

SZÁNTÓ F. ISTVÁN

(B)első látás

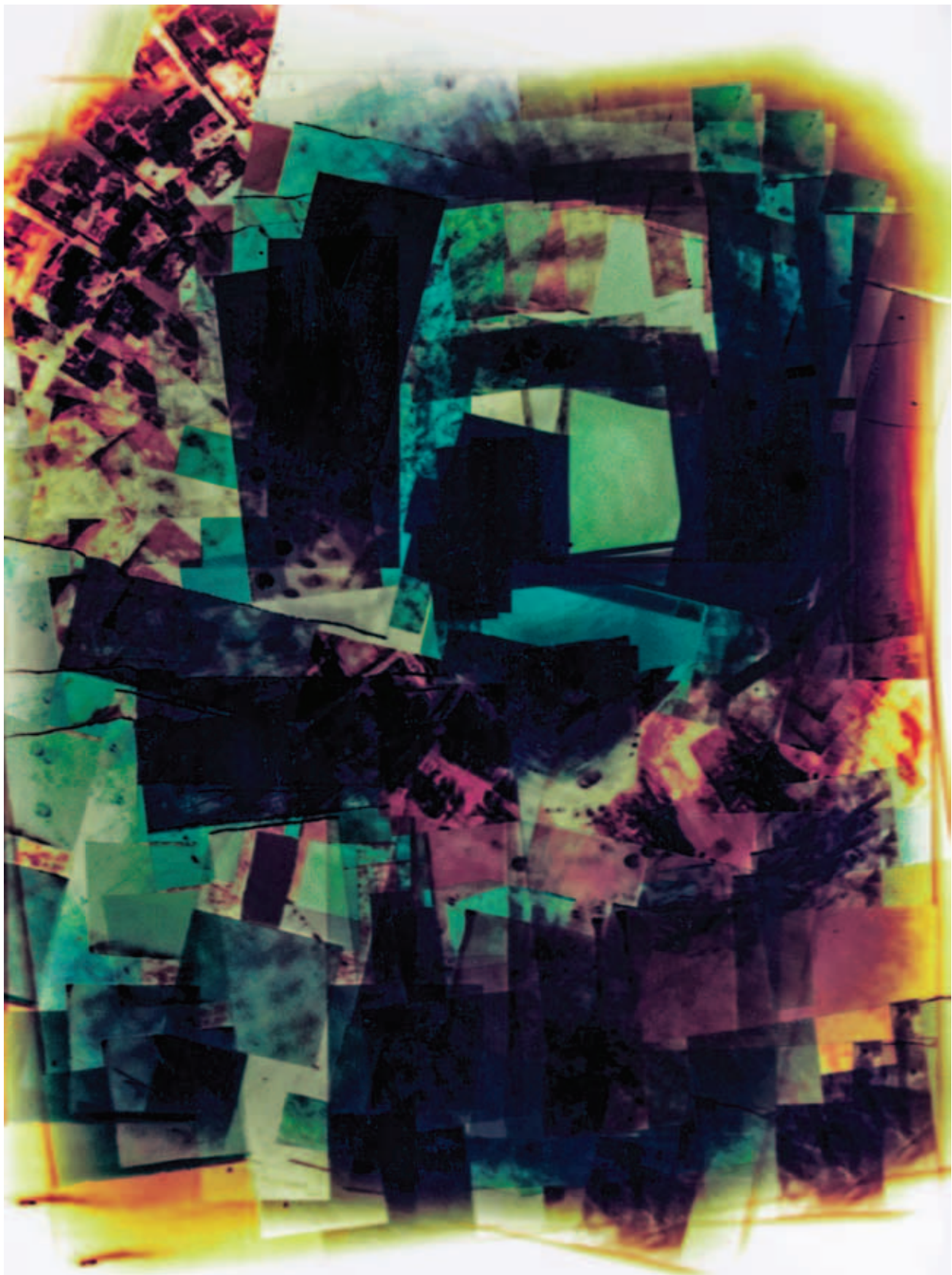
Adalékok a Vajda Lajos-recepcióhoz

2. rész

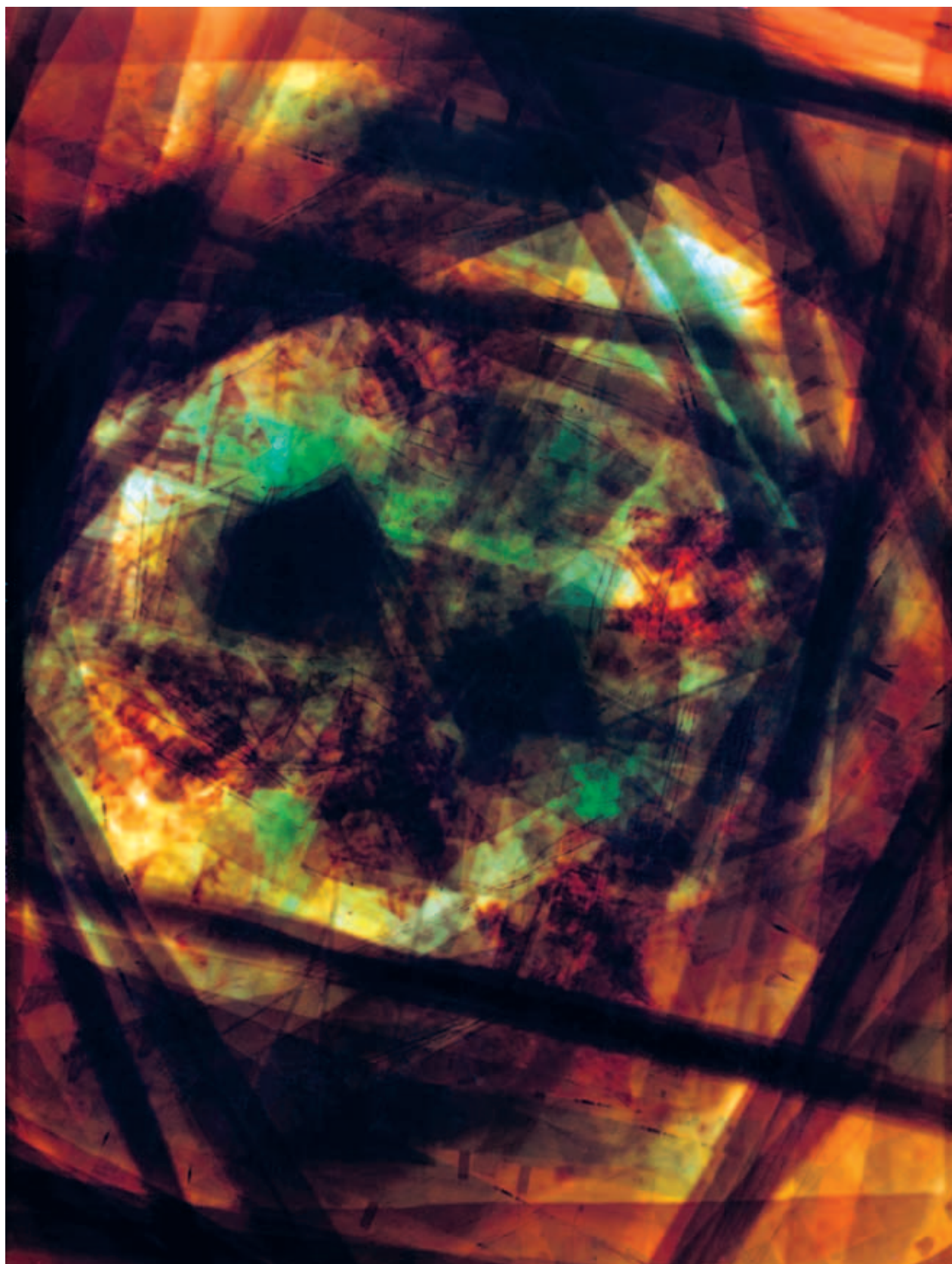


SZÁNTÓ F. ISTVÁN (1964) Budapest

A perspektíva kapcsán érdemes az 1. részben elmondottakat [lásd előző lapszámunkban] újragondolni. Nemcsak az ilyen típusú megfogalmazások okán, mint például ez: „A festészetben a tér, a történelem és az arcmás problémája egymásba bonyolódik. Az emberábrázolás és a perspektíva problémája összefüggenek egymással”,¹ hanem mert a „perspektíva” Karátson művészetfelfogásának egyik, már a kezdetektől jelen levő alapszava, sőt, mintha egész elméleti rendszerének egyik legfontosabb pilléréül szolgálna, hisz Karátson egyenesen a perspektíva elméleti és gyakorlati nehézségeiben véli tetten érni az európai festésztörténet legfőbb mozgatórugóját.² Ezért tartja fontosnak annak (állandó) sugalmazását, illetve (alkalmanként) nyílt kimondását (is), hogy „[a Vajda-képben] egy ismeretelméleti kérdés tisztázottsága rejlik: hogy tudniillik a megismerő említése nélkül a térről beszélni nem is lehet – még ha ő egyébként belehal is”,³ hogy Vajda Lajos egyetlen képe sem tárgyalható önmagában, hanem „mindig csak egy nagyobb egész részeként [...] értelmét ugyanis a körülöttünkől nyeri”,⁴ hiszen „mielőtt a kép elé állnánk, már benne vagyunk”, és nem valami újat ismerünk fel benne, hanem szükségszerűen ráébredünk egy „régóta sejtett tényállásra”.⁵ Különösen annak fényében izgalmasak Karátson e megjegyzései, mert nem csupán egy *elvont*, spekulatív művészetfilozófia felé nyitják ki a gondolkodás horizontját,⁶ hanem mert érvényesek tudnak maradni a fenomén (a műtárgy, illetve az azzal való *konkrét* találkozás-érintkezés) szintjén is: például egy bizonyos nézet-értelmezés csak akkor igaz, ha a kép a falon függ; „Ha viszont [a képet] a padlóra fektetem és körüljárom, a mozgásában megismert világ, a kiterjesztett perspektíva tüneményével találkozom – önmaga köré hurkolt filmszalag.”⁷ Érdemes itt egy kicsit hosszabban idézni Merleau-Ponty ide (nagyon is témánkba) vágó gondolatait *A szem és a szellem* című esszéjéből: „[a reneszánsz perspektivikus technikái] ösztönözték a festészetet, hogy szabadon hozza létre a mélység tapasztalatait, és általában a Lét megjelenítéseit. E technikák csak akkor váltak hamissá, amikor le akarták zárni a kutatást, a festészet történetét, és egy egzakt és tévedhetetlen festészetet akartak megalapozni. Panofsky a reneszánsz kori ember kapcsán kimutatta,⁸ hogy e lelkesedés nem nélkülözött minden rosszmájúságot. A teoretikusok igyekeztek elfelejtkezni a Régiek szferikus látómezejéről, a látószögtől meghatározott nézőpontjukról, amely a látszólagos nagyságot nem a távolsághoz köti, hanem ahhoz, hogy milyen szög alatt látjuk a tárgyat. Ez utóbbit megvetően *perspectiva naturalis* vagy *communis* névvel illették, szemben az általuk előnyben részesített *perspectiva artificialisszal*, amely elvben képes megalapozni egy pontos konstrukciót, és hogy hitelessé tegyék ezt a mítoszt, egészen addig merészkedtek, hogy megtisztították Eukleidészt, kihagyva fordításaikból a VIII. teoremat, amely zavarta őket. Maguk a festők tapasztalatból tudták, hogy a perspektíva semmilyen technikája nem ad pontos megoldást, hogy a létező világnak nincs olyan projekciója, amely minden vonatkozásban hűséges maradna hozzá, és megérdemelné, hogy a festészet alaptörvényévé váljon, és hogy a lineáris perspektíva nemhogy nem végállomás, hanem épp ellenkezőleg, utak sokaságát nyitja meg a festészet előtt: az itáliaiaknál a tárgy reprezentációjának útját, de az északi festőknél a *Hochraum*, a *Nahraum* és a *Schragraum* útját... Így hát a sík-projekció nem mindig ösztönzi gondolkodásunkat arra, hogy meglelje a dolgok igazi formáját, ahogy ezt Descartes hitte: egy bizonyos mértékű képtorzításon túl épp ellenkezőleg, a saját nézőpontunkra utal vissza, maguk a dolgok pedig olyan messzire távolodnak, amit semmilyen gondolkodás nem hidal át. Van valami a térben, ami kicsúszik azon próbálkozásaink alól, hogy kívülről szemléljük. Az igazság az, hogy egyetlen fellelt kifejezőmód sem oldja meg a festészet problémáit, nem alakítja át technikává, mert egyetlen szimbolikus forma sem funkcionál soha ingerként: amikor egy adott forma működött és hatott, azt az egész mű kontextusával tette, és egyáltalán nem a szemfényvesztés eszközeivel. *A Stilmoment* soha nem ment fel a *Wertmoment* alól.⁹ A festészet nyelve nem »természettől létező« nyelv, hanem meg kell alkotni, újra kell alkotni. A reneszánsz perspektívája nem valamiféle tévedhetetlen »trükk«,



KECSKÉS PÉTER, Material Angel, 1996



KECSKÉS PÉTER, OV, 1996

csupán egy egyedi eset, egy dátum, egy mozzanat a világ poétikus információjában, amely utána is folytatódik.”¹⁰ A látszatperspektíva (pontosabban annak akadémikus dogmává válásának) örvén mind Karátson, mind Merleau-Ponty szavaiból kihallható (vagy ha úgy tetszik: szavaiba belehallható) kultúra- és modernitáskritika Kemény Katalin gondolatmenetében azonban explicitté is válik. Ezt írja: „Abszolút és szubjektív perspektívánkat így szűkítették az objektív relativitás kicsinyes korlátai közé. Senki se higgye, hogy a belső szem (a valóság látásának adekvát szerve) módszeres elkorcsosítása humánusabb nevelői tett, mint kínai lányok lábának megnyomorítása. Az individuális szűkkeblőséget, a bezárkózást, az egészről leszakadt létünk vakságát és végül emberi gögünkhöz viszonyítva tragikomikumát mi sem tárja fel megdöbbenőbben, mint az a jellegzetesen tizenkilencedik századi kép, melyet valamennyien számtalan változatban láttunk: az előtérben még széles, merészen kanyarodó út elszűkül, nem vezet se fel, se le – csak elfogy és megsemmisül.”¹¹ Sommásan fogalmazva mind Kemény Katalin, mind Karátson Gábort azt a festőt ünnepli tehát Vajda Lajosban, aki a – nem csupán festészeti szak- és részkérdésként, hanem egyféle világlátásmodellként felfogott – „individuális” perspektívát úgy támadja burkolt vagy nyílt kritikával, hogy eközben a „kiterjesztett” („személyes”) perspektíva megalkotására, illetve érvényesítésére tesz kísérlet. Szerintük ebben ragadható meg Vajdának az egyetemes festészet, sőt az európai modernitás történetében betöltött centrális, középponti szerepe. Igaz, pontosít Karátson, a „közép(ponti)” fogalmával csínján kell bánnia, mert „könnyen előfordulhatna, hogy *mindenki* úgy érti, [hogy Karátson] Vajdát tartja a közép, valamiféle abszolutizált fogalom képviselőjének. Ez azért lenne nagy kár, mert [...] képünk csak a *körülöttünkről* lehet, míg maga a centrum, az igazi ember nem lehet ilyen értelemben, sőt semmilyen értelemben sem *meghatározottság*, hanem mindig csak a szemlélő maga, az ismeretlen, pontosan az én, akinek terhét vagy inkább könnyűségét senki sem veheti le a másik válláról, dogmává tehát semmiféle értelemben nem válhat. Ennyiben a kép valami egyetemesről szól ugyan, de ott, ahol még kép, személy szerint egészen a Vajda stílusa az, az ő világa, az ő dolga, vagyis valóban átlelkedő dolog. Kivezet önmagából, ezért érthető; ami kivezet, a tárgyiasult esztétikum [az, ami] szerethető.”¹² Kemény Katalin azonban mintha inkább az ősz-zsenit, az „aszketikus papot”¹³ ünnepelné Vajda személyében: „Hivatás és rang. Az alázat legmagasabb rangja, hogy az, akinek ez megadatik, nem lemond a világi rangról, hanem azt valamiféle idegen, rátapadt rongyként viseli magán. Vajda Lajosról is elég lenne annyit tudni, hogy következetesen hagyta szignálatlanul képeit, és nem lehetnek kétségeink afelől, hogy azokkal a történelem előtti (és fölötti) beavatottakkal érzett közösséget, akik – mint például Vjásza, a *Mahábhárata* szerzője – nem csupán egy embernek esetleges és egyéni, hanem a közös szellemi princípium nevét viselték, mindazokét, akik annak közvetítésére elhívtak.”¹⁴ Jól látható, mind Karátson, mind Kemény Katalin számára központi jelentőségű kérdés az „életmű(vek)” titka, létrejöttük rejtélye, élet és mű, az alkotó és a (mű)alkotás közötti (létező vagy tételezett) összefüggés. Avagy az imént már nem véletlenül szóba hozott Merleau-Ponty megfogalmazását kölcsönözve: a festő „szuverenitása”.¹⁵ E fogalomban érhető tetten a Karátson- és Kemény-féle Vajda-értelmezéskísérletek egyik legfontosabb közös nevezője, miközben választ is ad a nézőpontok váltogatásából fakadó esetleges hangsúlyeltolódásokra a (konkrét, egyszeri) „élet”, illetve (az elvont, korokon túlemelkedő) „mű” összefüggéseit tekintve, s persze arra is rávilágít, hogy a szuverenitás fogalmából következő összetettség és rétegzettség okán tévedés azt gondolni, hogy akár Karátson, akár Kemény Katalin, úgymond, tudatosan építette volna be későbbi elemzéseibe a korábbi kísérleteik „eredményeit”; érzésem szerint inkább arról van szó, hogy – a dialógusszituáció, vagyis a kérdéssel feltevés irányának állandó változása következtében és következményeként – minden egyes alkalommal az életmű más és más aspektusa válik érdekessé (vagy mondhatjuk úgy is: problémává) számukra.¹⁶ Ennek ellenére ezek a dinamikus és kiszámíthatatlan ívű gondolkodási-értelmezési pályák nemegyszer nemcsak hogy megközelítik, hanem keresztezik is egymást. Ilyen közös metszetnek látom mindenekelőtt Vajda ikonkorszakának az életmű betetőzéseként való beállítását, illetve a Vajda és a hagyomány összefüggéseinek hangsúlyozását.¹⁷ Mindezt gyakorlatilag két dolgot jelent: egyrészt a nyugati és keleti művészet közötti közvetítő szerep hangsúlyozását, amelyet a Vajda-féle szintézis lényegeként ragadnak meg, másrészt a vajdai személyiségfogalom (-felfogás) unikális jellegének felismerését, illetve felismertetését. Mielőtt azonban kicsit belemerülnénk a részletekbe, újfent hangsúlyoznunk kell, sem Karátson, sem Kemény Katalin nem kívánnak az ikonművészet szakértőjének szerepében tetszelegni, ahogy nem céljuk a könyvtárryira duzzadt ikon-szakirodalom gyarapítása sem.¹⁸ Törekvésük már csak azért is átfő-

góbb igénytel bír, mert mindketten azt sugallják, hogy az ikonmatika Vajdánál egy közelebről nem pontosan meghatározható, idézőjeles keletiség megnyilvánulásaként értékelendő, és pedig annak a festészeti programnak a keretében, amely az „összeegyeztethetetlennek” tetsző Kelet és Nyugat „egyesítésére” törekszik. Hogy Vajda e kísérlete sikerrel járt, s nem eredményezett „Kozmikus Giccset”, Karátson sugalmazása szerint az életmű talán legfontosabb hozadéka; igaz, mindezt semmilyen adekvát formai analízissel bebizonyítani nem tudnánk, legfeljebb annyit mondhatunk, hogy a „[Vajda-]kép belső egysége annak az inkommenzurábilis igazságnak a tükörképe, hogy az a Kettő [Kelet és Nyugat] már eredetileg minden további egyeztetési kísérlet előtt a festő szívében Egy volt”.¹⁹ Mint ugyanitt pár sorral lejjebb olvassuk, Vajda esetében tulajdonképpen a „szív ama tudására” kell felfigyelnünk, amely „a régi kínai esztétikában [volt] kulcsjelentőségű”, s amely „esztétikai kategóriát a Vajda-kutatásba, ha ugyan célhoz akar érni, be kellene vezetni”.²⁰ Ugyanakkor talán nem járunk messze az igazságtól, ha pusztán Vajda-értelmezéseire szorítkozva azt állítjuk, hogy Karátson számára a keletiség egy olyan sajátos metafora, amely legjobb esetben is alkalom-, illetve kontextusfüggően töltődik fel különböző konkrét (filozófiai-világnézeti, művészetelméleti, festészettörténeti stb.) tartalmakkal. Mert bizony Karátsontól direkt ismereteket éppúgy nem kapunk a „szív” (Vajda-értelmezésekből szerinte kihagyott és fájón hiányzó) „tudásáról”, ahogy azt is homályban hagyja, mit fed az a bizonyos „totális közösségi-kozmosz [értsd: a keleti] világkép”, amely „a magát önnön fellobbanásaival rakétaszerűen előre [nyugati] szubjektívizmussal”²¹ áll(ítható) szembe(n), vagy hogy mi annak a „vágynak” a konkrét tartalma, hogy „a nyugati s a keleti igazság valamiképpen megtalálhassa egymást”.²² Véleményem szerint a Vajda-fejezet egyetlen helye jelent csupán kivételt ezek alól az általánosságok alól – a *Bhagavad-gítá*ból származó néhány mondatos bekezdésre gondolok.²³ Igaz persze, első pillantásra ez sem tűnik túl meggyőzőnek a tágabb szövegkontextusát illetően – mármint abból a tényből, hogy a Párizsban tartózkodó Vajda sok időt tölt el a Musée Guimet-ben,²⁴ vajon egyértelműen asszociálhatunk-e a *Bhagavad-gítára*, illetve a belőle idézett szavakra az isten széttépetéséről –, mégis, aligha vonható kétségbe, hogy az idézet tartalma nemcsak hogy illusztrálni tudja a tágabb gondolatmenetet, hanem meg is nyit egy újabb horizontot számára. De erről majd alább.

Ellenpéldaképp és már csak a fentiek miatt is megvilágító erejűeknek nevezném viszont Kemény Katalin alábbi szavait: „Nem lényeges az, hogy Vajda milyen mértékben ismerte kelet művészetét. Nem tárgyban, nem motívumokban, még csak nem is ihletben volt keleti, hanem a mesteriségben. A kiindulásban. Abban, hogy európai lényét befelé fordítva, szemét befelé tágítva, részleges európai képismertetést így a »szellem« abszolút képeiben fel tudta ismerni. Vajda módszerét nálunk vallásos koncentrációnak mondanák, holott valójában csupán koncentráció az, a »szellem« követésének, a kép kibontásának egyetlen módja. Lényének ebben a sűrítésében szükségképpen találkozik a kis helység [Szentendre] szellemével, amelyben él, és annak a népnek a képekben megfogható kötetelkeivel, a religióval.”²⁵ A félreértések elkerülése végett hangsúlyozandónak tartom, hogy a fenti idézet nem kizárólag szűk értelemben (azaz direkt állításai folytán) rendelkezik megvilágító erővel a „keletiség” metaforájának tartalmát és értelmezhetőségét illetően, hanem – indirekt módon – az általánosabb érvényű összefüggések felől is. Mert bár igaz, hogy a Vajda-recepció egyik állandó, szinte alig-alig megkerülhető motívuma Szentendre és a vajdai életmű kapcsolata (legyen szó akár a Szigetmonostor környéki bókészások hatásáról a festő ars poeticájának formálódására, akár a rácváros Szentendre befolyásáról a szláv ikonfestészet felé tájékozódó Vajdára), mellbevágó, de legalábbis váratlan lehet egy olyan gondolattal szembesülnünk, amely a „Keletet” nem az egzotizmus és az orientalizmus különböző olvasataiban és változataiban, hanem a lokálisban, a genius lociban érzi megragadhatónak, a konkrét környezettel (a hellyel) való intenzív találkozásban, még inkább pedig egyféle katabázisban, belső útban, átvitt és konkrét értelmű alászállásban a lélek mélyére, amely Kemény Katalin sugalmazása szerint a művészi hitelesség létrejöttének előfeltétele. Azonban nem csupán a művészi önazonosság kérdéseiről van itt szó, még csak nem is a művész és közössége (pláne nem közönsége) viszonyáról, hanem végső soron a mű (a művész, a művészet) szakralitásáról.²⁶ „[...] a szakrális művész” – mondja a szerző – „kizárólag a kezdetekre érzékeny, mert szakrális csak a kezdet, és minden, ami abból merít, a szentségben részesül, s arra irányul. A szakrális művész (megkülönböztetve a sokszor sematikusá váló egyházitól!) sohasem utánzó. Mesterei és példái is csak azok lehetnek, akik a kezdettel kapcsolják össze, ez az a kötetlenség, amibe belefogódzva a kút mélyére ereszkedik, s onnan fel, a megsejtett magasba. Még azok a sok-

szor ügyetlen festők is lehetnek valódi művészek és közvetítők, akik a merev kánont követve a szakrális művészet formanyelvébe áhítattal merülnek el, és a forma által itatódnak át azzal, ami az érzelmi világban igaz, az intellektus világában idea. Ezért fogadhatjuk el Coomaraswamy a távol-keleti művészetről szóló megállapítását: a szimbólum bizonyos fokig azonos azzal, amit szimbolizál." Egy látszólag más összefüggésben újfent visszatért tehát jelen dolgozatunk egyszer már elhangzott kulcsszava, a szimbólum, amellyel ezúttal az ikonábrázolás apropóján találkozunk: „Basileos egyházatyja [...] a művelés prototípusának, a művészetnek (a poiészisnek, vö.: poiein – művelni) célját, a kezdet és a vég találkozását, efemer életünk és örök létünk találkozását mondja ki, amikor a második niceai zsinaton a képrombolók ellenében azt vallja, hogy a kép előtt tanúsított hódolat visszazsáll annak ősképre." A gondolatmenet lezárásaképp (és egyben megkoronázásaképp, mintegy visszamenőlegesen bevilágítva az idáig vezető gondolat útját) a szerző még hozzáteszi: „A szakrális kép tehát azt keresi, amit Vajda Lajos, az *ősképet*.”²⁷ (Ezen a ponton persze könnyen merülhet fel az az aggály, hogy vajon mennyiben lehetséges egy bizonytalan, elmosódó kontúrú fogalmat, a szakralist egy még bizonytalanabb másikkal, az „ősképpel” magyarázni, illetve azonosítani.²⁸ Mint-hogy azonban Kemény Katalin művészetértelmezése ez alkalommal nem önmagában, hanem csupán Vajda Lajos festészetéhez köthető vonatkozásaiban érdekel bennünket, fontossága ellenére ezt a kérdést válasz nélkül hagyom. Elsősorban illusztratív céllal hadd hozzak azonban egy idevágó Kemény Katalin-idézetet, amely nemcsak a fenti kérdésre adhat választ a maga módján, hanem minden további nélkül alkalmazható lenne például a festő kitüntettségéről szóló Merleau-Ponty-féle elmélkedés gondolatvariánsául is. „A művészet a pszichológián túl érvényes realitásokat keresi. Örökké a kezdetet, a meg nem romlottat, az elsőt. Az, amit a pszichológia egy ideig meglepően pontosnak látszó, majd hirtelen elavuló eszközeivel megismer, sohasem lehet végső oka, hasonlóan ahhoz, hogy a tapasztalati világ durva tényeiből sem lehet soha megérteni a pszichológiai realitást. Ez nem alkalmas pillanat a szellemi hierarchia döntő voltának megvilágosítására; mit jelent a ráirányuló érzékenység, mit az érzékenységgel járó tisztelet. Arról sem szólhatunk, miként okozza ennek hiánya napjaink szellemi életének egyre növekvő zavarát. Tény, hogy a magasabb kör – itt a művészet köre –, amely legalábbis törekvés a szépség szférája felé, alkalmas az alacsonyabb kör – itt a pszichológia – területének átvilágítására és felemelésére.”²⁹)

Részben összegezve az elhangzottakat, részben pedig kijelölve a még előttünk álló út irányát, joggal állapíthatjuk meg, mindkettejüknél igen erős a Vajda-aura megteremtésének szándéka.³⁰ Kemény Katalinnál mindez talán még feltűnőbb, ami egyben magyarázatul is szolgál, hogy miért húz éles határvonalat Vajda életműve és az úgynevezett pseudo- (értsd: profán) művészet megnyilatkozásai közé, vagy hogy a – konkrét (élet)időhöz kötött – életművét miért tekinti egyértelműen az időtlen szakrális művészet megnyilatkozásának.³¹ Ennek érdekében folyamodik az akheiropoiétész fogalmához,³² amelynek értelmezési tartományát némileg ki is kell tágítania ahhoz, hogy igazán használhatóvá váljék számára: felfogásában ők azok az „elhív(at)ott” művészek, akik „a szó eredeti értelmében »nem saját kezükkel«, hanem a magasabb sugallatra figyelve írtak, festettek, énekeltek,” akik „hagyják, hogy az általuk megnyilatkozó magasabb erő »vezesse a kezüket«, s akik közé – mivel egy „közös szellemi princípium nevét viselték” – az ikonfestők mellé ily módon például a zen-festők vagy a névtelenséget valló és gyakorló Vajda Lajos is odasorolhatók.

(Kemény Katalin szerint a Vajdához fogható akheiropoiétésznek nincs szüksége arra, hogy „mulandó énjét szignálja, amikor minden pillanatban a névvel nem nevezhető magasabb nyomára ismerhetett”.³³ Gondolatmenetünk szempontjából most mellékes, hogy mennyiben tartjuk meggyőzőnek Kemény Katalin okfejtését. Az viszont tény, hogy e metafizikai karakterű, tradicionalista-szimbolista beállítottságú műértelmezési kísérlet nemcsak hogy átvihető a konkrét műelemzés gyakorlatába, hanem ott gyümölcsözően működtethető is. Lássunk egy példát: „Vajda Lajos vonalai első látszatra kétfélék: egyenesek és hullámzóan kört keresők, illetve alkotók. Az előbbieket főleg a szentendrei házak véglegesen határozott, mégis gyengédséggel telt rajzain gyakoriak. Ezeknek az egyeneseknek biztonságát azonban éppen rejtett hajlékonyságuk adja. Olyanok, mintha már a láthatatlan és saját terével azonos centrumot, elszakadva a nehézkedés föld súlyától, saját centrumukkal érintenék. Erejük a vertikális tengely rejtette centrum vonzása, erejük saját centrumuk vonzódása; innen a legegyszerűbb alakzatok izzó tömör volta, innen gyengédségük, a vízszerű légység, és innen helyük a nem rögzíthető abszolút térben, ami így is kifejezhető: innen a tér, amit jelenlétük teremt és felold. A másik vonal, amelyet főleg a szén- és tusrajzokról ismerünk, a hullámzó, teke-

rödöz, egymással birkózó, szeretkező vízvonal. A hullám, már tudjuk, újabb és újabb hullámot kelt, és fonatuk nem egyéb, mint a kört kereső labirintikus mozgás. Az egymással küzdő, egymást kiegészítő hullámvonalak nyalábjá, ha felveszi is a táj, a növény, a madár, az angyal, ha tetszik, a démon alakját, kivétel nélkül a vízlélek és a tűzlélek küzdelmeként jön létre: e vonalak a mozgás alkotta térben kívánják legyőzni a föld súlyát, illetve a tűz- és vízvonalak egyesülésében kívánnak visszatérni minden lehetőségek eredőjébe, a teljes kör szabadságába. Ezért nemcsak hogy jogában áll kinek-kinek e gomolygó, sitergő vonalrengetegeken organikus alakzatokat, mitológiai szörnyeket, akár nemtőket látni, hanem valamennyi meglátás indokolt is: saját centrumunk keresésében, az egzisztencia metamorfózisában ezek az alakok mind megjelennek, mert, bár mindenkinek megvan a maga, mással fel nem cserélhető útvesztője – kibogozandó sorsa –, a világerők mozgató ritmusa mindnyájunk labirintusában közös. A gyökerekig alászállva az út éppúgy lehet szétbomlás – eltévedés –, mint alakteremtő mozdulat, ám mindenképpen alá- és felszállás, a lélek beavatódása saját rejtélyébe. A magunk részéről, ha már tárgyiasítani kell a tárgytól megszabaduló és megszabadító képet, ezekben legszívesebben egymással küzdő, egymásból kibontakozó szárnyakat látunk. Nem madár- és nem angyalszárnyat, hanem az ember legfőbb vágya igazolta abszolút mozdulatát, a szárnyalást, mert a repülés, a szárny, a madár, a nyíl, a lobogó láng archetipikus képe annak az állapotnak, amely nemcsak a térből, hanem az időből is kiemel, s amelyben a dimenziók szimultánok, hisz annak a perspektívának korlát nélküli teljességét jelentik, amely már az idea valóságából lát.³⁴⁾

Úgy vélem, a fenti idézetet már csak azért is fölösleges lenne hosszasan kommentálni, mert egyrészt önmagáért beszél, másrészt Vajda kései szénrajzkorszakát tárgyalja, ily módon pedig azt a veszélyt is magában rejt, hogy elterelődnek gondolataink fő témánkról, Vajda ikonorkorának Kemény- és Karátson-féle interpretációjáról. Annyit legalább azonban mégis illik megjegyeznünk, hogy Kemény e szövegrészletben a szó legszorosabb és legkonkrétabb értelemben véve *esztétikai* alapokról, a Vajda-vonal *látványa* felől indítja gondolatmenetét, ami viszont egyáltalán nem áll távol a karátsoni intencióktól.³⁵ Ugyanakkor, mintha Karátson jóval szkeptikusabban viszonyulna az „időtlen” szakralitáshoz. Szerinte Vajda alkatilag ugyan valóban vonzódott a „tanhoz”, de a „törvényt” mégiscsak ő „találta meg”.³⁶ Karátson nem elsősorban a teológiai „tanítás” vagy az ikon ontológiai vonatkozásait, de még csak nem is a művészet „szakrális” voltát, hanem a művészet (illetve a műalkotás) autonómiáját állítja gondolatmenetének középpontjába. „Nagyon különös – írja –, hogy Szerbiában és Szentendrén Vajda Lajos még az élő (vagy, ha már éppen kimúlt: a még szavahihető) Bizánccal találkozhatott. Mélysötét szemek néztek rá az ikonosztázokról, valamely igazság ismerői és hitvallói; de mi értelme volt ennek az igazságnak a 20. században?”³⁷ Vagy máshol: „Az ortodoxia, amelynek a maga komor mindentudásában látszólag semmire sem volt szüksége, talán mégis valamire várt. De mire várt? [...] arra azért mégsem várhatott [...], hogy felébresszék. Túlságosan is hosszú idő telt el fölötte. Annyiban mégis a keleti művészetre hasonlított, hogy sem a maga erejéből, sem valamely külső erő érintésére nem támadhatott már belőle új művészet.”³⁸ Karátson szerint – mint feljebb idéztük is már –, „a művészet megújulását, nem szűnő elevenségét kizárólag az ember és a világ relációjának *újragondolása* biztosította és biztosíthatja mind a mai napig”.³⁹ S hogy ez mit jelent az ízig-vérig kortárs és nyugati festőnek tekintett Vajda esetében? Nem a leegyszerűsítést, a dogmát, hanem épp ellenkezőleg: a bonyolultság vállalását, ide érve a kétellyel és kétségekkel való szembenézést is.⁴⁰ Karátson megfogalmazásában: „a nyugati festő [mindig] kérdéseket fest, olyan kérdéseket, amelyek testet öltésük által mindjárt válaszolnak is önmaguknak, és tüstént egy újabb kérdésbe torkollanak; a nyugati mű zárt egész, de nyitottsága van egy újabb kérdés felé”.⁴¹

Mindazonáltal okkal támadhat olyan érzésünk, hogy bár a két szerző ugyanarra a kérdésre (a művészet időtlenségre-időfelettségére, a művészet és az idő kapcsolatára) adott válaszai jól érzékelhetően különböznek egymástól, ám e különbségek háttérben inkább csak hangsúlybeli, mintsem világszemléleti vagy értékválasztási eltérések húzódnak meg. Hisz ha alaposabban megnézzük a Vajda művészettörténeti helyére és jelentőségére vonatkozó (hol csak sugallt, hol szavakba is öntött) ítéletüket, kiderül, hogy – talán előzetes várakozásaink ellenére – míg Kemény Katalinnál Vajda minden további nélkül bele tud simulni és tagozódni az akheiropoiétészek, a „szent névtelek” közösségébe, addig Karátsonnál drámai módon megőrizni látszik magányosságát, különállóságát – igaz viszont, a „festők festőjének” szerepében.⁴²

Mind Karátson, mind Kemény Katalin gondolatmenetében épp azért és annyiban tölthet be az ikon (művészete) kulcsfontosságú szerepet tehát, mert meggyőződésük szerint benne sűrűsödnek a leginkább össze azok a festészetfilozófiai tartalmak, illetve feszültségócok, amelyeket a Kelet és Nyugat, a szakrális és profán, a szimbolikus és racionális, továbbá az individuális és a személyes metaforái írnak körül. (Ugyanakkor a párhuzamosan haladó gondolatmenetek sem feledtethetik el velünk a sokszor lényeges különbségeket: például azt, hogy míg Karátson Gábor – Wölfflin után szabadon – az ortodox művészetet a lehető legtágabban értelmezett nyugati művészet részeként tárgyalja,⁴³ addig Kemény Katalint a művészettörténeti összefüggések helyett inkább az ikon–*eikon* kapcsolat foglalkoztatja.⁴⁴)

Aligha véletlen, hogy Kemény Katalin gondolatmenetében az akheiropoiétészé mellett egy másik motívumnak is ugyanolyan fontos szerepet szán, mégpedig az arcnak (maszknak, múmiának). Egyfelől nyilván a történeti-genealogikus szempontok érvényesíthetőségének kedvéért (jelesül, hogy az egyiptomi múmiaportréktól vagy más ősi, kultikus célzatú tevékenységformákból eredeztethető ikonábrázolás legitimitását ily módon is alátámassza⁴⁵), másrészt viszont az ikon ontológiája, azaz az ábrázolt és/vagy az ábrázolás hitelességének kérdése felől is kulcsfontossággal bír e motívum, amelyet jól illusztrál az alábbi, kicsit hosszabban idézett okfejtés arról, hogy szabad-e és lehetséges-e Krisztust földi alakban ábrázolni. „Az ikonművészet végső alapja és igazolása Krisztus ember mivolta. A testet öltésben Isten fia hozzánk lett hasonló. A végtelen az inkarnációban véges alakot vett fel. Az emberalakra korlátozás nem az emberi művészet vakmerősége. A keresztény művészet megingathatatlan fundamentuma az inkarnáció, annak festése és szemlélete által a festő és a szemlélő felmagasztosul. Krisztus azonban egyben nem volt közös velünk, az esendőségben, ezért nem szabad gyarló alakban ábrázolni. Innen a világitó arany háttér, a kozmosz uraniosz vetülete, innen a síkban ábrázolás, nehogy a szobrok háromdimenziós, individualizált, földi jellege kerüljön előtérbe. [...] Az ikonon keresztül áttetszik az égi világ, de nem úgy, mintha az mögötte lenne, nem szimbolikus, és nem misztikus homályban, hanem tényleges valóságában, ahol (mintha csak Platónat olvasnók!) az örök ideák (eidosz) szemlélete a létezőt valóságban (ontosz on) részesít. A fentiek értelmezéséhez szükséges tudnunk, hogy amint az az inkarnáció tényével egyértelmű is, az ortodox egyház nem veti meg a testet, következésképpen minden ikon valamely inkarnáció, továbbá mivel a feltámadásban a megdicsőült test is részesül, »az emberi szemlélőt csak az emberien formált kép vezetheti«. A megdicsőülés pedig nem más, mint részesülés az ideák világában. Minél mélyebb a hasonlóság az égi prototüpoz és az abból kivált ektüpoz között, annál mélyebb a kettő közötti létegyeség. A létegyeséget a képben rejlő erő, a dünamisz tartja össze, s ennek megnyilatkozott neve: kharitás, szeretet. Az ikon valóságának mértéke és fedezete a fentiek szerint az őskép idézésének hatalma. Ez indokolja a kánon mondatát: »az ikonnak keresztény lelke van«.⁴⁶

Talán mondani is felesleges, hogy ennek az – egyebek mellett Damaszkuszi Szent János érveit felsorakoztató – bekezdésnek az előkerülése Kemény Katalin szövegében nem a szerző műveltségét vagy olvasottságát hivatott illusztrálni; a történeti és teológiai háttér felvázolása elsősorban jó ürügyül s egyben kitűnő alkalomként szolgál számára arra, hogy előkészítse az őt a leginkább foglalkoztató kérdésre, a „ki vagyok én?”, a „ki az én?” kérdésre adható választ.⁴⁷ A fentebbi idézet ugyanis így folytatódik: „hivatkoztunk arra, hogy minden más szakrális művészettől eltérően, a keresztény művészet egyetlen tartalma a transzfiguráció. A transzfiguráció a testet, a formát, az értelmet túlhaladó ősi eidosz megnyilatkozása testben, formában, értelemben. És idéztük Vajdát, aki a dolgok ősképet keresi, a kezdetet. Őskép azonban nincs, vagy pontosabb így fogalmazni: az ősz nem kép. Csak az ősöknek van képe, akik a testté válásban az életbe lépnek. A kezdet túl az objektum, túl a szubjektum fogalmán, de még a fogalmon is túl, nem kép, nem nevezhető sem aminek, sem akinek, még létezőnek is csak azért nevezi a hagyomány, mert a dadogó nyelv így próbálja érzékelhetővé tenni létezésünk forrását, azt a kimeríthetetlen mélységet (Böhme szavával: Ungrund), ami se nem létező, se nem nem-létező. Bizonyos értelemben transzfiguráció a természet örök körforgása is. És ez a gondolat egyrészt Nietzsche »örök visszatérésének«, másrészt a távol-keleti szellemiséggel való találkozás (többnyire félreértésének) hatására számos modern gondolkodóra, művészre rávetette inkább árnyát, mint fényét. Ezek az átalakulásban főleg a szétbomlásra helyezik a hangsúlyt, s a bomlás végtelenségig fokozható káoszában nem találhatnak kivezető fonalat. [...] Ennek ellenére mégis lehet az ősképről szólni (muzsikálni, rajzolni), de nem múlt időben, mivel a teremtés és teremtdés, ami éppen a megjelenés, az állandó jelenben történik. A jelen akkor tel-

jes, amikor a szellem a maga teljében az időben ölt formát, és a testet öltésben megtörténik a transzfiguráció. Az ikon Krisztus és a szentek képében ezt az időbeli történést kívánja állandó jelené tenni – a kép közvetítésével időtlenné a vele való azonosulásban.”⁴⁸

Innen már csak egy lépésnyire vagyunk attól, hogy rákérdezzünk – s éppen az ikonábrázolás fent leírt sajátosságai folytán – Vajda Nárcisz-élményére (ha tetszik: Vajda és a Vajdához fogható művész exhibicionizmusának mibenlétére). A kérdés konkrétan így hangzik: nem blaszfémia-e Vajda arcképeinek jó részét ikonként értelmezni, s ami ugyanaz, nem követ-e el blaszfémiát, aki ön-arcképeinek sorát végezetül Krisztus arcába öltözteti? Ennek megválaszolása (vagyis Vajda valódi kérdésfelvetésének mérlegre tévése) előtt Kemény Katalin egy új szempontot emel be gondolatmenetébe, a meditációét: „Az ikon előtt való meditáció célja (akár a mandalameditációé vagy bármely, beavatással együtt járó elmélyedése) levetni az időbeli ént, s egy »régibbel«, egy magasabbal, végül is az elérhető kezdeti őssel azonosulni. A meditáció eredményét az azonosulás fokozatai mérik. A kép megalkotása is meditáció, csak az előbbivel szemben, aktív meditáció. Primitív fokon megelégszenek a család, a törzs, esetleg szélesebb közösség a vérségitől meg nem különböztetett szellemi őseivel. Nemcsak a primitívek, az átlagember sem érzi magát törvényes személynek, míg bizonyos büszkeséggel nem mondhatja: ezek voltak szüleim, dédszüleim. Ha a történelem a társadalmi rendfokozat hierarchiáját annak elsatnyulása következtében időnként megdönti is, újból, valószínűleg egy más őseszményt érvényesítő filiáción, végül is identifikáción építi fel. Ez a strukturális jelenség egyrészt a mitikus nemzőszellemi ős, az eredet biztos alapjára támaszkodik, másrészt az emberi összetartozás egyik pozitív feltétele. Az ikonfestészet végső alapja – idéztük a dogmatikát – Krisztus inkarnációja, az abszolút ember, ahogy a tradíció nevezi: az univerzális ember megjelenése. Isten a testet öltés korlátaiban, de a korlátok segítségével Krisztusban azonosul az emberrel, és (nem árt ezt újfent megismételni) képének szemlélete által a hívő átalakul, felmagasztosul. Lehetővé teszi ezt a »hiteles szentkép lelke, az igazság«, ez az erő emeli magához a hívőt. A keresztény képtisztelet – ez esetben mondhatunk kép általi beavatást – a vérségi és minden természeti filiáció fölé emelkedik. Egyetlen az őskép, a testet öltött Logosz, és ha befogadja, mindenki számára az. Ez a testvériség, másképp egyetemes emberiség forrása. De mivel »az emberi szemlélet csak emberien formált kép vezetheti«, a kép segítség az istenemberrel való azonosulásban.”⁴⁹

Figyelmesen mérlegelve az elhangzottakat megállapíthatjuk, a most idézett Kemény Katalin, éppúgy, mint Karátson Gábor, az ikonművészet teológiai-szokrális, illetve festészetfilozófiai olvasatával egy olyan értelmezési keretet jelölnek ki, amelyben nem csupán a szóban forgó, a Vajda-életmű csúcsteljesítményének tartott korszak művészet(elmélet)i problémáit tudják új fénytörésbe állítani, hanem a hagyomány folytonosságának és törésének kérdéseit is.

Így jutunk el az 1936-ban készült *Felmutató ikonos önarckép* Kemény- és Karátson-féle interpretációjához. A pontosság kedvéért érdemes aláhúznunk, hogy mindkettejük számára ez a kulcsmű, benne látják koncentrálni a Vajda felvetette valamennyi művészeti és létproblémát. Különösen Karátson esetében feltűnő ez, mert ő az életmű kvintesszenciáját, a meghaladhatatlan „főművet” is ezzel a szénpasztellfestménnyel azonosítja.⁵⁰ Bár első hallásra filológiai szörszálhasogatásnak, öncélú fontoskodásnak vagy épp okoskodásnak tűnhet, tegyük hozzá, Kemény Katalin *Felmutató ikonos önarcképről*, míg Karátson *Felfelé mutató ikon-önarcképről* beszél. Mindezt nem azért hozom szóba, mintha nem lenne egyébként teljesen egyértelmű, hogy mindketten ugyanarról, ugyanazokkal a fizika paraméterekkel (90 × 62 cm, szén, pasztell) jellemezhető műalkotásról beszélnek. Ám a címmel, a címadással kapcsolatos morfondírozásaik messzebbre vezetnek: Karátson egyenesen odáig megy, hogy a kép (bár nem tudni, kitől származó, de elfogadottá vált) konvencionális címét önkényesen meg is változtatja.⁵¹ Kemény Katalinnak „csak” az ikonos jelzővel van baja: „Nem tudjuk, Vajda maga adta-e a címet, vagy művének elemzői. Ha az ikont egyszerűen valamely művészeti stílusra lehetne redukálni, a cím esetleg találó lenne. Az ikon szónak melléknévvé alakításától mindenképpen eltekintenénk. Valószínűleg a címadó is azért tett ilyen engedményt, mivel a rokonság az ikonnal szembeszökő volt, de maga is tudta, hogy egy arcmás vagy ikon, vagy nem, vagy a *homo coelestis* mutatja, vagy a *homo terrenus*.” A címadás kérdése általában sem mellőzhető, a mi mostani szempontunkból pedig egyenesen perdöntő jelentőséggel bír, hisz a vajdai univerzum mélyén húzódo ambivalenciára világít rá. Ahogy Kemény Katalin fogalmaz: „Ez a hatalmas kép épp azzal döbönt meg, hogy se nem az egyik, se nem a másik [sem a *homo coelestis*, sem a *homo terrenus* arcképe], mégis valamely módon mindkettőben részes. És miért lenne felmutató, holott nem is mu-

tat sem maga fölé a magasba, sem lefelé a mélybe, ehelyett az archoz hasonlóan rejtélyes kéz kérdően fordul a sokrétű, mégis lemeztelenített arc felé. A sokértelműség mindig kérdést nyit, mindig hasadást a lehetséges értelmekek között. A kérdés mindig kérés, a válasz keresése. (A kérdés, keresés, kérés nemcsak a magyar nyelvben egygyökerű szó!) Adekvát címet adni festménynek, zeneműnek szinte megoldhatatlan feladat. A forma, a szín, a hang, a tapintható test, valamennyi a formátlan, hangtalan, tapinthatatlan megnyilatkozása; ez köztük az eredendő rokonság, ez alapozza meg valamennyiben a közös harmóniatörvényt; de a szó, épp azért, mert a Logosznak a természetből függetlenebb megszólalása, vagy többet mond az érzékekkel foghatónál, vagy a saját szintjéből engedő körülírásban kevesebbet, de mindenképpen mást.⁵²

A kérdezés (illetve a kérdésesség tapasztalata) Karátson esetében a műértelmezés kiinduló- és egyben végpontjává válik. A *Hármaskép* utolsó mondatait idézem, amelyeket a Vajda-ikon megfektési kísérlete kapcsán vetett papírra: „De most a mű végső arcát látjuk, és belőle a szempár egyenesen reánk néz. Reánk figyel gyöngéden és messziről, talán kíváncsian, és kérdez. A remekmű csodálkozik önmagán és a világ létén. Valami elvégeztetett, de ez itt még nem a vég. A műben maradt még valami kérdés, de ezt a kérdést megfogalmaznunk immár nekünk kell. [...] Világ alapjainak felvettése óta kérdez valamit a művészet, mindig másféle módon, s a kérdésre adható válaszokon múlik az ember sorsa, a miénk is, ma is.”⁵³

Mielőtt néhány konkrét szempont alapján megvizsgálánk Karátson interpretációját Vajda „főművéről”, érdemes röviden utalnunk az utóbbi időben különösen divatosá vált ekphrasziszkutatásra, noha tudomásom szerint maga Karátson sohasem írta le a szót, hisz a műfajelmélet mint olyan egyáltalán nem foglalkoztatta. Annál inkább érdekelték azok a (tág értelemben vett ekphrasziszból következő, általuk implikált, általánosabb) elvi kérdések, hogy a kép megnyílhat-e egyáltalán a szavak előtt, azaz a szavak láttathatják-e vagy csupán megidézhetik tárgyukat, miközben az olyan részletkérdések, hogy hol húzódik határ a leírás és az értelmezés, a verbális és a vizuális között, számára kevésbé tűnhettek fontosnak. Karátson konkrét (az elemzett kép fizikai méretére, témájára, festéstechnikai jellemzőire stb. vonatkozó) deskripciói ugyanis mindig elválaszthatatlanok a tágabb értelemben vett interpretációtól. Ilyen értelemben valóban nevezhetők bizonyos művei „kritikai ekphrasziszoknak”,⁵⁴ amennyiben hangsúlyos szerepet szán a műalkotás nézőben kiváltott hatáseggyüttesének, illetve a hatást kiváltó művészi eljárások részletes bemutatásának is. A (mű) tárgyleírás során olyan „textuális képet hoz létre, amelyet [...] csakis a szövegben és sehol másutt nem lehet fellelni”,⁵⁵ így az ekphraszisz több (vagy legalábbis más) lesz nála, mint egyszerű reprezentáció. Az ekphraszisz terében Karátson hangsúlyozottan esszéíróként van jelen, olyas valakiként, aki ha akarna, se tudna távolságtartó és közömbös maradni a tárgyával szemben: minthogy számára minden „objektív” kijelentés csakis az esszé „szubjektumára” vonatkoztatva, az esszéíró személyére szabottan érvényes. Ahogy írásom elején fogalmaztam, Karátson nem a művészettörténet és műkritika közegében kívánja pozicionálni a maga értelmezői tevékenységét, nem itt keresi saját értelmezői pozíciójának visszaigazolását, s nyilván az „elbeszélés nehézségei” sem úgy vették fel benne, mint a művészettörténeti leírás „irodalmibb” darabjait létrehozó művészettörténetesek számára, akik a szemléletesség és a hatásosság érdekében folyamodnak a retorika és a metafora eszköztárához. Karátson esetében azonban másról van szó; nála nem csupán írói fogás vagy trükk a szöveg „olvasóbaráttá” alakítása, dramatizálása, a szerzői hang elszemélyesítése.⁵⁶ Karátson, mint látjuk, valamiféle személyes érdekeltiségről és érintettségről tanúskodó, magától értődőnek és természetesnek ható esszényelvet alkot, amely nem pusztán a szöveg performatív szintjén értékelendő (mint az olvasói érdeklődés ébren tartásához, mi több, felcsigázásához hozzájáruló eszköz), hanem mindenekelőtt azt hivatott jelezni, hogy szavai a referencialitáson túl önreprezentációs, metanyelvi teljesítményekként is értékelhetők.

Ezen a ponton térhetünk vissza a *Bhagavad-gíta* idézett néhány sorára, amely jól illusztrálja az elmondottakat. Az idézet így szól: „Íme, lásd meg, ó Pártha, az én Formámat, százszorosan, ezerszeresen, sokféle változatban, sokféle színben és alakban... Itt és ma lásd meg az egész mindenséget, a mozdíthatót és mozdíthatatlant... sok szájjal és sok szemmel, sok csudálatos látomásban, sok isteni ékességgel, sok felemelt isteni fegyverrel... a csupa-csoda Istent, határtalanul, mindenfelé fordított orcájával... S a Pándava meglátta az egész univerzumot, felosztva sokféle részre, ott állva egyként az Istenségek Istenségének testében... a lények minden fokozatát megkülönböztető jegyekkel... csupa szájjal, csupa szemmel, csupa karral, csupa mellel... mindenütt a határtalan formát.”⁵⁷

E szövegbetét előkerülése a gondolatmenetben meglehetősen váratlan: feljebb futólag utaltunk már rá, annak kapcsán kerül elő, hogy Karátson elmondja, Vajda Párizsban milyen sok időt tölt a Musée Guimet-ben, valamint hogy „szeretettel és elmélyülten tanulmányozta a keleti művészeteket”, és hogy, úgymond, „montázsai a *Bhagavad-gíta* [általunk idézett] soraira emlékeztetnek”.⁵⁸ Gondolom, rajtam kívül sokakban kelt hiányérzetet ez az indoklás. Zavarodottságunkat csak tovább fokozza, hogy ráadásul az azt követő sorok sem igazítanak el bennünket, sőt, mintha nem is igazán kapcsolódnának az előttük álló bekezdés gondolatmenetéhez.⁵⁹ Pusztá illusztrációval, rosszkor elsütött írói bonmot-val állnánk tehát itt szemben? Aligha valószínű. (Már csak azért sem, mert véletlenül ezúttal is Kemény Katalinhoz fordulhatunk segítségül, aki szintén a hindu metafizika gondolkodásmódjából merítve és annak nyelvén sokkal meggyőzőbb érveket tud felvonultatni az idézet lehetséges motivációját tekintve. Így érvel: „A *Felmutató*ban egyetlen ember sokszorozódik meg egzisztencia-metamorfózisának fokozataiban: a zűrzavar világában megsötétedett kísértő kéz a fej után nyúl, hogy egészéből kiszakítsa az inkarnálódott arcot, és a maga káoszába, a nemlétebe sodorja. A kéztől elhajló arc rétegeire bomlik, megsokszorozódik, de tengelye valamennyinek közös, s az valamennyit összetartja. Az egyetlen arcba foglalt arc válasz a világ káprázat-sokaságának egységére, és megoldás a Vajda-rajzok egyik alapproblémájára, a legkülönbözőbb alakzatok rejtett, annál valószínűbb kapcsolatára. A forma azonban nem lehet meggyőző, ha nem az ontológiai igaz megjelelése. Erre pedig bizonyíték a sok arc közös tengelyén fekvő közös szempár.”⁶⁰) Visszatérve azonban Karátsonhoz, nyugodtan leszögezhetjük, ez a szóban forgó, helyét kereső hindu betét, ha a szövegegységek lineáris kohézióját talán elvétí is, a szövegegész globális kohézióját semmiképp. S itt nem elsősorban a szöveg „szövegszerűségét”, megalkotottságát-retoretizáltságát szeretném hangsúlyozni (bár természetesen ezt is),⁶¹ vagy a létrehozás folyamatában esetlegesen bekövetkező rövidzárlatokon kajánkodni, hanem inkább azt húznám alá, hogy ha talán ügyetlenül is, mégis milyen jó írói ösztönnel tudja Karátson továbbcsőzni (illetve olvasójával továbbcsövetni) az eddigi gondolatmenetét meghatározó legfontosabb témákat és kulcsmotívumokat. Mi több, újakat (vagy legalábbis új témavariánsokat) behozni, mint amilyen az oikoszé, a lehető legtágabb értelemben vett környezeti (ökológiai) gondolkodásé⁶² (Karátson metaforikájában: a „kiterjesztett perspektíváé”), amely a modern emberiség szkizofréniáját egyedül (lenne) képes orvosolni a szerző meggyőződése szerint: „Győzelem ez a kép. Kelet őrizte a Föld, az Égitest, az emberi testvériség titkát; Nyugaté volt az individualitás. A két princípium évszázadokon keresztül kibékíthetetlennek látszott. Egyszer már idézett (s ott kritika tárgyává tett) 1936-os programadó levelének egy későbbi bekezdésében Vajda arról ír, hogy Magyarországot Európában elfoglalt földrajzi helyzete arra predesztinálja, legyen összekötő kapocs Nyugat és Kelet között; arról ír, hogy ő és Korniss a művészetben egyesíteni akarják a két pólust, a kétfajta európai embertípust; »hidépítőik akarunk lenni«, mondja. Mint láttuk, a program e tekintetben mélyértelmű volt; és ebben a műben sikerült is megvalósítani. Elérte Vajda a célt az áthatás technikája, a kiterjesztett perspektíva által. Az igaz emberkép ugyanis mindig csak térben formálódhat meg. Az emberek közötti kapcsolatokat kell megmutatni; de még egyetlen ember is, önmagában véve is: relációk rendszere. És itt lépett túl Vajda a korabeli avantgárd törekvésein. Szentendrei városrajzaiban a nyugat-európai szubjektívizmust és individualizmust a végső konzekvenciáig feszítve újra eljutott az objektív tér képéig; és mindenkor, ha a külső tér képét újszerűen ragadjuk meg, önmagunkat is mélyebben megismerjük. Ez a tér ismét méltóvá tétetett arra, hogy az ember képét hordozhassa. Egymásba montírozott arc- és testrajzaiban Vajda megint csak az együttlátásnak ezt az elvét alkalmazta; és a *Felfelé mutató ikon-önarckép*ben levonta belőle a legmélyebb, világraszóló ellentéteket kibékítő következtetést.”⁶³ E végkövetkeztetéshez Karátson a műközpontú elemzés során jut el, amely persze rejt magában némi tautológiát, hisz előzetesen feltételeznünk kellett valamiről, hogy remekmű, és „mindent magába foglal” ahhoz, hogy egyáltalán neki merjünk veselkedni a feladatnak, hogy kimutassuk róla, hogy remekmű...⁶⁴ Módszerének – a látványból, a látottból kiinduló, esztétikai alapozottságú módszer – fogyatékoságával és korlátozott érvényűségével maga Karátson is tisztában lehet, legalábbis erre engednek következtetni a *Hármaskép* utolsó mondatai: „Szemünk foltocskáról foltocskára, vonásról vonásra, formáról formára végigtapogatta az egész képet. Úgy vélnénk, több felfedeznivalót számunkra nem tartogat. Hátralépünk és megpihenünk, nyugalom árad el bennünk az egész mű nagy harmóniája láttán. És ekkor megpillantunk egy új arcot, arcot, amelyet már a kezdet kezdetén is láttunk, de akkor kihagytuk a számításból, és szinte meg is feledkeztünk róla az analízis fárasztó munkája során; ám most látjuk, újra látjuk,

és így most már újonnan is ismerős. A mellkas-hegység fölött, az örvények között kerek arc lebeg, kissé humoros kifejezésű és mégis nagyon-nagyon komoly ábrázat; nem érezzük többé benne a tan ortodoxiájának szigorát; az individuális-realisztikus önarckép pedig teljesen a boldogító zöldrany derengésbe vesz, már csak a kép puha barnaarany arcát látjuk, benne meglehetősen balra csúsztatva ül a világos szempár. Hogy ezt a szempárt a gömb-archoz tartozónak látjuk, az teszi, hogy egy egészen új arc tárul elénk. Amíg e szempárt az individuális önarcképhez vagy az igazi archoz tartozónak tekintettük (hiszen ezekhez is tartozik), addig jobbra nézett, kifelé a képből. De most a mű végső arcát látjuk, és belőle a szempár egyenesen reánk néz. Reánk figyel gyöngéden és messziről, talán kíváncsian, és kérdez. A remekmű csodálkozik önmagán és a világ létén. Valami elvégeztetett, de ez itt még nem a vég. A műben maradt még valami kérdés, de ezt a kérdést megfogalmaznunk immár nekünk kell.”⁶⁵

Bár Kemény Katalin értelmezési stratégiája sok ponton érintkezik Karátsonéval, nála a fő hangsúly nem a megalkotottként felfogott remekműre esik, hanem sokkal inkább az (egyébként Karátsonnál is fontos) identitás kérdéskörére. Ő ebben látja Vajda művének⁶⁶ jelentőségét: „A *Felmutató ikonos önarcképet* szemlélve egy kettős transzfiguráció folyamatának lehetünk részesei. Egyrészt annak, ahogy a Nácisz-én-arc rétegről rétegre levetkőzik, egész addig, ahol már nincs arc. Másrészt annak, ahogy a végső kifürkészhetetlen, a határtalan, a teremtetlen, aki önmaga gyökere és alapja, arccá, képpé, énné válik. E valóságosnak látszó tükörcarc valóságában azonban, amely érzeink, értelmünk számára megsemmisül a határváltásokban, s amelynek eredete megragadhatatlan, kételkedni kell. [...] A kísértő kételkedés az egységesnek látszó képet felbontja, és a kép rétegeire hasad: megszűnik ikonnak lenni. A *Felmutató* tehát nem ikon: kevesebb is annál, mivel nem hasonmás, de több is, minthogy az ábrázolható határát érinti. A végleges szétesést viszont épp a bomlás akadályozza meg: kiderül, hogy elhagyva mindazt, ami feloszló és mulandó, megmarad az el nem foszló – az, amit a *Bhagavad-gíta* szavával nem fog a kardél, a leggyengébb, a legerősebb, amiről ha akarnánk, se tudnánk leoldódni. A kísértő vágta hasadás nyomán a lehetséges értelme között megvilágosodik, hogy egy az értelem: az értelmén túli, a kimondhatatlan, a lefesthetetlen.”⁶⁷ Ahol tehát Karátson megáll (törvényszerűen meg kell állnia), onnan Kemény Katalin még egy lépéssel tovább tud lépni: „Van azonban Vajdának egy másik, a *Felmutató*tól mérhetetlen távolságra levő festménye, amely joggal viseli az ikon nevet. A címe: *Leányikon*. A kép áttetsző egyszerűsége ellenére sem kelti a reálisból leszűrt absztrakció érzetét. Az maga a *kép*, amint a semmiből, minden felfogható előzmény nélkül felmerül – és egyszer csak itt van. Nincs benne semmi rétegződés, semmi gesztus – egy női arc néz szembe velünk, amelyben benne van a teljes világ. Ha az egész Vajda-életmű egyféle katabázisz, s ezen belül a *Felmutató* túllép az emberi élet határán, úgy a *Leányikon* az életre születés, értelmünk számára az eltűnésnél is nagyobb csodája. Mert ez nem egyéb, mint az első megjelenés eredendő ártatlansága: a Szűz. [...] A *Felmutató ikonos önarckép* üres szemének mélységéből felmerülő leányarc, a szerkezeti hasonlóságok ellenére sem csupán egyike a leányfejeket ábrázoló képek és női ikonok közül. Sokkal inkább valamennyi végső értelmét megismerő, a szenvedélyek súlyától megkönnyebbült, a zűrzavar izgalmától megtisztult *egyetlen*. Találkozása is egyetlen a *Felmutató*n a végsőkig lecsupaszított férfiarccal, az »egészen mással«. Lehet hatalmasabb ítvávolság, mint ami férfi és nő között, mint a bennünk alvó férfi és nő között feszül? A legtávolabbi a legközelebb: »A kép, a szellem tiszta teremtménye a két egymástól eső valóság közeledéséből születik.« [...] Lehet az életműnek más értelme, mint önmagunkra ismerni az eredetben? Vajda igazi önarcképe a *Leányikon*.”⁶⁸

Nem csupán arról van itt szó tehát, hogy mindkettőjük értelmezésében Vajda úgy alapozza újra a művészetről való tudásunkat, hogy újra elkezd látni (s láttatni), vagy arról, hogy számukra Vajda esetében teremődik meg a szuverén mű megszületésének szükséges feltétele a mű és alkotó megbonthatatlan egységében, hanem arról is, hogy Vajda Lajos szuverén (élet)műve valójában az efemer én levetkőzésének folyamatáról ad számot. Kemény Katalint és Karátson Gábort is ez a Vajda életművére oly jellemző, a személyest és a személyen túlit egyszerre magába foglaló transzperszonalitás nyűgözi le, az a szabadabb, korlátozásmentesebb, kevésbé nárcisztikus személyiségfelfogás, az a nem szubsztancia alapú személyfogalom, amely meggyőződésük szerint (a descartes-i gyökerű európai énközpontúság ellensúlyaként) egyedül képes az egocentrikus ego létéből következő feszültségek feloldására, az önmagába fordult immanencia korlátaiból (fogságából) való kitörésre s ezzel párhuzamosan a (korlátolt személyiségfogalomból kinövő) európai nihi-

lizmus meghaladására, amely kimondva-kimondatlan mind Kemény Katalin, mind Karátson Gábor legfontosabb törekvése és életművük tétje. Amikor ezzel a szuverén művel megtörténik a találkozás, belépnek a dialógus közegébe, ami nem más, mint szóra bírás, értelmezés – egyszerre a műé és önmagu(n)ké: „A mű az alkotó teljes személyiségével azonos, tehát kimeríthetetlen. Ezért kell oly komolyan venni Heidegger megjegyzését: legyen a szerző mégolyan világos, mindig kommentárra szorul. De mondhatná így is: mi, akik olvassuk, mi szorulunk kommentárra, s még inkább saját kommentárunkra.”⁶⁹

JEGYZETEK

¹ Vö. KARÁTSON GÁBOR, *Hármaskép*, Magvető, Budapest, 1975, 115.

² Thomka Beáta nem véletlenül adta *A látszatperspektívától a kiterjesztett perspektíváig* címet a már szóba hozott írásának. Lásd Híd, 1976/1, 76–82.

³ KARÁTSON, *Szentendrei házak feszülettel* = Uő, *Világvége után*, 74.

⁴ Uo., 73.

⁵ Uo.

⁶ Például, hogy Karátson meglátása szerint Vajda képeinek (nem vallási vagy filozófiai értelemben vett) misztikusága épp abból fakadhat, hogy tagadják a pusztá extenzitást (a rossz végtelent).

⁷ KARÁTSON, *Szentendrei... i. m.*, 77.

⁸ Merleau-Ponty *A perspektíva mint szimbolikus* forma című Panofsky-műre hivatkozik.

⁹ Panofsky idézett művéből származó fogalmak.

¹⁰ Vö. Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*

¹¹ Vö. KEMÉNY KATALIN, *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén* = Uő, *Maszk és valóság*, Ernst Múzeumi Füzetek, Budapest, 2007, 6. Az elhangzottak fényében talán nem indokolatlan a perspektíva elsorvasztásának általuk megfogalmazott kritikáját egy átfogóbb kultúrkritikai attitűd megnyilatkozásának tekinteni, amelynek része a – valamiféle „tudományos” tevékenységformával azonosított – művészettörténetírás burkolt vagy nyílt kritikája is.

¹² KARÁTSON, *Szentendrei... i. m.*, 76–77. Karátson alapvető műközpontú-esztétikai alapállására lásd még: „A nagy mesterek világi mindenesetre énközpontú világok, részletesen kidolgozott formában: egyszerre emberiek és természetiek; és *formai meghatározottságuk* módot ad arra, hogy a művésszel és műveivel való foglalatosságunk a másik emberrel való találkozás intellektuálisan tiszta esete lehessen, a hétköznapi élet buktatói nélkül.” (Vö. *A mi magunk és a körülöttünk* – Vajda Lajos = KARÁTSON, *Világvége után*, 90. Kiemelés: Sz. F. I.)

¹³ Richard Rorty kifejezése, amit az amerikai szerző Heidegger ürügyén az egész európai logocentrikus (értsd: metafizikai beállítottságú) kultúrát (a szó kettős értelmében:) „leíró” metaforának szán. (Vö. RICHARD RORTY, *Heideggerről és másokról*, Jelenkor, Pécs, 1997.) Kemény Katalinnál szó szerint is előfordul a kifejezés (vö. „Kétségtelen, hogy Vajda a legnagyobbak aszkéták céltudatosságával valósította meg a benne spontán igénnyel jelentkező műtervet.” KEMÉNY, *Arc-maszk-ikon* = Uő, *Maszk... i. m.*, 26.), Karátsonnál csak metonímikusan, Vajda legendás szegénységét hangsúlyozva. (Vö. „[Vajda] Remekműveit, pénztelenségében, gyorsan sárguló és töredező csomagolópapírosra rajzolta. Azt mondják, nem törődött vele, megmaradnak-e. A míves tökéletesség, úgy látszik, őt sem érdekelte. Érdektelensége a szegénységének a következménye volt, és nem milliomosok érdeklődésére számító póz. Vajda nem is törekedett arra, hogy a szegénységen túljusson. Technikájának előkelő igénytelenségével mintha sorsközösséget vállalt volna a gazdasági válság áldozataival, a világháborúban névtelenül elpusztuló milliókkal. Meghalt harminchárom éves korában, és »semmi sem sikerült neki«. [Esetében] a személyes felelősség és a szegénység vállalásáról [van szó], amelynek ez a festő szinte jelképévé lett.” KARÁTSON, *A festés mestersége*, 43–44.)

¹⁴ KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 29.

¹⁵ Merleau-Ponty így ír idézett esszéjében: „Mintha a festő foglalkozásában lenne valami sürgető, valami minden másnál sürgősebb. Ott áll az életben, erősen vagy gyengén, de vitathatatlanul *szuverén* módon [kiemelés: Sz. F. I.], ahogy a világon rágódik, minden egyéb »technika« nélkül, azon kívül, amit a szeme és a keze nyújtani képes a látáshoz, a festéshez, s minden erejével azon van, hogy ebből a világból, mely a történelem botrányait és dicsőségeit visszhangozza, képeket emeljen ki, amelyek aligha tesznek hozzá valamit az emberek haragjához vagy reményeihez, és ezt senki nem hányja a szemükre. Miféle titkos tudomány az, amit a festő birtokol vagy keres?” Később ezt olvassuk: „A festő az egyetlen, akinek joga van a dolgokat anélkül szemlélni, hogy az ítélkezés kényszere nehezedne rá. Azt mondhatnánk, hogy előtte a tudás és a cselekvés jelszavai elvesztik érvényüket.” Illetve: „Max Ernst (és a szürrealizmus) joggal mondja: »Miként a látnok híres levele óta a költő szerepe az, hogy annak diktálása szerint írjon, ami benne elgondolódik, szavakká formálódik, úgy a festő feladata, hogy megragadja és kivetítse azt, ami benne látszódik.« A festő bűvöletben él. Legsajátabb cselekvései – azok a gesztusok, ecsetvonások, amelyekre egyedül ő képes, és amelyek mások számára már kinyilatkoztatások, mert nekik nem ugyanazok a hiányai, mint a festőnek – számára úgy tűnnek, mintha magukból a dolgokból sugároznának, mint a csillagkép a csillagok együttállásából.”

¹⁶ Ennek csak látszólag mond ellent az, hogy Karátsonnál például a *Felmutató ikonok önarckép* korszakos jelentőségét hangsúlyozó és a *Hármaskép* gondolatmenetében kulcsszerepet betöltő főmű elemzése a *Szentendrei házak feszülettel* című kései írásban szintén előkerül, sőt fontos hivatkozási pontul szolgál.

¹⁷ A Vajda-recepcióban legalább ennyire elterjedt az a nézet, amely szerint az életmű betetőzése (értsd: csúcsa) az utolsó pályaszakasza, az absztrakt szénrajzokkal.

¹⁸ Vagy épp a szakirodalom „felmondása”. Felettebb érdekes ugyanakkor, hogy – ha sokszor csupán áthallásosan is, vagy az egyes értelmezéskísérleteik éppen aktuális gondolatmenetén átszűrődve – mégis milyen sok szállal, s ami ennél jóval fontosabb: mennyire *lényegi* pontokon tudnak kapcsolódni például a florenszkiji ikon-felfogáshoz. Mindenekelőtt az ikonok (ikonfestészet) képviselte *rituális* (avagy élő), illetve a (nyugati) táblakép képviselte *textuális* (avagy hermeneutikus) hagyomány szembeállíthatóságára gondolhatunk. Vö. SZILÁGYI ÁKOS, *A kendőzetlen igazság képe – Ortodox ikon és reneszánsz festmény = Örök képmás. Képteológia a zsidó-keresztény hagyományban*, Jászöveg Műhely, 2011, 174.

¹⁹ KARÁTSON, *Szentendrei... i. m.*, Uő, *Világvége... i. m.*, 74.

²⁰ *Uo.* Egyébként a keletiség motívuma Karátson alkotóművészi és művészeteoretikus öntudatra ébredésének egyik kulcseleme, mely meghatározza majd pályájának következő ötven évét, s ezért ennek még csak érintőleges bemutatására sem vállalkozhatunk most jó lelkiismerettel.

²¹ KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 14.

²² Igazságtalanok lennének, ha nem említenénk meg, hogy a *Hármaskép* Leonardo-fejezetében, a *Szent Anna harmadmagával* elemzések Karátson Gábor azonban nagyon is meggyőző párhuzamokra tudott rámutatni a leonardói természetsemlélet és a kínai tájképfestészeti technikák között, nem kevésbé A mi magunk és körülöttünkben. Amire egyébként a „szív tudása” kapcsán Karátson feltehetően gondolhatott, azt Kemény expressis verbis mondja ki, különös (vagy éppenséggel nem különös) módon ráadásul ugyanazon metaforák segítségével: „A hagyományban őrzött kép és a »szívben« őrzött kép ugyanaz. Akinek a szívében a kép felébred, abban a hagyomány egyetemes képe aktualizálódik. [...] Vajda a görög egyház ikonjainak, a szentendrei diófák és gyomok és kerítések és az esti bogarak útmutatása szerint megtalálta a minden kép, minden egyes lény szívében rejtőző képet [...]” HAMVAS BÉLA–KEMÉNY KATALIN, *Forradalom a művészetben*, Pécs, 1989, 61.

²³ KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 158.

²⁴ Ez Párizs „Kelet-ázsiai Múzeuma”.

²⁵ HAMVAS–KEMÉNY, *Forradalom... i. m.*, 59.

²⁶ Kimondva-kimondatlanul ennyiben persze a *nem* szakrális művészetről is. Kemény Katalin ez utóbbit a pszeudo jelzővel illeti, nyilvánvalóan nem értéksemlegesen, leíró értelemben használva a szót. Ily módon – miközben burkoltan utal az értékes és értéktelen szétválasztásának szükségességére – az általa használt művészetfogalom jobb megértéséhez is hozzásegíti olvasóját.

²⁷ KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 27. Az „őskép keresése” egyébként Vajda saját kifejezése, amiben Kemény Katalin egy-szersmind a festő ars poeticájának megfogalmazását érzi tetten érni.

²⁸ Tudnivaló ugyanakkor, hogy a prototípus, az Őskép-Ősminta az ikonról való gondolkodás fundamentumát képezi. Szilágyi fent idézett írásában mindezt így foglalja össze: „az eredetinek vagy szent mintának tekintett ikon [...] minden egyes másolatában *ugyanaz* az egyetlen, egyszeri *szent* kép, ezen még az sem változtat, ha az eredetinek tekintett ikon tárgyi-anyagi értelemben idővel elveszett vagy megsemmisült” SZILÁGYI, *A kendőzetlen... i. m.*, 174. Egyébként Karátson Gábornál szintén előfordul az őskép kifejezés, de nem teológiai értelemben: „A festő magánya [...] egyetlen szakasza csak egy egzisztenciális folyamatnak. A folyamatot megindító őskép a való világból csap a magányos nézőbe, az énbe”; „Innen kezdve a festmény egymást követő képek metamorfózisa, külső és belső képek között ide-oda hintázó elmélkedő tevékenykedés, amelynek végeredménye az immár kikristályosodott mű.” KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 28., 29.

²⁹ KEMÉNY, *Barangolás... i. m.*, 11.

³⁰ Avagy ugyanezt másként megfogalmazva: mindkettejük számára evidencia, hogy Vajda egyértelműen azok közé sorolandó, akik aurával rendelkeznek.

³¹ „[...] a tradicionális szakrális művészet mindenütt és minden korban azonos, akkor is, ha az eidoszt más és más látványban éli meg. Az iszlámban az első (utolsó) kép a személytelen kozmosz szabályos volta és egysége: nem hiába fejlődött ki náluk oly magas fokon a csillagászat, mozaiktemplomaik leginkább a csillagjárás pompájához és struktúrájához hasonlítanak. A szentetlen Buddha-szobrok nem néznek az emberre, személytelen nyugalomban az előttük hódolót annak semmi voltára figyelmeztetik. A kínai, japán taóban a természet örök változása hullámzik, s benne az ember nem fontosabb, mint egy lehulló krizantémszirom. Abban viszont valamennyi megegyezik, hogy az ősalakra, az ideára koncentrálnak levét minden járulékos fölösleget.” KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 27–29.

³² Persze nem saját leleményként, minthogy a fogalom a zsidó-keresztény kultúrkörön belül is, s éppen az ikonművészet kapcsán, elő-előkerül. A motívum ősforrása az ortodox képteológiában a Szent Lukács-legendáriumban található, hisz Lukácsot általában a kezét fogó-vezető angyal társaságában szokás ábrázolni. Ez az ikonográfiai tradíció olyan erős volt, hogy hatása a reneszánszig és El Grecóig nyomon követhető. Ezzel kapcsolatban lásd SZILÁGYI, *A kendőzetlen... i. m.*, 186.

³³ „[a Vajda-képek maradhatnak szignálatlanul. A] nézőnek sincs szüksége az aláírásra. [Ugyanakkor] Aki már akár egyetlen Vajda-rajtot is látott, nem tudja nem felismerni az egyedül Vajdára jellemző szignatúrát. Egyetlen pont felvitele a vászonra, egyetlen ecsetvonás olyan utánozhatatlan és jellemző, akár egy-egy kivételes zenész billentése. Ez a nyom, ez a papírrintés nem következik semmilyen iskolából, koráramlatból, izmusból. Ez az érintés ott és úgy, ha már láttuk egyszer, másképp egyszerűen elképzelhetetlen volna: mégoly kiváló utánzó-technikával is csak karikírozni lehetne, lemásolni nem. A géniusz egyetlen megszólalása, egyetlen vonala is magában hordozza a meghatározhatatlan szignatúrát.” KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 29. Ez az anonimitás azért fontos Kemény Katalin számára, mert benne nem csupán a művészi alázat megnyilatkozását látja, hanem a buddhista hagyomány szanjaszinjával való lehetséges párhuzamot is. (A szanjaszin, a „nevezetes névtelen” felhagy minden világi foglalatossággal, s már csak a legfőbb princípiummal, a brahmannal való egyesülésre törekszik.)

³⁴ *Uo.*, 31. Tegyük hozzá kiegészítésképpen, hogy Karátsonnál is előkerül az a gondolat, hogy Vajda utolsó korszaka a kelletténél is nagyobb teret enged a szubjektív értelmezés relativizmusának, s ez nem válik a művek előnyére: Vö. „Kronológiailag Vajda halálháló-szénrajzai szinten az életmű végéhez tartoznak; Vajda utolsó

mondait ezek; ám ebből az időrendi helyiértékükből nem vonható le az a következtetés, hogy bennük kell látnunk Vajda legfontosabb közlendőit. [...] A kései szén- és tusrajzokon a szubjektum a rajzoló vagy a néző maga. [...] a formailag tökéletesen zárt mű az egzisztencia létsíkján szétoldódik, és megnyílik a szemlélő szubjektum felé; ily módon azután ki-ki olyan értelmet tulajdoníthat a műnek, amelyet élete pillanatnyi fokán a legfontosabbnak tart.” Illetve: „A kései szénrajzokon az embernek nyoma sincsen, velük szemben állva a nézőnek úgy kell éreznie, hogy ő az ember; a mű fölött állónak kell éreznie magát, ez pedig e művekről szólván magas rang; a mű a magasba kényszeríti, s innen származik az a furcsa közérzet, amelyet magán tapasztal. E kései művek hierarchikus rendje oly módon valósul meg, hogy nekem, a nézőnek kell értelmet adnom a diribdarab vonalak rostkötegeinek. KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 174.

³⁵ Érdemes itt újfent felhívni a figyelmet Karátson már korábban idézett megjegyzésére. „[...] a kép valami egyetemessérről szól ugyan, de ott, ahol még kép, személy szerint egészen a Vajda stílusa az, az ő világa, az ő dolga, vagyis valóban áttekintésű dolog. Kivezet önmagából, ezért érthető; ami kivezet, a tárgyasult esztétikum [az, ami] szerethető.” Vö. 12. jegyzet.

³⁶ Illetve kellett megtalálnia. Lásd KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 124.

³⁷ *Uo.*, 142.

³⁸ *Uo.*, 143.

³⁹ Máshol talán még egyértelműbben fogalmaz: „A kép mint tan – a nyugati festészet számára ennek semmiféle értelme nincsen.” *Uo.*, 142.

⁴⁰ Vö. „[Vajda számára] Bonyolultnak lenni annyit jelentett, mint szembenézni az európai művészet összes megoldatlan kérdésével.” *Uo.*, 145.

⁴¹ *Uo.*, 142–143.

⁴² A szóhasználat tudatosan játszik rá a „költők költője” kifejezésre, amit Heidegger alkalmaz Hölderlinre. Heidegger Hölderlin- és Karátson Vajda-értelmezése közötti párhuzamot az attitűdök rokonsága mellett a hasonló érvelési mód is alátámasztja. Lásd „Hiszen én nem is Vajda festői nagyságáról tündököm. És nem a mások festői oeuvre-jével hasonlítom össze az övét, ilyen értelemben csak ízlés dolga volna, hogy Vajdát nagyobbak vagy kisebbnek becsüli-e az ember húsz-harminc más kiváló festőnél. Ennél többről és kevesebbről van szó, egy olyan logikai vagy festészetfilozófiai lépésről, amelyet *egyedül* Vajda tett meg.” *Uo.*, 125. (Az én kiemelésem – Sz. F. I. Bár nem tartozik szervesen ide, Vajda festészetfilozófiai jelentőségét már az 1943-as Kemény-írás is ugyanúgy kiindulópontnak tekinti, mert esszéjének vége felé Kemény Katalin e szavakkal foglalja össze az általa addig elmondottakat: „Mindezt nemcsak Vajda Lajos revelatív képei okán, hanem a képzőművészet kedvéért kellett elmondani.” KEMÉNY: *Barangolás... i. m.*, 21.)

⁴³ Ehhez érdekes adalék lehet, hogy Karátson szerint az orosz konstruktivizmus az ortodox ikonművészetből született, még ha nem is „szerves lassúsággal” vagy „logikus folyamatosságban alakult [volna] ki az ikonfestészetből.” Vö. KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 144.

⁴⁴ „[az egyiptomi oltárfal, a görög színházfal, illetve az ikonosztáz] választófal a profán és szakrális tér között, pontosabban ezeknek megléte alkot profán és szakrális teret. Mindhárom közvetítő az őskép és a hasonmás között, maga a név is erre utal: eikon-ikon, azaz hasonmás.” KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 37.

⁴⁵ Vö. „A maszk a lét hierarchikus tudatának plasztikus formája. Itt található az ember istenénisége (amit általában, de ritka esetben helytállóan, vallásnak mondanak), továbbá, ettől elválaszthatatlanul, a művészettel, az ember elemi képkalkoló eszközével és tetteivel, a metaforával.” *Uo.*, 36.

⁴⁶ *Uo.*, 37–39.

⁴⁷ Éspedig elsősorban Vajda konkrét életművét tekintve, nem pedig az ikonábrázolást mint olyat általában.

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ Kemény Katalin viszont csupán egynek tekinti a (leg)jelentős(ebb) Vajda-művek sorában.

⁵¹ Lásd: „Vajda Lajosnak ezt a képét a festőről szóló kiadványokban többnyire *Felmutató ikonos önarckép*nek nevezik. Mint művei többségének, Vajda maga ennek a képnek sem adott címet; képeinek címei csak megkülönböztető jegyül szolgálnak. A hovatovább bevetté váló szokástól eltérően én a *Felfelé mutató ikon-önarckép* címet használok; véleményem szerint ez pontosabban írja le a művet.” Vö. KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 186.

⁵² KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 43.

⁵³ KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 183.

⁵⁴ Vö. MILÁN-BOGYAI Réka Orsolya: *Az ekphraszisz fikciói*, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2009, 120.

⁵⁵ *Uo.*, 138.

⁵⁶ Lásd ennek illusztrálására az alábbi mondatokat: „Leonardót és Grünewaldot, akit akkor a strasbourg-i állomáson még csak könyvekből ismerek [...]” „Megveszem a belépőket, még egy perc, és a *Keresztrefeszítés* előtt állok.” „Most hát ismerem az isenheimi oltárt, ezt a hasonlíthatatlan remekművet [...] Elgondolkodva állok a szentélyben. Behunyom a szememet, kinyitom újra; csakugyan itt vagyok.” „Kisvártatva mégis felébredtem. Hibáztam, gondoltam kétségbeesve. Hogyan is képzelhettem, hogy megértem az isenheimi oltár formai rendszerét?” KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 72., 84., 109.

⁵⁷ *Uo.*, 158–159.

⁵⁸ *Uo.*, 158.

⁵⁹ Az idézetet az alábbi mondatok követik: „Vajda szemében a történelem sodrába vetett, szétszagattott Én kép-mása jelent meg. Célja az volt, hogy megragadja a Föld és az Ember képét, úgy, mint a mindent látó, álmokra is már csak lidércnyomásosra hűnyódó mai szemek rémülve látják.” *Uo.*, 159.

⁶⁰ KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 51. Egyébként a Vajda-képen látható kéz-forma motívuma – amit egyesek „szarvnak”, mások kéznek, Kemény Katalin pedig, mint látjuk, „kísértő” kéznek interpretál – Karátson gondolatmenetében is fontos szerepet tölt be: „A kéz – írja –, nem találja a helyét, a kéz egyszerre tartozik az ikon-alakhoz (hozzá képest túlságosan kusza és hatalmas) és az individuális, intellektuális önarcképhez (hozzá képest túlság-

san súlyos és sötét). A kéz nem találja a helyét. Szeretne egyértelmű lenni, de nem tud. Szeretne önmaga lenni, de hiába, mert része egy még áttekinthetetlen összefüggésrendszernek; kitárt ujjakkal, úszóként lebeg az örvényben. A kéz bonyolult formába rendezi önmagát; nem mutathat más igazságra, mint amely neki megadott.” KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 158.

⁶¹ Többször utaltunk már rá, Karátson esetében a művészettörténet-írás egyszersmind par excellence írás, azaz irodalom is.

⁶² Lásd például: „Az Én környezete a kozmosz és a történelem zuhataga. Benne lebeg a szántóföldek-ezer-röge Föld. Azzal, hogy erre a formára rátalált, Vajda felülemelkedett az ortodoxia után vágyódó hagyománykeresés buktatóin. Minden valaha élt és még eljövendő ember lakóhelye ez a Föld, a teljes emberi közösség képe térben és időben. A tradíció benne nem azonos léptékben, nem stilizációként vagy idézetként jelenik meg, hanem mint az emberi múlt dicsőségének képe, a nagyság szimbóluma, amelyhez Vajda önmagát méri; ezen alul nem adja, általa válik ő is naggyá.” *Uo.*, 175.

⁶³ *Uo.*, 158–159.

⁶⁴ Lásd „A Felfelé mutató ikon-önarckép nézője semmiképpen sem járhat el [...] önkényesen. Ez a kép nem csupán feltételezi, hanem a maga összetettségében meg is jeleníti a szubjektumot; benne az örvényvilág nem mint a szó szoros értelmében vett téma, hanem mint a kép tárgyát, az embert kívülről determináló és hordozó környezet van jelen. [...] A Felfelé mutató ikon-önarcképbe [...] bele van építve a lét hierarchiája; ez a mű teljességet jelenít meg, és ily módon formailag nem lehet végtelenen egynemű; jelen van a képben, a képen belül az én is, az énnel pedig az egyneműség rostkötegei csak a *környezete* lehetnek. [...] A Felfelé mutató ikon-önarckép tehát fő mű, Vajda életművének centruma. Előzményei is, következményei is belőle értelmezhetők.” *Uo.*, 174–175.

⁶⁵ *Uo.*, 183. Fentebbi megjegyzéseimet természetesen nem kritikai élel tettem – nagyon is tiszteletre méltónak tartom a szerzők mögöttes törekvését, hogy ne csak beszéljenek az életmű teljességéről, érveljenek élet és mű egysége mellett, hanem igyekezzenek azt fel(meg)mutatni is. A *Hármaskép* jelentőségét épp az adja, hogy e kísérlet jegyében fogant, noha alapkonceptiója – hogy egy-egy kulcsmű struktúrájából bontsa ki a festészettörténeti -és elméleti, valamint a művészettudományi és lételméleti problémagócokat – nyilván csak korlátozottan alkalmazható, még ha egyébként intenzitásával, sűrítettségével képes is magával ragadni olvasóját.

⁶⁶ S nem főművének!

⁶⁷ KEMÉNY, *Arc... i. m.*, 52.

⁶⁸ *Uo.*, 52–54.

⁶⁹ KEMÉNY KATALIN, *Élet és életmű* = HAMVAS BÉLA, *Szellem és egzisztencia*, Pannónia Könyvek, Pécs, 1987, 168.

