

Fénnyel festett világ

Megjegyzések Van Gogh művészetéhez

„Az abszolútum csak a Hit és az Alkotás révén érhető fel ésszel.”

Andrej Tarkovszkij

„A szakrális művész nem saját képzelete szerint dolgozik.”

Zolnay Vilmos

1975-ben született Pécsen. Egyetemi tanulmányait a Pécsi Tudományegyetem magyar szakán végezte. Jelenleg Komlón, a Nagy László Gimnáziumban magyartanár. Legutóbbi írását 2007. 7. számunkban közzöltük.

Vincent van Gogh alig évtizednyi idő alatt kiteljesedett életműve csak a 20. század második felében került a képzőművészeti kánon s a befogadói figyelem középpontjába. A művész jelenkori népszerűsége jól mérhető a Szépművészeti Múzeum Van Gogh-kiállításának negyedmillió látogatottságán; de hatástörténetének gazdagsága is tanulságos. Befolyása a század festészeti paradigmáira felmérhetetlen; s neve a kultúra populáris tartományaiban is emblemikus erővel van jelen. Heidegger (a műalkotás ontológiáját vizsgálva) éppúgy hivatkozik képeire, mint Gadamer (a hermeneutikai művészetértés lehetőségeit kutatva). Pilinszky János éppoly fontos versekben (Van Gogh, Van Gogh imája) adózik a festő emléke előtt (is), mint utóbb például Rába György (Van Gogh: A szék) vagy Vasadi Péter (Van Gogh). És a sor a végtelenségig folytatható volna.

A képek köré *kiépített* kultusz azonban, félső, épp a képeket vonja árnyékba. A tagolatlan rajongás épp a megértés élménye elől zárja el az utat. A zsenikultusz romantikus örökségének terhétől megszabadulni komoly munka, elodázhatatlan felelősség. A feladat nehézségét fokozza, hogy a posztimpresszionizmus s a pointillizmus olyan egyedített változatával van dolgunk, amely alapvetően kérdőjelezi meg az iskolákhoz kötés s irányzatokba sorolás érvényét. Annyi bizonyosnak látszik: az akadémizmus szabályhűsége, a historizmus pózai, a romantika és posztromantika komikumig túlzó műveletei helyébe Van Goghnál az öntörvényű alkotásmód korszakos gesztusai kerülnek. Az ecsetkezelés, a színhasználat, a témaválasztás és a kompozíciós technika sajátosságaival művészettörténeti szakmunkák sokasága vetett már számot. E helyt két vonatkozásra térünk csak ki: a fény alakzatainak jelentőségére s a szociális tematika újszerűségére a Van Gogh-i esztétikai felfogásban.

A képek jobb értésében sokat segíthet Van Gogh irodalmi szempontból is rendkívül figyelemreméltó levelezése, mindennek előtt az öccsének, Theónak írott, mintegy hetedfélszáz levél (első, 1914-es publikálásuk Theo özvegyének érdeme volt). Ezek

egyikében olvashatók az alábbiak: „Tudod, nemcsak az Újtestamentum, de az egész Szentírás egyik alapvető igazsága az, hogy a fény áthatol a sötétségen. A sötétségen át a fénybe.” Majd, a napraforgó-tematika kapcsán: „A sárgában testesül meg az elképzelhető legtisztább szeretet.” A nap, a fény, a sárga (kivált a híres napraforgó-sorozaton) a szakrális színszimbolika erejével ragadja meg a befogadót. A *Két levágott napraforgó* (1887), a *Napraforgók* (1888) vagy a *Tizennégy napraforgó vázában* (1888) mellett olyan képekre gondolunk, mint a tengerre horizontot nyitó *Saintes-maries-i csónakok* (1888) vagy a kék és a sárga együtt egymásra hatásából építkező *Búzatábla repülő varjakkal* (1890). A fizikai munka dicséretébe — a jézusi példabeszéd emlékezetén keresztül — metafizikus értéktöbbleteket vonzó *Magvető* (1888), illetve a *Déliidő (Millet után)* (1889), amely a mezei munkát megszokító páros idill tündöklő békéjével kápráztat el, már következő kérdéskörünkbe vezet át — amennyiben a munka és a munkások világának Van Gogh-féle megközelítését példázza.

A bányászok közt töltött korai évek, a körükben végzett missziós, prédikatori tevékenység szemléletformáló erővel hatott ki az 1880-as évek alkotói termésére. A társadalom alsó rétegei (s így szociális értelemben számkivetettjei) iránti együtt érző figyelem művek sorában mutatkozik meg. (A részvétnek, pontosabban a részvevő odafordulás kompassióval rokon magatartásának szélsőségesen szép példája a *Börtönudvar [Doré után]* [1890]: itt a rabok vigasztalan körsétájával a fölfelé nyitott tér s a lélekjelképként föltűnő két pillangó alkot már-már lételméleti kontrasztot.) Érdemes ismét a levelekhez fordulnunk. „Nincs az a siker, mely jobban meg tudna örvendeztetni, mint mikor *egyszerű munkás emberek* szeretnék szobájukban vagy műhelyükben kiakasztani egy litográfiámat” — szól egy alkotói önreflexióként is olvasható, vallomásos szöveghely. S ugyancsak a művészi önértés alakulásának mikéntjére mutat vissza a következő: „Csak arra törekszem, ami a megélhetéshez legszükségesebb. Teljesen hidegen hagy, ami ezt túlhaladja. Legszívesebben hetibérért dolgoznék, úgy, mint más munkás, minden erőmmel és teljes elmémmel. / És minthogy munkás vagyok, a munkásosztályhoz tartozom, egyre inkább benne élek, és benne gyökerезem.” (A kétkezi munka misztikumára való fogékonyság, ha nem is általános érzület, korántsem ismeretlen a formálódó és deformálódó modernségben: elég csak a nemesi kényelemről lemondó Tolsztojra, a *földút* Heideggerére utalnunk vagy Simone Weilre, aki egyebek mellett így ír: „A munkásokat semmi földi céltudatosság nem választja el Istentől. Csak ők vannak ebben a helyzetben. Minden más állapottal együtt járnak különleges célok, amelyek odaállnak az ember és a végső jó közé. Számukra ilyen válaszfal nem létezik. Nincs semmi ballasztjuk, amitől meg kellene szabadulniuk. (...) A munkásoknak nagyobb szükségük van

költészetre, mint kenyérre. Elemi szükségletük, hogy az életük költészet legyen. Elemi szükségletük az örökkévalóság fénye.”)

A vidéki, paraszti lét csodált és vágyott (de nem idealizált!) egyszerűsége s romlatlannak vélt tisztasága a Van Gogh-i *esztétizáló létszemléletben* a szent és a profán eredendő egységének hite felől értelmeződik. Azon hit felől, amely a munkát és a művészetet közös lényegűnek látja, s mindkettőben a szeretet révén megváltható élet kiváltságos tartalmait sejtí meg. Íme, néhány vonatkozó levélrészlet: „Én a vásznat szántom, ők [a földművesek] a mezőt.”; „Véleményem szerint egy parasztlány, a széltől és naptól finom árnyalatokat kapott fakult, foltozott szoknyájában és kabátjában szebb, mint egy dáma.”; „...a parasztot úgy kell festeni, hogy az ember maga is egy közülük, úgy érez és gondolkodik, mint ők...”; „A parasztot munkája közben ábrázolni, látod, ez olyan dolog — ismétlem, ez a lényegileg modern —, ami magának a modern művészetnek a szíve. Valami, amit sem a görögök, sem a reneszánsz, sem a régi holland iskola nem csinált...”

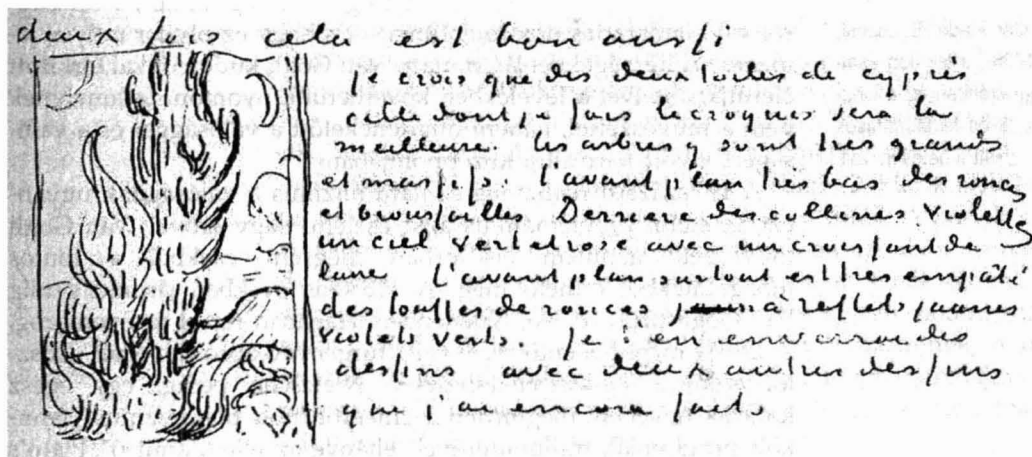
E tárgykörnek kitéüntetett és sokat elemzett képe a *Krumplievők* (1885). A mű gyöngéd tapintattal, a színárnyalatok gonddal kikísérletezett harmóniája útján viszi színre a munkában megfáradtak törődött közérzetét, a közös terhek kölcsönös vállalásának sorstapasztalatát. A festő maga erről így számolt be fivérének: „Nekem ugyanis nem csekély fáradságomba került úgy dolgozni, hogy kifejezzem azt a gondolatot: ezek az emberkéek, akik most lámpájuk fényénél eszik krumplijukat, ugyanazzal a kézzel, amellyel a tálba nyúlnak, ásták fel a földet. És így a kéz munkájáról beszélek, és arról, hogy ételüket becsülettel *meg is érdemelték.*” Egy későbbi levélben pedig akárha a *krumplievőktől* eltanult életbölcseesség nyilatkozna meg, de legalábbis annak tudatosított eleménye, hogy az anyaggal élő embernek — míg ideje erre jogosítja — nincs egyéb lehetősége, mint élni, az anyaggal, esendő anyagként maga is: „Megtanulni szenvedni, anélkül, hogy panaszkodnánk, és a fájdalmat ellenkezés nélkül elfogadni — éppen ez az a pont, ahol a szédülést kockáztatjuk. / Lehetséges, hogy egy másik létben ismerjük meg a szenvedések igazi okait, amelyek ebben az életben néha annyira elsötétítik a horizontot, hogy kétségbeesve azt hisszük, a világ vége előtt állunk. / Nagyon keveset tudunk ezeknek a dolgoknak igazi jelentéséről, és jobban tesszük, ha egy búzaföldet nézünk, még akkor is, ha csak festve van.”

„Senki így a modern festészetben nem *imádkozott*, mint ő. Művészete azonban nem tematikusan, hanem *mindenestől* vallásos.” A teljes Pilinszky-publicisztika egyik legpontosabb észrevétele ez. Mert igaz ugyan, hogy számos Van Gogh-kép motivikus megformáltsága közvetlenül kapcsolódik a hithez, a valláshoz vagy a vallásos művészeti hagyományhoz (mint a *Csendélet Bibliával* [1885], a *Pietà [Delacroix után]* [1889] vagy *Az auvers-i templom* [1890]), ezek tematikus aránya mégsem meghatározó.

Inkább a többi festményt is átható szellemiségük az, ami a teljes életmű vonatkozásában is érthetővé teszi Pilinszky egy naplójegyzetének *jogos túlzását*: „Jézust utoljára Van Gogh és Dosztojevskij értette.”

A kápolna, a madárraj, a ciprus, a krumplievők és a magvető, a napraforgók, szobák, arcok, székek, földek, utak, cipők és papucskok: Van Gogh képei azt a tudássá ért tapasztalatot sugalmazzák, melyet a fényvel festett világ öröme és a világosság törvényei együtt alapoznak meg. Azt a tapasztalatot, hogy sárban él, de fényvel lakik az ember. Hogy a színtelen reményt a szeretet vonja aranyba. Hogy a munka megszenteli a hiábavalót. De csak a szeretet ad életet. Az élőknek is. S hogy a kultúra szeretete bajosan képzelhető el a szeretet kultúrája nélkül. „Tudod, mi tünteti el a börtönt? Minden olyan érzés, mely komoly és mély. Barátnak lenni, testvérnek lenni, szeretni. Ez az, ami parancsoló hatalommal, csodálatos varázslattal megnyitja a börtönt. Azonban akinek ez hiányzik, az a halálé marad. / De, ahol a szeretet feltámad, ott az élet is feltámad” — fogalmaz ismét csak egy Theónak címzett levél. S axiomatikus tömörséggel, evangéliumi hanghordozással egy másik: „Nincs művészibb magatartás, mint szeretni az embereket.”

Esztétikum és szakralitás viszonyát értelmezni Van Gogh művészetében: ikonografikus értésmódszertant, a képiség hermeneutikájának avatott ismeretét igényelné. Erre nem vállalkozhatunk. Meglehet, a fent mondottak így is a szószaporítás vétkét kísértik. „Az igazság az, hogy mi nem beszélhetünk, csak a képeink.” (Utolsóként Van Gogh utolsó, elküldetlenül maradt levélből idéztünk.)



Vincent van Gogh levélrészlete (Saint-Rémy, 1889. június 25.)