

a már említett sűrítési szándék, a tér és az idő sajátos egymásba játszása, másrészt a háttér mozgalmal kiképzése adja. Erdélyi ugyanis a fő gondolati tartalmat kifejező motívumok érvényesülését a háttér részleteinek elhagyása helyett inkább azok fokozott, de a mondanivalót kiemelő kidolgozásával segíti. E képépítési módszer leg-szebb példáit a portrék szolgáltatók. Erdélyi kivételes karakterérzéke ellenére — amely a legjelentősebb magyar portréfestők közé emeli —, nem bízza magát csu-pán az arcvonásokban megragadható belső lényeg rögzítésére, hanem sokszor a hát-tér részleteinek jellegzetes kidolgozásával is segíti az ábrázolt életutat átélhetővé tenni. *Móra Ferenc* arcképének háttérében például az ásatás motívumai támogatják a karakter vonásaiban is tükröződő mondanivalót, vagy 1953-ban festett önarcképét a művész felesége és fia félprofilja fogja intim keretbe; s a családi hármas boldog együttese magyarázza azt, ami az arckép derűjében tükröződik.

Külön kell beszélnünk a kiállított több mint ötven grafikáról. Nemcsak a mű-vek jelentős száma miatt, hanem azért is, mert ezek az alkotások a felfedezés igazi örömet jelentették a tárlatlátogatók nagy tömegei, de a művész tisztelői számára is. Annak ellenére ugyanis, hogy Erdélyi Mihály Szeged szinte valamennyi jelentős kollektív tárlatán évtizedek óta szerepelt, mindeddig nem állította ki gazdag grafikai anyagának egyetlen darabját sem. Így következett be az a furcsa jelenség, hogy bár kétségkívül az olajképek viszik a vezérszólamot Erdélyi életművében, most mégis a rajzok — a jellegükből adódó kisebb igényűség ellenére is — az érdeklődés közép-pontjába kerültek, míg a képek elsősorban a korábban már megfogalmazott igaz-ságok elmélyültebb kifejtésére adnak alkalmat az életmű keresztmetszetét nyújtva. Persze a grafikai egyes pontokon hozzá is járulnak a korábbi megállapítások még határozottabb rögzítéséhez. A groteszk iránti kétségtelen igényére pl. egész sor portré — *Velencei vagányok, Genovai boszorkányok* — és életkép — *A csokoládégyáros, Ki-látóban* stb. — szolgáltart értékes bizonyító anyagot.

A rajzok többsége a nagyobb kompozíció létrehozásának komolyabb ígérete nél-kül csupán a pillanat rögzítésének feladatát vállalja, ennek ellenére éppoly mű-gonddal, a henyéségnék, a felületességnek még a látszatát is elkerülve készítette el őket alkotójuk, mint legjelentősebb festményeit.

Jelentős hányada azonban nem önálló műalkotásnak készült — bár kivétel nél-kül megállnák helyüket bármely tárlatunkon —, hanem műhelytanulmányok; egy kép felépítésének első lépései, így bepillantást nyújtanak Erdélyi alkotói „titkaiba”. Ezt a tanulmányjellegű némielyik rajz címében is jelzi — *Előkészület a hidépítéshez, Há-ború és béke* —, de arra is találunk példát, hogy egy néhány motívumból álló vázlat hogyan terebélyesedik képpé — hogy csak az *Ostrom után* c. vázlatból kibontakozó, hatalmas *Béke* c. (1944) kompozíciót említsem.

Meggyőző erővel mutatja ez a példa, hogy az ihletgyűjtés első lépései meghatá-rozzák ugyan, de nem kötik meg a művész fantáziájának szárnyalását az alkotás perceiben.

B. V. J.

A TEREMTÉS KOCKÁZATÁNAK VÁLLALÁSA...

GONDOLATOK VINKLER LÁSZLÓ KIÁLLÍTÁSA KAPCSÁN

Vinkler László rendkívül gazdag és sokoldalú munkásságának ismét egy újabb fejezetét jelzi a szegedi Képcsar-nokban kiállított, mintegy negyven mo-notípiá. Rögtön azt is hozzá kell te-gyem, hogy az „új” megjelölés ebben az esetben nem csupán a művek keletke-zésének idejére utal, hanem sokkal in-kább arra az alapállásbeli változásra, amely e művekből egyértelműen leol-vasható. Az ezt megelőző korszaknak önmagával és a világgal viaskodó, kaotikus látomásait mindinkább az igaz rend szenvedélyes keresése váltja fel. Az áhított rendet mélyen a felszín alatt találja meg, ezért tudatosan mond le arról, hogy az élményt a maga teljes-ségében ábrázolja: megelégszik annak

egy parányával is, ha cserében azt a maga teljes igazságában képes megra-gadni.

Vinkler László néhány lapjával nem kevesebbre vállalkozik, minthogy ma-gát a művészi alkotás folyamatát jele-nítse meg — pontosabban annak is leg-kisebb, oszthatatlan egységét: a gesztus és az ezt követő érzelmi feltöltődés erő-párját, hogy ezen keresztül mintegy „in statu nascendi” tisztaságában mutassa meg a képi ábrázolás genezisést. A fel-vetett probléma a „tematikus” festészet módszerével aligha lenne megközelít-hető, hiszen ebben az esetben a téma, még ha szabadon választott is — már maga is csak többé-kevésbé felel meg a művészet eleve adott érzelmi diszpo-

ziciójának. Ez más szóval azt jelenti, hogy ilyen esetben az alkotás folyamata mintegy kívülről meghatározott erőterben játszódik le, és a gesztusérzelmi feltöltődés ellentétpárossal jellemezhető mozgás iránya szükségszerűen elhajlik.

Éppen ezért a feladat megoldására más módszert kellett választani, olyan módszert, amely kirekeszti a külsőleg adott téma torzító hatását, és a legkevésbé korlátozza a gesztus kiváltotta érzelmi feszültséget kísérő asszociációk, az eleve adott érzelmi diszpozíció megfelelő, spontán elrendeződését.

A vázolt gondolatmenet sajátos módon rokon a tudományos kísérleteknél alkalmazott gondolatmenettel, ott is ugyancsak alapvető követelmény az esetleges, véletlenszerű tényezők kizárása. A szabadesés törvényszerűségei csakis egyértelműen definiálható környezetben, légüres térben tárnak fel a maguk tisztaságában.

Nos, az ebben az esetben bevezetett módszer lényege az, hogy hengerfelületre bizonyos festékfoltokat viszünk fel, amelyek ott bizonyos konfigurációban helyezkednek el. E konfiguráció persze még nem a kép, csupán annak mintegy a „programja”. A hengert elindítjuk a papíron: a program lenyomata megjelenik a felületen, de minden egyes körülfordulás után némi változást szenved: az ábra módosul, fejlődik. Ugyanakkor azonban e változások a hengerpalást geometriai jellemzői által megszabott kristálytiszta rend keretein belül mennek végbe.

Az ilyen módon létrehozott nyomat még természetesen nem tekinthető teljes értékű művészi alkotásnak, hiszen jórészt nélkülözi, vagy csak elemeiben tartalmazza a tudatos formálást. Amit ábrázol, nem más, mint a mozgás, a gesztus. Más kérdés, hogy a nyomat már ebben a formájában is lehet szép, olyan értelemben, mint ahogy szépnek ítélnék egy természeti jelenséget vagy tárgyat.

A természetben található kristály formáját az anyag szigorú belső törvényei szabják meg. Önmagában se nem szép, se nem csúnya. Ha e kristályt szépnek mondjuk, akkor — leegyszerűsítve — arról van szó, hogy a látvány kiváltotta érzelmi állapotban a felismert szabályosság tudati képéhez hozzákeverjük, asszociáljuk a rendhez, a tisztasághoz fűződő, már korábban megvolt, igenlő képzeiteinket.

Vinkler lapjainál is hasonló folyamat játszódik le. A gesztus érzelmi feszültséget vált ki a művész tudatában, ezt a feszültséget asszociációk kísérik és most már ezek döntik el a lap továbbfejlesztésének módját, irányát és mértékét, azaz a következő gesztust.

A továbbfejlesztés történhet berajzálással, takarással, újabb áthengerléssel, vagy akár más módon is. A lényeg azonban az, hogy itt már tudatos alakítással, formálással állunk szemben, ami természetes is, hiszen a művész célja nem csupán a folyamat diagramszerű rögzítése, hanem annak művészi erejű megjelenítése.

Az alkalmazott technikával kapcsolatban azonban még néhány sajátosságra rá kell mutatnunk. Egyrészt, szemben más hasonló eljárásokkal — gondolok itt különösen a tasisztákéra —, az ilyen módon létrehozot nyomat meghatározott, mégpedig objektíve meghatározott struktúrával rendelkezik. A szükségszerű és a véletlen sajátos együttléte jön létre, és ez olyan feszültséget teremt, amely helyettesíti azt az erőteret, amelyre a tematikus festéssel kapcsolatban már utaltam. Ez az erőteret azonban belsőleg meghatározott és pontosan definiálható. Másrészt a szükségszerű és véletlen olyan együttéléssel állunk szemben, amely pontos megfelelője a szerves világ rendjének és nem is véletlen, hogy a képek címei gyakran utalnak a növényvilágra, ami persze a szemlélőben kialakuló asszociációs folyamat lefutását nagymértékben megkönnyíti.

Végül, de nem utolsósorban, az ismétlődő, de egyszersmind fejlődő ábrasorok a filmhez hasonlóan alkalmasak a mozgás, a történés ábrázolásra. Ha most már meggondoljuk, hogy az eredeti cél éppen a művészi alkotás folyamatának leképezése volt, akkor belátható, hogy az alkalmazott technika nem valamiféle technikai trükk, hanem az egyetlen lehetséges, adekvát kifejezési mód, amely melleleg meglepő rokonságot mutat a modern zenében — Schönberg óta meglehetősen általánosan használt, „soros” kompozíciós módszerrel.

A kép „leolvasása” a létrehozással analóg, de megfordított folyamat. A látvány olyan érzelmi feszültséget vált ki a szemlélőben, amely asszociációsorokba torkollik. Ezt követi az ismétlődő információk letapogatása, miközben létrejön az a belső mozgásélmény, amely a gesztus szimmetrikus tudati megfelelője. E monotípiákkal szemben persze nem léphetünk fel az egyértelműség követelményével, egyrészt azért, mert létrejöttükkor is csak fokról fokra dől el, hogy a látható világ mely jelenségével kerülnek tudati vonzásba, másrészt nem is valószínű, hogy az eleve különböző érzelmi diszpozíciójú szemlélőkben fellebbanó asszociációsorok teljesen azonosak lesznek. A megadott címek csupán egy lehetséges megfejtésre utalnak.

Néhány évvel ezelőtt sokat vitatkoztunk azon, hogy van-e helye a kísérletnek a művészetben. Már akkor is gyanítottam, és azóta egyre inkább gyanítom, hogy minden egyes műalkotás önmagában maga a kísérlet, a tudatosan vállalt kockázat.

Hiszen ahol a kockázat megszűnik, ott kezdődik a rutin, és ahol a rutin kezdődik, ott ér véget a művészi alkotás szférája. Ám az is igaz, hogy éppen

a teremtés kockázatvállalása, a minden igaz műben testet öltő prométeuszi gesztus az, amely a művészetet az egyén, a társadalom nagy intellektuális kalandjává avatja, és amely kiemeli abból a szférából, amely — Babits szavaival — „a vak megszokás és a süket hivatal” — egyszerűbben: a biztos középszer, a lapos közhelyek feltéve őrzött birodalma.

BORVENDÉG BÉLA

A BÉKÉSCSABÁRÓL INDULT MŰVÉSZEK JUBILÁRIS KIÁLLÍTÁSA

Békésről újabban azt szokás megállapítani, hogy történetirő vármegye; Csabáról, hogy történetirő város. E jelzőre csakugyan reászolgált megyénk, nemkülönben a megyeszékhely, Békéscsaba, hisz Csabán a helytörténetirő szorgosság imponáló szervezettséggel buzog vagy tíz-tizenöt esztendeje.

Ám szűkebb pátriám nem csupán a lokális mozgalmi-históriai hagyományok avatott ápolója, hanem — amint e kiállítás is foghatóan bizonyítja — a város falai közül előemelkedő képzőművész-tehetségek buzgó s szeretettel teljes ajnárzója is. A város jubiláris ünnepségeinek sorába tartozó képzőművészeti seregszemle pregnánsan érzékelteti, hogy ez a különös arculatú, sajátos atmoszférájú alföldi város meglepően gazdag, kiemelkedően sokszínű képzőművészeti múlttal és jelennel is dicsekedhet. E kiállítás falain lehetőségek arra ösztönöznek bennünket, hogy kertelés nélkül jelentsük ki: Békéscsaba legalább olyan mértékben *művészt teremtő*, képzőművészek népes és rangos rendjét felmutatni képes város, amely mértékben „helytörténetirő” centrum.

Valóban, mintha Munkácsy, a hajdani csabai asztalosinas, az Európát s a nagyvilágot csakhamar meghódító festőgénusz léptei minden időkre átszellemítették volna a nehéz békési sarat — mintha a képzőművészet számára elsőrangúan alkalmas humusszal varázsolták volna a csabai tarlót: művészettörténeti szakkönyvek egész sora értékeli ma már Perlrott-Csaba Vilmos, Vidovszky Béla, Csabai Wagner József, a Munkácsy-díjas Jakuba János, a messzire szakadt Jankai-Deutsch Tibor és mások művészetét. Ezek, az immár kiérlelt piktúrájú művészek más és más festőképpel rendelkezők — olykor egymástól merőben elütő, vagy egymással felelő ábrázolóművészeti irányzat hatása alatt alkottak vagy alkotnak. Egyikük ötvözni szándékozott vásznain a francia „Fauves” formabontó elszántágát, az expresszionizmus drámaiságát s a magyar posztimpressionizmus formajegyeit; a másik intim fényvel finoman átszórt enteriőrjeivel, poétikus tájképeivel keltett fel-tűnést a Csók Galériában; akad köztük, aki Rudnay és Réti István tanítványaként indult, s mindmáig frissen sorjázza elibénk pasztelles színvilágú, summázó jellegű kompozícióit; ismét mások a szégyenletes közelmúlt ellen iparkodnak bennünket lázítani döbbenetes szénrajzaik gyűjteményével — olyan kor ellen, „mikor az ember úgy elaljasult, hogy önként, kéjjel ölt...”. Kortársaik közül a műtörténészek által mindmáig méltánytalanul elhanyagolt Mazán László a groteszk iránti vonalmát páratlan humorú gúnyrajzokon érvényesítette. A századforduló művésze, Veress Gusztáv, valamint a ma is munkálkodó Gyoroki Pál az emberi benső világ titkait — telibe találó portrék sokaságára vetítette ki. Mokos József és Sas Árpád líraiban realiztikus alkotásai a csabai táj s a táj emberei iránti nemes érzelmekről tanúszkodnak, Miklós István finom vonalvezetésű, olykor geometrikus tusrajzai férfias lírát sugároznak.

Az utánuk következők, a „derékhad” képviselői jobbára Mazán László, Sas Árpád és Mokos József értő irányítása alatt tették meg a kezdeti lépéseket a művészsze emelkedés útjain, s egykori mestereiket ma is a hálás ragaszkodás hangján emlegetik. A városban maradtak közül egyesek a természetelvűbb megfogalmazások híveiként iparkodnak képekké fogalmazni e különös, „kétarcú” város jegyeit.

Mások az expresszionista irányzat híveiként kedvelik a belső viharokat kivetítő, tördelt, foszlányos formákat, s az életjelenségek drámaiságát színekben is igyekeznek érzékeltetni — olykor tragikus hangoltsággal, olykor pedig témáikba, alakjaik