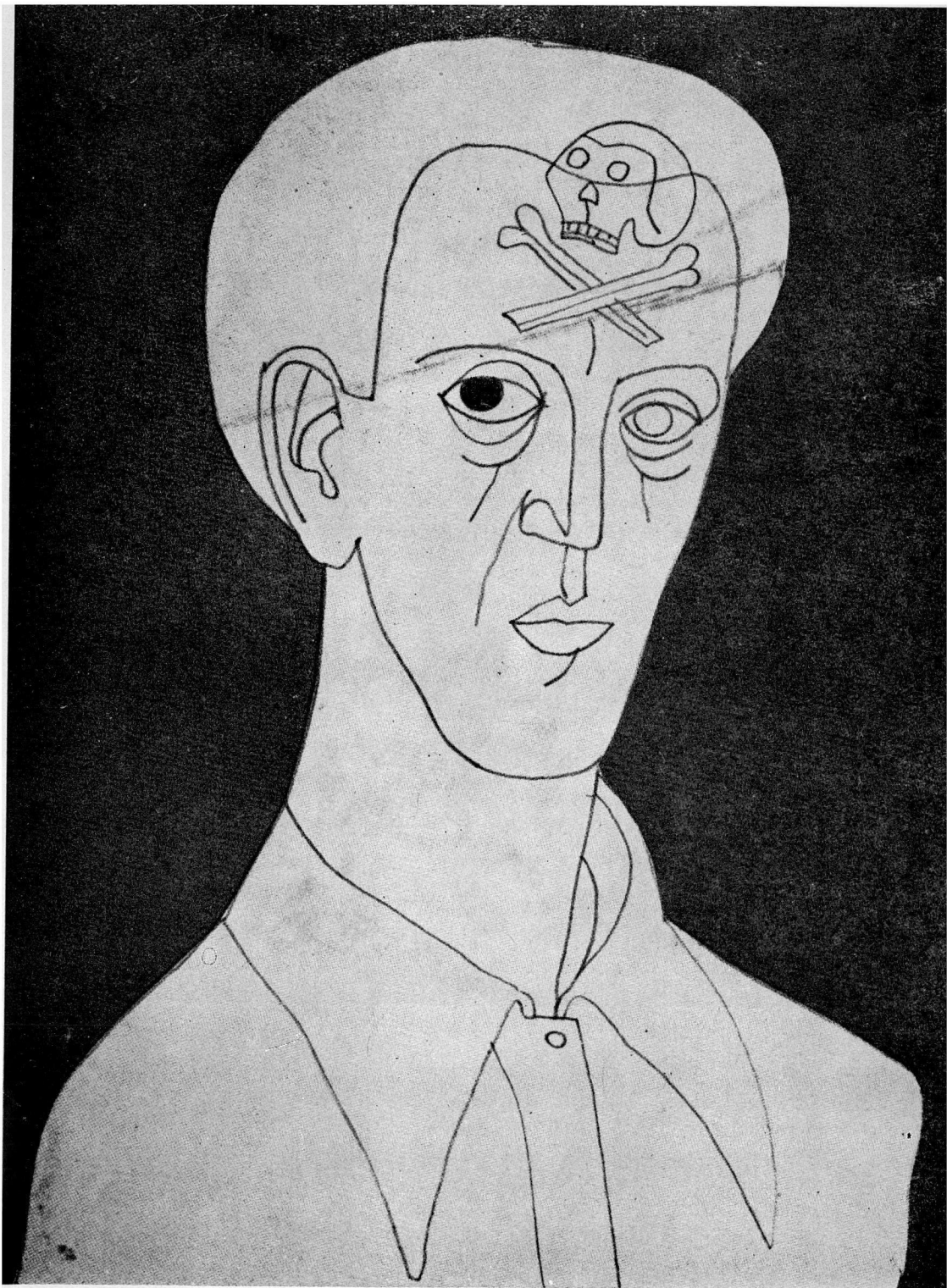
mert egészen közel érezte magához. S hogy éppen a vallásra talált rá, annak nyilván az lehetett az oka, hogy közösséget keresett magának, a közösségben hitt —, de ezt a közösséget már a harmincas évek közepén nem találta meg sehol. Létező, eleven, meleg kapcsolatok és közös célokért feszülő társaság helyett egy már lényegében elmúló közös hit bensőséges emlékeire talált rá a szerb templomokban, ikonokban, a temetőbeli sírkeresztekben és a falusi bádoggal fedett épületekben. Mindezek az elemek — ha külön-külön rajzokon tűnnek is fel — lényegében egy körré fonódnak össze, ugyanannak az érzésnek, sőt ugyanannak a közös, már kipusztuló életformának a látható, érinthető maradványai. A házak világához is csatlakozik a templomok világa — s a két gondolatkör ugyanakkor egymásba is fonódik, egymásba zárkózik.

A templomtornyok kikötő-motívumokkal és Torony tányéros csendélettel ennek a szintézisnek eleven példái. Vajda összeolvasztja a templomot az otthont jelképező tányérral, sőt, hogy az otthon hangulata még érzékletesebb legyen, a csendéletbe még két apró, rácsos ablakot is montíroz. A templom és a tányér egymást zárják, egymást foglalják keretbe, a kettőjükből összeolvadó sziluettjét csak az almahéj ívben meghajló, kifelé mutató vonala töri meg. A templom, a tányér és a ház — mindhárom motívum keretet, formát ad az életnek, pontosabban annak az utópiának, amit Vajda a maga számára a meglévő, létező tárgyakból és azok hangulatából megkonstruált. Maga sem hitte, hogy ennyire zárt, tökéletesen harmonikus és kerek egész a világ — maga sem hitte, hogy az elemek ilyen problémátlanul, egymást kiegészítve illeszkednek egymáshoz, maga sem érezte, hogy így van, csak szeretne volna, ha ez megvalósul. Utópiáját reális elemekből építette fel — minden részletet környezetéből emelt ki, hogy csupán az együttesnek, a kompozíciónak, a tárgyak egymáshoz való viszonylatának adjon ilyen sajátos jelleget. Mindamellett — Kleevel ellentétben — sohasem festett idillt, kerülte a túlságosan szép, túlságosan könnyed, túlságosan leheletszerű hatásokat — amit ő teremtett, az csupán egy zavartalan világ, amiben az emberek békében élhetik életüket. Csakhogy ennek az életnek a kerete Kleenél valamilyen lebegő álom, tudat alatti hangulat, míg Vajdánál Szentendre létező utcáinak érzékelhető atmoszférája. Vajdánál közvetlenül a realitásból fakad, bontakozik ki a látomáserejű utópia. Így válik látomássá, így, a valóságból kiszakadva és mégis messze afőle emelkedve tűnik elő a Pléhkrisztus — a széttárt kezét kitaró, fejét oldalra hajtó szenvedő ember kétezer éves szimbóluma. Vajda számára azonban — mint ahogy Bálint számára is — a feszület mást jelelt, nem is Krisztus, de nem is a szenvedő ember jelképét. Vajda nem Krisztust fest, nem istenséget, hanem egy meghatározott pléhkrisztust, azaz egy Szentendre környéki feszületet, amely elé a parasztasszonyok egy-egy rövid imára letérdeltek. Krisztus nem mint fogalom ölt testet — ellenkezőleg, Vajda egy tárgyba sűríti azokat az asszociációkat, amelyeket Krisztus benne felkelt. A felfeszített lába alatt gondosan odahelyezett kis csokor jelzi, hogy nem feledkeznek meg róla, törődnek vele. Ez még a realitás, nem asszociáció — a gondolatársítás révén testet öltő formák Krisztus két karja körül jelennek meg: Jézus bárkaorrhoz támaszkodik, mintegy abban kapaszkodik meg, fölötte hajókéményre emlékeztető

motívum, ablakok, jobbra árboc, s Jézus másik keze kenyéren nyugszik, az egészet négyszög zárja egységbe.

A pléhkrisztus megelevenítése azt jelenti, hogy Vajda vállal valamit, egy hagyományt, egy világszemléletet, egy művészi, s azon túl intellektuális tradíciót, aminek jelképe s megtestesítője éppen az a kezdetleges eszközökkel előállított mű. Vajda tudatosan a primitívhez s a népihez nyúl vissza, amikor éppen ezt a motívumot választja ki a maga számára. Azt szeretné elérni, mint Bartók és Kodály a zenében (írja 1936. évi, feleségéhez intézett levelében) — azaz visszanyúlni az ősi, tiszta forrásokhoz. Ugyanezt már a század elején mások is igényelték: Muszorgszkij és Sztravinszkij — s Picasso, korai kubista periódusában. Mindannyiukat lényegében ugyanaz az alapézés vezette: elfordulni az adott civilizáció elcsépelet, üres, sablonossá, lélektelenné vált formáitól s helyette valami nem-intellektuálisat, nem-civilizáltat, formailag és tartalmilag újat találni. Sztravinszkij a népzenehez nyúl, Bartók és Kodály hasonlóképpen; Picasso az Európán kívülihez fordul, az orosz konstruktívek pedig a népművészetben kívül elmúlt korok vallásos emlékeihez. Mindannyian valamilyen szokatlant és ugyanakkor erőteljeset keresnek — s lágy, differenciált hangulatművészettől fordulnak el, s ellentétképpen megtalálják a barbár és feszültséggel telített alkotásokat. A tízes évek generációja egészen új ősokeket támaszt fel — s ezekre hivatkozva teremti meg a maga életérzése szerint való műveket. Intellektusával a primitívhez kötődik, s elszakítja magát a korábban érvényben lévő szépségeszményektől. A civilizáció alacsony fokán lévő tömegek művészetében találja meg a maga életérzése számára adekvát hangot — s bizonyos fokig kötődik is ezekhez a tömegekhez, s átveszi érzéseik, gondolataik és gondjaik egy részét is. A művészetben keresztül talál rá a tömegekre, s azok társadalmi problémáira, amikor magáévá teszi ezeket a problémákat, alkotásai megtelnek feszültséggel, dinamikával. S ez a dinamika már nemcsak formai, hanem egyúttal — sok esetben — tartalmi is: a régi művészettel való szakítás vágya általában a régi társadalommal való szakítás vágyával is ötvöződik. Ilyen módon az ősi és primitív elemekkel telített művészi forma egyúttal a kor forradalmiságának a formája is lesz — természetesen egy szűk, kiválasztott értelmiségi réteg számára.

Mindez az európai művészetben a tízes években a legerősebb, később, a forradalmi feszültséggel együtt lágyul el a művészi feszültség is — s az újonnan felfedezett hagyományok az alkotások révén közkinccsé — azaz lassanként megszokottá — válnak. Mégis, mint tendencia, a primitívhez, a tisztához és erőteljeshez való vonzódás megmarad egészen a második világháborúig. S Vajda, amikor tudatosan és lelkesen fedezi fel a szerb kisváros népi motívumait — s belőlük építi fel képeit —, lényegileg ehhez a tradícióhoz, a tízes évek forradalmi hagyományaihoz csatlakozik. Csak nála a tárgyak megszelídülnek, elvesztik barbár jellegüket, elvesztik dinamikájukat is — hiszen Vajda nem ismer el olyan társadalmi dinamikát, amelynek a művészi feszültség kifejezője, hordozója lehetne. Így nála a kezdetleges formák egyrészt egy tűnő világ, egy elveszett paradicsom utáni vágyakozás kézzelfogható emlékei — másrészt viszont, akárcsak Picasso



vagy Sztravinszkij motívumai, a civilizációval való szembefordulás beszédes szimbólumai.

Ennyi Vajda számára a legtöbb szentendrei motívum — így többek közt maga a pléhkrisztus is, de mégis, éppen ebben valami más is van, mint az összes többiben. S hogy mi ez a más, azt legszebben, legplasztikusabban Bálint Endre határozta meg:

„Mint ahogy jelen korunk példázza, egy évszázadokig eleven, élő hitnek szétmarrt jelenléte, talán leghazugságmentesebben, az útszéli rozsdás bádofeszület jelképében.” (Bálint Endre: *Vajda Lajos*, 4. o.) S mi lehet vajon Vajda számára lényegében a feszület? A hit megtestesítője valamilyen tiszta, de nem elvont szépség, hanem az emberekben megbújó, a kicsinyes mindennapokban benne rejlő, de mégis azok fölé emelkedő életérzés, amely értelmet ad a mindennapoknak és áhítattal tölti meg a rozsdás, rosszul megfestett pléhdarabot. Vajda számára még valamelyest él Krisztus, még látja alatta a virágot, még eleven életet érez kitárt karjai között. Bálintnak csak jelkép — egy elmúlt világ jelképe —, amelyről nosztalgikusan álmodni lehet, de megérinteni, megtapintani már nem. Természetesen Vajdánál sem őrzi meg mindig a feszület a maga érzékletességét. Vajda legérettebb, legszebb Krisztusos kompozíciójában, a Szentendrei házak feszülettel c. festményben a korpusz belemosódik, beleolvad a házakba, egyszerre van felettük és ugyanakkor bennük is, a bárkaorr szépen ívelő díszítése mintegy továbbítja számára a lendületet, amely az alatta elterülő, egymásra dobált kis házakból árad. Krisztus szimbólum — szimbólum még ilyen, közvetlen vallási értelmétől megfosztott, pléhkrisztus formában is. De ugyanúgy szimbólum a zsidótojás is, amely az egyik rajzon fej helyett megjelenik; Vajda egyaránt vállalja a zsidóság és kereszténység bizonyos jelképeit. Saját vallása van, amelyben mindkettő megfér egymás mellett, s mindkettő sajátos értelmet nyer. Vajda azt hántja ki mindkét vallás motívumaiból, ami bennük közös, és ami bennük a legemberközelibb. Így a zsidótojás is valamilyen ismétlődő szertartásnak, ünnepnek a szimbóluma — tehát akárcsak a pléhkrisztus, nem magának a vallásnak, hanem a valláshoz fűződő szokásoknak s a szokásokban kifejeződő közösség-hitnek a jelképe. Vajda a vallásban azt keresi, ami emberi, s az emberben viszont azt, ami vallásos. Minden egyes motívuma mintegy kapaszkodik abba az egységes világképbe, amit valaha a vallás jelentett. Míg Bálintnak ugyanezek a szimbólumok már csak tárgyi mivoltukban válnak jelképpé — Bálint tiszteli a hitet, ami hozzájuk tapadt használatuk közben, de maga a hit már elmúlt, jelentősége megszűnt a számára. Vajda viszont minden tárgyhoz kötöttsége ellenére is alapvetően vallásos alkat, akinél a jelképek még egész elvontan és egészen áttetten, de mégis sejthetően megtartottak valamit eredeti jelentőségükből. Bálint Endre írja Vajda bizonyos képeiről, hogy azok „... kifejezetten valamely új vallásos művészet példái, a személyi méltóság hittel teli feszültségével a valódi csend vibráló, alig érezhető mozgásával, egy megkülönböztetett állapot tartalmaival, színekké válva a legbensőbb érzelmek másképpen ki nem fejezhető ünnepi pillanatait.” (Bálint Endre: *Vajda Lajos*, 6. o.).

A közösségi művészet és az álomvilág egyik leglényegesebb érintkezési pontja éppen ez a tágan értelmezett sajátos vallásteremtés,

amely mind Kleenél, mind Vajdánál, mind Chagallnál, mind Bálintnál megvan. Az igény — a vallásteremtés igénye — szükségszerűen fakad ebben a korban, amely már művészetében lényegileg elszakadt a hitől, s amelynek formáit, motívumait nem valamilyen közös eszme, hanem — legtöbb esetben — a festészet öntörvényű szabályai, s a kor még forrongó gondolatvilágának feszültsége fog össze. Vajda és a többiek reakciója törvényszerűen született meg. S ez a reakció tele van szépséggel, áhítattal s azzal az igénnyel, hogy az elmúlt korok hite helyett valami új hitre találjon rá. S amikor Vajda hiányosan ismert életművének egyes darabjaiból próbáljuk egész művészetét rekonstruálni, lényegében azt a hitet s azt a sajátos vallást is keressük, amely az egyes rajzoknak, az egyes szimbólumoknak az életet adta.

III.

Vajda egyéni rendszerében — ugyanúgy, mint később Bálint egyéni rendszerében — a házak, a pléhkrisztus, és templom motívum-körhöz még egy harmadik is csatlakozik: a temető. A szentendrei sírkövekre vésett régi ábrák megelevenednek, sajátos jelentőséggel telítődnek Vajda képein. A temetőnek nincs közvetlen köze a halálhoz, s az egyes elemek, még a látszólag riasztó két keresztbe tett csont sem árasztja magából a borzalmat, az elmúlás dermedtségét. A két csont lágy motívummá szelídül, a kereszttel és esetleg a bárkaorral vagy koponyával együtt jelenik meg, mint visszatérő szimbólum. Vajdának talán ez a legelvontabb motívuma, amelyben egészen lágy elemekké tisztulnak a formák — minden véglegesen egyszerű.

Vajda más értelemben használ jeleket, mint Klee. Motívumai — egészen utolsó korszakáig — a valóság kristálytiszta, és ugyanakkor finom érzelmekkel átszótt vázát adják, jelentésük közvetlenül tapad megjelenési formájukhoz, nem lehetne a kompozíción belül ugyanazt az elemet egy másikkal helyettesíteni anélkül, hogy az egész lényegesen meg ne változnék. Vajda — természetesen a szó XX. századi, modern értelmében — első korszakában ábrázoló művész, akinél az elemek önmagukat s nem más valamit jelentenek. Csak nagyon kevés az olyan, ténylegesen *jel*-nek tekinthető forma, ami Vajda művészetében megjelenik: ilyen forma a temetőből, templomból és a bárkából absztrahált hármás motívumegység, amely például a Barátok c. rajzon látható. A jel nem önmagában él — a keret, amelyen belül feltűnik: Vajda és Bálint egymásra montírozott, együtt és mégis külön-külön élő csodálatos tisztaságú feje.

Mielőtt azonban még Vajda legegényibben ábrázolt témáját — az embert — megpróbálnánk kifejtetni a kompozíció egészéből, természetsszerűleg felmerül a kérdés: hogyan kerül a temető-motívum az élő emberi koponyába, hogyan kerül ez a — meglehetősen elvonatkoztatott — jel valamilyen egészen sajátos, első pillanatra abszurdnak tűnő helyre?

Vajda azt írja egy helyen: „Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve hogy hatnak (Konstruktív szürrealista sematika), ezenkívül próbálkozom azzal is, amivel ed-

dig az orosz filmtéoretikusok foglalkoztak: az, hogy hogyan hat egy tárgy, ha azt behelyezzük egy más, „idegen” objektumba. Például van egy szomorúfűzfa-motívumom (melyet az itteni temetőben az egyik sírkeresztről rajzoltam), és ezt vagy 12 különféle rajzon keresztül kopíroztam, és az eredmény egészen érdekes, mert mindenütt mást és mást fejez ki, mert mindig más tárgy mellé másképpen van rárajzolva. Természetesen ezt csak tiszta kontúrrajzzal lehet elérni, és így egyetlen témából a rajzok végtelen sorozata válik lehetővé.” (Vajda Júliához írt, 1936. szept. 3-i leveléből.) Mind a tizenkét rajzot nem ismerjük — s így nem tudjuk pontosan nyomon követni, hogyan változott a motívum és hogyan tisztult, nemesedett jellé — mert a szomorúfűz is, akárcsak a két csont, jellé vált Vajda művészetében. A temetőből ellesett sírkódíszítés: a féloldalas, ágait lefelé lógató, össze-szavardó törzsű szomorúfűz egyszer a pléhkrisztus alatt tűnik fel — egy meglehetősen zsúfolt kompozícióban —, máskor egy ház belsejében jelenik meg mint központi jelentőségű elem, s megint másutt, a Házak szomorúfűz- és kerék-motívumokkal c. rajzon teljes szépségében bontakozik ki, két lendületesen össze-szavardó törzsének fekete kontúrja a kompozíció centruma, s a kócos lombja mint hosszú női haj úszik más motívumok fölött. Nincs semmi köze sem a temetőhöz, a sírkövekhez, a halálhoz — inkább mintha valamilyen magasba törő vágyat, feszültséget s büszke szépséget elevenítene meg.

A másik jel — a fejben előbukkanó csontok —, kereszt-bárka-motívum nem szakad el ennyire eredeti jelentésétől, a temetőtől, mégis elvontabb, mégis jelszerűbb, mint az előző. Vajdát nyilvánvalóan izgatta: mi lesz ebből a jelből az olyan abszurd környezetben, mint az élő emberi test. Ez a test egy, de tulajdonképpen kettő, a felső — Vajda maga — állat kezébe támasztja, tekintete elmélyedő, de nem komor, felfelé néz — az üres szemüregek tekintete feszült figyelmet sugároz. Belőle bontakozik ki a másik, vele ellentétes motívum: a lefelé néző, lefelé tekintő, erős rövidüléssel ábrázolt férfiarc, amelynek komolyságába valahogyan több szomorúság vegyül. S kettőjük fejében tűnik fel a temető-motívum, amely szinte koronaként, díszként tündököl. Vajdának ez egyik legérettebb, legzártabb s leggazdagabb kompozíciója, amelynek egységét és különös, mágikus atmoszféráját a benne feltűnő négyszög és a két fejet körülölelő kör még csak fokozza. A kompozíció ugyanazt a teljességet mutatja, mint a Tányéros csendélet házak felett: ugyanúgy egyesülnek benne a hosszan kiérlelt motívumok. Ezek között a temető — szimbólum az egyetlen jel, olyan jel, amely más témájú rajzon szinte változatlan formában jelent meg. Ott magasan lebegett a házak felett, közel a négyszöghöz, amely mintegy hidat képezett közte és az alacsony épületek között. Mégis — éppen helyzeténél fogva, ott kicsit égitestnek tűnt — békét és nyugalmat hirdetett, s mintha őrizte volna az otthon csendjét. Ugyanakkor viszont mintha kicsit egy másféle világra utalt volna, alig sejthetően, jelzésszerűen. Ez a másfajta létre utalás még plasztikusabban, még világosabban érezhető Vajdának egy önarcképén, amelyen a homlok — mintegy mottóként — megjelenik most már félreérthetetlenül a halál jelképe: a két keresztbe tett csont fölött a koponya. A festő, tágra nyitott fél szemével figyelmesen, mereven néz ránk — szája körül keserű ránc, tekintete, mozdulata, ruházata a megtestesült egy-

szerűség. Kicsit mintha próféta lenne — s homlokán hordaná a jövődölést — , nincs benne félelem, sem szánalom önmaga vagy más iránt — csupán megtestesült figyelem. A szeme fölött a halál, vagy pontosabban valamilyen másfajta lét félreérthetetlen jelképe, valami, ami nem áraszt magából borzalmat, csak félreérthetetlen bizonyosságot. A festőnek mintha a gondolatai vagy sorsa elevenednék meg a homlokán — nem is saját sorsa, hanem valamilyen elvontabb, általánosabb érvényű sors-szimbólum. A művész hordozza ezt a sorsot, ezt a tudatot, s arcán mintha valamilyen keserű bizonyosság fanyar öntudata ömlene el. Úgy viseli fejékként a temető-motívumot, mint az orosz ikon-Madonnák homlokukon, a redőzetre kirajzolódó fehér csillagdísz.

Még egy elem van, amely a Barátok c. rajzon lényeges szerepet játszik, de más, korábbi vagy más tematikájú műveken is megjelenik. Ez lényegileg nem motívum, de nem is jel, valami, aminek értelmét csak a kompozíció adja: a geometrikus forma. „A tisztulási folyamat sokszor geometrikus fokig is eljut” — írja Körner Éva —, „vagy a motívumok kiegészülnek geometrikus formákkal. De ezeken a rajzokon is együtt marad a konkrét és geometrikus elem, s a geometrikus nem merevül meg, mindig megőrzi érzékletességét. Így a házak homlokzatából és oromzatából négyzetek, téglalaformák és rombuszok keletkeznek, a tányérból kör stb. E geometrikus formák azonban gyakran függetlenek a tárgyi előképtől. Egyes rajzokon a rombusz még nyilvánvalóan az oromzat kiegészítésével keletkezik, másutt azonban teljesen önállósult értelemmel keretezi az életet képviselő, már többször idézett tárgyakat. Ugyanilyen keretté válik néha a tányérből is, amelyet egy ízben még egy absztrahálódott forma, a négyzet foglal magába. Akár felismerhető e formák konkrét kiindulása, akár teljesen elvonatkoztatottak, mindig szimbolikus jelentőségük van: az általános érvényűség fokára emelik, teljességgé, eszménnyé teszik az életnek ezt a képét, amely összetevőiben töredékesen jelent meg.” (Körner Éva: Vajda Lajos. *Valóság*, 1964. 9., 49—50. o.)

Így a Barátok c. rajzon egyszerre két geometrikus forma is megjelenik: az egyik az arcon belül, a szem fölött, elferdült trapézként, a másik pedig — a kör — magába öleli mindkét fejet, s olyan egységes — bár alig észrevehető — keretet ad az egymásba olvadó motívumoknak, mint a csendéleti részleteknek a tányér karéja. Geometrikus formák a szürrealisztikus kompozíción belül — szinte láthatatlan szerkezet, amely maga is a különös hangulat részévé válik. A kör mint a teljesség, az egész, a végső lezárás jelképe — s a trapéz mint nyugtalanabb, elevenebb forma, amely mintha a koponya mögötti létet, a felszín mögött meghúzódó tudatot sejtetné. A geometrikus idomok nem élnek önálló életet a rajzon — jelentőségük mégis igen nagy. Vajda a konstruktivista kompozíció lehetőségeiből — Malevits és El Lissitzky, Moholy-Nagy művészetéből — merített, amikor sajátos meg látásait ilyen szigorú, rideg formák szerkezetébe vetítette. Természetesen ezek a formák csak Lissitzkynél ridegek és merevek. Vajdánál belesimulnak az arc formáiba és körülölelik a koponya hajlékony kontúrjait. A hajszálfinom körvonalakból összeállított rajz, a tiszta meztelen konstruktivista idomok rajza törvényszerűen jelenik meg Vajda bizonyos művein. Vajda nem érzékelteti a teret a perspektíva hagyó-

mányos vagy a kubizmus modernebb eszközeivel, sajátos módon oldja meg a térproblémákat. De ha mégis bekomponálja művébe, akkor a konstruktív módszert hívja segítségül. Látszólag ellentmondás, hogy a precízen megrajzolt, szemérmes lírával átítatott alkotásoknak mintegy háttérben sémákká meztelenedett körök és négyszögek tűnjenek fel. De inkább csak látszólag ellentmondás, mert valójában éppen a szürrealisztikus mondanivaló kifejezése érdekében van szükség ezekre a tiszta formákra. A két, egymáson pihenő fejnek különös jelentőséget ad a két idom. A belső a mélységet, a tartalmat, az intenzív végtelenséget érzékelteti, míg a külső éppen ellenkezőleg, lezárja, keretbe foglalja a motívumok sokrétű együttesét. Így a két geometrikus forma — anélkül, hogy önmagában jel lenne s jelként más kompozícióban is hasonló értelemben tűnne fel — ezen a rajzon mégis jellé válik. A kubisták által sokszor emlegetett, de lényegében inkább csak sejthető, mint ábrázolható negyedik dimenziót — az időt, a végtelenséget — eleveníti meg, amikor precíz kontúrjával átmetszi a szemöldök sima vonalát.

A konstruktív szürrealista sematika ilyen módon Vajda bensőséges szimbolikájának alkotórészévé válik.

A Barátok c. rajzon azonban az emberábrázolás a legizgalmasabb. Míg Klee és Bálint inkább csak áttetten, jelzésszerűen utalnak az ember jelenlétére — Chagall legtöbbször valamilyen jelenetbe ágyazza bele figuráit —, addig Vajda érett korszakában alkotó erejének nagy részét koncentrálna az emberábrázolásra. Nála nincs környezet, amelyen belül az alak megjelenik. Nincs keret, és nincs jelenet, nem történik semmi, csupán maga az arc jelenik meg, formailag még a hagyományos, régi nemegyszer mellkép-formában. Néha a teljes figura lép elénk, aktban, amint női formáira a kettős arckép jellegzetes — sokszor visszatérő — vonásai rárajzolódnak (Két fej akttal). Az akt — akár női, akár férfi — precíz, de erotika nélküli, a hátulról látszó lépő aktnál szinte ijedten takarják el a kezek a hasat, s máskor a finom pontozással plasztikussá tett női figuránál az ugyancsak hangsúlyos kézre támaszkodik az egész testsúly. A test felépítése anatómiailag kifogástalan, minden egyes kis részlet Vajda hallatlan technikai felkészültségéről tanúskodik. Mégis — első pillantásra elárulják, hogy másról van bennük szó, mint amit közvetlenül ábrázolnak. Bármilyen paradoxnak is tűnik, sokkal elvontabbak, sokkal absztraháltabbak alakjai, mint az egymásra nőtt szentendre házacskák vagy csendéletek. Az egész alakos rajzok azonban még csak távolról sejtetik ezt a megelevenítő képességet, ami Vajda különböző típusú arcképeit jellemzi. Vajda misztikus alkatáról leginkább ezek a képek árulkodnak — szépségüknek, lenyűgöző hatásuknak titka éppen abban rejlik, hogy lényegében lefordíthatatlanok, megmagyarázhatatlanok.

A harmincas évek közepére már érett, lehiggadt, kiteljesedett festő belső biztosságra szólal meg az alkotásokból — művész-öntudat, amely vallásos áhítattal párosul. Valóban, ezek az önarcképek — mert legtöbbjük az — az új vallásos művészet körébe tartoznak, abba a vallásos művészetbe, amelynek Vajda lett volna a prófétája, ha valóban megszületett volna. Legtöbbjük ikon vagy kifejezetten *ikonjellegű*, anélkül, hogy evvel kiszakítaná a műveket Vajda többi — nem ikonjellegű — alkotásainak sorából. Áhítatosak ezek a képek, mint ahogy

az ikonok is áhítatosak, mozdulatlanságuk az örökkévalóságba tekintés biztonságával hat ránk — végtelen egyszerűségük és dísztelenségük a kereszténység korai századainak puritán tisztaságára utal. Az orosz ikonok Madonnái vagy szentjei lágyan, s ugyanakkor mégis kicsit szertartásosan ölelik magukhoz gyermeküket, vagy emelik fel ujjukat intón a magasba, mintegy figyelmeztetve, óva az emberiséget. Titokzatosság árad sötét arcukból, öltözetükből, egész lényükből. Szépességüket először nem Vajda fedezte fel, hanem sokkal korábban, az 1910-es évek elején az a fiatal orosz nemzedék, amelyből néhány év múlva kiemelkedett Malevits és El Lissitzky, Vajda konstruktivista tanítómesterei. Ennek a nemzedéknek tagjai, főként Goncsarova és Popova felfedezték a maguk számára az orosz népművészet és az ikonok sokáig elfeledett hagyományát, másrészt viszont ezt a hagyományt, pontosabban a figurák alakját megtöltötték a maguk eleven, lüktető dinamizmusával, feszültségével. Új ikonok születtek — Madonnák és nagy szakállú próféták — a hagyományos elrendezésben, a hosszúkás formátumba beprésselve, mégis tele elevenséggel, majdnem robusztus, népies darabossággal. A képeken egyszerre megmozdultak a hieratikus rendbe kényszerített figurák, ruhájukat, mozdulatukat, egész lényüket friss erő hatja át. Nyoma sincs bennük a titokzatosságnak, a mozdulatlanságnak, a prófétajellegnek. Élénk karakterek elevenednek meg, kicsit groteszk és mégis monumentális módon, kemény, ügyetlen mozdulataik egészen fiatalos, forradalmi szellemet sugallnak. A sziluettek egysége sokszor megbomlik — bár alapvetően azért megmarad —, a színek erőteljesek, s a formák már a cézanne-i forradalom szemléletének megfelelően hangsúlyosak, plasztikusak, a drapériák bő, érces redői meglehetősen ellentmondanak az orosz ikonok csiszolt zártságának. A figurák nyugtalanok — konstruktív lendület hatja át őket —, kifelé fordulnak, nem néznek többé magukba, és heves mozdulataik leplezetlen aktivitásról tanúskodnak.

Így támadtak fel az orosz ikonok annak a generációnak a révén, amely Európa országaiban rátalált a fauvizmus, kubizmus, futurizmus s az absztrakció korszerű kifejezési formáira, s amely viszont Oroszországban magáévá tette a művészetén kívül a társadalmi forradalom ügyét is — sőt, ezt azzal párosította, s ilyen módon valami egészen páratlan szituációt teremtett meg 1917-ben. Az orosz konstruktív törekvéseket egyik oldalról ugyanaz táplálja, mint Picasso — Braque kubizmusát: hogy az elavult szemléletmód, elcsépelet kifejezés-mód helyébe valami frisset, elevenet, újszerűt — sőt barbárt — találjon, hogy az afrikai faszobrok, illetőleg az orosz népi játékok és régi ikonok segítségével valami teljesen romlatlan, naiv és erőteljes forrásra találjon rá. A primitívet és népit keresik mind a kubisták, mind pedig a fiatal oroszok, amikor felfedezik a maguk őseit. S mindkét társaság azt hiszi, hogy ennek segítségével lényegesen át tudja alakítani a világról alkotott képet — hisz abban, hogy gyökeresen új fel fogásának hatása lesz, s ez a hit lendületet, dinamikát és erőt lop bele mindkét csoport vásznaiba. Mind Picassoéktól, mind Goncsarováéktól távol áll valamiféle új vallás megteremtésének igénye, tevékenységük kielégülést nyer a művekben s a nagy célokban, amelyeket a művészek maguk elé tűznek, s biztosak benne, hogy megvalósítják őket. Mindegyikük a maga nyelvének kialakítására törekszik,

és csak ürügyként, formaként, kiindulópontként használja fel az elmúlt korok vagy idegen népek alkotásait. Így nyilvánvaló módon az orosz konstruktív mesterek az eleven művészeti és az eljövendő társadalmi forradalom nevében szólaltatják meg az orosz ikonokat, amelyeket azután — húsz évvel később — Vajda is a maga valósága szerint formált át. „Mi is visszanezünk a múltba” — írja Vajda —, „de egészen más célzattal, azért, hogy még jobban megerősödjünk, s hogy a múlt értékeit mentsük (ami még nem pusztult el), és a jövő számára adjuk át. Az egész mai népművészet is már sajnos pusztulásnak indult, a városi polgári 'kultúra és civilizáció' általános hatásának következtében. Mindenféle falvakban tervszerűen pusztítják ki, ami régi és 'elavult', ami a 'mai időknek nem felel meg'.” (Júliához írt 1936. évi leveléből.) Vajda világa tökéletesen más világ, mint az 1910. évi generációé volt, húsz év alatt nemcsak forradalmi fellendülés ment végbe, hanem — legalábbis a művészi világban — a hitet kiábrándulás követte. „Most kaptam meg az újságot és olvasom elszörnyedve, hogy Zinovjevet, Kamenevet és a többieket kivégezték” — írja Vajda 1933. augusztus végén. „Beteljesedett a végzet. A nagy forradalom legjelentősebb fejei a porba hulltak, s akik ma nyeregben ülnek, csak bitorolják a hatalmat. Ma Sztálinék jelentik a reakciót, amely sokkal véresebb és sötétebb, mint a cári volt. Mert ma már az elnyomás eszközei is tökéletesedtek. Íme a nagy „fejlődés”. A dolgok és a világtörténelem törvényszerű menete mindez.” (Vajda Júliához írt leveléből.) 1936-ban már nem a forradalom, hanem a háború veti előre árnyékát, a művészekben — s a tömegekben — egyaránt jelentkező feszültség és akarat helyett az egyre inkább fokozódó félelem. S amikor Vajda képein megjelennek az orosz ikonok szentjei, prófétái, egészen mást hirdetnek, mint a fiatal oroszok képein — aktivitással telített kifelé fordulás helyett mélyen magukba és a távolba néznek. Vajda a maga sivár korszakában ugyanakkor a hagyományhoz nyúlt vissza, mint a forradalmi orosz mesterek, s — valószínűleg tudtán kívül — közös forrásból táplálkozott Goncsarováékkal, akikkel — minden eltérés ellenére — valamilyen közössége volt.

Vajda a maga számára rajzokban elemezte, analizálta az orosz ikonok felépítését, szerkezetét, anélkül azonban, hogy ez alapvetően hatott volna kompozíciós módjára. Az orosz ikonoktól nem elsősorban a felépítést vette át, hanem egyes figurák hangulati tartalmát. A sötét köpenyes, egységes sziluettű figurák hasonlóan sötét tónusban, egységes, zárt sziluettként, de — többnyire — szigorúan frontális beállításban jelennek meg. Egyszerűségük, zárkózottságuk, mozdulatlan-ságuk mind az ikonoknak olyan sajátosságai, amelyeket a fiatal orosz nemzedék nem vett figyelembe. Ovális, teljesen zárt fejüket sokszor sötét glóriaként keretezi a haj, s arcuk sötét, mint az ikonok arca, szemük alatt többszörös ránc tűnik fel — keretezve, hangsúlyozva, mélyítve a szem figyelmes pillantását. Az Ikonos önarckép vagy a Liliomos önarckép mind közvetlenül, első felületen rápillantásra is ikon-hatásúak, akár csak a Felmutató ikonos önarckép, amelyen a magasba emelkedő óriási két ujj ugyancsak az ikonok intó, óvó, tiltó mozdulatát idézi. Ebben a műben egyébként is többféle elem, többféle, már elért, eredmény ötvöződik egyetlen egységgé. Így a barnás alapforma lényegében a Plasztikus fej-et ismétli meg, ezt a végsőkig

leegyszerűsített, csak a leheletnyi tónuseltérésekkel érzékeltetett gömbformát, amelyen a tekintet, a vonások mind klasszikusan zártak, megbonthatatlanok, s a sötétszürke réteg úgy őrzi, takarja, burkolja a lelket, mint széttörhetetlen páncél. Ennek a — tulajdonképpen nem ikonjellegű — Plasztikus fejnek a tiszta formáját őrzi a Felmutató ikonos önarckép is, de feltűnik benne a Barátok egymásra montírozott, egymáson áttűnő kettős arcának tanulsága is. A Plasztikus fej megközelíthetetlen zártágával szemben ebbe a sziluettbe oldalról belesimul egy halvány, mégis világosan kivehető profil önarckép, tágra nyitott nagy, üres szemekkel, s evvel az önmagába kényszerített kerek sziluett zártága megtörik, egyszerre kétértelművé, talányossá és jelentősebbé válik. Balról az óriási kéz még csak fokozza ezt a talányosságot, ezt a misztikus jelleget. Jobbról pedig a váll fölé mintha valamilyen idegen anyag furcsa, rostos szövete nyomult volna be, egy újfajta, idegen matéria, amely nem motívum, csupán anyag, s amely Vajda utolsó korszakában szinte önálló értelemre tesz majd szert. A Felmutató ikonos önarckép még zavartalan kiegyensúlyozottságról tanúskodik, idilljét azonban mégis, alig sejthetően megtöri az irreálissá növekedett, intó ikon-ujj, amely szinte végzetszerűen jelenik meg, s amely mellett majdnem elhalványulnak az önarckép-profil finom körvonalai.

Az ikon-önarcképek Vajda bensőséges, befelé forduló, s ugyanakkor mélységesen társadalmi vallásának plasztikus megtestesítői. Bennük sűrűsödik és egyetemes érvényűvé válik Vajda hite, amelyet az emberekkel szemben táplált, bennük ötvöződik a sajátos vallás és hagyomány, s végül ezek kötik össze — már témájuknál fogva is — az orosz konstruktív fiatalok nemzedékével. Bennük kristályosodik ki Vajda emberábrázolása — figuráinak monumentalitása az „álomfestők” közül egyedül Chagall korai képeinek robusztusan megformált alakjaiban él, Klee vagy Bálint művészetében hiába keresnénk nyomait. Vajda végtelen komolysága és figyelő intellektusa tiszta, klasszikus formát kap az ikon-önarcképekben, olyan formát, amihez hasonlót sem itthon, nálunk, sem pedig külföldön nem teremtettek festők. Vajda egészen sajátosan tudta értelmezni a szürrealizmust, és ugyanilyen sajátos módon a konstruktív törekvések monumentalitását — a kettőt pedig teljesen zárt, végérvényes, megmásíthatatlan ötvözetben egyesítette.

Vajda számára az ikon-önarcképek keletkezésének korszaka a teljes megérés, a harmonikus kibontakozás ideje, ekkoriban kap végérvényesen letisztult formát mindaz, amit már részletekben, darabokban, egymásra montírozott rajzokban korábban is kimondott. S mint utolsó szó, csengett végig az ikonok tiszta fensége ebben a — már nyomottsággal telített — életformában, hogy az eljövendő hangulatot már ne ez, hanem sokkal inkább a felfelé mutató óriáskéz fenyegető intése érzékeltesse.

IV.

Vajda életművén belül az egymásba átvezető fokozatokat, az egymásból táplálkozó és mégis gyökeresen újat kifejező alkotások lán-

cát nem tudjuk nyomról nyomra végigkövetni. Pedig tulajdonképpen csak így lehetne festészetileg is megmagyarázni azt a változást, amely — látszólag hirtelenül — az 1938. évben Vajda művészetében végbement. Egyszerre visszájára fordult minden, a szép és tiszta világ, az ikonok méltóságába öltözködő vallás, a kisvárosok békés álom-életformája — mintha mind-mind a visszájára fordult volna, hogy keserű vigyorként meghazudtolja az alkotót, aki a borzalomról mindaddig nem akart tudomást venni. Ennek a periódusnak jellegzetes termékei az ún. *maszkok*, amelyek „arcszerűek, de kifejezésük nem a szellemi erejével fölénybe került uralkodó és racionális ember. A racionális burok mögül előtörő ősi félelmek tükröződnek bennük” — írja Körner Eva (*Valóság*, 1964. 9., 52. o.).

Vajda életében, ugyanúgy, mint Paul Klee életében, az 1938—39-es években döntő változás következett be, s ezt a változást mindkét művésznél addig idegen szimbólumvilág megjelenése kíséri. Vajda sohasem teremtett magának olyan játékos, derűs idillt, mint Klee — a törés így nála talán nem is olyan éles, mint Kleenél. Viszont míg Kleenél a humor sokszor még a borzalmon is átvibráll, mintegy foszforeszkáló aranyalapként csillan át a sötét felületen is, addig Vajdából, mint mindig, utolsó korszakából is hiányzik a könnyedség. Nem tudja a borzalmat még egy villanásra sem feloldani, éppen ezért az ő világa — ha lehet — még nyomasztóbb, még súlyosabb, mint Kleeé. Vajda monumentálisabb művész, mint Klee, s éppen ezért víziói is nagyszabásúbbak, átütőbbek, félelmesebbek. Míg Klee életműve majdnem egész lenne az utolsó korszak rémképei nélkül is, addig Vajdának ez egyik legfontosabb periódusa: próféta-lénye megtalálja a maga számára megfelelő kifejezési formát, s a benne sokáig lappangó dinamizmus gátlás nélkül tör utat a szörnylátomások ijesztő forgásában.

Mindezen túl azonban mégis összetetalákoznak: Klee és Vajda, a két „álomfestő”, akik közt több évtizednyi a körülönbség és több országnyi a térbeli távolság, s akik közül az egyik, Klee, sohasem tudhatott arról a magyarról, akihez az utolsó években talán a legközelebb került. Klee szecessziós, Bauhaus stb. hagyományai — Vajda konstruktivista, ikon stb. öröksége mind elősegítik vagy legalábbis nem gátolják ezt a találkozást. Mikor a két művész logikus festői fejlődése megakad, és valami egészen más, szabálytalan és előreláthatatlan módon megy tovább, akkor egyszerre megfakul mindkettőjük életében a múlt jelentősége, megszabadulnak kötöttségeiktől és tragikus feloldódásukban — anélkül, hogy sejtethnék — egyazon nyelvet alakítanak ki maguknak. Mindkét álom-művész túlságosan érzékeny az őt körülölelő atmoszférára, s mindkettő túlságosan érzékeny, és elementáris erővel reagál a környezetét ért sérelmekre. Nyilván mindkettőjükben rengeteg volt még az erőtartalék, hogy ezt az utolsó, vízió erejű festészetet megvalósíthassák. Különös, hogy éppen ők — az álom-festők közt az egymástól talán két legtávolabb álló pólus reagál ennyire analóg módon ugyanarra a borzalomra. Chagall — akiben az álomfestés igénye s a vallás, közösség emléke sokkal erőteljesebb, mint Kleeben —, Chagall távol tartja magát az egészszől és nem jelzi alapvető stiláris töréssel azt a szörnyűséget, amit a valóságban a világháborút megelőző atmoszféra jelent. Amit Chagallnál inkább csak sejtet a tematika, az árnyalatok sötét, nyomott tónusa, azt mind Klee, mind Vajda brutáli-

san és félreérthetetlenül kimondják. Nyilvánvaló mindkettőjüknél, hogy feladták régi világukat, ez megszűnt, s nem vállalnak már közösséget azzal, ami elmúlt. Klee is, Vajda is tudatosan és egyértelműen vállalják a jelen szörnyűségeit, s úgy érzik, arra hivatottak, hogy ezt fejezzék ki, ennek adjanak hangot. Vajdánál ez a prófétaság majdnem természetes, hiszen egész sorsából s korábbi festészetéből önként adódik. Kleenél inkább meglepő, hiszen Klee tevékenységének hosszú évtizedei alatt meglehetősen távol tartotta magát mindattól, ami körülötte történt — megszállott biztonságával kutatott magában és a világban, de nem hagyta magát kívülről befolyásolni. S amikor a döntő fordulat elérkezett, mégis hátat tudott fordítani mindannak, amit addig alkotott, hogy csupán néhány jellé sűrítse össze az — őt személyesen érintő — borzalmakat.

A két művész szorosan vett festői stílusában addig igazán alig lehetett volna hasonlóságot kimutatni — most pedig egyszerre feltűnővé válik, mennyi közöttük a rokon vonás. Vajda például 1936-ban festi a Maszk belső tájjal c. képet, Klee 1939-ben a Kővirágokat (Skira 110). Mindkettőnél kicsit amorf, kör alakra emlékeztető forma zár keretbe különböző motívumokat, de mindkettő mintha ugyanakkor fej is lenne, amelyet a nyakszerű talapzat is jelez. Arc nélküli arc néz velük szembe, ez az arc Kleenél apróbb jelekkel van telehintve, míg Vajdánál mintha egy elnyúló figura körvonalai rejtőznenek el a horizontális csikon belül — vagy mintha, alig sejthetően, két szem és az orr vonala rajzolódna ki még mélyebbről, a fekvő alak háta mögül. Vajdánál szoros rendben áll össze a káosz — Klee viszont külön életet ad az elszórt kalapács, kereszt, kör stb. motívumoknak. Ezek a jelek élesek, kemények, leginkább szögekre —, de semmiképpen sem a címben megjelölt virágokra emlékeztetnek. Klee néhány vonással, egy kockás padlómintával környezetet teremt a sziluett körül. Vajda számára ez nem fontos. Mindkét művész kellemetlenül szoros térbe zárja a maszkzerű formát, s így az alkotások — kimondatlanul is — megtelnek nyomasztó feszültséggel. Kleenél a kontúrok sötétek, érdesen kemények — Vajdánál éppen ellenkezőleg, a kontúrok visznek világosságot a sötét alaptónusba.

A két műalkotás közül kétségkívül Vajdaé a nyomasztóbb, a legfelületesebb pillantásra is ijesztőnek tűnik, míg Klee játékosan szétosztott jelei és viszonylag derűs színei csak lassabban leplezik le önmagukat.

Hasonló analógia rejtőzik Vajda 1938. évi Fintorgó maszk és Klee A halál és a tűz (Skira 115) c. képében; az előbbiekkal szemben mindkettő nyilvánvaló módon emberi arcvonásokat visel magán — mindkettőt vastag kontúrok zárják keretbe, Kleenél itt megint a környezet — elmosódott ember-sziluett és más jelek — öleli körül a meleg barna-pirosba ágyazott fejet. Vajdánál csak maga az arc létezik, ez a rettenetesen furcsa, tragikumában majdnem groteszk arc, amelynél a száj, a szemek elrajzolt vonásai első pillanatban ügyetlen gyermekrajzokat idéznek. Kleenél ugyancsak a szem és a száj uralkodik — a félrecsúszott vonások a leplezetlen borzalomról tanúskodnak. Vajda ábrázolása aránylag nyugodt Kleeéhez viszonyítva, s talán nem annyira ijesztő.

Mind Kleenek, mind Vajdának még több hasonló maszk jellegű képe készült ebben az időben, hasonló tartalommal, hasonló atmoszférával. S ha összevetjük, hogy mennyire máshonnan indultak el, míg éppen egy adott időszakban, ebben az egy kifejezésmódban ennyire összetalálkoztak — akkor valahogy úgy érezzük, szükségeszerű volt, hogy éppen ebben a tematikában találjanak egymásra. Ha mindkettőjüknél ugyanabban az egy-két évben ugyanaz a társadalmi nyomás és politikai szituáció ugyanazt a témát — az eltorzult emberarcot — hívta életre, akkor szükségeszerű volt, hogy azonos érzékenységű emberek éppen ezzel a tematikával (vagy ezzel is!) fejezzék ki ugyanazt az életérzést. A felfokozott borzalmat — mert hisz ezekben a képekben kétségkívül erről van szó — az emberarc hordozza, az az arc, amely Klee számára korábban játékos vagy könnyedén megformált volt, az az arc, amely Vajdánál a szinte középkori áhitatot hordozta tiszta harmóniájában — éppen az az arc torzult görcsös, utolsó vad fintorra. Az emberben magában ment végbe a változás ezekben az időkben — az emberből, a közösségből ábrándulhatott ki Klee és Vajda, amikor ezt a borzalmat kimondta. Mindkét arcban egyszerre lobog a félelem — és egyszerre kelt mégis hátborzongató benyomást, az ember retteg, s az ember kifordult sarkaiból — valami alapvetően, jóvátehetetlenül megváltozott. Ami a humorral vagy tisztelettel megformált korábbi arcokból most egyszerre előbújik, az már nem emberi, hanem állati. Állati a félelem és állati a torzulás, ami azokban végbement, akik a félelmet okozzák. A normák felbomlásának, a normák értelmetlenné válásának a kora ez — s a változásokat legdöbbenetesebben éppen az emberi arcból előbukó állati tekintet érzékelteti.

Ezt a kifejezést nem lehet tovább fokozni — mind Klee, mind Vajda más típusú megoldásokat is választanak, hogy a kor atmoszférájának hangot adjanak. Mindkettő képein feltűnnek a furcsa, emberszerű és mégis embertelen formájú lények, amelyeket éppen ez a kettősség tesz olyan lenyűgöző hatásúvá. Kleenél például a Paukenspieler (Vollmer 41. o.) című ábrázoláson egyetlen, idegesen cikázó jel az ábrázolás tárgya, a fejre emlékeztető kiszögellésben pedig óriási, az egyiptomiakéra hasonlító fekete szem, mellette egy felkiáltójel. A szem, amely Kleenél annyiszor fejezett ki nyugalmas, szemlélődő derűt vagy figyelmet, ez a szem most tágra nyílt és megfeszült valami kimondatlan látványtól. A látványra magára vagy a külvilágra egyáltalán Klee csak a felkiáltójellel utal —, de ugyanakkor mintha ez a felkiáltójel az „én” kivetítődését is sejtetné, mintha a tekintet megszállottsága, valamilyen felfokozott életérzés öltene formát ebben a megfordított írásjelben. A szem — mint az egészből, a test környezetéből kiszakított — az egyéntől függetlenedett elem, Vajdánál is lényeges szerepet játszik ebben az utolsó periódusban. A Fekvő alak holddal c. rajzon furcsán összehúzódó, fekvő, s egyúttal mégis a magasba nyúló torzalak jelenik meg — tisztán felismerhető lábakkal és elfordult, félelmes madárfej-jel. A szem maga — a hasonlóan fekete holddal együtt — a törzs magasságában lebeg. Klee utolsó korszakában általában homogén anyagból építi fel képeit: valamilyen háttér előtt egyformán (vagy megközelítően egyformán) absztrahált jelek alkotják a kompozíciót. Ezzel szemben Vajda keveri a különböző ábrázolásmódokat, a majdnem-reális átnő a szinte-absztraktba, s az egyetlen motívumon belül

különféle szövetű, rostosságú vonalak egyesülnek, de ugyanakkor még is megtartják sajátos jellegüket. Éppen ezért tűnhetnek Vajda késői képei első pillantásra ábrázolónak, s a második pillantásra absztraktnak vagy fordítva. Ebben az utolsó periódusban ő is, akárcsak Klee, megteremti azt a sajátos jelzésrendszert, amely a két kifejezőmód — az ábrázoló és nem-ábrázoló — határán mozog. Ennek a stílusnak a szürrealizmushoz már csak részletekben van köze — egy-egy elem elhelyezése, a váratlan, montázszerű hatások egészen távolról emlékeztetnek nem is annyira a valódi szürrealisták, mint inkább például Odilon Redon alkotásaira. Ezek azonban inkább csak egészen felületi, hangulati analógiák, valójában Vajda teljesen autonóm világot teremt a maga számára az utolsó két évben, s ez az autonóm világ feltehetően megszületett volna akkor is, ha Vajda soha nem látja a szürrealisták vásznait. Ez a világ egyre személytelenebbé válik. Az ember-szerű maszk átalakul fekete, félelmesen lebegő égitestté (Maszk hold-dal), amelyben az eredeti emberi arc formáját jelző elnyúlt kör már távolról sem arc, csupán nyomasztó feketeség — s fölötte a fehér hold és az elszórt világos elemek is csak valamilyen teljesen tárgy-talan, rögzíthetetlen nyomottságot árasztanak magukból. Ezzel szemben Klee utolsó művei — a maszkok — (Halál és tűz, Maszk, mindkettő 1940-ből. Knaur, 158., 159. kép) mégis minden elvontságuk ellenére is megtartják az emberi vonásokat, ami különösen a Maszknál döbbenetes hatást tesz: a vicsorgó fenevadhoz hasonló lény emberszemekkel tekint ránk, s ezzel még konkrétabbá, még kimondottabbá, még meztelenebbé teszi mondanivalóját. Kleenek ez volt a legutolsó szava — Vajda azonban továbbment, elszakadva mindenfajta konkrétságtól, a maszkok arc-formájától, a figurák test-szilüettjétől és ábrázoló, nem-ábrázoló stílus kétértelműségétől — homogénabb, egységesebb és elvontabb lesz. Nincs egyetlen olyan alkotása sem ebből az időszakból, amely akárcsak megközelítené Klee vigyorgó maszkjának testközelségét. Vajda formációi egyre kevésbé kötődnek a realitáshoz, egyre inkább szárnyalnak, egyre rögzíthetlenebbé válnak. A szemek többnyire már nem lebegnek külön, hanem beépülnek a szilüettbe (Dinamikus egyensúly, Koponya madárral), s csak azon belül, félig elrejtözve pislognak ránk. Ezekben a rajzokban több van, mint csak a pusztá félelem, több van, mint a képpé, rajzzá váló iszonyat. Mintha Vajda elszakadna a konkrét korszak konkrét borzalmaitól, mintha azok fölé emelkedve mondana ki valami nagyon monumentálisat, és nagyon egyetemeset. Képeiben egyszerre van meg az irtózat, az utálkozás, a félelem — és a felülemelkedés, az úrrá-levés, az egésznek, mint egységnek a szemlélete. Madárszerű lényei tele vannak dinamizmussal, mozgással, karjuk-águk megcsavarodik, kifordul a belső erőlködéstől. Nem kötődnek egyetlen rögzíthető ponthoz, egyetlen szilárd kerethez sem, többnyire a képtér közepén szárnyalnak, egyik sarokból a másik felé vezeti őket a lendület — akárcsak a jól felépített montázsokat —, de ennek a száguldásnak nincs célja, nincs végpontja, nincs kezdete és nincs vége sem (Vegetáció, Szárnyverdesők, Dinamikus egyensúly, Koponya madárral). Mászor pedig egyetlen szinthez kötődnek, abból nőnek, fejlődnek ki fölfelé, a magasba, ilyenkor inkább tájjellegűek, s nincsenek annyira feszültséggel telítve (Táj holddal, Feszültség, Magábanéző). Lényegileg ehhez a típushoz

tartozik Vajdának egyik legköltoibb hangulatú műve: az Északi táj — amely még egy utolsó, végső, talán nosztalgikus visszacsengése a régi harmóniának, tisztaságnak. A többi rajztól annyiban is eltér, hogy színes, tehát nemcsak a fekete-fehér drasztikus kontrasztjaival — hanem éppen ellenkezőleg, az egymás mellett felsejlő tört kék s okker tónusok pasztellfinomságával hat. A tengert és az eget már rostos, de még egészen finom rostos szövet szövi át, nem a korai és nem is a késői Vajda jellegzetes alkotása, mintegy megpihenés az utolsó időszak idegesítő dinamizmusában, egy jegességében is megnyugtató, puritán egyszerűségében is vonzó látvány látomásszerű felidézése.

Vajda próféta-lénye azonban ebben az időszakban már több ilyen idilli látomást nem hívott életre — feketén küzdő, harapó, szárnyaló vagy a földhöz tapadó és fölfelé kívánczó formációi mindenképpen apokaliptikus hangulatot idéznek. Vajdának egész rémségében kellett éreznie a pusztulást ahhoz, hogy azután mégis, anélkül, hogy megtagadná, fölébe emelkedjék. Magán a pusztuláson, az apokalipszisen belül teremtette meg Vajda ezt a fölébe emelkedést, amiben persze nyoma sincs valamiféle optimizmusnak vagy reménynek. Vajda világa mélységesen keserű világ — s ezt a keserűséget már nem oldhatta fel semmi. Minden szép, amiben hitt s amit csak félig élt át, félig inkább megálmodott — visszájára fordult. A valódi közösséggel nem találkozott fiatal korában, inkább csak megálmodta, elképzelte — s amikor végre egy zárt falanxszá összezáródó közösség keletkezett, akkor ez a közösség — szinte a teljes társadalom — aktívan vagy passzívan az életére tört — neki is, másoknak is, s mindannak a szépnek is, ami létezett Vajda számára. A réműlet, a döbbenet és a borzalom első szavai a maszkok voltak, később azonban Vajda már nem csodálkozott és talán nem is félt: tudomásul vette, hogy olyan, s miközben küzdött ellene, mégis föléje emelkedett s eltávolodott tőle mélységes keserűséggel és jóvátehetetlen undorral.

Sorsát vállalta, nemcsak képeiben teremtette meg a halál ezernyi árnyalatát, hanem meg is halt, miután mindent a legvégsőkig kimondott, s festészetében nem hagyott hátra egyetlen fehér foltot, egyetlen félig-gondolt gondolatot sem.