

DALOL A TENGER, DALOL A MŰLT

(Erdélyi Mihály művészetéről)

SZUROMI PÁL

(Szeged, Móra Ferenc Múzeum)

Nem könnyű pontosan megragadni egy-egy nemzet művészeti specifikumait. Hitelesen megfogalmazni, hogy egy adott művészi szféra miféle világszemléleti, esztétikai és formai sajátosságokkal rendelkezik. Hiszen mindenféle minősítés egyfajta viszonyrendszerre épül: e tekintetben pedig a szellemi kultúra meglehetősen bonyolult és ingoványos terület. Túl sok az átfedés, az alig megfogható mozzanat, így csínján kell bánni az általánosításokkal. És mégis, van-e alapvetőbb, érdekesebb kérdés: lényegében milyen is egy nemzet művészeti arculata? Nem csoda hát, hogy a kultúra történetében minduntalan felbukkannak a tipologizáló kísérletek. Gondoljunk csak az expresszionizmus szellemi apostolára, Wilhelm Worringerre, aki a déli, latin népek derűsebb, harmonikusabb művészetfelfogásával szembeállította a németek és északiak irracionálisabb, romantikusabb, szubjektívebb valóságát.

Természetesen a magyar művészetből sem hiányoznak a minősítések, az önmeghatározások. Modern festészetünk egészét például Kállai Ernő az „új romantika” fogalmával jellemzi.¹ A kiváló kritikus egyebek közt arra hivatkozik: hiába változatos és sokszínű ez a művészet, ám a legtöbb alkotás valamiféle érzelmi, hangulati megindulásból fakad. Jóllehet elég gyakran domináns helyet kapnak itt a reális látványok, mindezeket azonban lépten-nyomon átszövik az „...indulatok, álmok, révületek és látomások”. Németh Lajos viszont már másképpen értékeli századunk hazai művészetét.² Ő nemcsak a formai, lélektani szempontokra apellál, hanem a sajtóságotársadalmi, tartalmi mozzanatok is figyelembe veszi. S ezen az alapon állítja: a magyar művészetnek mindenekelőtt a földközelség a meghatározója, amely majd mindig telítve van aktuális társadalmi, emberi jelentésekkel. Nálunk csak ritkán lehetett önfeladten szárnyalni, éterikus esztétikai problémákkal foglalkozni: a hazai valóság többnyire magához kötötte az alkotókat is.

Romantika? Földközelség és tartalmi telítettség? Már első látásra is nyilvánvaló: mindkét minősítés jobbára reális adottságokra hivatkozik. Más kérdés, hogy e meghatározások között ilyenformán is felfedezhető a gondolati feszültség, a tartalmi ellentét. A földközeli szemléletnek ugyanis mi köze van a révületekhez, az álmokhoz, a látomásokhoz? Vagy általánosabban: a földi szükségyszerűségek tárgyilagossabb világának mi dolga van az érzelmi, szellemi szabadságvággyal? Nos, a hétköznapi logika szerint jóformán semmi, de a művészeti valóság alapján annál több. Elég most csak Csontváry Kosztká, Gulácsy, majd Derkovits Gyula vagy Vajda és Ámos Imre festészetére utalni. Vagyis azt gondolom: teljesebb, pontosabb minősítést kapunk

¹ Kortársak szemével. Kállai E. 1967. 268—269. Kállai E. 1981. 324—327.

² Németh L. 1968. 7—8.

modern művészetünkről, ha e kétféle véleményt egybekapcsoljuk. Mert a polarizáltabb, dinamikusabb meghatározás feltehetően hitelesebben közvetíti művészetünk felemás stílárís és világszemléleti karakterét, mint az egyetlen feltűnő jelenségre hagyatkozó kiemelés.

Persze egyáltalán nem hiszem, hogy minden tekintetben hiteles és kiegészítő ez az összetettebb meghatározás. Hisz mind a romantikus szellemiség, mind pedig a földközelség hallatlanul széles fogalmak, ennél fogva más népek művészetére is ráhúzhatók. Többek között a németekre is. Érdeemes hát tovább szűkíteni e kategóriákat, hogy valamivel közelebb kerüljünk modern művészetünk lényegi tulajdonságaihoz. Ha például az esztétikai, kifejezési dimenziók szerint vizsgálódunk: tanulságos megállapításhoz juthatunk. Kiderülhet, hogy az érzelmi, romantikus töltésű magyar művészetből majdhogynem hiányoznak a meghökkentőbb, szélsőségesebb megoldások. Igaz, változatos színpémben jelen van itt a drámaiság, a sejtelmesebb líra vagy a tárgyilagosabb megjelenítés: a kifejezés módszusa azonban többnyire a klasszikusabb, harmonikusabb szemlélethez igazodik. Így aztán a játékosabb, epikusabb, humorosabb vagy groteszkebb előadás valamiféle különösségnek számít ebben a művészetben. (Más lapra tartozik most, hogy utóbbi évtizedekben divatosak lettek ezek a fel-fogások.)

A magyar alkotók általában még akkor is mértéktartóak és komolyak, amikor a társadalmi, szellemi mozgások dinamizmusa indokoltta tehetné a felszabadultabb, szélsőségesebb magatartást. A berlini dadaisták társadalomkritikai szemlélete például egészen közel állt a hazai aktivisták felfogásához, nálunk azonban a művészi megnyilvánulásokban úgyszólván nyoma sincs az élcelődő, karikatúrísztikus szellemnek. Inkább egyfajta patetikus hangvétel jellemzi a műveket, míg a németek jobbra dühösek és gunyorosak.³ Szinte kötelező a groteszk, polgárpukkasztó előadás. Ennek ellenére a mi művészetünkből sem hiányoznak teljességgel a meghökkentőbb, bizarr kifejezési formák. Talán mondanom sem kell: szó sincs itt valamiféle kötöttebb tendenciáról, csupán szórványos jelenségekről beszélhetünk. Mindenesetre különös, hogy már Csontváry Kosztká Tivadar és Gulácsy Lajos figurái között megjelenik a démonikus, a groteszk ábrázolásmód. Ez a hangnem azután elnémul egy időre. Majd a harmincas, negyvenes évek körül Aba-Novák piktúrájában bontakozik ki a fanyarkás, humoros kifejezés, s innen már csak egy lépésre vagyunk Anna Margit, Tóth Menyhért és Román György más-más módon groteszk, látónki festészetétől. S mindezzel csak vázlatosan jeleztem egy sajátságos művészeti jelenségekört.

Ám mi szükség volt erre? Egyáltalán: mi indokolja, hogy Erdélyi Mihály munkásságáról szólva a modern magyar művészet karakteréről beszéljünk? Nos, egyebek között a szellemi orientálódás és helymeghatározás igénye. Joggal írja ugyanis Szelesi Zoltán az alkotóról: „... festményeinek sajátos előadási nyelvezetük van, amely nemcsak a lokális, de a hazai piktúra szélesebb keretein belül sem hasonlítható össze semmiféle rokon művészeti törekvéssel, vagy még kevésbé sorolható be az ún. alföldi iskola ismert alkotásai közé.”⁴ Kétségtelen: a szegedi kötődésű Erdélyi festészetének aligha van szorosabb analógiája a magyar művészetben. Különösen érvényes ez az életmű második szakaszában született alkotásokra, amelyekben az expresszív, dekoratív kifejezés elég gyakran groteszk, epikus és már-már naiv tolmácsolással ötvöződött. Ugyanakkor az sem tagadható, hogy az efféle szélsőségesebb, komplexebb szemlélet mégiscsak megtalálható festészetünk folyamatában. Bár szórványosak e megnyilvánulások: bizonyos világszemléleti, formai jegyek kapcsán azért többé-

³ Passuth K. 1982. 20—27.

⁴ Szelesi Z. 1975. 246.

kevésbé egymásra utalnak. Voltaképpen ezen az alapon kapcsolható Erdélyi piktúrája az előbb felvázolt művészi jelenségsorhoz.

Később még visszatérek ezekre az összefüggésekre, de most haladjunk tovább. Erdélyi munkásságában ugyanis korántsem csak a szellemi kötődések az érdekesek, hanem az esztétikai értékszemponatok is. Arról beszélék: méltatlanul kezelnék ezt az életművet, ha csupán a vidéki kismestert látnánk az alkotóban. Elvégre olyan sajátos művészi teljesítmények is megtalálhatók ebben a festészetben, amelyek szerint Erdélyi Mihálynak a modern magyar piktúrában is helyet lehetne keresni. Félreértés persze ne essék! Nem azt mondom, hogy jelen esetben egy nagy hatású sílusteremtő mesterrel van dolgunk. Tény viszont, hogy hazai műtörténetünkben nem hiányoznak azok az alkotók, akik többé-kevésbé csak külsődleges szempontok alapján kerültek be a közegbe. Tagjai voltak például egy-egy művésztelepnek, noha műveikben nemigen találkozhattunk eredetiséggel. A szegedi festő nem kötődött tartósabban ilyenféle szervezetekhez, csakhogy legjobb képei sajtóságotan egyéni szemléletről, egyszerűs mind rangosabb esztétikai minőségről tanúskodnak (pl. Bejárat a kikötőbe, Farsangi muri Odesszában, Tengerész dala, Hídépítés, Idegenforgalom).

Mindenekelőtt ez teszi indokolttá Erdélyi munkásságának tüzetesebb megismerését. Szerencsére nem hiányoznak innen az alapozó publikációk, s itt elsősorban Szelesi Zoltán találó jellemzésére, értékelésére gondolok (A Szeged képzőművészete című kötetben). Ám a következőkben így sem vállalkozhatok az életmű átfogóbb és komplexebb elemzésére. Mert mind ez idáig hallatlanul keveset tudok az alkotó külföldön töltött éveiről: egyáltalán személyi, művészi kapcsolatainak láncolatáról. Ezzel együtt a művek jelentős része hazai és külföldi magánszemélyek és intézmények birtokában van, amelyek felkutatása hosszabb időt igényel. Erdélyi alkotásainak egy másik jelentős hányada ugyanakkor a Móra Ferenc Múzeum gyűjteményében található meg (50 grafikai lap, 50 festmény). Ezt a változatos, gazdag kollekciót Szeged városának ajándékozta a művész (1971): mintegy vázlatos keresztmetszetet adva termékeny pályájáról. A mostani dolgozat is főként ezekre a dokumentumokra támaszkodik. Szándékom szerint pedig elsősorban az életmű szakmai elemzését szeretném gazdagítani: különösebb figyelmet fordítva a stiláris módosulásokra, másrészt a belső és külső összefüggések, analógiák érzékeltetésére.

*

Századunk művészetéből nem hiányoznak a regényesebb, izgalmasabb életpályák. Előfordul, hogy egy-egy alkotó a „polgári” szakma mellett bontakoztatja ki képességeit, mások viszont „szabadúszóként” próbálnak boldogulni. Talán Mednyánszky László példája a legszembetűnőbb, aki a vándorok nyugtalanságával jóformán fél Európát bebarangolta. Hol előkelő körökben, hol pedig a külvárosok nyomornegyedeiben bukkant fel: igazában csak a természetben ismerte a nyugalmat. Ez a nyugtalanság egyébként szélesebb körben is érvényes, leszámítva most az előbbi szélsőségeket. Hiszen a két világháború között felnövekvő művészek sorában voltaképpen alig akad, aki ne járt volna külföldön. Leginkább Párizsba, Németországba és Olaszországba vezetnek az utak. S az is közismert: ezekben a kiutazásokban majd mindig felfedezhető egyféle szisztematikus kötődés, egyféle kulturális, szellemi elkötelezettség. Nem véletlen, hogy Lyka Károly többek között ezekre a mozzanatokra hivatkozik, amikor a szóban forgó időszak festészeti vonulatait érzékelteti.⁵

⁵ Lyka K. 1956.

Erdélyi Mihálynak mindenesetre nincs helye egyik tendenciában sem, mint ahogy élete is a rendhagyó pályák közé tartozik. Igaz, ő is gyakran megfordult külföldi országokban, sőt hosszabb időt töltött különféle helyeken, ezekben a barangolásokban ellenben nehéz felfedezni valamiféle tudatosabb művészi orientálódást. Szelesi Zoltán tanulmánya is jelez egy sajátos ellentmondást, miszerint az alkotó rövid párizsi tartózkodásához éppenséggel intenzív esztétikai, stílári hatás kapcsolódnak. A francia művészeti élménynél azonban korábban kezdődik Erdélyi kalandos életútja. Nagyon tömören úgy jellemezhetném ezt a különösséget, hogy míg a legtöbb festő rendszerint lépésről lépésre fedezi fel a nagyvilág értékeit, érdekességeit, addig a szegedi művész azzal kezdi érdemleges emberi pályafutását, hogy a szó szoros értelmében bekalandozza a világot. E tengerész horizont azután csak szükségyszerűen szűkül: hiába utazgat később a művész Svájcba vagy Olaszországba. A harmincas évek közepétől ugyanakkor Szegeden él az alkotó — egészen 1972-ben bekövetkezett haláláig. Erdélyi Mihály pályája tehát valamiképpen Szeged és a nagyvilág közé van kifizítve, s ebben a folyamatban az időrendi előrehaladást egyfajta topográfiai behatárolódás követi.

Az életrajzi furcsaságok természetesen nem helyettesíthetik az emberi művészi pályára részleteit, noha a festői látásmód szempontjából feltétlenül tanulságosak. De a konkrét életrajzi mozzanatok is támpontokat adnak az alkotó munkásságának megértéséhez, habár ezen a téren még igen sok a fehér folt. Többnyire annyit tudunk Erdélyi pályafutásáról, amennyit Szelesi Zoltán tanulmánya tárgyilagosan és hitelesen megfogalmaz. Érdemes hát innen idéznünk. Tudniillik: „Erdélyi Mihály Szegeden, a paraszti hagyományú Alsóvároson született (1894). Családi körülményei nem tették lehetővé iskoláztatását. Nagy utat — „tengereket, országokat” — kellett bejárnia, hogy Szegedről elindulva és neves festőként ide visszatérve, szülővárosában végleg letelepedhessen. Tizennyolc éves volt, amikor 1912-ben a haditengerészethez került. Úti élményei inspirálták, hogy festéshez fogjon. Rendszeres tanulmányait csak 1920-ban kezdhette el, amikor elnyerte Szeged művészeti ösztöndíját. Ez tette lehetővé, hogy Budapesten a Képzőművészeti Főiskola növendéke lehessen. Festészeti stúdiumait 1923-ig Révész Imre kecskeméti művésztelepén folytatta, majd az ezt követő években a firenzei és a palermói akadémiákon fejezte be tanulmányait. A 12 évi külföldi tartózkodásnak — római, nápolyi és firenzei — tárlatsikereire a koronát az 1936-os Velencei Biennálén való eredményes szereplése tette fel, ahol — Bernáth Aurél, Domanovszky Endre, Szőnyi István és más magyar festőkkel egyidejűleg — három portréját állították ki. Olaszországon kívül megfordult Münchenben, Berlinben és Párizsban... Hosszabban Svájcban működött, ahol Baselben és Zürichben rendezett kiállításokat. 1934-ben tért vissza Szegedre és itt — az elhunyt Nyilasy műtermébe költözve — hosszú vándorlásai után végleg letelepedett.”

Ami pedig az alkotó szegedi tevékenységét illeti, erről a következőket olvashatjuk Szelesi Zoltán dolgozatában: „Ekkor (1934) egy kis műteremkiállítással mutatkozott be, melyet a Tömörkény-Társaság rendezésében létrehozott 1936-os visszatekintő tárlata követett. Erdélyi azóta Szegeden — több mint három évtizeden át — megszakítás nélkül fejtette ki tevékeny munkásságát, és a helyi tárlatokon rendszeresen részt vett. E hosszú idő során Erdélyi alkotásaiból — 1940-ben történt jelentkezését leszámítva — 1968 szeptemberében hoztak létre másodszer gyűjteményes kiállítást... A két tárlat közötti nagy vákuum jól tükrözi a művész kivételes szerénységét s hívatása iránti felelősségtudatát...”⁶ Itt említem még meg, hogy a hatvanas esztendőkből az alkotó néhány műve jelen volt a naiv festők pozsonyi nemzetközi seregszemlén,

⁶ Szelesi Z. 1975. 244—248.

majd a Nemzeti Galériában rendezett 1967-es szegedi bemutatkozáson 24 munkájával szerepelt.

Ebből a vázlatos ismertetésből is kitűnik: Erdélyi életútja majdhogynem az egykori vándordeákok pályafutásával analóg. Itt sem elhanyagolható, hogy az alkotó egyszerű, szegényes családból küzdötte fel magát a megbecsült, elismert művész rangjára. S ezzel együtt az emberi, művészi érdeklődés és tapasztalatszerzés időszakát át-meg átszötték a külföldi barangolások. Aligha tagadható: ezek a mozzanatok egyféle dinamikus, „vagabundos” egyéniségről vallanak. Mert a szapora helyváltotásokban, a mozgalmas „világjárásban” az eleven érdeklődés energiája éppúgy benne rejlik, mint a kockázatok felvállalása. De mindemellett a festői érdeklődés kialakulását is tanulságosnak, érdekesnek tartom. A műtörténet példázatai szerint ugyanis az alkotók jó része valamiféle közeli műtárgyban vagy egy rokonszenves kulturális szituációban ismer rá önmaga adottságaira. Mintegy megbabonázza őket a formák szépsége, a kifejezés izgalma. A szegedi festő ezzel szemben fiatalon hajóra száll, bekalandozva a világot, s éppen ez a hallatlanul gazdag látvány- és életanyag szabaddítja fel benne a közlésvágyat.

Ezúttal az életanyag inspiráló ereje a lényeges, szemben a sajátos esztétikai, kulturális motivációkkal. E tekintetben mindenestre Erdélyi a naiv művészekkel rokonítható, akiknél ugyancsak elég gyakori a tartalmi indíttatás, a személyes élmények képi elmesélése. A francia Camille Bombois például majdnem hajón és csatornákon töltötte egész gyerekkorát, majd belekóstolt a pásztorok, a vándorcirkuszok életébe, később pedig az itteni benyomásokból bontakozik ki őszinte hangvétellű, fanyarkás piktúrája. És ha már a naiv művészetnél tartunk, akkor a szegedi alkotó pályájánál ne menjünk el figyelmetlenül egy szembetűnő kontraszt mellett. Mert az egyik oldalon Erdélyi képei ott vannak a Velencei Biennálén, a másikon viszont a naiv festők pozsonyi nemzetközi tárlatán. Hogy miként egyeztethető össze e kétféle művészi magatartás? Másrészt hogyan dokumentálódik az alkotó egyénisége a műalkotásokban? Ezekre a kérdésekre csupán a produktumok konkrétabb vizsgálata adhat érdemesebb feleleteket.

*

A képzőművészet történetében hosszú évszázadokon keresztül a rajz, a grafika jobbára csak a szobrászat és a festészet „szolgálóleánya” volt. Korszakunkban viszont ezen a téren is jelentős fordulat történt. A modern magyar művészetben is szép számmal akadnak festők, akik a grafikai tevékenységet egyenrangúnak tekintik a piktúrával. Ráadásul remekül is rajzolnak. Olyannyira, hogy életművük mindenképpen szegényebb lenne grafikai eredményeik nélkül. A teljesebb Uitz Béla például aligha képzelhető el a szuggesztív Luddita-sorozat kiállításával, mint ahogy Derkovits Gyula értékelésénél sem lehet átsiklani a Dózsa-fametszeteken. Persze a festők nagyobb részénél azért nem beszélhetünk ilyen kiugró teljesítményekről. Nálunk inkább a sajátos pikturális értékek a mérvadók, s grafikaik is pusztán ebben a relációban érdekesek és tanulságosak. Vagyis a rajzok itt megint csak „szolgálóleányok”. Ám így is bepillantást engednek az alkotók műhelyébe: megmutatva a szellemi, tematikai orientálódás koordinátáit, a művészi alkotomunka közvetlenebb, előkészítő stádiumait.

Erdélyi Mihály is az utóbbi művészek közé tartozik. Bár grafittal és színes ceruzával készült rajzai jóformán végigkísérik termékeny pályáját, ezek a munkái azonban nemigen vetélkedhetnek képei frissességével és esztétikai minőségével. Nem mintha híjjával lett volna az alkotó a szakmai felkészültségnek, a rajzi tudásnak — szó sincs

erről. Inkább arról tanúskodnak e produktumok: Erdélyi meglehetősen gyorsan, frissen rajzolt, ráadásul imponáló biztonsággal. Különösen tetten érhető ez a figurális témánál, ahol alkalmanként egy-egy összefüggő, egyrendű vonallal egyszerre karaktert és pszichikai helyzetet tudott rögzíteni. Ugyanakkor a rajzi frissesség, nagyvonalúság nála elválaszthatatlanul összefonódott a részletek iránti vonzódással. S az sem mellékes, hogy a fekete grafittal rendszeresen együtt jár a színes foltok használata. Az utóbbi eszközzel általában levegősen, kicsit nyersen bánik a művész, mindemellett előszeretettel ragaszkodik a villódzó, reflexszínek érzékeltetéséhez. Láthatjuk tehát: Erdélyinek nincs igazi grafikus vénája, hisz már a rajzolásnál is a festői kérdések foglalkoztatták. És furcsa módon pontosan ez a keveredés zavarja meg legtöbbször a rajzok esztétikai arculatát. Néha a színek túlbeszélik a formákat, máskor meg stiláris feszültség van a részletezőbb vonalfutamok és a könnyed szerkezetű színfoltok között. Persze ilyenképpen is tanulságosak és beszédesek e grafikák.

Annál inkább, mivel a munkák zöme a külföldi országokban töltött esztendőket idézi. Éppen azt az időszakot, amelyről a legkevesebb konkrétummal rendelkezünk. Természetesen az itthon készült művek sem hiányoznak a rajzi kollekciónak. Az első darabok mindenesetre a húszas évek végéből származnak, s egészen az ötvenes esztendők elejéig nyomon követhetjük Erdélyi grafikai jegyzeteit. Hamar kiderül ezekből, hogy alig van itt nyoma valamiféle stiláris, szemléletbeli változásnak: az alkotó többé-kevésbé egyforma metódusban dolgozott. Legfeljebb az tűnik fel a nézőnek, hogy az itthoni produktumok egynémelyike súlyosabb és színtelenebb, mint a korábban született munkák. Elég csak összevetni az 1944-es keltezésű Ostrom után című rajzot a Velencei halászokkal (1931), és máris nyilvánvalóvá válik az eltérő tolmácsolásmód.

Ami viszont a művész egyéni érdeklődését és tematikai vonzalmait illeti: ezen a téren hallatlan változatossággal, sokszínűséggel találkozhatunk. Innen nézve is tökéletesen igazat kell adni Szelesi Zoltán megállapításának: „Nemcsak helyi, de országos viszonylatban is kevés olyan tág érdeklődésű festőnk van, mint ő...”⁷ És most korántsem az az érdekes, hogy az Olaszországban, majd Franciaországban, Svájcban és Németországban tartózkodó fiatal alkotó felfedezi a „Vezűv kráterét”, a „Lagúnákat” vagy a „Chartres”-i hídrészletet, nem beszélve a legkülönfélébb tengerparti táj- és életmozzanatokról. Mert nemigen akad művész, aki hasonló helyzetben másképpen cselekedett volna. Erdélyi rajzai között sokkal inkább az a feltűnő, hogy itt látszólag nincsenek tematikai korlátok. A látványosabb, konvencionálisabb témák mellett például tudósítást ad legszemélyesebb élményeiről: egyebek között a „Sielő” látványáról, továbbá a „Sakkozók” elmélyült szellemi tornájáról. De egészében is: az alkotó rajzaiban valósággal hemzsegnek a polarítások. Az egyik oldalon hangsúlyos szerepet kapnak a tájélmények, szemközt pedig az egy- és többalakos figurális kompozíciók. Ezekben belül azután éppúgy megtalálhatók a fiatalsággal és az öregséggel, az örömmel és a bánattal foglalkozó munkák, akárcsak a konkrétabb, közvetlenebb és általánosabb, filozofikusabb jelentésű produktumok (pl. Genovai boszorkány; Rosa Nápolyban; Velencei temetőben; Velencei halászok, Tavasz ébredése, Múlt és jelen).

Már ennyiből is kiderül: Erdélyi valóban dinamikus, szélsőségekkel átszótt egyéniség, tele romantikus vonásokkal. A változatos, ellentétes témákban voltaképpen ugyanaz a személyiség jelentkezik, aki a másik oldalon „nyakába” vette a világot, majd pedig Nyugat-Európát is bekalandozta. Tévedés lenne azonban azt gondolni: az alkotóban nincsen semmiféle állandóság, valamiféle meghatározó és jellegetes tartalmi irányultság. Ha tüzetesebben megnézzük a rajzokat, előbb-utóbb rájövünk,

⁷ Szelesi Z. 1975. 248.

hogy a tematikai sokféleség ellenére is sajátos szóródása van e munkáknak. Többek között erőteljesebben kötődik a művész a tengerparti, folyóparti témákhoz, egyben a különféle hajó- és csónakmotívumok ábrázolásához. A figurális jegyzetek között pedig meglehetősen gyakoriak az olyan alakok, akik többé-kevésbé kötetlenebb, mozgékonyabb és szabadabb életformát képviselnek. Nincs itt valamiféle feszesebb szociológiai mérték: az átutazó polgár és a kocsmázó kisenber ugyanúgy idetartozik, mint a különös kinézetű vagabundok vagy maguk a tengerészek. Vagyis akaratlanul is egymásra utalnak ezek a tájképi és figurális témák, mert valamiképpen egyazon élet- és létforma kifejezői. Egyszerűen arról van szó: Erdélyi mindenekelőtt a magához hasonló dinamikusabb, fesztelenebb és szabadságszerető emberekkel érez rokonságot. Azokkal, akik mögött vizek, tengerek, kalandok és veszélyek állnak. S ez a szemlélet természetesen rányomja bélyegét a környező világ egészéhez való viszonyára is (pl: Külföldiek Velencében, Amerikai tengerész Nápolyban, Velencei halászkok, Velencei vagányok).

E sajátos szemlélet tulajdonképpen végigvonul az alkotó egész pályáján, habár a későbbi, szegedi évtizedekben bizonyos mértékig általánosabbá válik. Nem tűnnek el ugyan a jellegzetes vízparti témák, a halász- és a matróz motívumok, noha a figurák szerepeltetése változatosabb, kötetlenebb formát ölt. De még ne szakadjunk el a húszas évek végén és a harmincas esztendők elején készült rajzoktól! Az előbb jelzett tartalmi orientációval ugyanis csupán az egyik oldalát érzékeltettem Erdélyi tüzetesebb érdeklődésének. A másikon azonban ott vannak a nők, az asszonyok. Nem tudni pontosan, az alkotónak mit jelentett a másik nem. Talán a biztonság, az állandóság és a folytonosság érzetét? Vagy az esztétikai kellemeset, egyszersmind örömforrást? Tény viszont, hogy a legkülönbefélebb női ábrázolások is végigkísérik a művész pályáját. Jellemző például: még az önarcképekre is többször rákerülnek az efféle motívumok. Az egyik munka éppen rajzolás közben láttatja a művészt, a mögötte levő térben pedig fiatal lány álldogál, míg a falon függő képen egy gyermekét tartó anya van megjelenítve. Egy másik produktumon meg egyféle végzettségűt kap a titokzatosan mosolygó női arc, amely némileg az alkotó fejét is eltakarja (Önarckép, Genovai boszorkány). Úgy tűnik tehát: Erdélyi világlátásában a mozgékonyabb, a szabadság és a női szépség gondolatköre a meghatározó. S itt akaratlanul is eszünkbe jut Petőfi strófája, a Szabadság, szerelem. Ugyanakkor az alkotó tematikai érdeklődése elsősorban azokkal a festőkkel tart egyféle rokonságot, akik a polgári mértékeken túlmutató kötetlenebb, közvetlenebb, szélsőségesebb életszférákra is figyelmet fordítottak (pl: Mednyánszky László, Gulácsy Lajos, Aba-Novák Vilmos, Román György).

De miféle formai, kompozíciós sajátosságokkal rendelkeznek Erdélyi Mihály rajzai? Igaz, korábban már szó esett az alkotó rajzi modorról, ám ott csak a legfeljebb jegyeket érintettem. Pedig az sem elhanyagolható: a látvány valósága miként transzponálódik a rajzlapokra, s miféle térszervezési metodika érvényesül itt. Nos, a munkák java része arról tanúskodik, hogy a művész leginkább a zsúfoltabb, telítettebb, mozgalmassabb komponálást kultiválta. Ritkaságszámba mennek a Nápolyi részlethez hasonló jegyzetek, ahol levegősebb, nyugalmasabb szerkezete van a képnek. Találónan érzékelteti viszont Erdélyi alkotásmódját a Kikötő Genovában című grafika, hiszen ezen a felületen valósággal egymás hegyén-hátán láthatjuk a bárkákat, hajókat, a csónakokat és árbocrudakat. Mint ahogy a figurális témáknál is minduntalan visszatér az ilyenféle komponálási mód. Időnként a magányos alakok háttérben is felbukkannak a kapcsolódó, értelmező figurák: gondoljunk csak a nemrég említett önarcképekre. Vagy érdemes szemügyre venni a Velencei halászkok kompozícióját, ahol világosan kiderül, hogy a művész igazi örömet talált az emberi viszonylatok

és karakterek vizsgálatában. A feszes képtérben ezúttal hat különféle alak van elhelyezve, akiket hol profilban, hol pedig szemköztibb nézetben érzékelhetünk. Mindenesetre már itt is látható: valamiféle teljességigényre törekszik az alkotó. Nemcsak az egyéni arcélek és karakterek hiteles tolmácsolása foglalkoztatja, hanem az ezekből összeépülő izgalmasabb „életszínjáték” is.

Tanulságos tehát valamivel közelebb menni Erdélyi figuráihoz. Pusztán azért is, mert az alkotó igen sok fejet és alakot rajzolt. Nyilvánvaló módon megörökítette legközelebbi barátait, ismerőseit, bár ezúttal nem ez az érdekes. Inkább azt tartom lényegesnek, hogy ezen a területen is többféle felfogással találkozhatunk. „Dr. Jausch” portréja például szokványos beállítású, tárgyilagos munka, a „Velencei temetőben” asszonyalakjai pedig létszerű, kicsit szentimentális magatartást dokumentálnak. Kevésbé szokványosak ellenben azok a rajzi jegyzetek, amelyekben a művész lélektani és antropológiai érdeklődése elevenebb formát öltött. Az „Ingenere Zito” című grafika férfifeje például a szó szoros értelmében belenevet a képünkbe: mintegy a pillanat varázsát rögzítette az alkotó. S ez a jelenség voltaképpen máshol is előfordul. Ilyenformán közel sem olyan véletlenszerű az a közvetlenségre, életszerűségre való törekvés, ami a tematikák vizsgálatánál felbukkant, hiszen a mostani látásmód is ide kapcsolódik. Nem beszélve arról, hogy Erdélyi alkalmanként az esetleges, groteszk vonásokat is észreveszi az emberekben. Elég csak az előbb idézett Velencei halászokra utalni, s a figurák jellemzésénél hamar észre vesszük a fanyarkás, komikus mozzanatok. Ezek a sajátságok voltaképpen egyfajta egyéni ízt kölcsönöznek a grafikáknak, mindemellett érdemleges támpontokat adnak a festészeti művek megértéséhez.

A szorosabban vett rajzi komponálásban azonban többnyire kitaposott utakon halad a művész. A legegyszerűbb jegyzetek a horizontális és átlós elrendezésnek engedelmessé válnak, csak hogy a többalakos képeken bonyolultabbá válik a helyzet. A tárgyak és a figurák között jelképi értelmű motívumok tűnnek fel, az alakok elhelyezése pedig nem ritkán a réteges, többsíkú térfelfogáshoz igazodik. Előfordul a premier plános képkivágás, egyszerűsége miatt a feszesebb szerkezetű építkezés (pl. Tavasz ébredése, Cortessina Venezia; Amico Mio, Külföldiek Velencében). Sajnos keveset tudunk még arról: miféle konkrétabb forrásokból és inspirációkból származnak ezek a módszerek. Az viszont nyilvánvaló, hogy a két világháború közötti európai művészetben szélesebb sodrása van a jelképező, misztifikáltabb valóságglátásnak, akárcsak az expresszionista tendenciák zaklatottabb, többretegű képszerkesztésének. Tudjuk: végeredményben innen eredeztethető Derkovits sajátos képszerkesztő eljárása is. Más kérdés, hogy ezúttal mégsem beszélhetünk érdemleges rokonságról. Erdélyi ugyanis rendszerint laza szerkezettel és epikusabb megfogalmazással alkalmazta az expresszionista heroikusabb, drámaibb előadásmódját.

Persze az általánosabb analógiák mellett egy-egy megfoghatóbb hatást is rögzíthetünk. Az 1927-es keltezésű, Párizsban született „Mulatt nő” például valamiképpen Matisse aktkompozícióinak formái, szellemi jegyeit viseli, miként a „Genovai boszorkányok”-on szereplő hátsó, hosszú hajú férfiban nem nehéz ráismernünk a gauguini inspirációra. És különben is a jelképi töltésű munkák egyéb darabjainál is megfigyelhető e vonzódás. S mint majd látni fogjuk, a festészeti alkotómunkákban is helyet kapnak a gauguini tanulságok. De visszatérve még a rajzi jegyzetekhez: ne menjünk el szóltanul Erdélyi színezési módszere mellett. Korábban már jeleztem, hogy a művész rendszerint analitikus jellegű, reflexszerű tónusokkal dolgozott, ámde itt sem tudjuk pontosan meghatározni: honnan, kitől ered a metodika. Szóba jöhetnének természetesen az impresszionisták, mivel az alkotó munkásságában másféle francia hatások is előfordulnak. Hogy mégis inkább a posztimpresszionista mesterek hatása a valószínű,

erre maguk a rajzok figyelmeztetik a nézőt. Mert Erdélyinél a szerkezetes elvű, reflexes színkezelés korántsem egységes és általános. Főként a figurák testének kialakításánál alkalmazza ezt az eljárást, a tájképi motívumoknál viszont már alig-alig. Ebből pedig arra következtethetünk, hogy valamiféle közvetlen vagy közvetett Cézanne, esetleg Toulouse-Lautrec-motiváció befolyásolta az alkotót. Néhány grafika mindenesetre arról tanúskodik: Erdélyi lényegében tisztában van az önelvű szín- és képépítés elveivel (pl. Velencei halászok, Külföldiek Velencében, Akt). Másrészt az is látható: az alkotó ezzel együtt sem tudta maradéktalanul magáévá tenni a racionálisabb, objektívebb komponálási magatartást.

Azt hiszem: nem érdemes tovább időznünk Erdélyi Mihály grafikai munkáinál. Talán az eddigiekből is kiderülhetett, hogy a művész egyéniségében specifikusan összefonódnak az állandóbb jellegű és a labilisabb vonások, a személyesebb és az általánosabb tendenciák. S igaz ugyan: a tematikai érdeklődésben, a világszemléleti koordinátákban egyféle határozottabb karaktere van az alkotónak, ami a másik oldalon egy heterogén kifejezési eszközzel párosul. Erdélyi ugyanis nem tudott beállni a „csatasorba”, egyetlen művészi irányzathoz sem csatlakozott teljességgel. Számára a művészet valóban az önkifejezés eszköze volt. Nem csoda így, hogy nála a realista látásnak és az expresszívebb, jelképebb előadásnak éppúgy helye van, mint a pillanat hiteles rögzítésének és az időtlenebb témáknak. Mert e sokféleség voltaképpen az alkotó szélsőséges, romantikus, nem mindennapi egyéniségét tükrözi. Úgy gondolom: lényeges dolog ez az életmű egészéből nézve is. Hiszen a sajtóságo-sabb, érdekesebb festői teljesítmények háttéréből jóformán sohasem hiányzik az alkotók szisztematikusabb vagy rendhagyóbb karaktere.

*

A szenvedélyesebb, szélsőségesebb, nyugtalanabb művészeknek általában hosszabb utat kell bejárniuk, amíg rátalálnak eszméik és egyéniségük adekvátabb kifejezésére. Erdélyi Mihály sem kivétel. Ha festészeti alkotásai között vizsgálódunk: nemcsak a sokféleség, a változatosság, — hanem a bizonytalanság érzete is szorongatja a nézőt. Hogyan lehet itt kiigazodni, értelmesebb összefüggéseket keresni? Mert többé-kevésbé másféle stílári arculata van az Olaszországban, a külföldön készült műveknek, és megint más az itthon született produktumoknak. Sőt ezen belül is szembevető eltérésekkel találkozunk. S csak tovább fokozódik e tétováság, amikor azt tapasztaljuk: az alkotó elég gyakran jelzés és datálás nélkül hagyta ránk műveit. Nem beszélve arról — amit már korábban is említettem —, hogy tudniillik csak egy vázlatos életmű kollekcióna támaszkodhatok. Márpedig könnyen elképzelhető, pontosan azokat a képeket nem ismerem, amelyek megbízható segítséget nyújthatnának a szemléletbeli „ugrások” átkötéséhez, a festői pálya szervezesebb, plasztikusabb megrajzolásához.

E hézagosság és bizonytalanság feltétlenül óvatosságot követel, de az átfogóbb összefüggések keresését sem gátolhatja meg. Nem zárhatja ki például, hogy Erdélyi festészeti munkásságában alkotói periódusokról beszéljünk. Annál inkább, mivel nyilvánvaló tematikai és stílári eltérések tapasztalhatók az életmű egyes szakaszai között. A legfeltűnőbb választóvonalat mindenesetre az 1930-as évek végén, a 40-es évek elején lehet meghúzni, amikor is a művész már véglegesen letelepedett Szegeden. Vagyis lényegében a pályakezds és a külföldi barangolás időszaka tekinthető az első periódusnak. Ebben a korszakban főként a tájbrázolás és a portréfestés foglalkoztatja az alkotót, ideértve néhány többalakos kompozíciót is. Előadás tekintetében pedig egyféle mértéktartó posztimpreszionizmussal találkozhatunk, másrészt jelképi

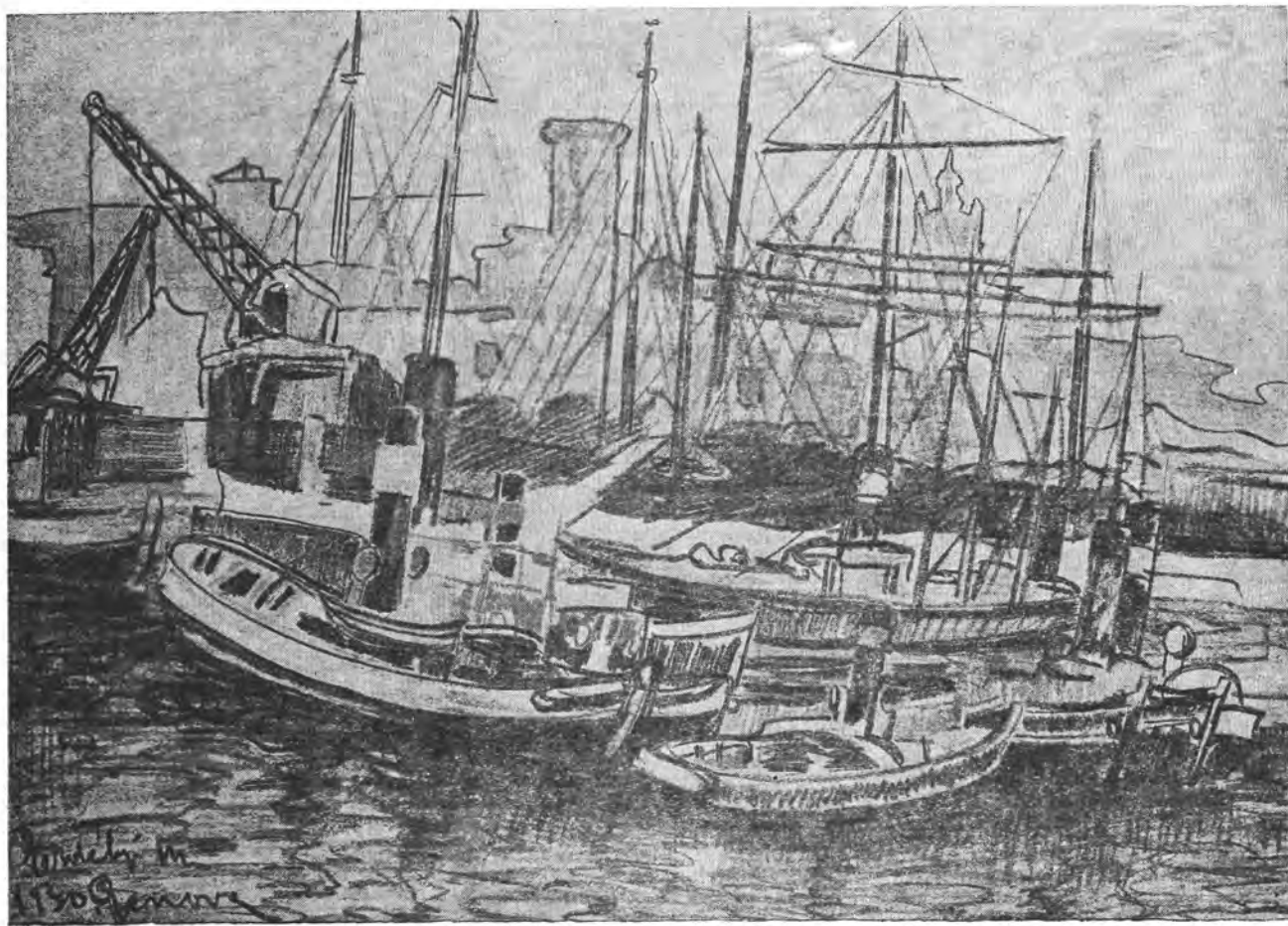
tartalmú, szerkezetesebb elvű figurális megoldásokkal. A szegedi hazatelepedés után azonban többszörösen is átalakul Erdélyi piktúrája. Egyebek között a háttérbe szorulnak a tájképi tematikák, s a figurális munkákon belül is a sokalakos, mozgalmas szerkezetű művek kerülnek előtérbe. És most már a kifejezési eszközök is bizarrabb, szélsőségesebb és egyénibb formát öltenek, mivel a legjellegzetesebb alkotásokon a realista-expresszionista előadás a naiv szemlélettel ötvöződik. Lényegében tehát ezekből a jól elkülöníthető alkotói periódusokból épül össze Erdélyi festői pályafutása.

Sajnos, kevés képet ismerünk az 1920-as évek végén és a harmincas évek elején született művek közül. Míg a grafikai kollekciónak java része többnyire ezt a korszakot dokumentálja, addig a festészeti produktumoknál fordított a helyzet. Ám ilyenformán is valószínű, hogy Erdélyi Mihály munkásságának ebben a periódusában mindenekelőtt a tájképeké és a portréké a vezető szerep. Szelesi Zoltán tanulmányában is azt olvashatjuk: a művész első sikereit a Vezúv tűzhányójáról és a lagunákról készített alkotásaival érte el.⁸ Ugyanakkor nem alaptalan dolog közvetlenebb kapcsolatot feltételezni a korabeli rajzok és festmények tematikája között. S az előzőekben már jeleztem: a szóban forgó témák gyakran előfordulnak a rajzi jegyzetekben.

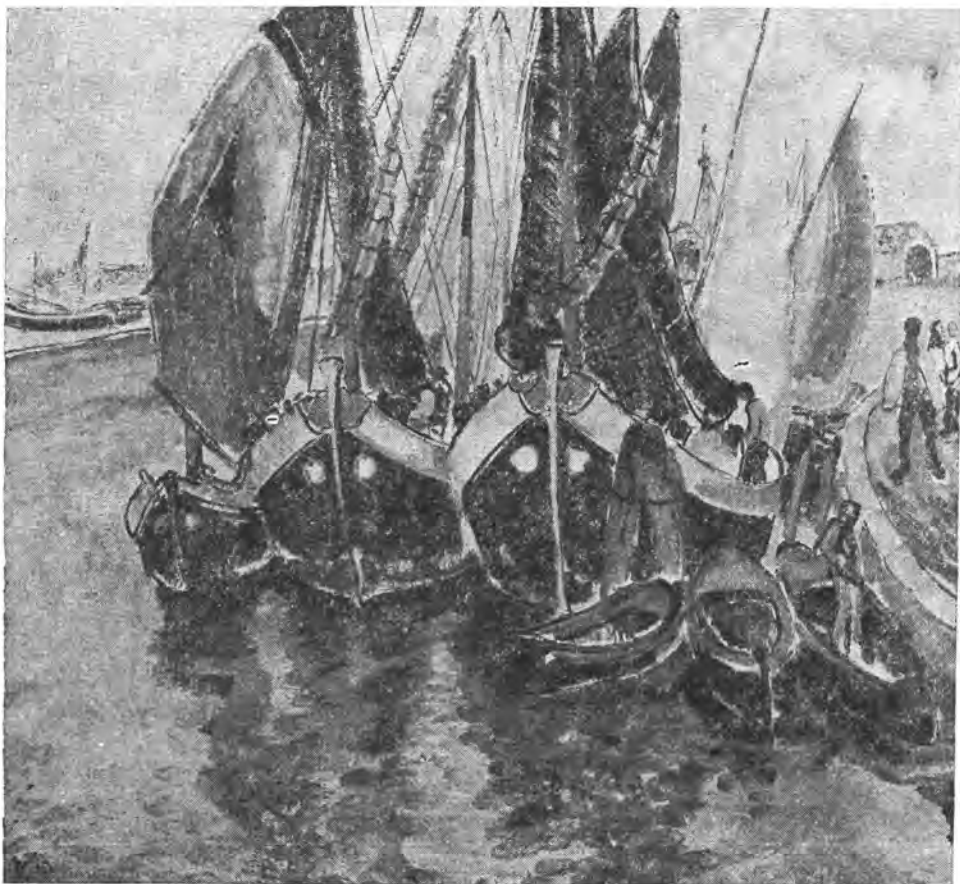
De nézzük: miféle jellegzetességeket mutatnak a konkrét műalkotások! Ha a rajzok felől közelítünk a festmények felé, akkor itt egy felszabadultabb, dinamikusabb művésszel találkozunk. Erdélyi képein ugyanis kevesebb nyoma van a részletezőbb, aprólékosabb előadásnak. Jóllehet a romantikusabb, bonyolultabb motívumok tekintetében itt sem tagadja meg önmagát az alkotó, a kifejezés metódusa azonban a nagyvonalúbb formaképzéshez igazodik. Érdemes összehasonlítani a Kikötő Genovában című grafikát a Vitorlások kompozíciójával, s hamar észrevehetjük a különbségeket. A rajzi munka vonalrendszere szinte minden formát megnevez, körbehatárol, a festményen jelentkező vonal- és foltritmus viszont csak a leglényegesebb szerkezeti összefüggéseket rögzíti. Ez a sommás, lényegretörő fogalmazás természetesen elválaszthatatlan Erdélyi művészi törekvéseitől. Többek között attól, hogy már a korai munkákon domináns szerepet kapnak az elevenebb és líraibb színharmóniák. E kolorizmus ellenben nem oldja fel teljességgel a formák egységét. Inkább azt látjuk: valamiféle tisztas, érzékeny egyensúlyba kerültek a színbeli, festői effektusok és a szerkezeti, formai elemek.

Figyeljük csak meg a Vitorlások és a Velencei részlet című tájkompozíciókat! Habár első látásra ellentét feszül a tengeri téma dinamikusabb, kötetlenebb előadása és a statikusabb, epikusabb részletezettségű olasz házcsoport között, mégis egyazon festői látásmódról tanúskodnak e képek. Ahogyan a rajzoknál is észrevettük: itt is feszesebb, monumentálisabb hatású térkitöltésekkel találkozunk. A vitorlás csoport árbocai valósággal kilépnek a képmezőből, miként a másik alkotáson is az épület-együttes uralja a felületet. Ennek ellenére Erdélyi sohasem tud igazán erőteljes, monumentális energiájú műveket teremteni. Igaz, egyfelől, merész sűrített képkivágásokkal él, de ezzel párhuzamosan nem tud lemondani az aprólékosabb, életszerűbb motívumokról. Jól érzékelteti ezt a Velencei részlet, ahol jóformán minden ablak és kémény forma helyet kap az alkotáson. Sőt néhány figurát is látunk, mi több: egy feliratos utcatábla is beleépül a képbe. A belső mozgalmasság azonban nem töri meg a festői lendületet és érzékletességet. Különösen a Vitorlásoknál tapasztalhatjuk ezt az egyenlőtlen frissiséget, noha egészében véve az előbbi munka is pasztózus, könnyed előadású. E korai művek mindemellett azt is elárulják: az alkotó nemcsak a színek érzelmi erejére apellál, hanem a körvonalak, a kontúrok racionálisabb szerepére is.

⁸ Szelesi Z. 1975. 246.



1. Erdélyi Mihály: Kikötő Genovában. Ceruzarajz, 1930



2. Erdélyi Mihály: Vitorlások. Olaj, 1930-as évek eleje, közepe

S ha már a színkezelésnél tartunk: célszerű lejegyezni egy általánosabb érvényű sajátosságot. Nevezetesen azt, hogy Erdélyi képein minduntalan felbukkan a vörös és a zöldes tónusok ritmusa. Többnyire erre a markánsabb színpárra van kihegyezve a művek hangulati skálája: mintegy ezek a tónusok adják a vezérszólamot. A Velencei részletnek például a vörös épület az optikai centruma, mint ahogy a Vitorlások és a Bejárat a kikötőbe című alkotásoknál is visszatér e jellegzetes színpárosítás. Ám a teljességhez az is hozzátartozik: Erdélyi rendszerint bőkezűen bánik a színekkel. A jelzett tónusok mellett sorra-rendre felhasználja a kékes, sárgás árnyalatokat is, noha ezek a tónusok csak kiegészítő, alapozó funkciót töltenek be. Vagyis a színhasználat terén is egy sajátos egyensúlyozás szemtanúi vagyunk. Erdélyi nyilvánvalóan vonzódik a parázslóbb, tisztább, elevebb színeffektusokhoz, egyszersmind a visszafogottabb, lírai hangulatokat is kedveli. Nem csoda így, hogy a képek színvilágában az elevebbéggel párosuló lírai előadás tükröződik.

Külön kell szólnom a Bejárat a kikötőbe című olajkompozícióról. Az előbbi művekkel szemben ugyanis ezúttal egy oldottabb, levegősebb térszerkezetet érzékelhetünk. Ráadásul Erdélyi korai munkásságának egyik legkiemelkedőbb színvonalú

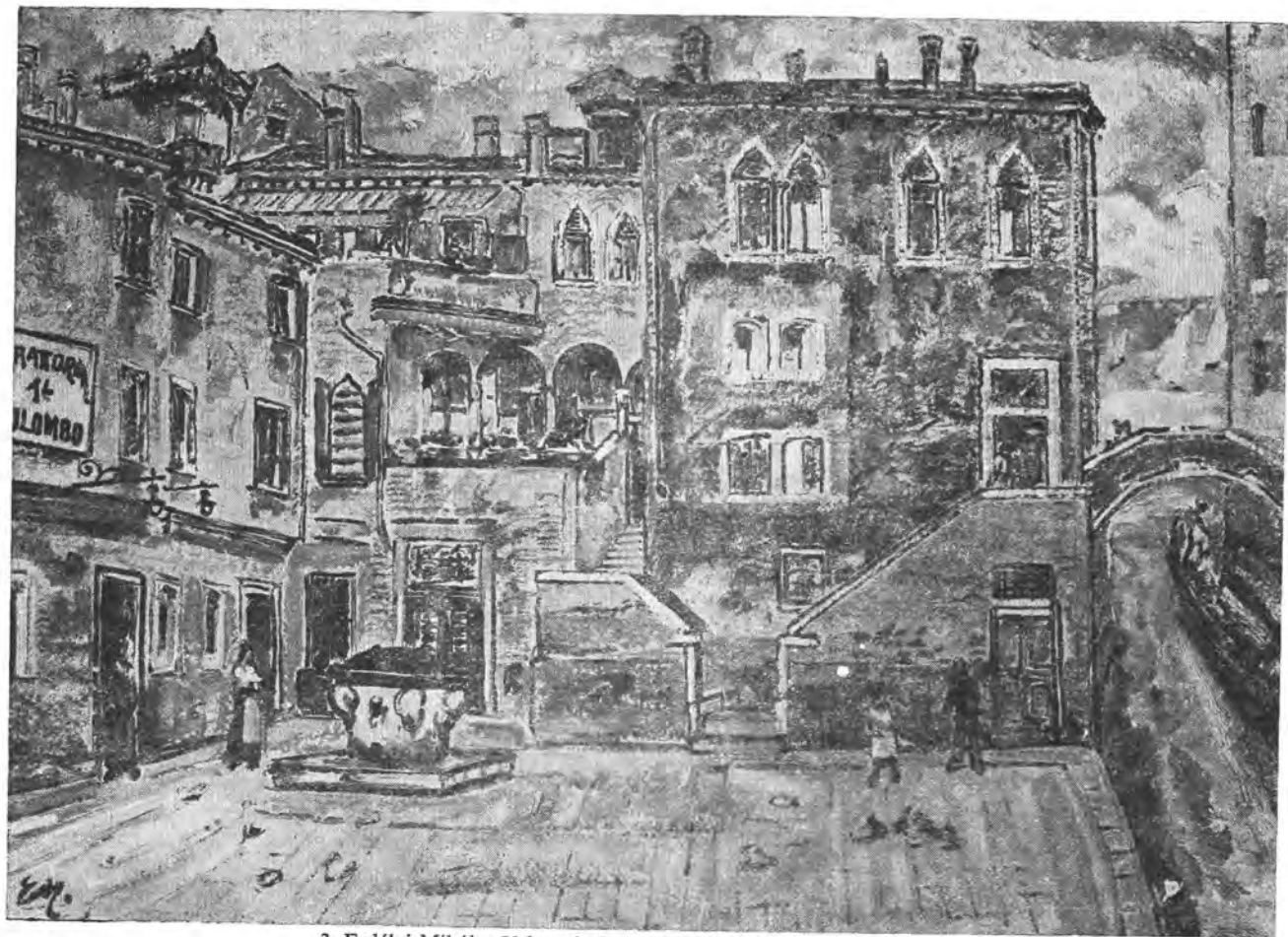
darabjával van dolgunk. Együtt van itt minden festői erény, ami a többi munkán inkább csak részletként jelentkezett. A teres, levegős komponálás sem akadályozza meg a művészt, hogy egyféle zártabb, feszesebb szerkezetet adjon művének. Hiszen a változatos motívumok az átlós építkezés elveihez igazodnak, de igen differenciált, árnyalt formában. Látszólag a partszegélyt érezzük a képmező egyetlen erővonalának, aztán rájövünk: másféle, kötetlenebb ritmusok is léteznek. Ez az alkotás egyebek között éppen a leleményes, izgalmas komponálással válik emlékezetessé. A szerkezethesség és az oldottság, a festői könnyedség és a formai zártság mesteri szerveződését láthatjuk e képen, nem beszélve a sajátos feszültséget teremtő megemelt nézőszögről.

Erdélyi Mihály tájfestésze mindenestre szervesen beépül a két világháború közötti európai és magyar művészetbe. Közismert, hogy az impresszionizmusból induló felszabadultabb, frissebb színkezelésnek és a szerkezetesebb, feszesebb képépítésnek széles tábora van mindenfelé. Valószínű: bizonyos mértékig Erdélyire is hatással lehettek az impresszionista tájbrázolások. Főként a komponálás módszere, aztán a dinamikusabb felületkezelés emlékeztet a francia mesterekre, s itt mindenképp előtt Monet tengerparti témájú műveire gondolok. De az sincs kizárva, hogy a verbális részletek felhasználását is innen tanulta a művész. Elvégre Monet-nál és Sisley-nél is előfordul, hogy rövidebb, hosszabb szövegrész szerepel a házakon vagy a csónakokon. Az impresszionista hatásnál azonban erőteljesebb nyomot hagyott az alkotó tájképein a Fauvok szemlélete. Bár Erdélyi nem megy el a keveretlen, tiszta színértékek kipróbálásáig: festői építkezése mégis a „képegész” eszméjét követi. Tehát a képfelület egészének kimutatását tartja fontosnak, nem pedig a részletekből összehozható igazságot. S ugyancsak a Vadak jellegzetes módszerére ismerhetünk a levegősebb, szerkezetesebb, kontúros megoldású előadásban.

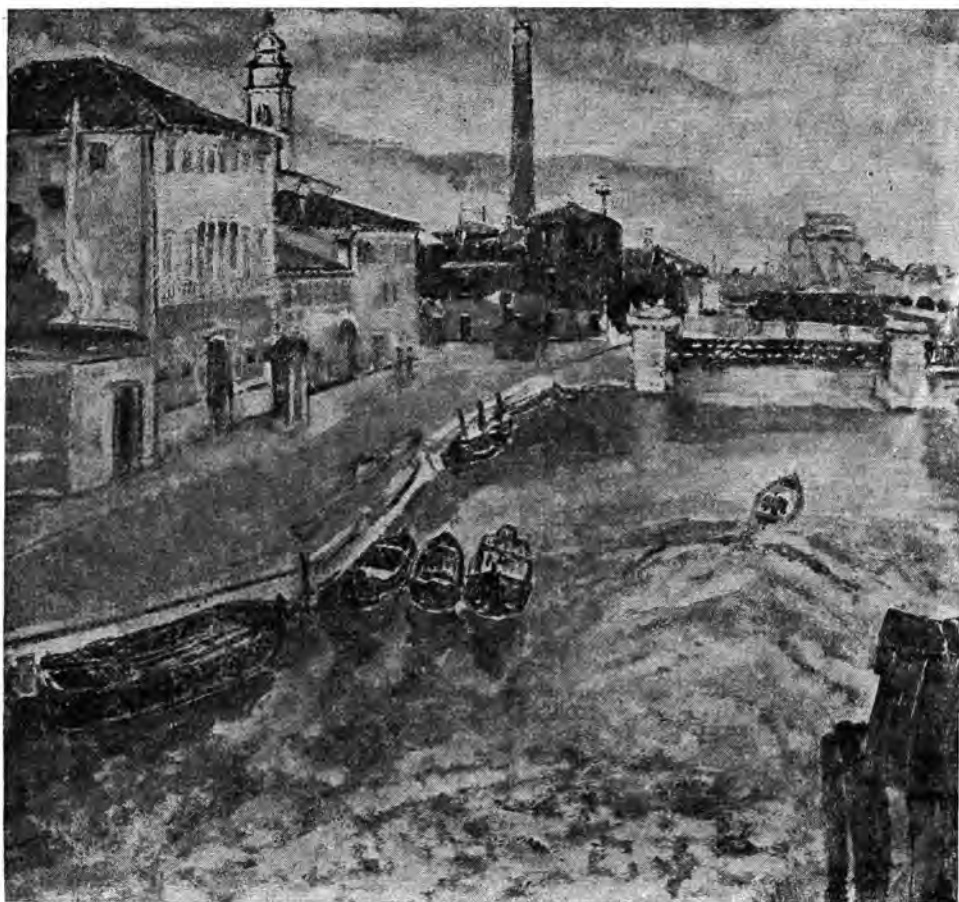
A magyar tájpiktúrában is megtalálhatók e formai, előadásbeli sajátosságok, Erdélyi képeinek mégis viszonylagos autonómiájuk van. A posztnagybányaiak általában oldottabban, átszellemültebben és líraibb hangvétellel festenek, mint a szegedi származású művész. Másfelé tekintve pedig súlyosabb, drámaibb tájlátomásokkal találkozhatunk. Jelen esetben viszont azt látjuk: valamiféle középuton halad az alkotó. Van benne valami a franciák könnyedségéből, életszeretetéből, sőt a racionális megfontoltság sem hiányzik belőle. Talán Vaszary János virtuóz munkásságával rokoníthatók valamelyest ezek a tájképek, ám itt is csak időleges összecengésről beszélhetünk. A húszas évek végén Vaszary is sok-sok tengerparti témát dolgozott fel, s a művek egynemelyike Erdélyi szemléletével analóg. Ha például összevetjük a Bárkák a kikötőben című alkotást a Vitorlások kompozíciójával, akkor az eltérő művészi vérmérséklet ellenére is kiderülhet az előadásbeli, szerkezeti hasonlóság.

A tájképek után most már áttérhetünk a korai periódus figurális műveire. Valójában itt is csak ízelítőt kaphatunk a művész tevékenységéből, mert ezúttal is roppant kevés műalkotásra hagyatkozhatok. E szűkösségben viszont szerencsének mondható, hogy különféle tipológiájú alkotásokról van szó. Az 1933-ban készült Szirén című olajkép egy meglehetősen puritán szellemű, jelképes nőábrázolás, míg az ugyanezekben az években született Signora Flóra a bonyolultabb felépítésű, értelmező szellemű portrét képviseli. Amennyiben újra figyelembe vesszük a rajzi munkák tematikáját, másrészt a szegedi periódushoz kapcsolódó műveket, akkor nagyon valószínű: mindkét képtípus egy-egy sajátos szemléleti tendencia tagjaként értelmezhető.

Mint említettem: Erdélyinek elég sok portré- és aktvázlata van. A mostani alkotásokat azonban nem lehet közvetlenül visszavezetni a rajzi jegyzetekre. Hiszen a festmények kompozíciója feszesebb, sűrítettebb, miként ez a tájképek esetében is bebizonyosodott. A szirén nőalakját csupán derékig láttatja a művész, ám az aktból és a lómotívumból összeépülő átlós szerkezet jóformán kitölti az egész felületet.



3. Erdélyi Mihály: Velencei részlet. Olaj, 1930-as évek eleje, közepe



4. Erdélyi Mihály: Bejárat a kikötőbe. Olaj, 1936

A Signora Flóra elrendezésében pedig alig jut hely a tárgyi, környezeti elemeknek. A főszereplő mögött egy oszloprészletet látunk, azután néhány horizontális és vertikális vonal utal a környezet térszerkezetére, majd baloldalt egy óramotívum zárja a képfelületet. Ezen a festményen tulajdonképpen az értelmező figuráké a meghatározó szerep. Signora Flórán kívül ugyanis még három alakot látunk, akik valamilyen módon behatárolják és tartalommal töltik meg az egyébként is beszédes, középső személyiséget. Mindenesetre kétségtelen: jelentésekkel telített, tanulságos alkotásokkal állunk szemben.

A Szirén formaadásában például megjelennek a gauguines tanulságok, de közel sem kiérlelt és tiszta formában. Igaz, a nagyvonalú, érzéki vonalritmus egyféle monumentális egyszerűséggel ruházza fel a művet, csak hogy a színkezelés oldottságával másféle hatások is beépülnek a képbe. A rajzok kapcsán már szó esett a reflexszerű, villódzó tónushasználatról, ami ezúttal is vizionálható. A nőalak rózsaszínes, ibolyás testén világosabb, sötétebb zöldes foltok világolnak: összefüggésben a természeti háttér hasonló színritmusával. E kétféle módszer összeépítése tulajdonképpen

sajátos karaktert ad Erdélyi művének. Mivel hiányzik innen a következetesen végiggitt nagyvonalúság és oldottság, ráadásul egy intimebb lélektani attitűd is beépül a képbe, így valamiképpen a naiv művészet szemléletét idézi ez a produktum. Ám ezzel együtt az is nyilvánvaló: a Szirén jellegzetes tartalmi, formai jegyeiben ott munkál a századunkon végigvonuló szimbolizáló, misztifikáló szellemiség. Gauguin egyik munkája például rókával ábrázolja a meztelen nőalakot, és a hasonló megoldásokat hosszan sorolhatnám.

De a Signora Flóra kompozíciója sem szakítható ki a szimbolizáló és expresszionista áramlatok vonzasköréből. Erdélyi itt sem állapodik meg az egyéni karakterjegyek rögzítésénél, hanem az értelmező motívumokkal mintegy társadalmasítja, historizálja a megidézett egyéniséget. Jelen esetben azonban nyoma sincs a naiv vagy epikusabb előadásnak: inkább a rendkívül tudatos, sűrített komponálás tűnik fel a nézőnek. Ahány figura, annyiféle nézet és beállítás. Mégis átgondolt irány- és térritmus érvényesül, kezdve az ellentétek, hasonlóságok megszervezésétől egészen a takarásokig és a többretegű térépítésig. Furcsa, ám ennél a képtípusnál sem könnyű közvetlenebb analógiákat találni a modern magyar festészetben. Ami a lélektani sejtelmeket, titokzatosságot illeti, talán Farkas István drámaibb párjeleneteire gondolhatunk. Az értelmező, többretegű komponálás viszont kivételes módon Derkovits képszerkezeteivel rokonítható.

A korábbiakban mértéktartó posztimpreszionizmussal jellemeztem Erdélyi Mihály első alkotói periódusát. Bizonyára a fentiekből kitűnhetett valamennyire: indokolt volt a mértéktartó megszorítással élni. Elvégre az alkotó korai és külföldön született munkáiban ott találjuk a fauvizmus, majd némileg az expresszionizmus tanulságait, ez a piktúra azonban sem a formai önelvűséget, sem pedig az emberi létezés elementárisabb, drámaibb kifejezését nem tudta teljességgel felvállalni. Mind a tájképekben, mind a figurális alkotásokban jelen van a monumentális térképezésre, a koncentráltabb előadásra való törekvés, vegytisztább festői képletekkel mégsem találkozhatunk. A művészi nagyvonalúságba minduntalan beleszól egy-egy életsejtőbb, epikusabb mozzanat, mint ahogy a racionálisabb megfontolások is misztikusabb vagy líraibb elemekkel keverednek. Többek között ezeknek a szemléletbeli kontaminációknak köszönhető, hogy a művek egy részének sajátos esztétikai arculata van. S alkalmanként rangosabb, érdekesebb munkák is születnek az alkotó műhelyében. Mindenesetre érdemes újra leszögezni: ebben a periódusban a festői könnyedség és érzékletesség többnyire szerencsésen találkozik a szerkezetesebb, racionálisabb komponálással. És az epikusabb, értelmező vonások ellenére is lényegében a sűrítettebb, lakonikusabb előadás jellemzi a művész produkcióit.

Hogy miért hangsúlyozom e jellegzetességet? Mert ezek nélkül aligha lehet megérteni azt a jelentős művészi átalakulást, ami Erdélyi második alkotói korszakában bekövetkezett. Mint tudjuk: itt már a harmincas évek közepétől számláljuk az időt, s most már többé-kevésbé Szegeden dolgozik az alkotó. Könnyű elképzelni: majdnem másfél évtizedes nyugat-európai barangolás után milyen furcsa lehetett megszokni az állandóságot, az alföldi nagyváros szellemi nyugalalmát. Mégis: van abban valami felemelő és leírhatatlan is, amikor az ember hosszú esztendőök után visszatér a bölcsőhelyre, a gyerekkori élmények színterére, a szülővárosba. Nem csoda, hogy a művész egyik festményén városszéli, kertes házat látunk, az előtérben pedig négy figura álldogál. Egy férfi és egy nő, aztán két gyerek. És a kép címadása: Itt születtem én.

A hazatérés lélektani, emberi feszültsége mindazonáltal nemigen tükröződik Erdélyi festészetében. Nem öltözik az alkotó Odüsszeusz ruhájába, hogy az otthonratalálás örömeiről meséljen. A nagy számú képanyag tanúsága szerint inkább a

külső szemlélő pozícióját választja, ám ebben a nézőszögben egyfajta emberi, művészi közösségvállalás is benne rejlik. Kitűnik ez a sajátos szegedi tematikák felváltásából, a táji és emberi kérdések iránti eleven érdeklődésből. Persze ne gondoljuk, hogy mindenféle átmenet nélkül megoldható az efféle hasonulás. Hiszen az alkotóban nyilvánvalóan ott munkál a külföldi barangolások emléke, a tengerparti tájak varázslatos hangulata. Csakhogy Szeged is folyóparti város, itt is megtalálhatók a parton veszteglő csónakok és bárkák, nem beszélve a legkülönfélébb emberi karakterekről. S ha ezen a tájon nincsenek is lagúnák és tűzhányók, de a város peremvidékén ott vannak az olajkutak, másfelé pedig a bontások és építkezések mozgalmas látképei. Erdélyi Mihály tehát a szegedi környezetben is megtalálja a jellegzetes külföldi témák megfelelőit, egyben az egyéniségéhez közelebb álló romantikusabb, érdekesebb valóságreszleteket.

Ez a tematikai kontinuitás azonban nem jelent valamiféle beszűkült, mechanikus érdeklődést. Meglehet: Erdélyi legtöbb képén jelen van a víz, a folyó és az ehhez kapcsolódó tárgyi és emberi motívumsor: a szegedi évtizedekben mégis sokrétűbbé, gazdagabbá válik a művész tartalmi, tematikai világa. Még felsorolni is körülményes, mennyi konkrét és általánosabb jelenség megragadta az alkotó fantáziáját. Az csak természetes, hogy megfesti a „Tisza—Maros torkolat-ot, a „Hídépítés”-t vagy az ünnepi hetek tumultusát felidéző „Idegenforgalmat”, hiszen az efféle témakörök korábban is foglalkoztatták. Ámde a mostani periódusban olyan művekkel is találkozunk, amelyeken a mezőgazdasági, a gyári munka éppúgy megjelenik, mint a műteremrészlet, az ország újjászületésének vagy a békének a gondolatköre. S itt említsem meg, hogy az 50-es évek környékétől egyre több nagyméretű munkát készít az alkotó. Mintegy a képek arányrendjében is követi az általánosabb, kozmikusabb tartalmakat. Ebben a tematikai sokszínűségben mindenesetre nyilvánvalóan tetten érhető a 40-es, 60-as esztendőök magyar és szegedi valósága, a délföldi vidék jellegzetes és átalakuló „társadalomtörténete”. Így hát némi túlzással Erdélyi Mihályt Szeged „festő-krónikásának” is tekinthetjük.

A sokatmarkolás, a legkülönfélébb élmények úgyszólván válogatás nélküli feldolgozása azonban többnyire nem kedvez a művészi minőségnek. Erdélyi esetében sem. Noha az alkotó csupán a maga temperamentuma szerint haladt, az utókor viszont az elmulasztott lehetőségeket is mérlegelheti. Elgondolhatjuk például: mi minden festői érték a felszínre kerülhetett volna, ha a művész valamivel fegyelmeztebb, koncentráltabb és elmélyültebb. Annál inkább, mivel a szegedi évtizedekben Erdélyi magasabb, nehezebb művészi mércét állít maga elé. Majdnem teljességgel lemond a könnyebb fajsúlyú tájképi ábrázolásokról, s helyettük az emberi alakok, nem ritkán a bonyolult szerkezetű figurális kompozíciók veszik át a főszerepet. Márpedig az embercentrikusság mindig és mindenütt valamiféle zártabb, célirányosabb magatartást követelt az alkotóktól. Ezek után aligha meglepő, ha nyíltan megfogalmazom: esztétikai minőség tekintetében hallatlanul heterogén Erdélyi szegedi munkássága. Szép számmal akadnak középszerű, tucatszintű munkák, sőt egy-egy produktum alkalmanként a dilettantizmus határát súrolja. Szerencsére viszont művészi telitalálatok, egyéni invenciójú művek is előfordulnak itt, amelyekben szinte betetőződik és értelmet kap Erdélyi egész pályafutása. Logikus, hogy a következőkben főként ezekkel az alkotásokkal foglalkozom tüzetesebben.

Természetesen nem lehet szó nélkül elmenni a hazatelepédést követő első esztendőök mellett sem. Nem mintha ez az időszak érdemleges támpontokat nyújthatna a művészi szemléletváltás megragadásához, hiszen biztonsággal mindössze csak egyetlen képet ismerek innen. S az 1939-ben készült Tavasz ébredése című produktum éppenséggel arról árulkodik: nincs még élesebb formai, gondolati törés Erdélyi



5. Erdélyi Mihály: Velencei halászok. Fekete és színes ceruza, 1931

munkásságában. Az érzéki női fej és a természeti, mitologikus ízű puttós motívumok levegős, oldott összeépítésében voltaképpen a korábbi periódus merészebb képki-vágású, jelképező szemlélete folytatódik. Némiképp más formában, de lényegében a Szirénnél tapasztalt átlós komponálással és misztifikáltabb valóságglattással operál a művész. Ám a könnyed, lírai festésmódban, azután a szerkezetesebb térszervezésben



6. Erdélyi Mihály: Tavasz ébredése. Ceruzarajz, 1931

is viszontlátjuk a tengerparti részletek festőjét. És mégis: bizonyos mértékig rendhagyó munkával van dolgunk. Majdhogynem olyan áttetsző és illusztrációszerű ez az alkotás, mint az alapjául szolgáló, 31-ben született rajzi vázlat. Az eddigieknél tehát mindenképpen nagyobb önállósága van itt a kalligrafikus, rajzi elemeknek.

Nem tudni: mennyi véletlenszerű, mennyi tendenciaszerűség van e formai elmozdulásban. Tény viszont, hogy a 40-es évek művészi természetén határozottan megerősödik a vonalkásabb, epikusabb előadás jelentősége. A rajzi és feszítészi munkák alapján mindenesetre úgy tűnik: ebben az időben legfőképp a háború okozta emberi, társadalmi gondok foglalkoztatják az alkotót. Több rajzot készít az elpusztított hídszerkezetekről, a roncsokkal tűzdelt folyóparti tájról. 1944-ben született például az Ostrom után című grafika, amelyen a tárgyi és figurális elemek különös szerveződésével találkozunk. Az előtérben testes nőalak fekszik, akihez két sután előadott gyermekfigura kapcsolódik. Hátrább roncsokat, hajót, csónakot látunk, rajtuk két férfialak, mögöttük pedig varjak. A keményen fogalmazott, többnyire csak a körvonalakra koncentráló munka jórészt ugyanazt a feszesebb, zsúfoltabb komponálási módszert mutatja, mint amit a 20-as, 30-as évek grafikáinál megfigyeltünk.

Ha viszont a hasonló tematikájú festményeket nézzük, akkor igencsak elcsodálkozunk. A korábbiakban ugyanis azt tapasztaltuk: az eltérő formai jegyek ellenére is lényegi rokonság van a rajzi jegyzetek és a képek között. Most viszont furcsa módon eltávolodik egymástól e két terület. Ki mondaná meg, hogy egy és ugyanazon alkotótól származik az előbbi grafika és a Hídepítés című kompozíció? Pedig csak négy évvel későbbi keltezésű az utóbbi munka. Mégis úgy érezzük: egy újféle festői szemlélet kibontakozásának szemtanúi vagyunk. Mert hiába keressük itt a premierplános képkivágásokat; a sűrítettebb, feszesebb szerkesztést, nem találkozunk velük. Látjuk azonban, hogy a képfelületen valamiféle „kozmosz látkép” bontakozik ki, tele hajókkal, csónakokkal, átjárókkal, gépi konstrukciókkal és sok-sok emberalakkal. Alig akad felület, ahol ne történe valami. Az átjárón szinte egymást érik a figurák, távolabb pedig hajók, csónakok, állványzatok kapcsolódnak össze. Ez a zsúfoltabb, mozgalmassabb komponálás mindenesetre a színkezelést is módosítja. Akárcsak a Roncsok a Tiszán c. alkotáson: itt is a vonalkásabb, rajzosabb előadás uralkodik. Mindemellert a visszafogottabb zöldes, szürkés és barnás árnyalatoké a hangulatkövetítő szerep.

Bizonyos, hogy Erdélyi munkásságának szemléleti, stílári fordulópontján vagyunk. Igaz ugyan: a háború körüli időszakban divatos volt a mozgalmassabb építkezések témája (pl. Csók István: Margithíd, Szentiványi Lajos: a Kossuth-híd építése), a szegedi festő látásmódját azonban nemigen lehet összetéveszteni senkivel. Az alkotó ekkoriban találja meg azt a sajátos kifejezési lehetőséget, amelyben a realista, posztimpreszionista fogalmazás a naiv világszemlélettel szövetkezik. Persze már a külföldön készült munkáknál is észrevettük: alkalmanként gyermekies, naiv színezetük volt a műveknek. A mostani nekilendülésben azonban igazában felszabadul Erdélyi epikus mesélőkedve, s a lényegesebb formai, gondolati összefüggésekről a részletekből összeépülő „nagy egészre” kerül a hangsúly. Nem véletlen például, hogy a Hídepítéssel kapcsolatban „kozmosz látképről” beszéltem az előzőekben. Minthogy ez az alkotás akarva-akaratlanul is azokat a németalföldi művészeket juttatja eszünkbe, akik hallatlan mozgalmassággal tudták megtölteni a völgykatlanok felületét vagy a tenger- és folyóparti tájrészleteket (pl. Pieter Brueghel és kortársai). E klasszikus analógia természetesen felemás értékű. Látható ugyanis, hogy az epikusabb, zsúfoltabb képszervezéshez jellegzetesen huszadik századiszerkesztésmód és geometrikusabb komponálás társul, egyszersmind elnagyoltabb folt- és felületkezelés. S az is kétségtelen: az alkotó most még nem fordított teljességgel hátat



7. Erdélyi Mihály: Ostrom után .Cezzarajz, 1944

az imponáló tájlátomásoknak. Mert ezúttal is a kikötők és tengerpartok monumentálisabb térzetét idézi e képfelület, csakhogy ebben a közegben szokatlanul intenzív szerepet kapnak a dinamikusabb emberi tevékenységek: egyáltalán a figurális és a tárgyi mozgalmasság.

Erdélyi Mihály tehát közel sem tárgyilagos szemlélője a Tisza-parti életnek: inkább szubjektív „krónikás” ő. Bár a közvetlen valóságmozzanatok inspirálják képzeletét, alkotás közben azonban személyes emlékeit sem tudja félretenni. Ebből következik, hogy alkalmanként a szegedi folyópart kisebbfajta öbölbejárattá tágul képein, s a hajók, a csónakok szaporasága csak megerősíti ezt a képzetünket. Más kérdés, hogy a Roncsok a Tiszán és a Hídépítésnél megjelenő expresszívabb, naivabb kifejezés egy időre eltűnik Erdélyi munkásságából. Az utóbbi produktum egyébként is kivételes rangú, egyéni invenciójú alkotás, hasonlókkal csak a 60-as esztendőök második felében találkozhatunk.

Ami viszont a közbeeső ötvenes éveket illeti: általában határozott művészi visszacsúszás figyelhető meg. Nemcsak az a szembeötlő, hogy Erdélyi nagy számú zsánerjelenetet vagy szokványos munkaábrázolást készít ekkoriban, hanem esztétikailag is ellaposodnak művei. Jóllehet továbbra is kedveli a mozgalmasabb, többfigurás megoldásokat, egy-egy főszereplő mögött alakok és tárgyak sorát vonultatja fel, ezek a jelenetek ellenben többnyire didaktikusak vagy esetlegesek. Ha e kritikus művészetpolitikai időszakban az alkotó nem is áll be a naturalizáló „szocialista realisták” táborába, ám így sem tud számottevő eredményeket felmutatni. Kimondottan zavaró például, hogy nem ritkán vaskos, többretegű felületkezeléssel él, ennél fogva nyersegek és túldolgozottak képei. Nem is érdemes itt túl sok szót vesztegetni. Mert a korai periódus festői, szerkezeti harmóniájához képest éppúgy művészi zsákutcában vagyunk, mint a szegedi időszak legjobb, legegységesebb műveire viszonyítva (pl. Révkikötő a Tiszán, Vénasszonyok nyara, Részlet a faárgyárból, Úttörők a tsz-ben).

Kár lenne azonban figyelmen kívül hagyni néhány érdekesebb, tanulságosabb alkotást. A festéstechnika alapján valószínűleg az előző időszakhoz köthető a Tűzijáték a Tiszán című olajkép, amely hangulati frissességében, izes előadásában mindenképpen az átlagos művek fölé nő. Ugyanakkor egy sajátosság tematikai, módszertani összefüggés. Ami ezen a látomáson innepi és szikrázó tűzcsóva, az a 60-as évek elején született Háború és béke kompozíción már tragikus jelzésű füstcsikká változik, tekintettel a repülő motívumokra. Szó se róla: itt is megfigyelhető egyfajta naiv tolmácsolásmód, mint ahogy a női figura formaképzésében is újra megjelennek a gauignes tanulságok. De így is csak egy szokványos, ám tanulságos munkát látunk. A Maros-parton és a Hajók a Tiszán című alkotások ellenben kvalitásaik miatt érdekesek. Az előbbi munka talán Erdélyi legfinomabb, legvisszafogottabb, leglíraibb produkciója, amely némileg Szőnyi István átszellemültségét és puritánságát idézi. Az utóbbi képen pedig megint csak viszontlátjuk a sűrítetten, feszesen komponáló alkotót, aki egyúttal kevés színnel gazdálkodik, ráadásul bohókás, jóízű matrózfigurákat telepít a hajókorlátok mellé.

E rövid szemlézéssel most már a 60-as esztendőök középehez jutottunk. Ahogy jeleztem: fontos időszak ez, talán a pálya egészében is a legfontosabb. Erdélyi Mihály újra visszatalál itt az expresszívabb, naiv szellemiségű kifejezéshez, s egyéni invenciójú, színvonalas művek kerülnek ki a kezei közül. Majdnem egy időben keletkezett az Idegenforgalom, a Farsangi muri Odesszában és a Tengerész dala című olajkompozíció (1964, 1966, 1966.) amelyek mintegy esszenciáját adják a művész sajátos szemléltének. Látható, hogy mindegyik kép az élet látványosabb, zibongóbb és vidítóbb jelenségeihez kötődik, ami önmagában még nemigen újdonság. Korábban is észre-



8. Erdélyi Mihály: Háború és béke. Olaj, 1960-as évek eleje

vettük: főként a valóság romantikusabb, mozgalmassabb területe foglalkoztatta az alkotót, s ebben a közegben a humorosabb, vidámabb, groteszkebb hangulat is helyet kapott. Legfeljebb az a különös e rövid periódusban, hogy az eddigiéknél is önfeledtebbé, harsányabbá válik Erdélyi festői optimizmusa. Pedig most a kékes, zöldes, ibolyás tónusok uralkodnak a felületeken.

Fontosabb ennél, hogy ezúttal egy meglehetősen újszerű képtípus keletkezik. Jóllehet a pályaképen belül a Hídépítés realista, expresszionista és naiv szemléletét

folytatja e mostani vonulat: mégis számottevő különbségekkel találkozunk. Az előbbi munkán még többé-kevésbé mellérendelő viszonyban voltak a természeti, táji és tárgyi elemek, továbbá a figurális motívumok. Most viszont egy különös fordulattal az emberi alakoké lesz a vezérszólam: egyszerűen a tömegek kapják a főszerepet. Igaz, a Tengerész dalán ismételt öblösebb vízparti részt láthatunk, csakhogy a figurák arányrendjének megnövekedése bizonyos fokig elhalványítja a táji környezet jelentőségét. A Farsangi muri és az Idegenforgalom pedig egyértelműen jelzi: ezeken a képeken a tárgyi, környezeti elemek inkább csak egyféle értelmező, keretfunkciót kapnak. Az utóbbi mű háttérében például egy-egy sajtóságos szegedi motívumot észlelhetünk, nem beszélve a várost jelölő feliratról és az óráról. Ahogyan a másik alkotás háttérében is madarak röpködnek — szinte a pillanat mulandóságára utalva —, ugyanakkor a falon levő képen éppen a csábítás és a bűnbeesés biblikus jelenete mutatkozik. Már ennyiből is kitűnik: Erdélyi azért nem oldódik fel teljességgel a jókedvű és ünnepi látványok forgatagában. A jelképező, általánosabb érvényű motívumok némileg ellenpontozzák a látszatvilág fesztelen „csacsogását”, a nagy életszínjátékot.



9. Erdélyi Mihály: Farsangi muri Odesszában. Olaj, 1966

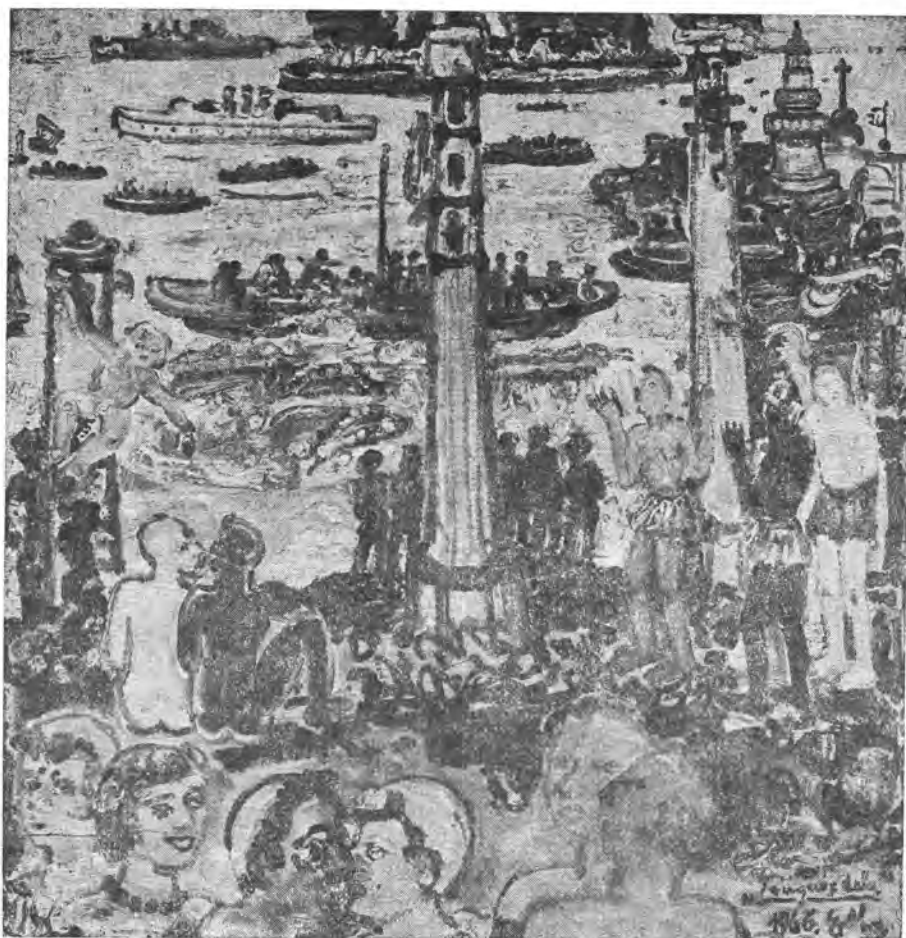
A külföldön készült munkákon is jelen volt már az értelmező, szimbolizáló fogalmazás, miként az is fölsejlett: valami átfogóbb „emberi színjáték” megragadására törekszik az alkotó. Ám csak most tudja hitelesebben, igényesebben megközelíteni ezt az elképzelést. Ha alaposabban megfigyeljük e műveket, észrevehetjük, hogy életszerű realitásuk ellenére is szubjektív töltésű, fantáziával átítatott alkotásokkal van dolgunk. A fehér emberek között minduntalan ott vannak a sötét bőrű alakok, azután a tengerészek, s mindenütt helyet kap a férfi, nő kapcsolat gondolköre, esetleg az anyaság képzete. Nem nehéz felfedezni itt az egyéni emlékek lecsapódását, a konkrétabb események inspirációját, s mindezek között az élet egyszerűbb, általánosabb jelenségeinek rögzítését. A műtörténet tanulsága szerint mindenesetre csak a gyermeki lelkiületű, poétikus szívű művészek merték ilyen fesztelenül összeépíteni a szubjektív vallomást az objektívebb valóságmozzanatokkal, egyszerűen s profánabb jelene-
teket az általánosabb érvényű gondolatokkal (pl. Henri Rousseau, Chagal).

Ez a tematikai, gondolati felszabadultság azért nem kuszálja össze a kifejezés belső logikáját. Pedig úgyszólván a kötéláncosok rizikóját vállalja a művész. Mert egyfelől most is ragaszkodik a figurák lélektani, cselekvő jellemzéséhez; a groteszk, maszkyszerű és bizarr vonások megmutatásához, másfelől viszont súlypontosított, dekoratív színkezelést alkalmaz. E kétféle törekvés mindazonáltal szerves, békés kapcsolatot talál a formaképzésben. Erdélyi nem túlozza el a részalakzatok jelentőségét, így aztán valami különös egyensúly teremődik az epikusabb és a rusztikusabb, dekoratívabb felületkezelés között. Voltaképpen itt is a posztimpresszionizmus dinamikusabb, elevebb festésmódját követi az alkotó, ám a játékosabb, groteszkebb láttatásmód és az elevebb, dekoratívabb színhasználat az expresszionizmus felé közelíti e képeket. Mindemellett szerkezetben, komponálásban is roppant érdekese-
sek ezek a művek. A hullámozó, kavargó embercsoportok láttán először valami életszerű spontaneitásra és dekomponáltságra gondolunk, majd rájövünk: tévedtünk. Erdélyi alkotásainak ugyanis egyebek között az ad különös értéket, hogy a figurális zsúfoltság, mozgalmasság látszata mögött is meg tudta tartani a szerkesztő elvű építkezés meto-
dikáját.

A festői tudatosság és naiv szemlélet ötvöződése mindenesetre ritkaságszámba megy a magyar festészetben. Nem is könnyű ezért konkrétan analógiákat találni e művekhez. Ha például a nagyobb tömegek ábrázolását, egyben a fanyarkásabb, groteszkebb kifejezést vesszük alapul, akkor ismét Aba-Novák Vilmosra és Román Györgyre kell hivatkoznom. Az előbbi mester virtuózabb, plasztikusabb festészete azonban csak nagyon felszínesen kapcsolható Erdélyi rajzosabb, dekoratívabb világához. Talán Román György a legközelebbi rokon. Holott ezúttal is óriási szakadék tátong a morbidabb, félelmetesebb tartalmak és a szegedi festő vagabundos, naiv optimizmusa között, ennek ellenére az összetartó szálak is lényegesek. Román is a profi és a naiv művészet határmezsgyéjén mozog, ő is vaskosan, dekoratíván formálja képeit. S amit életmű kiállításáról megállapított a kritika, azt Erdélyiről is nyugodtan elmondhatnánk. Vagyis: „Úgy volt vizionárius, gyermeki és álmokból táplálkozó, hogy nem is emlékeztetett a programszerűen látnoki, elkötelezetten infantilis és manifestáltan ideggyenge művészetre. De úgy volt földközeli, részletgazdag, látvány-
hű, hogy csillagtávolságba került a realizmus szűkkeblű értelmezőitől. Röviden: a modernnek nem tartották elég kifinomultnak, a tradíció védői nem tartották eléggé népszerűsíthetőnek”.⁹

Egy terjedelmesebb dolgozatban beszélni kellene még Erdélyi Mihály egyéb műveiről is, mindenekelőtt nagyméretű allegorikus, szimbolikus kompozícióiról.

⁹ P. Szűcs Julianna: Román György emlékkiállítás, *Kritika*. 1983. 5. sz. 37.



10. Erdélyi Mihály: Tengerész dala. Olaj, 1966

Nyilvánvaló ugyanis: afféle összegező főműveknek szánta ezeket az alkotó. De végül is nem lettek azok. Ennélfogva pusztán egyetlen produktumról szólnék még: nevezetesen a művész halálát közvetlenül megelőző olajképről, A festő lefest című kompozícióról. Mellékes most, hogy egy öregedő hölgyet látunk a képen, mögötte pedig az alkotó festőjét. Lényegesebb itt a mű címadása: a művészi ars-poetica nyílt megvalósítása. Annál is inkább, mivel e „védett életszakaszban” furcsa önellentmondásba keveredik a festő. Hiszen Erdélyi munkássága éppen azzal tudta gazdagabbá, színesebbé tenni a magyar képzőművészetet, hogy legjobb alkotásaiban többszörösen is meghaladta a leképezés szárazabb, mechanikusabb formuláit.

IRODALOM

- Fülep Lajos*
1971 Magyar művészet. Corvina K., Bp.
- Hauser Arnold*
1982 A művészet szociológiája. Gondolat K., Bp.
- Hofman, Werner*
1974 A modern művészet alapjai. Corvina K. Bp.
- Kállai Ernő*
1981 Művészet veszélyes csillagzat alatt. Corvina K., Bp.
- Kortársak szemével*
1967 Corvina K., Bp.
- Lyka Károly*
1956 Festészetünk a két világháború között. Képzőművészeti Alap K., Bp.
- Németh Lajos*
1968 Modern magyar művészet. Corvina K. Bp.
- Passuth Krisztina*
1982 Moholy-Nagy. Corvina K., Bp.
- Rabinovszky Máriusz*
1965 Két korszak határán. Corvina K. Bp.
- Read, Herbert*
1968 A modern festészet. Corvina K. Bp.
- Szalay Károly*
1963 Szatíra és humor. Magvető K., Bp.
- Szelesi Zoltán*
1975 Szeged képzőművészete. MFMÉ 1972/73—2. Szeged

DIE KUNST VON MIHÁLY ERDÉLYI

Pál Szuromi

Esthetische Grenzfälle kommen häufig in der ungarischen Kunst vor. Manchmal verflechten sich naturalische oder plein-air Sichtweisen mit der des Postimpressionismus, manchmal erfährt man, daß eine rationale Bauweise durch eine gefühls- und erregungsvollere Darstellung durchwoben wird. Es gibt aber Maler, bei den im Lebenswerk realistische und expressionistische Auffassungen genauso häufig erscheinen, wie die legierten Darstellungen der naiven und grotesken Sichtweise. Es handelt sich natürlich um Mihály Erdélyi.

Er ist eine durch Extreme geprägte, dynamische und romantische Persönlichkeit. Er gab sich in den jüngeren Jahren in den Marinedienst, und hat die Welt wortwörtlich durchwandert. Seine Erlebnisse regten ihn zu Zeichnen und Malebn an. Er war in Italien, Frankreich, Deutschland und auch in der Schweiz. Er lernte und arbeitete überall, veranstaltete Ausstellungen. Erst mit 40 Jahren ließ er sich endgültig in seiner Heimatstadt, in Szeged nieder. Von jetzt an setzte er seine künstlerische Tätigkeit bis zu seinem Tode hier fort.

Seine Laufbahn bezeichnet eine thematische und stilare Polyphonie. Die dramatische Kraft der Vesuv bezaubert ihn genauso tief, wie die viel lyrischere Erlebnisse des Flußufers oder der Meeresküste. Seine figurale Kompositionen zeichnen sich durch ihre Buntheit aus — denn er neigte vor allem zu der figuralen Darstellung. Er knüpfte sich besonders an Figuren an, hinter denen sich abenteuerliche, lange Wege, große Leidenschaften steckten. Kurz gesagt, er suchte eine Art von Freiheit in seiner Figuren und Landschaftsmotiven.

Sein Lebenslauf läßt sich im Wesentlichen auf zwei Teile trennen. Während seinen Stil in der früheren Periode die postimpressionistische Auffassung bezeichnete, hat sich dieser Stil nach dem Heimkehr geändert. Auf die Lehren der früheren Periode hat er nicht verzichtet, und seine Malerei wurde eher zusammengesetzt, erregungsvoller. Eine epische Erzählerlust vereint sich mit einer Art von naiver Sichtweise, wobei die expressive Formengestaltung am Boden gewinnt. Diese seltsam individuelle Auffassung macht seine Kunst erst wirklich wertvoll.

Természettudomány