

M Ű V É S Z E T

FECSKE ANDRÁS

Drámák fekete-fehérben

KAJÁRI GYULA ÉLETMŰVÉRŐL

A nyitott életművet általában a tendenciák és az irányzatok, a stílus tartalmi-formai jegyeinek változásai jellemzik – ezek érzékeny együttélése formálja egy adott korszakban a pálya szakaszát, határozza meg mozgási irányát. A lezárt életműnél azonban óhatatlanul is előtérbe kerülnek az egész munkásságot felölelő pályáiv kérdései, a besorolás és értékelés szempontjai. Egy éve már, hogy Kajári Gyula életműve lezárult, s a fenti kérdéseket nekünk is fel kell tennünk. A választ természetesen majd csak a módszeresen kutató művészettörténet adja meg – arról azonban most sem mondhatunk le, hogy amíg fekete-fehérben fogant, drámai hatású képi világa elevenen él bennünk, friss hozadékként föl ne vázoljunk egy *tételezett* oeuvre-képet, amely mögül a pálya értékorientációs csomópontjai is elővillanhatnak.

Milyen szempontjaink lehetnek? Tény, hogy Kajári munkásságához legtávolabbról a hagyományos *alföldi iskola* értékrendszere felől célszerű közelítenünk, hiszen grafikai lapjai minden kétséget kizárólag oda tartoznak. Az alföldi iskola viszont, mint a figuratív művészet, egyik hazai képviselője, határozottan *tematikus* jellegű, így tehát Kajári életművében is a téma mentén juthatunk előre. Tehetjük ezt már csak azért is, mert a *téma* a figuratív művészet talán legjobban körülhatárolható gyűjtőfogalma. A Malevicsék által csak pejoratívan szüzsének, irodalmi illusztrációnak nevezett kategória ugyanis magában foglalja a figuratív művészet legfontosabb ismervét: a látott világ *tárgyi* ábrázolásának lehetőségét.

Eltekintve most attól, hogy a század első negyedében az absztrakt kép mellé törvényszerűen odakívánczó szóbeli vagy írásos *kommentár* gyakorlatilag ugyanazt az irodalmi, illusztratív szerepet tölti be, mint a másik oldalon a téma, a Malevicsék által *tárgynélküli világra* keresztelt nonfiguratív művészet nemcsak szűk szakmai szemléletének mássága okán tartózkodik a téma és a tárgy ábrázolásától, hanem filozófiai, ideológiai okokból is. Az említett kategóriákon keresztül ugyanis lehetőség nyílik egy szűkebb-tágabb közösség világnézetének műbevitelére is, ami a nonfiguráció egyetemes ideológiájának nyilván nem felel meg.

Márpedig minket Kajári kapcsán épp a *világnézet*, a *mögöttes szellemi tartalom* kérdései érdekelnek elsősorban, mert feltételezéseink szerint a munkáiból sugárzó szenvedélyes hit és ragaszkodás a plebejus téma iránt elkötelezett alkotóra enged következtetni. Mivel ő is a társadalom bugyrainak legmélyéről, árvasorból küzdi fel magát, természetes módon fordul művészetében saját közege, az elesett néprétegek felé. Ilyen típusú alkotót feltételezve viszont az életmű megítélésének csak egyetlen mércéje lehet: a saját társadalmi közeg művészetbeni képviselésének a *foka*. A témakörök vallásakor tehát a saját közeg mibenlétére, tartalommal válására, egyszóval Kajári világnézetének művészetalakító szerepére kérdezzük rá.

A Kajári-oeuvre téma-világnézet összefüggésrendszerének felderítését a legkevésbé ideologikus témával, az *akt*tal kezdjük.

A negyvenöt utáni hazai grafikuskárdára oly nagy hatást gyakorló matesse-i, picassói neoklasszicista rajzi irány lényegében meghagyva az aktra mint témára rakódott polgári jelleget, a meztelen női testet az intellektus oltárára emeli. Ez a fajta szépségeszmény érződik például Kass Jánosnál vagy líraibb változatában Reich Károlynál. Mindkettőjük alakító eszköze a folyamatosan lendülő, megszakítás nélküli vonal, amely a fehér síkból mintegy kimetszi témáját. Kajári azonban nem Picassón és Matisse-on nevelkedik, hanem Ék Sándor kissé jellegtelen, ám nagy manuális készséget mutató grafikai világán. A Rákosiékkal hazatérő Ék ortodox marxista beállítottságú, pártos művész, az ötvenes évek művészetpolitikájának híres-hírhedt résztvevője. Pedagógusként azonban a *természetelviség* rendíthetetlen híve, s valószínűleg ez az egyetlen terület, ahol a fiatal Kajárral szellemileg érintkezik. A természetelvű képzés ugyanis pontosan azt a rajzi alakítást mutatja meg a növendéknek, amire szüksége van, s szakmailag is leülepíti azokat a gondolatokat, amiket a sokszor magában fortyogó ifjú saját társadalmi közegéből útravalóként hoz. Nos, Kajári aktjaiban ez a fajta *iskolázottság* tűnik fel elsőként: a modell utáni rajz biztonsága. Azonban már a hetvenes évek nagyméretű aktjaiban is érezhetjük azt a kifejező erőt, ami az Ék rajzokra egyáltalában nem jellemző, s ami Kajári grafikai életútját végigkíséri. A fekete krétával való alakítás adta drámai ábrázolásra gondolunk. A *fekete kréta* sokban hasonlít a rajzszenre, csak míg ez utóbbi lehet szürkésebb-barnásabb tónusú, s ezáltal líraibb kifejezésre is alkalmas, az előbbi mélyfekete, tónusalakításra alkalmatlanabb. A kréta: fehéren-fekete, mint ahogyan sokszor világlátása.

Hogyan lehet már most ezzel az eszközzel a női test – még matisse-i, picassói túlzásaiban is – harmonikus rendjét visszaadni a rajzlapon? Kajári nem kerüli meg a választ, de máshonnan közelít. Az ő aktjai ugyanis nem hasonlítanak a művészeti köztudatban megjelenő akt-képzetekre, de pusztá stúdiomoknak sem mondhatók.

Modelljei egyszerű parasztlányok, asszonyok, mindenfajta rafinált testtartás, vagy a modellállásból eredő didaktikus pozitúra nélkül. Az 1975-ben készült *Fiatal lány* kontyfafogott hajával, derekára engedett ruhájával nemcsak hátaakt, hanem puritán életkép is egyszerre. Nem tudunk szabadulni a gondolattól, hogy ez a lány a modellbeállítás előtt egy perccel még dolgozott: mosott, vasalt, takarított, s csupán a rábeszélő szíves szó hatására vált a művészet alanyává. Az a természetes közeg ugyanis, amelyikben él, szerves része a kompozíciónak, pedig tárgyi mivoltában nincs is jelen!

Kajárinak a ruha azért kell, mert érzékeltetni tudja a belőle kikelő test Medgyessy-féle formavilágát. Érdekes, hogy a ruhából nem lehet következtetni a modell szociális környezetére, mégis tudjuk, honnan jön, hiszen mezítelenségének van valami *köznépi szemérmesség*ből eredő bája. Sem itt, sem másutt nem találunk olyan aktot a Kajári-életműben, amely frontálisan fordulna a képsíkba, s nemiségének nyilvánvaló látványával akarna hatást elérni.

Négy évvel később készül a *Föltartott kezű lány*. Ezen a rajzon Kajári – ha lehet – még jobban belefeledkezik a ruhából kikelő női test látványába, amit kontraposztba állít be. A kontúrvonalak így minden akadály nélkül, egyfajta görögös jelleggel futják be a munkában edzett parasztmenyecske testét. A fekete kréta a tónus-visszaadás helyett egyfelől a kontraposzt tipikus S-vonalát árnyékolja, másfelől viszont plasztikusan kiemeli azokat az anatómiai jegyeket, amelyek egy nőt a parasztvilágban *ideállá* tesznek: a munkára fogott és kidolgozott izmokat, valamint a szülésre termett csipőt.

Íme az egyszerű parasztlány metamorfózisa, *plebejus*-szépségeszménnyé válása az aktban, amelynek megfogalmazása a magas művészetben a Kajári-oeuvre kétségkívül minősítő jegye.

Az aktok mellett az életmű nagyobb hányadát kitevő, a magyar paraszt sorsát történelmi mélységekben láttató, *drámai erejű munkák* már valóban az alföldi iskolához, pontosabban annak is a hódmezővásárhelyi válfajához tartoznak, s a világnézet és a téma tartósabb, lényegibb kapcsolatára utalnak.

1954-től kezdve Kajári Vásárhelyen él. A város régóta művészeti-kulturális centrum, azzá teszi többek között Tornyai János és Endre Béla képzőművészeti, Kiss Lajos néprajzi hagyatéka, a Bethlen Gimnázium, s vele együtt Németh László szelleme. Vásárhely előtt Kajári világképének alakulása nagyjából az otthonról hozott szellemi utaravaló, a saját tapasztalat, a „fényes szellők” gondolatvilága és a főiskolai tanulmányok mentén alakul. Világlátását motiválja sajnálatos balesete is, amelynek következtében egyik lábára sánta marad. A *kiszolgáltatottság* érzete valószínűleg innen szűrődik be rajzaiba, mint ahogyan az a látszólag érthetetlen düh is, amivel a fekete kréta világában alakjaiba szinte belesulykolja a mondanivalót. (Főiskolás társai említik, hogy egyszer valaki kárörvendő humorral illetve bicebócaságát. Alig tudták kivenni a magából kikelt művész kezei közül.)

Vásárhellyel azonban nemcsak az egyéni ambíciók horizontja nyílik meg Kajári számára, de világnézeté rendeződnek a világkép még esetleges elemei azáltal, hogy saját, plebejus kiszolgáltatottságát történelmi távlatba is helyezheti. Olyan közeggel találkozik ugyanis, amelyben a magyar paraszt tematikájának kimunkálását szinte minden szakmai és társadalmi fórum elősegíti: a művésztelep, amely otthont ad neki, a közhangulat, amely évtizedekre visszamenőleg a „nagy sömni” képzőművészetének lelkes pártfogója, s végül az Őszi Tárlatok sorozata, amely rendszeres kiállítási lehetőséget biztosít számára. Világnézetének formálódását jól mutatja az 1970-es, nemzeti galériabeli tárlathoz írott katalógus-előszava: „...valamikor annyi hittel és lelkesedéssel léptem e földre, és éveken keresztül mint egy megszállott eszelős, loholtam ennek a városnak az utcáin. Bújtam a végtelen kiterjedésű tanya világát, dolgoztam, néprajzzal foglalkoztam, és két kézzel kapartam össze minden olyan szellemi vonatkozású anyagot, amiről azt hittem, hogy idővel egy nagyobb közösség életében egyszer majd jelent valamit.” Íme expresszív megfogalmazása annak a folyamatnak, amelyben az *egyéni lét* természetes körülmények között találja meg helyét a *nemzetiben*.

Hogyan csapódik le Vásárhely élménye Kajári grafikájában? Egy katalizátor, *Kohán György* segítségével. Talán itt érdemes kitérni a Kajári-szakirodalomban szokásos analógiák kérdésére is. Kohánt természetesen mindenki említi, de előtte vagy mellette Kollwitz és Barlach neve is elhangzik, sőt, második tanítómestere, Konecsni György is számításba jön, mint hatás-forrás. Megengedve, hogy egy művész életművéhez minden *kimutatható* analógia helyénvaló, a Kollwitz és Barlach-hatás annyira távoli, hogy ezen az alapon például az 1961-es *Gondterhelt nő* című kompozícióban Uitz frunzei korszakának hatására kellene gyanakodnunk. Ugyanez a helyzet a magyar plakát atyamesterének tartott Konecsnival is, aki főiskolai korrekcióin – s ez valóban nem képezi vita tárgyát – hasznos instrukciókkal látja el a fiatal művészt. De elég csak bemutatni munkáiba, hogy lássuk: szellemileg és stílusosan Kajárral homlokegyenest ellenkező grafikai irányt követ. Térjünk azonban vissza Kohánhoz, aki az ötvenes-hatvanas évek fordulóján megalkotja a magyar parasztvilág apokalipszisát ábrázoló nagyméretű vásznai sorát. Ezekben található Kajári először az alföldi iskolának azzal

a *dráma-felfogásával*, amely lelkivilágának és világnézetének egyaránt megfelel. Kohán – származása és munkássága révén – kétségkívül hiteles alkotó Kajári szemében. A számtalan megaláztatásból kilábaló festő alakját emberileg is közel érzi magához: halála után „megörökli” műtermét, amelynek ajtaján mindvégig megőrzi névtábláját. Kohán nagyformátumú parasztfiguráiban két dologra is ráérez Kajári. Először is arra, hogy a vászon lejátszódó dráma nem a művészé elsősorban, hanem a magyar paraszté. Másodszor: ez a felismerés adja a művészet igazi drámaiságát, ezt kell követnie, ha drámaiságot a saját adekvát kifejezési módjaként akarja használni. Az ellentétekre alapuló kréta-technika mindehhez biztosítja a megfelelő *formát*, már csak a drámaiság *tartalmát* kell meghatározni. És a hatvanas évek elejétől kezdve Kajári sokféle tartalommal tölti meg a drámaiságot...

Tájképeiben lehet érezni igazából, hogy kontrasztokra építő grafikai szemlélete nem csupán a rajzi alakítás kelléke, hanem gondolatainak prezentációs lehetősége is. Fekete egei komor kontúrjukkal a tanyavilág halotti zászlajaként lengenek (*Elmúlt idő* II. 1960), miközben pusztulást jelképező varjak érkeznek a temetésre (*Károgó varjak*, 1964), ahol nemzedékek bölcsője, s egy valamikor virágzó életforma van kiterítve a tanya romjaiban (*Komor falak*, 1962).

Kajári tanya-interpretációja meglepően egybevág a Szentí Tíbor által rajzolt szociografikus képpel. A tanyát mindketten a paraszti lét *alapértékeként* fogják fel, s ebben a relációban nem is az jelent számukra problémát, hogy az idő és a fejlődés kihúzza-e vagy sem a társadalmi alapot a tanyavilág alól, hanem azt tartják igazából tragikusnak, hogy ezzel a világgal együtt eltűnik a ráalapozódó *értékrend* is. Ezt a szellemi kincset menti Kajári, amikor mint saját, veszni hagyott jószágát siratja el a magyar tanyát.

A következő tematikai műfaj, amit sorra kellene vennünk, a *zsáner*, ez azonban Kajárinál drámai *állóképpé* alakul át. Persze a zsáneri indíttatás többé-kevésbé mindenütt kimutatható, így például az *Óreganyám emlékére* (1974) című műnél a háttérben meghúzódó ház és kerítés látványelemeiben. Az 1969-es *Kovács bácsi arcképe* is egy munka közbeni (utáni) pihenőjét töltő paraszt figuráját vetíti elénk, aki – azáltal, hogy a rajz kompozíciója a kezek és a fej egymásra rimelő, egymást kiegészítő hangsúlyaira épít – már nemcsak egy paraszt, hanem a paraszt típusát is képes felidézni.

Az állóképek drámai mechanizmusának van egy sajátos működési rendje Kajárinál. Eszerint a *konfliktus-szakaszban* mindig egy múltbéli történetet kell keresnünk, amire a drámai kifejeletben legtöbbször keserűséget, kiszolgáltatottságot, fájdalmat – tehát mindenféleképp erős felindulást – tükröző lelkiállapot reagál. A dráma magvához akkor jutunk el, ha *gondolati vágással* a konfliktust nemcsak egyszerű múltbéli történetnek tekintjük, hanem észrevesszük a mögötte megbújó történelmi kataklizmát, amire természetesen már nem a partikuláris ego reagál, hanem egy szűkebb-tágabb szociális-társadalmi közeg lelkiállapota. Ennek a közösségi drámának legszebb példája az *Ülj törvényt Werbőczy* sorozat (1962), ahol is a történelmi eseményektől a paraszti lét Hármaskönyvbe-foglalt csapdahelyzetének lélektani reagálásáig a drámai szál világosan levezethető. Ahhoz azonban, hogy ezek a rajzok a *katarzis* erejével hassanak, nem elég pusztán a történelemmé táguló események perspektívájába ágyazni a közösen átélt gyötrelmeket. A drámai mechanizmusban rejlő általánosító tendenciát az idő kategóriájára is ki kell terjeszteni, azaz magát a *drámát kell időlenné tenni*. Ez történhet úgy, hogy az alkotó a *jelképiség* felé tolja el művét, és így az abban rejlő drámaiság is megszabadul az időbeliség korlátaitól. Csakhogy Kajári nem általában a magyar paraszt szimbolikájában akar elmerülni, mert, bár ő is használ jelképi elemeket (varjú, kereszt

stb.), a formájában általános tartalmában egyetemes jelkép (szimbólum) könnyen elvihetné egy elvontabb grafikai világ felé, ami nyilván nem az ő röghözkötöttebb világnézetének a sajátja. Átlátva a problémát, ezért el sem indul ezen az úton, hanem a figuratív művészet hagyományos kelléktárával operálva kompozicionálisan oldja meg az idő dilemmáját: az *Ülj törvényt Werbőczy* sorozatban alakjait mintegy kiragadja a jelen és a múlt valóságához azzal, hogy mindenféle konkrét tárgyi háttér nélkül jelenteti meg őket a sima rajzlapon, ahol azok pontosan úgy viselkednek, mint a középkori festészetben a szentek az arany háttér előtt. Így válik a rajzlap fehér síkja az *időtlenség* kifejezésének gondolati síkjává.

Szólnunk kell még az állóképek másik csoportjáról is, amelyben a drámaiság nem a fent vázolt módon működik, hanem a valóság fölött térben és időben lebegő *népballadák* dramaturgiája szerint, ahol is a két külön szálon futó cselekmény már csak az olvasó tudatában kerekedik ki egyetlen történetté. Ez a *balladai homály* a drámaiság forrása (*Emlék Ősiből*, 1974). Érdekes, hogy a ballada jellegéből fakadó *líraiság* még a figurák indulati beállítottságán is átüt. Ezzel a drámába lírát csempésző törekvéssel Kajári nincs egyedül, méltó társa az irodalomban Sinka István.

Ha most eddigi vizsgálódásainkra visszapillantunk, láthatjuk, hogy Kajári a két tárgyalt tematikai műfajban a folyamatos tartalmi (és jelentéstani) általánosítás eszközeivel él.

Az aktban plebejus-szépségideált farag a szegény ember lányából, az állóképekben pedig eljut az egyszem paraszttól a magyar parasztság történelmileg is megragadható kategóriáig. Bár az aktok és az állóképek között nincs időrendbeli fejlődés, hiszen egy adott pillanatban egyszerre is jelen vannak az életműben, a mindkettőjükben megnyilatkozó *általánosító tendencia* differenciált világnézetről tesz tanúbizonyságot. A folyamat ugyanis *tudatos* alkotói beavatkozást feltételez a művek tartalmi-jelentéstani szerkezetébe, hiszen az egyesről az általánosabbra ugró logika köztes fázisaiban könnyen eltévedhet az, aki mögött nincs stabil világnézeti, bölcséleti háttér. Aki a társadalmilag és szociológiailag oly jól körülírható plebejus közeg világnézeti vezérlésével hozza létre műveit, nem hibázhat akkorát, hogy az általánosító tendencia végpontjaként steril nagyvonalúsággal egyetemes emberiségként láttassa azt a szűkebb közeget, amelynek szellemi kenyerét eszi. Kajári nem is hibázik, mert, mint a példa mutatja, az időtlenség kifejezésére sem használja fel a szimbólum-kínálta, de a saját világnézetétől merőben eltérő művészeti-ideológiai lehetőségeket.

Az utolsó, soronlévő tematikai műfaj, a *portré* szemrevételezése előtt tehát már csak egy kérdésünk marad: tudja-e folytatni Kajári a már megismert tendenciát úgy, hogy mondanivalója általánosabb legyen, de mégse érje el a *logikai általános* szintjét? *Németh László, Kodály Zoltán, Sinka István* – a három portré valószínűleg az életmű három legkiemelkedőbb darabja.

Németh László keményen szembenéz velünk: a népdalt a szférák zenéjévé avató Kodály szerényen lehajtva fejét profilba fordul, és summás öreganyját a balladák grádisán csillagokba táncoltató Sinka tekintete kifürkészhetetlenül függ az utókoron. A három alkotó három külön világ, abban azonban megegyeznek, hogy mindhárman egy plebejus népréteg kulturális örökségéből kiindulva mutatnak fel egy nagyobb közösségre, a nemzetre is illő jegyeket. Mivel az előbb tisztáztuk, hogy Kajári tudatos alkotó, semmi okunk nincs kételkedni abban, hogy a magyar kultúra e három óriásának grafikai prezentálásával maga is eljut a *nép és nemzet* összefüggő fogalmának művészetbeni megjelenítéséig. Sőt, fogalmazhatnánk úgy is, hogy az akt, az állókép és a portré

Kajári életművében olyan tematikai (és nem időrendi) sort alkot, amely a mögöttes tartalmi-jelentéstani régiókban nemcsak hogy rávilágít a Németh-Kodály-Sinka által is használt *ontológiai rend* körvonalaira, hanem világossá is teszi az általánosító tendencia köztes logikai állomásait. Eszerint az „egyes” a konkrétan ábrázolandó plebejus népréteg egy alakját, a nemzet meg ehhez az alakhoz mint reprezentánshoz, drámai szállal kapcsolódó, s az „általános”-t leginkább megközelítő, de azt el sosem érő „különös” kategóriáját jelenti.

A fentiek szerint hová helyezhetjük el Kajári életművét a magyar grafikában? Tematikailag és világnézetileg is Csohány Kálmán munkássága mellé. Szakmailag nyilván két egymástól eltérő rajzi irányt követnek ugyan: Csohány az egyszerű-ceruzavonal nagymestere, Kajári a drámai kontúrvonalaké. Csohány balladisztikus hangvétele sokkal líraibb hangszerelést mutat, mint Kajári mélyről feltörő, majd visszafogott indulatú állóképei, de mindketten ugyanabból a forrásból merítenek. Csakhogy míg Csohány grafikája e frissítő után egyszerű ceruzavonalon lebeg a térben, addig Kajáriét a fekete kréta minduntalan visszahúzza a földre, a magyar paraszt létének évezreden át meghatározó elemére. Hogy aztán onnan fölemelkedve az utókornak is fölmutassa egyetlen parasztember sorsában a nemzet drámáját.



KAJÁRI GYULA: KOVÁCS BÁCSI ARCKÉPE