

## Jovánovics György

### *Tér – kép – szó*

#### **VESZELSZKY BÉLA – A GÖDÖR**

Veszelszky helye – 1986-os kiscelli kiállítása óta látható – Csontváry közelében van. Egy másik nagy magányos, szelídebben mániákus. Még egy-két napig nyitva ez a kiállítás, amikor a nagy nyugat-európai múzeum igazgatója, aki a kelet-európai művészet felfedezésében szerepet vállal, *végigmegy rajtunk*, s már rohanna Zágrábba (Prágából jött). Ragaszkodom hozzá, hogy kimenjünk Kiscellre. Ott nyomban mindent megért. Készül a magyar művészetet a *nem élők*ből is bemutatni. Csontváryt, Ripplt, Veszelszkyt vinné...

A kiállításból nem lett semmi.

Most, hogy meg kellett csinálnom a *NYITOTT SÍR* szobrát (mert az 1956 milliméteres fekete követ nem lehetett eltemetni), dermedten látom, szobámban a könyvespolcon végig, az egész munka alatt, már legalább három-négy éve ott áll a *GÖDÖR* képe. Amatőr felvétel, a negatív kissé fényt kapott, az eredeti, ötvenes évek végi, hatvanas évek eleji állapot. Köztudott, Veszelszky az ötvenes évek végén elásta magát a Pusztaszeri úti ház kertjében. Hogy a csillagos ég tanulmányozásában a drótkerítésen kívül, a buszmegállóban álldogáló ismerősök ne zavarhassák, 1958-ban egy nagy gödör ásásába kezdett. A cél a csillagos ég volt, de a felvágott, feltáruló talajrétegek szépségének látványa annyira megragadta, hogy többé nem annyira *felfelé*, hanem *befelé* nézett. A *GÖDÖR*, a magyar művészet e fantasztikus talizmánja félig visszatemetődve ma is megvan. Azt már kevesebben tudják (nekem Veszelszky egyik lánya mesélte, aki ma is a Pusztaszeri úti házban lakik), hogy ugyanitt a kertben kávézacsból és kifőzött tealevélből kis kupolát is épített. Ez persze nem maradt meg. A kupola és a negatív kupola, a *GÖDÖR* egymás mellett.

#### **MEDARDO ROSSO – A TITOK**

A zsüroroktól írásos jelentést kértek. „K” írta az én pályamunkámról (egyébként nem ezt a tervet javasolta első helyre): ha megvalósulna, bizonyára valami keleties, misztikus, anyagtalán hatást keltene. Nem tudom, hogy most azt kelt-e, de mindez nagyon megfelelné szándékaimnak. Még ha ezt így előre nem is számoltam ki. Az anyagtalán természetesen igen, de a keletiesre például nem gondoltam. Pedig nagyon természetes ez is. Amire én gondoltam, az a következő: a tömegsírokat szépítgetjük itt, ebben a rohadt XX. században...

Medardo Rossótól veszek két idézetet, ami pont idevág. A szöveg válasz Edmond Cleris a *La Nouvelle Revue*-ben megjelent cikkére, *Vizsgálódások az impresszionista szobrászat körül*: „A műalkotás létjogosultságát számomra

mindég is az adta meg, hogy noha a térben létezik, még a művész számára is hétpecsés titok, a megfejtés neki sem adatott meg.” Később pedig: „A művészetben számomra minden arra megy ki: elfelejteni az anyagot.”

Az első idézettel sokat kínlódunk a feleségemmel, felhívjuk Ungvári Rudit is, ez itt az ő verziója. Rájövünk, hogy németből dolgozunk – nem hiteles az egész. Rosso nyilván nem németül írta. Meg kell keresni az olasz eredetit. Én viszont olaszul nem tudok...

Rosso szobrot cserélt Rodinnel. Kíváncsi lennék, melyik mit adott oda, mi volt a két cserélt szobor sorsa, míg tulajdonosaik éltek, és hol vannak most?

Rosso éppen Rodinnel való konfliktusa miatt csalódottan költözik vissza Párizsból Milánóba, és 1928-ban műtermében elszenvedett balesete következtében meghal.

Mi történhetett?

Megtárgyalni egyszer a modern MINTÁZÁS történetét. Vagyis a PUHA ANYAGBAN VALÓ ALAKÍTÁS modern történetét, amint a technika (és még sok más ok) lehetővé teszi, hogy a közvetlen emberi érintés, az *ujjnyom közvetlensége* a magas művészet szférájába emelkedhessen. A történet Rodinnel kezdődik, aki más szempontból egy nagy történet végén állt (mint a római szobrászat paroxizmusa, kétszeres vég). Az első igazi *modern* valóban Rosso, mert az ő visszacsatolása csak valami egészen antikkkal lehetséges (a klasszikus görög paroxizmusa). Jogosan kért részt a „Balzac” dicsőségéből akkor is ha Rodin ezt megtagadta tőle.

Ez a két zseni mindent kimerített, ami a „természetes” életet illeti. Így aztán, amikor a II. világháború végén Giacomettit az gondolat kezdi gyötörni, hogy *elfelejtett mindent elmondani a látható életről*, természetszerűen nem maradt számára más ábrázolható, mint a *halál*. Így az ő szobrászata az egyiptomi szobrászat paroxizmusa, az élő ember helyett az emberi lélek autentikus képe.

A nagy modern mintázók felületeik minden négyzetmilliméterre érinthetetlen, megváltoztathatatlan *helyével* azt világítják meg, hogy az élettől akár csak néhány milliméterrel odébb egy *döntően más élet helye van*.

## **HENRI FOCILLON – A KÉZ**

Focillon idézi Flaubert-t: „Fekete mint az ében.” Ezt a Parthenonról mondja! Nagyon sokat segít nekem.

Igen szép a szó, amit használ: „*olaj-akvarellisták*”. Rubenst, Van Dyckot érti.

Focillon többször említi az iszlám közvetítő hatását az európai ornamentika kialakulásában. Valamilyen még nem bizonyított kapcsolatot az iszlám művészet végtelen mustrája és például az írországi bámulatos kőkeresztek motívumai között. Marosi Ernő is csak ködös feltételezésnek tekinti

az elméletet. Én régóta hiszek benne. Berlini filozófus barátom, Hannes Böhringer is a legnagyobb természetességgel csak „európai-izlám ornamentikai nyelvcsalád”-ról szól, de soha nem beszélgettünk a témáról.

Végre egy művészettörténész, aki komolyan tekintetbe veszi a kéz munkáját is! A „*touche*”szóval jelöli a pillanatot, amikor a kéz vagy a szerszám életre kelti a formát az anyagban.

Nekem is régóta van fogalmam erre, csak a kifejező szó nagyon csúnya: „nyúlások”. A kéz odanyúl és összetéveszthetetlen nyomot hagy. Emlékszem, Konkollyal állunk a galériában, még a Kossuth téren, egy Bernáth-önarckép előtt. Konkoly analizálja, miként vett fel az öreg az ecsetre két rétegben két különböző festéket, hogy egyetlen ecsetvonással megfesse saját szemét, a szemgolyót és a szemhéjat egyszerre érzékeltetve. A „nyúlás” több, mint a „trükk”, de a szó csúnya. Lehet, hogy a „*tus*” (az „érintés”, „találat”) a helyes...

### **SINAN – A KUPOLA**

A janicsár áruló, hitehagyott, az ellenséghez átpártolt ember. Így áll a szótárban, és ez az átvitt értelmű jelentés nekünk legalábbis Gárdonyi óta természetes. A janicsár kényszer-emigráns, negatív-emigráns. Az oszmán–török államszervezet janicsárság intézménye azonban a kor legmagasabb színvonalán álló képzést adott tagjainak, korlátok nélküli előre haladást tett lehetővé.

A keresztény szülők gyermeke, [Mimar] Sinan (1490-1588), talán a kötelező sorozással jutott a szigorú mohamedán vallási–katonai iskolába, lett valóban janicsár. Ez tehát nem az első fokozat volt, a tehetségesek jutottak tovább. Sinannak műszaki–művészeti tehetsége volt. Ötvenéves koráig utakat, hidakat, erődítményeket épített a hadseregnek. A szultán őrségéből lép elő, lesz a szultán építész. 1543-ban építi első nagy művét, 80 éves elmúlt, amikor belekezd az utolsóba. Ezekkel a műveivel a világ legnagyobb – egyik legnagyobb – néven nevezhető építész. Ma különböző népek vetélkednek érte. Azonkívül, hogy a pántörök mozgalom természetesen igazi törököt csinált belőle, a hellének görögnek tartják, a szerbek szerbnek, az albánok albánnak, és újabban az is felmerült, hogy Ausztriából származik. Miért nem pályázik Magyarország is? Eljátszom a gondolattal, ha lehetne osztrák, miért ne lehetne magyar? De lehet fordítva is: mondjuk 1526-ban Mohács körül működött, eltiprásunkhoz egy rendes kis erőddel hozzájárulhatott. („Hálából”, hogy egy magyar ágyúöntő lehetővé tette, hogy a szultán bevegye Bizánc várát.)

A valószínű igazság az, hogy anatóliai keresztény örmény volt a kis Sinan, erre enged következtetni az örmények közt gyakori neve, de az örmények hagyományos tehetségessége is az építészet területén. Amikor a Hagia Sophia kupolája röviddel építése után félig beomlik, örmény építészeket bíznak meg az újjáépítéssel... Bizánc eleste az oszmánokat nem bosszúra, nem pusztításra

ingerelte. Egyáltalán a „török veszedelem” történelmivé halványulása lehetővé tenné már, hogy realiztikusabb képet formáljunk más kultúrákról, üres sablonokat, karikaturisztikus ábrázolásokat helyettesítendő. A törökök nemcsak fenyegették, hanem bámulták is Európát, kapcsolatokat ápoltak. Gentile Bellini II. Mehmed udvarában dolgozott, lefestette a szultánt. II. Bayazid hívta Michelangelót, építsen hidat az Aranyszarv fölé. Az új birodalom reprezentatív építésze a művészet történetében szinte egyedülállóan intellektuális feladatot választott magának. *Választott*, mert a belső tereket nem valami használati célra elkerülhetetlenül megkövetelt körülmény, hanem a *művészi kidolgozás problémája* alakította ki. Mohamedánul imádkozni másmilyen templomba is lehetett volna. A szultán új fővárosának, Konstantinápolynak az építéseit azonban minden mértéken felül lenyűgözte az ezer éve ott álló építészeti csoda, a Hagia Sophia. Térképezésük a nagy előképpel szinte versenyezve, kizárólag világosan körülhatárolt, egy hatalmas kupola által uralt központi egység megteremtését célozta.

Sinan volt a kupola igazi örültje. A kupola az építészetben = a gömb a formális világban. A legistenibb alak. Megvalósítani nehéz, mert az építészet fizikai elemei a függőlegesnek és a vízszintesnek kedveznek, ezenkívül alsó felét nincs értelme megépíteni, mert az ellentmond az emberi használatnak. Ezért az építészetben félgömb kupola képviseli a gömböt, ami világszimbólum, anyaméh, Isten vagy ember tenyere, csillagos ég. A késő antik Róma vetette fel a problémát (Pantheon Kr. u. II. sz.). Így indul el, ahogy Riegl gondolta, az építészeti forma a haptikustól az optikus felé.

Sinan addig gyúrja, hajlítja, facsarja a gömböt, amíg minden művészileg lehetségest kihoz belőle. A központi kupola köré olykor még 20-25 kisebb kupolát és 10-15 kisebb-nagyobb félkupolát épít. Építészetének legfontosabb eredménye a legszebb belső fény, ami elképzelhető. Az építészet történetében talán csak a gótikában fontosabb a fény. A gótikus katedrálisokban azonban a stílus születése pillanatától végleges a kozmikus fény aszimmetrikus áradása. (A déli oldal a Nap állása miatt kitüntetett.) Sinan a fénynek mindig új utakat keres. A Hagia Sophiában a kupola magasságából sugárzik a misztikus ragyogás, a tér mélységét egyre sötétülő homályban hagyva. Sinan egyenletesen világos, minden irányból ragyogó tereket épít. Fényvezetése modern, racionális embert mutat. Épületein az ablakok helyét és számát nem annyira a szerkezet szabja meg, hanem az ő elosztó akarata.

Utolsó művében, nyolcvan fölött, fizikai értelemben is fölülmúlja a Hagia Sophiát. A központi kupola átmérője 1 méter 20 centiméterrel nagyobb amannál. Sinan centiméterben, tonnában mérte a dicsőséget. Így is megadatott neki... Nem a centiméterek és tonnák, hanem műve esztétikai értéke miatt.

## AZ ELLAPÍTOTT KUPOLA

A látszólag a négyzet alakú tér burkolatába egy uralkodó kör rajzolódik bele. Ez így egy négyzetes tér fölé emelt, négy csegelyen nyugvó kupola sémája. A tér középpontja felé közeledve egy újabb kör, ebben egy kör kerületét négy csúcsával belülről érintő négyzet; a befoglaló négyzethez képest 45 fokkal elfordítva. Így a csegelyes kupola alaprajzába még egy kisebb cseh boltozatú kupola (a csegelyek a körön belülré esnek) van belepréselve. A lanterna a nyitott sír, melyben az életet adó beáramló fény útjában a halál fekete túje lebeg. Az eltaposott kupola felületének a még megépíthető legkisebb ívességét őrizte meg.

## BODONYI JÓZSEF – A SEMMI

Bodonyi József az Archeológiai Értesítő XLVI. 1932-33. számában tanulmányt közöl *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő antik művészetben* címmel. A tanulmány részlet az 1932-ben Bécsben írt disszertációjából. Bodonyi részt vesz abban a művészettörténeti vitában, amelyet Alois Riegl odavetett kilenc és fél sora indított el az aranyalap jelentőségéről (*A késő római iparművészet*, magyar kiadás 1981., 18. old.). Bodonyi mindjárt az elején kijelenti, hogy ő nem kíván a doktriner, elméleti vitában részt venni, nem gyúr ideológiákat, melyeknek a műalkotások szemléléséhez semmi köze nincs (ez az oldalvágás felerészt az egyébként bámult és valóban zseniális bécsi mestert is eléri), hanem a *művekhez* nyúl, a problémát a képek tér-, fény- és színekompozíciós komplexitásán belül vizsgálja. Mi vezetett oda, hogy egy képben egyszer csak arany szín tűnt fel, ez érdeklő. Bodonyi írása rövid, mindössze 36 oldal. Elemzését, megoldását a nemzetközi tudósvilág elfogadta. Így Wolfgang Schöne hatalmas, összefoglaló művében (*Über das Licht in der Malerei*, 1953 – *A fény a festészetben*) teljesen átveszi Bodonyi gondolatmenetét, amikor a fény különleges esetét, az aranyalap fényét vizsgálja. Az arany használata az üvegmozaik feltalálása révén a Kr.u. I századtól technikailag lehetségessé vált. Az első összefüggő keresztény képciklus, amelyen az aranyalap előfordul, a római S. Maria Maggiore mozaikja az V. századból. Ezeket elemzi Bodonyi is. Előbb azonban egy úgynevezett *Előtanulmányban* a történelmi elemzésen kívül pszichológiai és fizikai aspektusból vizsgálja az arany szín jelenségét, a szín érzéki-erkölcsi hatását. Ezen a ponton állok meg először a tanulmányaimban.

Az aranyban benne foglaltatik a sárga (az 577 millimikron hosszúságú fény a spektrumban), de persze több annál. Az arany *reflexszerűen* ragyog, önfénye van. A fénylés a ragyogásba megy át. Most idézem Bodonyit: „A ragyogással pedig együtt jár az a tünemény, melyet Bühler „sűrűsödési síknak” (Verdichtungsfläche) nevez. Ez akkor áll elő, ha a síkbenyomás a térszínnek a

mélység irányában való többé-kevésbé hirtelen sűrűsödése útján jön létre. Friss és egészen lazahavon figyelhetjük meg ezt a tüneményt: hiányzik egy éles, zárt határvonal a levegőtér felé, olyan, mintha a tekintet többé-kevésbé be tudna hatolni a színanyagba.” Eddig az idézet. Nagyon fontos jelenség ez mindazoknak, akiket érdekel érzékelő képességünk működése. Rögtön érezzük, hogy a fehér hó mellett említhető lenne a fekete bársony is. Vagy a Balaton opálos zöld színének egyedülálló látványa, amit a csak itt tenyésző algák idéznek elő. A Balaton felületére felülről – közelről vagy távolról – rátekintve nem tudja a szem a kétféle anyag (víz és levegő) közötti sík határát lokalizálni. A fenti passzus olvastán már Bodonyi témájától független, általános következtetések is levonhatóak. „A szem behatol az anyagba” – a lehetőség, hogy ilyen mondatot formálhatunk, olyan merész kijelentésekre jogosíthat fel, amelyek bármilyen távolságot áthidalnak az érzéki–percepcionális és az absztrakt-gondolati között. A tisztán optikaiból kiindulva megsejthető az anyag láthatatlan szerkezetessége, vagy előre megjósolható a művészet érzéki elemeinek lehetséges absztrahálódása.

Bodonyi a S. Maria Maggiore képciklus egy darabjának kimerítő elemzése után visszafelé halad az aranyalap előtti időbe, antik tájképeket elemez, például a híres tájképet a római Villa Albaniból, majd a reliefművészet következik, egy lap az Ilias Ambrosianából, s időben újra közelít a S. Maria Maggiore mozaikjaihoz. A látszólag szeszélyes, megmagyarázhatatlannak tűnt aranysávok elhelyezkedését most már megértjük, mert értjük az elődök, az antik ember aggregátumterének szerkezetét. Az arany szín oda hatol be a kora kereszténység képi világában, ahol az antik művész számára a zárt, egyedi formák közötti határozatlan zónák voltak, az antik művészet számára nem ábrázolható bizonytalan légtér. Bodonyi nem mondja ki, hogy mi volt ez *akkor még*, pedig tanulmánya ettől még szebb lett volna. Talán nem vette észre, hogy Riegl már kimondta: „...a levegő atmoszférájával teli tér, amelynek révén a naiv érzéki szemlélet számára egymástól elkülönülten jelennek meg az egyes külső dolgok, e szemlélet számára nem anyagi individuum, ellenkezőleg, az anyag tagadása, s ennek következtében *egyszerűen a semmi*”. (id. mű 27. old.) Ez a SEMMI a fény. Hirtelen a legértékesebb, az arany képében jelenik meg. Mi előzhette meg? Milyen „érzéki zsenialitás”? Esetleg a fordítottja a fentebb leírt jelenségnek. A fénysugár előbb áthatol a tárgyon, most fennakad a semmiben. A tárgyak fényben fürdő térben... Látomások káprázata...

Az ókeresztény művész parataktikus módon elkülöníti a tájat betöltő fényt magától a tájtól. Bodonyi könyvének legszebb része következik, az úgynevezett NEGATÍV BIZONYÍTÉK. A *Codex Rossanensis* egy miniatúrájában az éjszakai jelenetet látjuk az Olajfák hegyén. „Krisztus és a tanítványok két kontinuáló jelenetben láthatók egy kopár, sziklás vidéken, melyet mintha a

holdfény mágikusan világítana be. Valamivel a jelenet felett látjuk az éjszakai ég sötétkék sávját, a holddal és csillagokkal. A színtér és az ég között azonban egy fekete zóna húzódik. A légtér jelzéseként kell ezt értelmezni, mint a sötétséget, mely a dolgok közt elterül.” Ha a nappal világossága tiszta arany zóna, akkor a fény hiánya, az éjszaka=fekete – itt az arany ellentéte. Ez a fényhiányos sötét légtér a művész számára az előtér jelenete és a csillagos kék ég között van. Ide izolálja. Nem szabad hagyni, hogy az ég kékje eltüntesse a kioltott arany helyét, sem azt, hogy az éj feketéje elfedje a csillagos kék eget. A kódex művésze számára a jelenetnek úgy, ahogy mi ma megfestenénk, akkor még semmi értelme nem lett volna. Nem tudtak még sokat a nappal aranysávjáról, az éj feketéjéről, csak azt tudták, hogy *nagyon fontos*.

Évszázadokkal később, 1861-ben [Michel Eugène] Chevreul *fizikailag analizálja* a fényt, miközben már dolgoznak az impresszionista festők – igazi, érzéki zsenik ők is. A mi századunk elejétől aztán újra akadnak művészek, akiket az előtér és a háttér közötti *semmi* foglalkoztat. Sok képről teljesen eltűnik az előtér és a háttér, *a szem birkózik a láthatatlannal*. A képzőművészet a LÁTSZAT művészete, és sok minden egyáltalán nem látszik.

## **CIGÁNY TÖMEGSÍR.**

A hetvenes évek elején megkeresett Lakatos Menyhért író. Szerzett az Elnöki Tanácstól 50 000 forintot, csinálnánk egy emlékművet. Cigányokat vittek sáncásásra 1944-ben Székesfehérvárnál. A város ostroma híres, hétszer cserélt gazdát, míg az oroszok végleg bevették. Egy hajnalon nagy gödröt ásattak a cigányokkal, aztán belelőtték őket. Előbb az ásó férfiakat, utána a pajtában várakozó hozzátartozóikat. Egy terhes asszony, kinek férje, apja, anyja, testvérei odavesztek, reggel kimászott a sírból. Érezte, hogy még egy test meleg, mocoog. Azt is kihúzta, egy kislány volt, az ijedtében elszaladt. A kilenc sebből vérző asszony testében az átlótt embrióval az országúton Fehérvár felé vánszorgott. Magyar katonatisztek jöttek autóval, felvették, kórházba vitték, az orvosok megmentették, az átlótt, halott gyereket kioperálták. Ők ketten az élő tanúk, a Sopronban férjhez ment volt kislány, meg az akkor is Székesfehérvárott élő asszony. Óhózzá vitt el Lakatos Menyhért. A tiszta, szépen öltöző és nyilván jól kereső idős cigányasszonyra sokat vártunk, míg piaci standjáról hazajött. A tiszta, szép cigánylakásba a kis unokafiú engedett be, akit a nagymama egyedül nevelt. Készségesen beszállt a kocsiba, hogy megmutassa a tömegsír helyét, hogy meghatározhassuk, oda kerülhet-e az emlékmű. Az úton mesélt. Valahol Inota előtt az erőmű környékén bizonytalanul megállította a kocsit. Sírní kezdett, szegyenkezett, az elmúlt évi halottak napján nem jött ki virággal – először fordult az elő –, most meg nem ismeri fel a helyet. A veszprémi út bal oldalán, az erőművel szemben a mélyebb területeket piszkos, ipari víz öntötte

el. Beljebb egy kis dombsziget néhány fával. Ott lehetett a sír. Az idős, fekete asszony zokogásban tört ki, karján, combján, hasán mutatta a lövések nyomait, felhúzta a ruháját, kövér húsa minden sebhelycsomót körülhőtt, mint hogyha kilenc köldöke lett volna. Még elmondja, hogy az őt megtaláló magyar katonatiszteknek azt találta ki, orosz vadászgépről lőtték meg. „Ugye okos voltam?” – mondja büszkén, könnyek közt szélesen mosolyog. Mindent fényképeztem, végig, megengedte, testén a sebhelyeket is. Otthon azonnal előhívtam a negatívot. (Akkoriban labormunkából éltem.) A film teljesen tiszta, átlátszó, üres volt. Se gyári jelzés, semmi.