

Vinkler László önarcképei

GÁSPÁRNÉ ZAUNER ÉVA

(Budapest)

Az önarckép a képzőművészetnek az egyik legproblematisabb műfaja. Az antik művészetben ismeretlen volt, legfőljebb néhány epitáfiumon sejtethetjük, hogy a művész saját vonásait adta valamelyik istenségnek, vagy félistennek a szigorú tipizálási szabályok ellenére.

A középkor hajnalán jelenik meg az önarckép félreismerhetetlen egyéni jelleggel. Milano titokzatos szépségű templomának, a Sant' Ambrogio-nak az aranyozott oltárpedelláján térdel egy germán mester, Wolvinus, amint a templomot alapító érsek áldását fogadja. Ezzel az alkotással kezdődik meg az asszisztencia-képek sorozata, amely az egész középkori művészetet végigkíséri. Hol a kódexek iniciáléin, mint alázatos kísérő szerzetes, hol a hatalmas oltárképeken, mint a szent esemény "asszisztense" jelenik meg a művész maga. Csak egyetlen, minden magyar turista előtt ismert példát említünk: a bécsi Szent István katedrális szószékének alapzatáról néz ránk egy ablakmélyedésnek kimunkált keretből Pilgram mester: okos, racionális, szinte modern "technikusi" arcán egyszerre jeleníti meg a középkori hit alázatát és az újkor emberének ébredő alkotói öntudatát. A festett asszisztenciaképek közül az egyik legszebb Piero della Francesca önarcképe a Sába királynőjének keresztimádását ábrázoló freskón.

Az önarckép, mint a művész önmagával való szembesülésének dokumentuma a reneszánsz korban jelenik meg s mint az emberi géniusz számos más jelensége, mindjárt teljes fegyverzetében. Raffaello úgy néz ránk ifjúi ragyogásában, mint ahogy nézhetett hajdan csodálóira, képe az "önélvezés" izgalmas példája. Dürer – az önarckép mindmáig egyik felülmúlhatatlan mestere – többször is megrajzolta és festette önmagát: egyszer mint gyermekifjút, aztán húszas éveinek végén, mint a "tökéletes Ember" képmását az oltárképek Krisztusához, a "Pantokrator"-hoz hasonlóan, teljes szembenézetben, arcán fenkölt nyugalommal, az elhivatottság és a sorsvállalás szelid határozottságával: vagyok, aki vagyok, az Atya elsősülötte a halottak között, aki feltámad. Idős korában páratlan dokumentumot hagyott ránk Dürer, megrajzolta beteg, roskatag testét és rajta kereszttel jelölte meg azt a helyet, ahol fáj. Orvosának készítette a rajzot, vagy önmagának? Mindenesetre az ember esendőségének és egyúttal lelki nagyságának bámulatos dokumentuma.

A művészettörténet az önarckép legnagyobb mesterének Rembrandtot tartja. Egész életútját követi sajátmagáról készített portréival. Láthatjuk, mint örömben és gyönyörben tobzódó ifju férfit, aztán elszánt, felelősségteljes embernek. Később gondterhelt középkorú, aki már számos halált látott szerettei sorában, még később ráncosan, betegesen öregedő emberként néz ránk a tükörből. Végül aggastyánként vad nyomorban, megvetetten hunyorog felénk és az egész világ felé: ismerem élet minden trükködet,

ebből elég volt, most már én a vakságban is látón az ajtó felé indulok, mint az öreg Tóbiás, ahonnan majd belép az ifjú, aki találkozott az Angyallal.

Nincs lehetőség arra, hogy végigtekintsünk az önarcképek pompás drapériáin és teatralis gesztusain a barokk korban, a tekintetek azonban ekkor is többet mondanak, mint a külső tetszetősségre törekvés. A szellem keresi a túlzásfolttságban is kifejezési formáit. Lehet, hogy inkább megtalálta ebben a korban a zenében, mint a képzőművészetben, mert nem merete levetni a Stuart-gallért és az allonge-parókat, míg a zene szabályai éppen ezidőben tágultak világméretűvé.

A nők a XVIII. században jelennek meg mint önarcképfestők. Vigeé-Lebrun bemutatja saját magát kislányával, mintha azt mondaná: mi sem vagyunk kevésbé szépek és elegánsak, mint a főúri világ hölgyei, bár reméljük, hogy fejünk a helyén maradhat. Sajátos játék ez az arisztokráciával kacérkodó kurtizánság és az érzelmes polgári familiaritás között. Szolidabb ennél – amint hogy a klasszicizáló kor is szolidabb volt a cöpfos rokokónál – Angelika Kaufmann önarcképe. Mint az antik római kor papnője mutatkozik be, a kép nem mond többet alkotójáról, mint hogy jól játssza vállalt társadalmi szerepét.

A XIX. század hősi pózban tetszelgő kezdete után jött az önismeret új korszaka újszerű igényekkel és evilági mitoszokkal. A német és a francia romantika, a Neues Deutschland, majd a realizmus hulláma jegyében: minden festő alkot önarcképet, többnyire nem is egyet s külön kell számbavenni azokat, akik ezt elmulasztják. Ettől kezdve a magyar képzőművészet is számottevő komponense az európai művészetnek. Élesen vizsgálódó szemmel néz finom mesterségbeli tudással megfestett önarcképéről Székely Bertalan. Mintha a márciusi ifjak egyike lenne harminc évvel később, öltözéke választékosan plebejusi, sem a nagyvilági divatnak, sem a művész-különködésnek nem hódol, kefefrizurája pedig száz évvel később talált buzgó, bár öntudatlan punk-követőkre. Hogy később behódolt a történelmi festészet divatjának? Szeme talán mégsem volt elég éles, főként pedig semmiféle eszmei támogatásra sem számíthatott más irányból kortársai között ahhoz, hogy önmaga lehessen.

Mekkorát fordult a világ a nagybányai iskola művészei idején! Mert nem ők fordították meg a látásmód és az izlés kerekét, hanem meghatározhatatlan erők áramlottak Keletről Nyugatra és Nyugatról Keletre és a Ferenczyekben volt annyi tehetség és intuíció, hogy átadják magukat ennek a lendületnek. "A művészet határtalanul komoly dolog és a művésznek nagy a felelőssége!" – sugallja érzékeny, finom arcával, visszafogott színeivel, a Háromkirályok kereső vándolásának látomásával telített tekintetével Ferenczy Károly. És vele átlépünk a XX. századba, amit olyan lelkes bizakodással ünnepelt a kamasz Karinty Frigyes 1899 szilveszterén.

Most ennek a tudományokban minden eddiginél sikeresebb, ugyanakkor emberségben legbarbárabb századnak a végén megindult a visszaemlékezések özöne. Mindnyájan jelen voltunk, aktivistaként, szenvedőként, alkotóként, vagy legalább is szemlélőként ebben a korban. S itt kell szembenéznünk egy olyan kérdéssel, ami a szóbeli-írásbeli és a térbeli művészetek határait és hatására vonatkozik. A kultúrtörténészek között általános elterjedt az a nézet, hogy az önéletrajzok többet és mélyebben vallanak az alkotó egyéniségéről, mint az önarcképek. Bizonyára így volt ez Rousseau és Goethe korában, de a XX. századi memoárzuhatagban nem így vélném. A kétféle vallomás dimenziói különbözőek, mint ezt már Lessing is megállapította. Az önéletrajz kézenfogva vezet az életút labirintusában, bár a labirintus nemegyszer sivár lapálnak bizonyul, az alföld termékenysége, vagy a sivatag kozmikus történései nélkül.

Az olvasó számára időben bomlanak ki az események és a mögöttes mélyebb rétegek s aki némiképpen gyakorlott a betűfejtés mesterségében, az különösebb erőfeszítések nélkül bolyonghatja be a mások életének megkövült lávaképződményeit. Milyen üdítő, bár ritka, ha a vulkánokon már édes szőlő terem és rigófüty hallatszlik!

Másképpen áll a dolog az önarcképekkel. Elég egy pillantást vetnünk Vajda Lajos ikonos önarcképére s az átlagos szemlélő máris kedvetlenül elfordul. Mit akar ez a festő? Hány feje van, vagy micsoda fura szkafander sisakok veszik körül jellegtelen ábrázatát? Hamar elintézik még a műveltebbek is az önarckép értelmezését: nyilván feltűnési viselkedésből, vagy polgárpukkasztásból mázolta magát ilyennek a festő, aki talán csak valami sarlatán. De még a szakértőnek kiképzett itész is elbizonytalanodik, mert vajmi nehéz egymástól megkülönböztetni a megküzdöttek eredeti remekművet a veszedelmesen ügyes blöffitől. Csakis az idő, a ráfordított idő dönthet ebben a könyvekből és akadémiai tanulással meg nem tanulható problémában. Sok mással kell összevetni, sokáig kell nézni, sokszor kell megnézni a művet. Megnézni reggeli józanságban és esti mámorban, megnézni izzó indulattal és bölcs nyugalommal s akkor talán majd felfedi titkát a mű, vagy pedig fölfedi, hogy nincs mit fölfednie. De kinek van erre ideje?

A furcsa, érthetetlen önarcképekkel egyidőben indult meg a rejtvénytű írásművek divatja is az irodalomban. Naplók és regények, elmúlt korok ábrázolása trazvesztációs célzásokkal – a XX. századi alkotók szándékosan építettek maguknak alig bevehető légvárakat, vagy mocsarakat behálózó alagutakat. Ha a XIX. században Hegel önérzetesen utasíthatta vissza a pozitívista tudós bírálatát, aki megállapításainak a tényekkel való meg egyezését kifogásolta: "Umso schlimmer für die Tatsachen" (Annál rosszabb a tények számára!) – a XX. századi írásművek még a kritikusok és cenzorok számára és talányosak – hacsak nem vágják át a diktatura karjával a gordiuszi csomót. Hát még az átlag polgároknak! Hetyke fricska az orrukra nem egy írásmű s érthető, hogy naivitásukat röstelve – rémülten vonulnak vissza a krimik és lektűrök édes és borzongató világába. A jelentős írásművek szintén a befogadók idejére tartanak igényt: ne akarj átfutni rajtam, hagyd el a régi kerékvágásokat, még inkább az aranyoszöldes- feketén irizáló autónyomokat, jöjj velem kalandra lelkem dzsungelébe, életünk sötétben izgalmas, ősi-új erdejébe. S mindez az igény a mi korunkban, amikor az átlagéletkor átmeneti ugrásszerű növekedésével egyszerre mindenkinek egyre kevesebb az ideje!

Nincs alkotás időráfordítás nélkül, még ha a mű látszólag a pillanat szülötte is, mert ez a pillanat az örökkévalóságból vétetett. Talán még kevésbé lehetséges "műélvezés" életidőnk odaadása nélkül. Ezért volt és van jelentősége a magángyűjteményeknek, amelyek nem elvonják irigyen a "tömeg" elől a híres alkotásokat, hanem módot adnak az adeptusoknak arra, hogy teázás és csevegés, békés családi ünnepek és szerelmi együttlétek, betegség és haldoklás közben is remekműveket láthassanak.

A művészetnek mindenkor volt és van kultikus és mágikus funkciója. S ezt a kultikus odaadást és mágikus metamorfózist igénylik a XX. század festői is, és ehhez hívják meg nézőiket a közös életünnepre.

Az időráfordítással és kultuszisztelettel kezdhethetjük el a XX századi magyar festők önarcképeinek a tanulmányozását is. A sietők mellett elfut az érték, csak a giccs követi kutyahűséggel értelmetlen rohanásukat, a türelmesek előtt azonban feltárul ennek a soha nem látott szenvedésekkel teli korszaknak a belső arculata.

A XX. század magyar festői más idő- és térdimenzióban éltek, mint elődeik, többet és főként mást tanultak Európától. Hosszabb időt töltöttek – ezuttal már nem annyira

A művészetek felé a pszichológia kezdeti, klinikus szakaszában a patológikum oldaláról tett fel kérdéseket. Mennyiben "betegségtünet" egy alkotás, vajon "normális"-nak tekinthető-e a művész, mint ember? Ez a megközelítés ma már túlhaladott és naív. Tudjuk, hogy a patológikum fogalma koronként változik és nem csak a művész "bolond" egy kicsit, hanem mindnyájan azok vagyunk, sokszor éppen akkor, amikor leginkább "adaptálódunk" a külvilág követelményeihez. A művész csupán színesebben és emlékezetesebben "bolond", mint átlagos kortársai. Talán ma leginkább a szociálpszichológia felől közelíthetünk tisztességgel az alkotások felé. Így tűnik megengedhetőnek az a kérdés, hogy hogyan viszonylik az önarckép a szociálpszichológiai értelemben vett énképhez?

Az én-kép (self-concept, self-image) kialakulásának és mibelétének ma két divatos amerikai elmélete van. Mindkét elmélet bátran vagdalkozik friss megfigyeléseivel s minthogy amerikai eredetűek, nem tartja egyik szerző sem fontosnak, hogy elmélyedjen az európai filozófiának az én és az én-élmény kialakulásával kapcsolatos műveibe Szent Ágostontól a "Szavak" szerzőjének, J.P. Sartre-nak az önbemutakozásáig.

Az egyik én-kép elmélet kézenfekvő egyszerűséggel alkalmazható az önarcképek művészi tartományára. Bem szerint az ember kialakít bizonyos percepciós sémákat élete tanulástörténete folyamán s ezeket önmagára is alkalmazza. Bem véleményét látszólag alátámasztja az a szükségszerű helyzet, hogy az önarcképek többnyire tükör segítségével készülnek. A tükör közvetítését a művészi alkotások nem egyszer játékosan is alkalmazták, vannak művek, amelyek be is építik a képi kompozícióba, mint például Velasques a "Las meninas" című, csodálatos képén, amelyiken a többszörös tükrözésben megjelenik maga a művész is. Közvetve minden önarcképen nyomunkkövethető a tükör-effektus. A kemény elszántsággal, vagy lírai érzelmességgel, kérdőn, vagy szemrehányóan, élesen, vagy fányolosan reánk tekintő művész-szemek sohasem a ténylegesen és közvetlenül percipiált ábrázat szemei.

De éppen a tükör-effektus alapján válik az önarckép olyan sajátosan jellemzővé a művész lelki világára, éppen ez a többszörös visszaverődés adja meg minden ön-portré valóban én-élmény s közvetve én-kép jellegét és egyediségét. A másokról készült portrék relációt eláruló voltáról már sokszor és sokan írtak. Ismeretes, hogy a történelmi személyiségekről készült művészi portrék lecsiszolhatatlan veretet adnak az ábrázolotaknak az utódok emlékezetében. V. Károly császár soha sem volt vidám ifjú tudatunkban, hanem csak kétkedő, töprengő időse férfi fekete ruhában – Tizian képén. A lefejezett I. Károly angol király ragyogó, bár neurotikus barokk világfiként rögzült emlékezetünkben Van Dyck képéről. Az önportrék szemlélelésekor szinte tautologikusnak érezzük az ön-percepciós elméletet, hiszen ön-észlelésünk egyértelműen, néha szinte bántó félreérthetlenséggel leplezi le a világhoz és az emberekhez való viszonyunkról bennünk élő képet. Belső percepciós képünket azonban nagyon nehéz, szinte lehetetlen azonosítanunk másoknak rólunk alkotott képével, hiszen önismereztünket a hiedelmek felhőburkolata veszi körül: azt véljük, hogy az emberek minket ilyennek látnak, ilyennek tartanak – természetesen mindenki a maga szemszögéből ítélve, holott mi egészen mások vagyunk, de megint másmilyenek akarunk látszani mások előtt s megint mást szeretnénk visszahagyni monumentumként az utánunk jövők emlékezetében.

Az én-kép kialakulásának szociálpszichológiai vetületét dolgozta ki J. Festinger kognitív – disszonancia elméletében. Eszerint mélyebb szinteken él bennünk az ösztöneink és önszeretetünk által kialakított én-kép, mint a mások által formált kép s még inkább, mint a másoknak tulajdonított kép, amelyeket kognitív úton veszünk

tudomásul. Az ilyen módon keletkező disszonanciák és korrekciós törekvések formálják személyiségünk külső reprezentánsát, amit C.G. Jung "Persona"-nak nevezett s ami mintegy sokszögletű prizmaként veri vissza és változó nézőpontú kameraként rögzíti, majd vetíti bensőnkbe a külvilágból nyert különböző szintű információkat. Mindezzel pedig egyidejűleg módosítja, formálja reakciónkat, egész viselkedésünket és belső énképünket. Ezek az információk és reakciók néha egyetértésben, máskor súlyos konfliktusban vannak legbensőbb mivoltunkkal, amit C.G. Jung "Selbst"-nek, az újabb angol-amerikai szakirodalom "self"-nek nevez s amit magyarul talán "önmagunknak", más szerzők szerint "mély-énnek" nevezhetünk.

Ennél a pontnál nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az "ÉN" fogalma ősidők óta foglalkoztatta a filozófusokat, morál-teológusokat, sőt az egyszerű népet is. Nem véletlenül maradt fenn napjainkig közmondásként – azaz szerzőjének ismerete nélkül a nép tudatában az ősi perzsa kijelentés "Fél az ember a szerelemtől, mint a haláltól, mert megöli a sötét zsarnokot, az ént." Ez a gyanus "ÉN" – látszólag az élet és szellem hordozója – nem egyszer azonban inkább ellenlábasa, az "advocatus diaboli", az ördög ügyvédje bennünk, időnként éppen a személyiségünk legbensőbb magvában rejlő lehetőségekkel szemben. Mai ismereteink szerint világunk makro- és mikro-kozmosza nem csupán előre determinált törvények világa, hanem a lehetőségek univerzuma. További alakulásában nem a "történelmi szükségyszerűségek" – legyenek azok a "gazdasági-társadalmi alapok", vagy a Hegel-féle "világszellem" fejlődésének útvonalai – a meghatározóak, hanem a gyakorlati-erkölcsi vagy spirituális szinten történő egyéni választások, döntések eredői mentén alakuló vélemények és hatások. Ebben a perspektívában az én-kép s talán áttételesen az önarckép is vezérlő motívumai, "csucssejtjei" a személyiség s az egész emberiség fejlődésének.

Szükséges mindezt hangsúlyozni, amikor össze akarjuk vetni az önarckép és az én-kép teljesítményeit. Így érthető, hogy az én-kép teljes harmóniában belső önmagunkkal, a Selbst-tel az önarckép, mint Krisztus, vagy Szent Szűz – illetve Istenanya – megjelenését eredményezheti a művész saját vonásaival, míg a mély-én (Selbst) disszonanciája a Personával a művész-bohóc (clown) szerepét ihleti az önarcképeken, sőt diabolikus megjelenítéshez vezethet. A művészettörténet mindeerre bőven szolgáltat példát a reneszánsz kortól századunk végéig, elég utalni Dürer ismert önarcképére, vagy a magyar művészetben Egry József néhány Krisztus-arcú önarcképére. A bohóc is megjelenik nagyon korán, klasszikus példája Watteau Gilles-je, ami nem bizonyíthatóan önarckép jellegű, de az izmusok Párisában a bohócszerű önábrázolás szinte kötelező szerep-variánssá vált. Nálunk Tihanyi Lajos fintorog illetén, majd a tragikus sorsú Gulácsy rajzolja – festi magát betegségében társadalmi bohóccá degradált szerepben. Modern Madonnaként néz ránk a tragikus fiatalon születésben elhunyt német festőnő a Worpswede iskolából, Paula Modersohn – Becker s a Szent Szűz tekintetével csodálkozik Feszty Masa. Nagyon valószínű, hogy mindez nem kései belemagyarázás, hanem tudatos szerep-vállalás a személyiség fejlődésének irányvonala mentén. A valóságos én-képet megelődözik ezek a művészek, a van-ról átterelődik a hangsúly a "lehet"-re vagy a "legyen"-re.

Ennyi fejtegetés szükséges talán ahhoz, hogy az énkép még fluktuáló és irizáló fogalmát lassan a kristályállapot felé tereljük. Az énkép fogalmának a fejlődését még alig kutatták. Az önarcképek mélyebb elemzése, ilyen irányú vizsgálatok bevezetése, összevetése már elhalt személyeknél más életrajzi dokumentumokkal, a még élőknél kiegészítve mély-interjúkkal és célzott beszélgetéssel jelentős előrelépést hozhatna mind a fejlődéslelektan, mind a személyiséglelektan számára. Gondolok itt nem csupán a

nagy művészek önarcképeire, hanem gyerekek és rajzolni már "nem tudó" felnőttek ilyen vizsgálataira, amint azt évekkkel ezelőtt már elindítottam.

Vinkler László önarcképeiből kibontható énképének elemzése előtt még egy lényeges – némiképpen szubjektív – mégis elméleti sulyú kérdéssel kell szembenéznünk. Minthogy sem a pszichológia, sem a művészettörténet nem rendelkezik a matematikához és a fizikához hasonló "egzakt" és "konstans" eszköztárral és az eddig megállapított "törvények" sem bizonyultak feltétlenül, mindig és mindenütt érvényes alapoknak – ezért szembe kell néznünk azzal a kérdéssel, hogy kicsoda és milyen feltételek mellett jogosult és illetékes egy személy – esetünkben egy művész – énképéről megállapításokat tenni? Vajon az írásos és egyéb dokumentumok összessége mond-e többet erről a kérdésről, vagy inkább a hozzátartozók, barátok és kortársak visszaemlékezései, vagy csupán a hátrahagyott művek?

Egyszerű lenne a válasz, ha kijelenthetnénk: mindezek együttvéve, csakhogy ez egyszerűen lehetetlen. A dokumentumok hézagosak és esetlegesek és nem felelnek meg a pszichológiai alak (Gestalt) követelményeinek. A visszaemlékezések hemzsegnek szubjektív torzításoktól. A művek némán – beszédesen szólnak, megfejtésüknek azonban többféle olvasata és kódértelmezése van és értékelésüknek hullámzó tendenciái annál nehezebbé teszik az értelmezést, minél közelebb állunk az időben az alkotóhoz.

Ehhez a mélységes-mély kutba nézéshez még hozzájárul a tükrözés ősi kérdése: mennyi a szándékolt ön-bemutató az önarcképen és mennyi a "valódi" én bemutatása? Mennyire bontható ki az alkotásból a tudattalanul feltörő "mély-én" s meddig tart a Persona, vagy éppenséggel a "maszk" birodalma? A kérdés jogosultságára csak egyetlen példa immár a tárgyalt művésztől, Vinkler László alkotásaiból. Vinkler László római ösztöndíjas korában megfestette magát szobrász-művész barátjával Buza (Buzi) Barnával háromnegyedes alakban (1936.) A festő az előtérben félprofilban balról jobb felé lép, tekintete kifelé irányul és nála szokatlan harciassággal, szinte forradalmi pózban indul munkaeszköze, a rajztábla felé. Sötét öltönye, kemény tekintete, művészetéhez nem illő ökölboszorított keze szinte ifjúmunkási pózt ad a szegedi nagypolgári családból származó, jólnevelt ifjúnak, aki nem sokkal ezután apja közvetítésére megbízást kap Glattfelder Gyula szegedi püspök portréjának a megfestésére. Mestere, Glatz Oszkár valaha azt jósolta neki, hogy második László Fülöp lesz – s ő kijelentette, hogy pontosan ez nem akar lenni –, a püspök és más szegedi notabilitások megfestésére azonban elfogadta a megbízást. A képen valamivel magasabban áll, negyedrészt takarásban barátja és talán mentora, a szobrász. Arca sokkal lágyabb, indás vonalvezetésű, tekintete meditativ-szelid, ajka a rövidre nyírt bajusz alatt töprengően, kételkedő gyengédséggel zárt. Fehér műtermi köpenye, összefont karja, átszemlélt finom kezének laza ujjtartása meglepő kontrasztot képez a mintegy viadalra induló festővel. Miért festette magát revolucionárius pózban plasztikus sötét vonásokkal a festő és miért választotta kontrasztáló háttérnek a sokkal keményebb anyaggal dolgozó művész-barátját – aki szinte géniuszként áll fölötte, távolabbra tekint, kedvesebb és introvertáltabb – nem tudjuk. Tény azonban, hogy évekkal később Vinkler följegyezte: "Kettős képet Buzi Barnával derékban levágtam, mert nem tetszett a póz". Szemügyre véve: ezt a felső harmadról készült kimetszést, a benyomás alig változik. Nem látjuk ugyan az elszánt lépéssel előrelendített lábat, a markánsan zárt öklöt, de a két arc és a kétféle tekintet ugyanúgy elkülönül – mintha az aktivitás sötét forradalmi anyaga fölé – mellé – el-odaszegődött volna a meditáció fehér szelleme, kissé Vinkler későbbi fejlődését előre vetítve.

Kérdésünk továbbra is kérdés marad, de már sokkal konkrétabb: a szándékos önbe-mutatás egyértelműen különbözik ennél a művésznél a valódi szociális státustól, sőt még a karakter jellemzőitől is. Vinkler soha sem volt és nem is lett forradalmár, de "reakciós burzsoá" sem volt, mint ahogyan sokkal későbben vádolták. A kettős képen az aktuális személyiséget éppúgy reprezentálja az elszántan "leválni" akaró ön-portré, mint a háttérben reánk tekintő kísértő alak, talán ő a "bessere Hälfte" (jobbik fél) – Goethe szavával. Az önbe-mutatás eltolódik a "maszk" irányába, a forradalmár ifjú egyelőre csak önmagát is biztató álarc, bár hamarosan aktuálissá válik a tudatos elszakadás és szakítás a nagypolgári hagyományoktól és az institucionálisan katolikus szülői környezettől. Ezt a maszk- mivoltot érzi sokkal később a kiforrott művész és nem tudja elviselni és levágja egy részét, aminthogy 20 esztendővel későbben, 1956-os meghurcoltatása után számos változatban megrajzolta, litografálta "Prokrusztész doktor anatómiáját". Ezekben a képeken a mesterrabló levágja a fölöslegesen nagyra nőtt testrészeket áldozatairól. Vinkler későbbi életében egyre inkább előtérbe került elméledő, eszméledő hajlama s míg külső sorsát más erők tolták, sodorták, taszigálták, mint Odyszeusz tutaját, – azalatt ő gondolkodással, képpel, írással, a sajnos túlságosan is csodált és követett Picassoval való képzeletbeli beszélgetéssel, meghitt baráti együtt-lételekben, csöndes tűzbámulással, befagyott tócsák hosszas szemlélésében, a makói hagymák titkának kémlelése között kifejlesztette magában azt az embert és művészt, akit legjobb alkotásaiban megismerhetünk. Idősebb korában ő lett a finom, a szelíd, a senkit meg nem sértve bátran ítélő, elemző és alkotó, nagy szegedi művész, akinek életútját végigkísérik az önarcképek.

Ezzel a bemutatással talán már be is evezhetünk a mélybe és félretéve minden módszeres aggályoskodást, megidézhajjuk Vinkler László alakját, akit mint 26 éves fiatalembert ismertem meg 19 éves diáklány koromban. Barátságunk kezdetén csaknem naponta találkoztunk társaságban, Tisza-parti sétákon, templomban, hangversenyen – legtöbbször azonban műtermében, alkotás közben folytatott beszélgetéssel. Művészet, élet és halál, család és magány, hit és kétely, tevékenység és mulandóság voltak az együttlételek témái. A szigorúan "csak baráti" hangnem kereteit soha át nem lépve sejtettük egymás érzelmeinek hullámvázát, ebben én voltam a türelmesen meghallgató fél, ő pedig vívódón közlő. Az első évben sokat voltunk együtt Genal Tiborral, aki műértő bírálatával kísérte munkáját, nem egyszer indulatos kitörésekre ingerelve, főként freskói munkálása közben. 1941-ben a Szegedre került Kerényi Károly s attól kezdve kibővült a baráti kör: Sik Sándor, Bálint Sándor és Sára, Dorogi Imre és Baróti Dezső voltak az állandó tagjai a "csütörtöki körnek" – amit mi ugyan nem nevezünk körnek, csak egyszerűen összejövetelnek. Vinkler festményeinek alkalmi véleményezői voltak Rusznyák István, Szent Györgyi Albert és Várady Imre. A baráti kör csak néhány évig volt élő, az 1944-es és 45-ös kataklizma szétszórta a társaságot, bár mindenki élve került ki a nemzeti tragédiából.

1944 március 19-én este hárman voltunk Vinkler műtermében: a festő, Baróti és jómagam. Valamennyien sejtettük a nap történelmi jelentőségét. A hűvös estén a fehér cserépkandallónak támaszkodva álltunk, Baróti felolvasta, illetve nyersfordításban tolmácsolta Giraudoux "A trójai háború elmarad" című drámájából Hektor beszédét az elsejt trójai hősök felett. Nem tudtuk, hogy melyikünk és még hány barátunk esik áldozatul a barbárság tombolásának, de már előre is bocsánatot kértünk azoktól, akik nem élvezhetik majd a nap melegét, a szellő hűsét és a szerelem gyönyörűségét, amikor a többiek – talán mi is reméltük – még fiatalon életben leszünk. Élveztük a pillanat emelkedettségét s nem is sejtettük, hogy Vinkler jobb szeme hamarosan a légitámadások

miatt elsötétített lépcsőház áldozata lesz. Baróti ügyel-bajjal kerül ki felesége segítségével a gyűjtőtáborból, jómagam pedig elindulok a kínos vándorúton a bizonytalanba.

Élveztük a pillanat emelkedettségét s a trójai háborút "archetipikus" eseményként véstük emlékezetünkbe. Vinkler későbbi művészetében állandóan visszatérő témája lett a trójai háború. "A trójai faló" című szürrealista képét Szeged első bombázásakor festette, hasonló című művét 25 évvel később, majd további esztendőik után kisebbik fia tragédiájának előérzeteként értelmezte egy négyszemközti beszélgetésben.

A háttér-élmények ismerete nélkülözhetetlen az önarcképek értelmezésénél, az életrajzok alapos elemzése valószínűsíti a legbensőbb én-kép kivételését ezekben. Amikor ezt leszögezzük, óvakodni kell attól a könnyelmű ítélettől, hogy az önarcképeket egyedül és biztonságosan eredeztethetjük az életrajzból, vagy a művész spontán szóbeli, vagy írásbeli megnyilvánulásából, még kevésbé tekinthetjük az ön-portrét azonosnak az én-képpel.

Az én-kép és az önarckép összefüggésének szövevényes kérdésében talán segíthetnek a kezdetleges rajzkészséggel, naív őszinteséggel készült gyermekrajzok. Éveken át gyűjtöttem adott témákra és spontán módon készült gyermekrajzokat. Ennél a gyűjtőmunkánál megkönnyítette az értelmezést az a körülmény, hogy a gyerekek életkörülményeiről, családi helyzetéről, iskolai és más élményeikről bőséges információk álltak rendelkezésemre. Így aktuális én-képük – amit természetesen szívszorító módon meghatározott az iskola, a szülők és a nevelők értékítélete – szinte leolvasható volt a rajzokról. Például: az osztály "réme", 8 éves fiú, aki meglepően jó rajzkészséggel rendelkezett, elkészülte után vörössel átmázolta önarcképét, majd ceruzával átdöfte – mintegy szimbolikus öngyilkosságot követve el. Ez a gyerek átvette a felnőttek és a társak megvetését s ilyen módon fejezte ki azonosulását ítéletükkel.

Virtuóz rajztudású művésznél az összefüggések sokkal bonyolultabbak, de a tendencia hasonló pszichés mechanizmusokon alapul. Vinkler László önarcképeinek sorozatáról is leolvasható a kezdeti azonosulás, majd a hol lassú, hol robbanásszerű elszakadás a családi és társadalmi elvárásoktól.

Utolsó módszertani kérdésünk, hogy az időrendiség, vagy a stílus rokonsága legyen-e vezérfonalunk? Engedtessek meg ebben a dologban az enyhén következtetlen eklekticizmus az énkép változásainak, búvópatakszerű el- és előtünésének a felvillantásában.

A művészettörténeti szemlélődéshez alkalmazkodva megállapíthatjuk, hogy Vinkler csak egészen fiatal korában és főleg freskóin készített asszisztencia-képeket. A hajdani szegedi Szent Imre kollégiumban az egyik fiatal, barna csuhás szerzetesnek Szent Gellért kíséretében saját arcvonásait kölcsönözte, s a hajdani belvárosi elemi iskola (ma kibernetikai kutató intézet) lépcsőházi fordulójában készült freskón – amit ingyen és pusztá gyakorlatképpen festett – szintén felismerhető a művész, amint a szegedi tudósok társaságától kissé távol latin felíratú tekerccset tart "Ez itt a Parnasszus" szöveggel.

Csoportos képen is kizárólag fiatal korában ábrázolta magát szüleivel és testvéreivel. A nagyméretű olajképen az előtérben kissé gondterhelten ül az ügyvéd-apa, miközben magához vonja a család egyetlen leánykáját. Az anya utánozhatatlan kedves mozdulattal kínálja férjének a kávé. Későbbi kémia-professzor bátyja merev tartásban néz előre, míg a művész maga kissé távolabb, nyitott köpennyel, laza tartásban csodálkozik. Stílusában ez a kép Vinkler második akadémiai mesterének, Glatz Oszkárnak a hatását érzékelteti, őszinteségét a nyári délután hangulatához illő világos, kellemes színek igazolják.

Később gyakran portretizálta fiait kiskorukban első feleségével, majd második feleségét reneszánsz szépségben – de soha sem sajátmagával együtt. Az én-kép elkülönülése a családi relációktól talán leolvasható ebből a tényből.

Az önarcképek sorozatában igen fontos megállapítanunk, hogy mikor ébredt fel a művész érdeklődése saját maga iránt. Ebből a szempontból Vinklernél néhány jellegzetes korszakot különíthetünk el. 14 és 22 éves kora között 9 ismert önarcképe van, majd ifjúkorában 5 képet festett. Ezután hosszabb cezura következett s csak az "életút felén" kezdett újra önarcképek festéséhez, de többé soha sem hagyta abba. Utolsó ön-portróját, amit "önarckép, mint Oidipusz" címmel hagyott hátra – röviddel halála előtt rajzolta.

A 14-től 22 éves korig terjedő időszak a serdülés és az önálló férfivé érés kora. Komolykodó, szinte durcás bájjal néz ránk a 14 éves festőgyerek – valóságos csoda technikai készsége, színérzékenysége, gyermeki bátorsága, ahogy kissé lehajtott fejjel, fölfelé tekintő kéksugarú szemmel nézi önmagát a tükörben. Hullámos szőke haja, kissé elálló fülei, kihajtott gallérú fehér inge, sötétkék zakója olyan becsületes realizmussal van megfestve, hogy bámultunkat nem tagadhatjuk meg tőle. Nyilván így vélte a művész maga is, amikor 1942-ben a szegedi kultúrpalotában (ma Móra Ferenc Múzeum) megrendezett első gyűjteményes kiállításán ezt a képet tette a bejárat mellett az első helyre.

Amikor már javában kamaszodott és Láposy mester műtermében kedve szerint turkálhatott drapériákban és egyéb "festői" kellékekben, különös, soha nyilvánosan be nem mutatott trazveszticiós képeket festett magáról. Sokértelműen mosolyog ránk a 16 éves Vinkler László, mint solymászapród színpompás barokk selyemkosztümben, Stuart gallérral ékeskedik egy másik képen.

Ezeken a képeken igazi "szép fiú", szép és veszélyesen vonzó-vonzódó: a nemi identitás keresésének elengedett álmodozásában. Eközben jó diák a szegedi reálgimnáziumban s ezt az arcát is megrajzolja, megfesti egy olajképen 15 éves korában. Komoly vidáman néz a világba s a tükörbe, nyoma sincsen a kosztümös képek ön-tetszelgő pózának. Kemény gallér, nyakkendő, mellény a jó polgári családból való fiú illendő öltözéke – de fölötte nyitott köpeny, a jobb kézben szorosan fogott paletta és ecsetek – az elhivatott művész jelképei.

Talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy ez az olajkép az én-képpel való teljes azonosítást rögzíti: éles tekintete – amit később Genál Tibor "röntgen-szemnek" nevezett – derűsen elszánt szájjállása, a szerszámokat markoló kéz energetizáltsága a döntést mutatja: művészi elhivatottság, belső készenlét és a hivatás biztos tudata. Ide kívánczik egy apró életrajzi adat: érettségi után két évig apja kívánságára jogász hallgató is volt képzőművészeti tanulmányaival egyidőben. A családi követelményekkel való azonosulásról szól két szép ceruzavázlata is 1929-ből. Az egyikben széles cserkész-kalapban, kérdésre nyíló ajkakkal néz ránk, a másik kép komolyan, lehajtott fejjel, kihajtott ingnyakkal mutatja. Mindkét rajz igen magas szintű, spontán s egyuttal pallérozott rajztudást bizonyít, a legnagyobbak tudnak így rajzolni 17 éves korukban.

Vajon észrevette-e a 15-17 éves fiú az önarcképein megnyilvánuló kétféle magatartását és énképét? Egyik oldalon a farsangi jelmezben tetszelgő apród, vagy bohóc figurájával tudott-e belsőleg azonosulni, vagy inkább a határozott fiatalember hivatására készülő képével? Talán nem tudatosult benne még akkor a kétféle énkép elmentmondása és kérdésessége. A kosztümös képeket játéknak tarthatta, belső konfliktus nélkül adta magát át a csillogó külsőségek vonzásának. Hiszen sokkal később is szívesen vett részt társaságban mókás trazveszticiós játékokban: színes drapériákban arab sejknek öltözött, aztán máskor csak szavakban mulattatta a társaságot ilyen

elképzelésekkel: melyik költő írta hozzá verset, melyik regényben ki lehetne, melyik festő választaná modellnek – mindezekhez finom öniróniával mosolygott.

Főiskolai hallgató korából két önarcképről tudok: az egyik vidám, derűs színű vázlat félrecsapott puha kalapban, pirosan duzzadó ajkakkal – talán az első nagy szerelem idejéből? Semmi vívódás – új mesterének könnyedsége felszabadította és minden területen sikeresnek érezhette magát. Kishugának tréfálkozó levelezőlapokat rajzolt és küldött, a maga helyén érezte magát. Ez az egyensúly megbomlani látszik a már említett kettős képen, a római iskola monumentalitásra, plasztikus erőre törekvő ízlése, Michelangelo tanulmányozása látszik ebben az időben minden munkáján. Énképének alakulásáról, feltehető belső válságáról már szó esett: belülről izzó tettvágy, a korszakban kétségtelemnül érlelődő forradalmi erők kitörni vágyó dinamikája jellemzi ezt az alkotást. Hogy a fordulat ekkor még sem következett be, azt a túlságosan is rövid római tartózkodás és a szegedi társadalom konzervatívizmusa magyarázza meg. A szegedi közéleti személyiségek portréit első mestere, Karlovsky stílusában festette, egyértelmű sikert aratva széles körökben s ugyanilyen egyértelmű elutasításra találva a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagjainál. Hogy ezzel a kitűnően megtanult mesterséggel szakított, azt jelzi az is, hogy Karlovsky stílusában nem festett önarcképet.

Művészi és emberi felszabadulását az Etna-élmény hozta meg. 1939-ben több hónapot töltött Taorminában – magányosan, szegényes körülmények között, ha nem is a klasszikus bohém-nyomorban. Ez a magány megérlelte művészetét. Az Etna nyűgözte le és készítette olyan alkotásokra, és olyan eszmefuttatásokra levélben és szóban, amire elszállt nem mert vállalkozni. Emancipálódott a reá nehezedő társadalmi és családi elvárásoktól, szakított a belénevelt formális vallásossággal és elindult a maga útján. A "Kék Etna", az "Ezüst Etna", a "Színes Etna" alkotói útjának csúcspontjai, valódi remekművek. Ez az élmény évek múlva is visszatért, mint az igazi nagy találkozás a numinózummal – többek között néhány portrén, mint Kerényi Károly Lucia leánya gyermekkori képén, vagy mint figurális művészetének csúcspontján, az "Apokalipszis"-en. Ez utóbbi egy vasárnap délelőtti műtermi beszélgetés és felolvasás képi transzfigurációjaként jött létre és – véleményem szerint – a téma ritkaságszámba menő megragadása. Nem az ismert világégi fenyegetéseket jeleníti meg, mint Dürer metszetei, hanem a vének, a négy élőlény, a trónon ülő kristályos ragyogású, ezüstös-fehér látomását. Meditatív hajlama, a Zenit és Nadir közt örvénylő festői önkifejezése ebben az időszakban hozta létre a maguk nemében legjelentősebb műveit. Emberileg az ifjúkor gyakori, de soha sem banális megpróbáltatásai érték: viták nagyműveltségű, de konzervatív apjával, anyjának féltőn szerető korholásai, szerelmi csalódások. Ugyanakkor alakult körülötte a baráti kör, amely szétszóródása után is végigkísérte életútját s minden külső és belső megrázkódtatások között teodolitként mérte be értékeit.

Két önarcképe készült a 30-as évek végén, ezek életének szintén 30. éve körül ábrázolják. Az egyik szigorú, objektív tekintettel szemléli önmagát háromnegyed alakban, balkezeiben palettával, jobb kezében lazán tartott ecsettel. Homlokán kemény ráncok, ajka beszédesen nyitott – a 30 éves férfi, aki visszanez a felúton, önvizsgálatot tart és nem akar hazudni magának.

Ebben az időben elszántan, határozottan dolgozott saját magán is, kérdőre vonta jellemét, emberi személyiségét összevetette értékrendszerével. Egyszer határozottan kijelentett, hogy idealista, de nem úgy, ahogyan a politikai kurzus emberei értik ezt a szót. Annál különösebb volt hallani tőle mintegy tíz évvel később, hogy határozottan

materialistának vallotta magát. Néha önmagát kárhóztató, vádló kijelentéseket tett, sürgette egyértelmű stílusának kialakulását.

Többféle modorban festett képeinek bemutatásakor keserűen kifakadt: "Egy igazi művész nem fest ennyiféleképpen. A nagyok félreismerhetetlenek." Lassan, kerülő utakon ismerte föl, hogy a "nagyok" félreismerhetetlensége későbbi korok meglátása, aminthogy távolból minden hegy kékes szűnűnek látszik s csak az óriás havasok emelkednek ki fénylő csúcsaikkal.

Valamivel későbben készült több műértő által "kubisztikus"-nak nevezett vagy inkább "konstruktivista" önarcképe. Színeit talán a "Színes Etna" emléke ihlette. Az arcon a sárgás sziklák és a kékes tenger reflexei, az összeszorított száj a fenyegetettség előérzetével szemléli önmagát. Megint a balkézben az eset, szokatlan mozdulattal int a vállra felé, míg a jobb kézről csak az elszántan markoló hüvelykujj látható, amint a palettát tartja.

Háttérben műtermének a képei, az önarcképek régi festők hagyománya szerint. A fehér köpeny ráncai, mint a vulkán havat őrző vonulatai, plaszticitásuk nem valószerű, akárcsak az arccsontok és az ujjak merev vonalai sem. És a szemek a markánsívű szemöldök alatt? Másképpen elszántak, mint a római képen, az önlegyőzés és a munka vállalása olvasható ki belőlük. Még nem tudta, hogy utolszor festette meg szemét sugárzó nyíltsággal, egy évvel később érte a végzetes baleset, aminek a során egyik szemét kiszúrta egy lépcsőházi vasvirág.

A 40-es években érte későbbi munkásságát is befolyásoló élménye Kerényi Károly személyében. A már akkor Európa-szerte ismert klasszika filológus és mitoszkutató professzor Szegedre kerülését eleinte gyarmati száműzetésnek tartotta, de hamarosan kialakult Vinkler László műtermében az a kör, amelyre mély hatást tudott gyakorolni. Vinklerrel életre szóló igazi szellemi barátságot kötött. A művész több beszédes szépségű portrét készített róla, miközben néhányadmagunkkal szellemes beszélgetéseket folytatott. Vinklerrel éjszakába nyúlóan vitakoztak, elmélkedtek a művészet és az élet kérdéseiről. Kerényi kitágította és más mederbe terelte Vinkler addigi szemléletét, a szó széles értelmében "homo religiosus" (Spranger) professzor és a "homo artisticus" festő kifogyhatatlan volt a témákban és az elméleti konstrukciók alkotásában.

Kerényi munkásságában nem mutatható ki Vinkler közvetlen hatása. A professzor akkor 44 éves volt és második családjával költözött le Szegedre. Az egyetemen az egyik legnagyobb teremben tartotta előadásait, amelyekben irodalomtörténet, művészet-történet, archeológia, mitosz-kutatás és vallásbölcselet egyesült olyan csodálatos szövetté, hogy előadásával mindenkit lenyűgözött. Kisebb szobában tartotta szemináriumi megbeszéléseit és ezeken olyan közvetlen volt, mint egy rokon. Feledhetetlen interpretációja Rilke 9. Duinói elégiájáról, ezen professzortársai közül Sik Sándor és az akkor még privátdocens Baróti Dezső is résztvett, a Vinkler-társaság többi tagján kívül.

Adott Kerényi, "manibus plenis" adott a tudós és mi örömmel, elragadtatással fogadtuk. Adományaiból legtöbbet festő barátja őrzött meg. Barátságukból eredeztethető az antik mitoszokkal és tragédiákkal népes későbbi képeinek sorozata: a tragikus-súlyos évek Oidipusz-témája, a szerelmi rezdüléseket és mediterrán táj-élményeket el- és leleplező "Európa elrablása", szellemi megaláztatását szublimáló "Prokrasztész mester anatómiája" sorozat festményei és grafikái. Kerényi tudományos teljesítménye bizonyára nem marad hatástalan és ismeretlen a későbbi kutató nemzedékek tudatában, a festő életműve pedig egy páratlan barátság és congeniális ráhatás dokumentuma.

"Wirklich ist, was wirkt" – mondja C.G. Jung. (Az a valódi, ami hat.) Ebben az értelemben Kerényi művének "valódisága" sokszorosan bizonyított.

Sokan támadták Vinklert túlzott görögség rajongásáért és spekulatív "eltolódásáért". Akiik csendes tavaszokon, izzó nyarakon és végetérni nem akaró szelid őszi bolyongtak az alföldi tájon, a korán elnéptelenedő, csöndes szegedi utcákon, azok hamarosan ráéreznek a mediterrán világ kissé észak-keletre csúszott hangulataira. Nem volt idegen Vinklertől már genetikailag sem ez a világ, apját sokat kínozták egy távoli őse miatt. Még kevésbé volt idegen a görög és az olasz kultúra Vinklertől, a hajdani római ösztöndíjastól, Taormina elmélyedt szemlélőjétől. Mindvégig a "szőke Tisza" fényreflexei között élt, a toleráns, a gyengéden katolikus várost soha el nem hagyta. Énképe harmonikusan azonosult az európai kultúrát dajkáló déli földekkel, de megtalálta a vele összezsengő élményeket a szegedi nagytájon is. Így lehetett egyszerre barátja a híres mitosz-kutatónak és a szegedi népet és szülőföldet hűséges szerelemben szolgáló Bálint Sándornak is.

Nem volt idegen tőle Sík Sándor szélesre tárt katolicizmusa sem, de Baróti és Szent Györgyi szabadelvűsége, franciás-amerikai sziporkázása sem. Mindez bennerezeg a sokkal később fogant "Tápai menyasszony" című remekében is: A Nap és a Hold nászát ünneplő templomtorony, a szegényszagú szobába elhurcolt leányka, mint alföldi Persephoné és a menyasszony mögött kötőféken vezetett fehér ló, a legősibb és a közelmúltig érintetlen emberállományú magyar falu, Tápé folyamatosságának ősképe. Sámánizmus és görög mitológia, katolicizmus és pogány rítusok, kemény realitások és az álmok szövete, a pazar virágcsokor és sanyarú szegénység összeálmodott képe – mindez merjük állítani, hogy Vinkler személyiségének is képe, olyan énkép, ami nem tükröződött önarcképein, de szorosan ehhez a kérdéshez tartozik. Vinkler László énképének legigazibb, leghitelesebb rétege, valódi én-azonossága, belső mivoltával, "Selbst"-jével való kongruenciája ez a tudás-ábránd és álomélmény volt.

Van-e jogunk egy művész művészi hitvallásának valódiságát, jellemének szilárdságát, eszmei hűségét és következetességét számonkérni minden korszakában és minden művében? Mindenesetre tény, hogy Vinkler László 1945 és 1956 között csupán egyetlen önarcképet festett. Ez a korszak volt származási családjá fenyegettségének, nagytekintélyű apja halálának, első házasságának és tragikus szem-balesetének a korszaka. 1944. nyarán elsötétített szobában ült a déli verőfényben, szemén kötéssel, felesége első fiukat várta, az ország pedig a kikerülhetetlen, rettegett és kívánt végzetét sejtette.

A festőnek felolvastak a barátai ő pedig Európa sorsáról elmélkedett és gondolatait diktálta Thomas Mann "Varázshegy"-ének a hatására. Páratlan lelkiereje volt, s míg a hozzá közelállók festői karrierjét féltették, ő az eszmék és látomások világában bolyongott félig vakon, hosszú szakállt növesztve a végzet elszánt tiszteletében.

Aztán késő őszi újjaszületett fiával együtt s elkezdett újra festeni. A maga és családjá egzisztenciájáért harcolt, kínos bér munkát vállalt: szegedi családok elpusztult tagjait festette fénykép után- keserves kenyér volt. Régi barátja, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagja, Baróti Dezső révén állást kapott és az újjászervezett Tanárképző Főiskolának a rajztanszékén helyezkedett el. Belépett a "Párt"-ba, tanulmányozni kezdte a marxizmus elméletét, sőt szeminárium előadó lett. Válás után két családot kellett eltartania és az elvállalt kötelezettséget nem tudta cinikusán teljesíteni. Megpróbált és akart hinni az újszerűnek tűnő eszmékben és az új társadalmi rendben, mint ebben az időben oly sokan mások. Marxistának, materialistának vallotta magát és varázsos hajlékonyságú ecsetje követte a pártkíválmakat. Realista képeket

vetített a vászonra, elfogadta az "Éneklő diákok" című csoportképének a kiállítási át-keresztelését: "Főiskolások a Sztálin kantátát éneklük."

Régebbi barátai aggódva nézték metaformózisát, senki sem kérdezte aperte arról, hogy mi is történt vele. Akkori énképéről is csak közvetve lehet sejtésünk. Egy őszi estén második feleségével bérelt albérleti lakásukban E.A. Poe "Ulalume" című költeményét olvasta fel jelenlétemben. Az ismeretlen sötétvízű csatornában eltűnt kedves képe a művész régebbi énjének tűnt nekem, mintha Animája előttünk tűnt volna el és ő saját magát gyászolná a költő szavaival. Mindez közös nemzeti tragédiánk egyik mozzanata volt, hiszen mindnyájan különféleképpen de a végzetes kloaka szélén botladoztunk.

Körülbelül ezekben az években készült – sajnos dátum nélkül – egy önarcképe félprofilból. Nyoma sincs ezen az egykori római művész-növendék határozott vonásainak, sem az Etnát bámuló festő színeinek. Lány és lirai ez a kép, nem ábrázolja szemének vakságát, bár a bal profilt festi meg. Arca telt, a homlok, a hús, a fül rózsaszínből játszik, a száj szeliden ívelt, mintha éppen mosolyra készülne, a ritkuló haj szőkés, kék zakót és fehér inget visel, – mintha a 14 éves gyermekifjú szinei tértek volna vissza. Mögötte műtermi háttér, a képkeretekben kivehetetlen ábrák, az egyiknek a vonalvezetése szinte egy pont és vessző emberkére emlékeztet. Megbocsájító, elnéző ez az arc, különbekét kötött az étellel, örül annak a kevésnek, aminek lehet, szívesen álmodozik, pihen, tanít, ír, beszélget, tréfálgozik, olykor fest- sehol a forradalmi léptű ifju, sehol a "konstruktivista" férfi, elsüllyedtek a szürrealisztikus ábrándok- a fejével sokfelé hajló szép leánnyal és a húsos növények fölfelé örvénylő kötegével. Mintha meg lenne elégedve magával, mintha énképe nem gyötörné a többrehivatottság sürgetésével. Merjünk-e következtetni a zakó kék színéből, az arcon játszó rózsaszínekből én- feladó hűségre valami iránt, ami nem igazán lelkéből lelkedett? Kisgyermekek naiv rajzaiból bátran következtethetünk ilyesmire, de egy kiváló művésznél? Talán illetlen vakmerőség, hiszen oly ritkák voltak a személyes találkozások a régi barátokkal. Bizonyára nem volt ez az önfeladás, ez a hűség, ez a ragaszkodás eszmékhez, helyzetekhez, személyekhez konfliktusmentes, de az ellentmondások nem kerültek a tudatosba, talán még a tudatelőttes pitvarba sem. A középkorú ember önfegyelme, racionális feladatvállalása, belső tartózkodása és érzékeny finomsága megtiltotta a problémák felszíni feldolgozását; a javakorbéli férfi nagyon is reális kötelezettségei rátelepedtek a művész szárnyaló habitusára. Sokan biztatták, hogy pályázzon meg budapesti főiskolai tanári állást, hiszen mindenkor itt főzték a kritikák és zsűrívélmények kencéit- de Vinkler nem vállalta ezt az ugrást. Szeged városától lakást kapott műtteremmel, a főiskolán tanszékvezető volt, időnként megjelent művésztelepeken – és nem szívesen hallgatta azok szavát, akik nagyobb lehetőségeire figyelmeztették.

Ekkor jött 1956 kataklizmája. Az asztrológusok előre jelezték a veszélyes Marsközelséget és egy későbbi aranykor véres bevezetőjeként jelentkező katasztrófa-sorozatot. A külső robbanások belső válságokkal jártak, Vinkler László is kitört a "pártfegyelem" erőszakolt keretéből. Messzehatóbb következmények nélkül megúszta, megmaradt a főiskolán, mint oktató, de megszűnt a tanszékvezetés nyúge. Vinkler újra kísérletezni, kutatni kezdett. Nem volt ez csupán többszörös stílusváltás, nem volt csak a különböző technikákkal való játékos kísérletezés, hanem mélyebb identitás kereséset bizonyítja az a 13 önarckép, amit 1956-tól 1980-ig, haláláig készített, szemben az 1943-tól idáig eltelt időszakokkal. Újra meg újra megszemlélte, megkérdezte önmagát: ki vagyok én voltaképpen? Mit érek mint művész és mennyit érek, mint ember? Van olyan képe, amelyiken feltette a lágyító lencsét, elhanyagolta öregedő vonásait, figyelmen

kivül hagyta vak félszemét és kezében ecsettel, "barna básonyzekeiben" kissé őszülő, magashomlokú, lobogó hajú művészként mutatkozott be, szigorúan zárt ajkain a figyelem ünnepélyes kifejezésével. Ezen a képen – amelyet sajnos nem datált – a reneszánsz kompozíciós elvek megragadóak, kékesszürke ablakkeret sötét fallal szegve, egyenes tartás háromnegyed profilban, komoly, meleg színharmónia: együttesen a "szép kép" élményét kelti a nézőben.

Egy másik, vázlatnak ható önarcképen mintha személyisége erővonalait akarta volna követni, a gyermekrajzok ákombákomai és körei közt jelenik meg, mint egy meglepő, véletlenszerű ábra- az élet bohóca lett újra?

Csendéletet már csaknem 20 éve nem festett, amikor feltehetően a makói művésztelepen nyáriassal könnyedséggel megfestette magát egy gyümölcs- és virágcsendélet jobb oldalán. A csendélet a kép közepén helyezkedik el, a művész mintegy véletlenül áll az ajtónyílásban ecsettel, festékdobozzal a többszörös fényes tükrözésben. Odavetett, sulytalan, derűs minden, még az ing csíkjai is elmozdulnak, a kéz, az alkotó keze ügyetlenül vastag, a virágfejek kinőnek a képből – gyakori hibája? sajátossága? jelképes stílusjegye? Vinkler művészetének. Mindez szinte Matisse világával rokon. Önmagát is "vad" kedvességben éli meg, a nagy ábrándokat elfújta a könnyű nyári szél, a környező világ kellemesen kisztíli és miért lenne ő maga másmilyen?

50 éves kora körül szembesült először komolyan egy betegség kapcsán saját elmúlásának lehetőségével. Emberi magatartása ettől kezdve képein gyengédebb lett, ő maga pedig sebezhetőbb, kiszolgáltatottabb. Egyik fiának tragikus halála a sorskérdésekkel való szembenézésre készítette. Két önarcképe, amelyek dátum nélkül, de kb. ezidőtájt készültek, szorongó, de elszánt szembenézését dokumentálja. Orra körül mély barázdák jelzik a visszafordíthatatlanul előrehaladó kort és a feldolgozhatatlan sorscsapások nyomait.

1970-ben tehát 58 éves korában – készült az első önarcképe, amelyiken csak a fejét ábrázolta s ettől kezdve többnyire teljes alak nélkül rajzolta, festette meg magát. Átszellemülten szép az arca ezen a képen, a megfestés módja is gyengéden beleérző. Püspöklila és mélybarna színek játszanak az arc körül, a homlok kiemelt, az orr, a száj és a balra tekintő komoly szemek csak a kifelé figyelés elmélyedését érzékeltetik. Semmi szubjektív érzelmesség- vagyok, aki vagyok, nem utolsó a hasonlók között.

A vele folytatott beszélgetések nem mutatták ilyen harmonikusnak. Mindvégig összegegyeztetetlenül dült benne a gyermekkorából hozott vallásos hit és a marxizmus tanítása, a koszak mély pesszimizmusa és a művészet erejébe vetett hit. Nem tudta, sajnos nem volt képes spirituális szinten megélni sorsát. Előremutatót, lelkesítőt nem talált a világban, bár egyaránt vonzotta a primitív népek varázs-praktikája, mint a modern fizika világképe.

Vinkler László nagyon tudott rajzolni és festeni, óriási tudása és műveltsége volt, keményen tartotta magát a sors pörölycsapásai alatt, de azt az alázatot, amivel a nagy költő "gyermekszívvel, öntudatlan" nyugodott meg a hitben, soha sem érte el. Akadálya volt ennek a kor, amiben élt, a környezet, a későbbi barátok, a város, amely vagy naiv hiszékenységgel tapadt az áthagyományozott értékekhez, vagy pedig egy szűkkörű, intellektuálisan magasszintű csoport körében kissé frivol felvilágosodással vetett el mindent, ami a megtapasztalható és bizonyítható világon túlra mutat. Sajnos, Vinkler nem kereste annak a néhány ragyogó szellemű és lelkiségű embernek a barátságát, akik pár házzal odébb, de ugyanakkor szellemi fényévekre éltek tőle. Elsősorban Bálint Sándorra gondolok, akiről a 70-es években kitűnő portrét festett, de akivel fiatalkori barátságuk óta többé elmélyedten nem beszélgetett.

Olasz- és görögországi útjai, Kerényiékénél tett többszöri látogatása jelentették számára azt a magaslati légréteget, amire időnként mindenkinek szüksége van ahhoz, hogy sejtjei megújuljanak.

Ezzel is összefügg újraéledő görög-rajongása, a görög tragédiák alakjainak a szegedi reinkarnációja képein. Dózsa fejével, szürrealista rémalakkal, biofestészettel, fasizmussal hadakozva, kísérletezve lassan eljut a szépség tűnékenységnek újabb megfogalmazásához. Tizian-parafraízis, Antigone és Iszméné, Iphigenia, Elektra és Oresztesz suhannak át bámulatos bizonsággal készült rajzain és világítóan fényes festményein. Szomorúak ezek az alakok, reménytelenül szépek, Dürer Melankóliájának szelleme lebeg felettük. Tündéri báj, mesevilág szegedi küldöttsége és a mediterrán tragédiák őskori iszonyata egyaránt megtalálható legutolsó képein.

S vajon visszalépés volt-e szellemi fejlődésében, hogy legutolsó éveiben újra ázsiai varázslások történetével, mélyanalitikus elemzésével foglalkozott? Variációk a századelőn betört ősi témákra? Vagy inkább a metamorfózis előképei? Miért hogy utolsó én-azonosulása Stravinszkijnak, a "Sacre du printemps" (Tavaszdíszlet) komponistájának szült? Őskori mondavilág szörnyű visszatérését érezte sorsában s nem hitt a megváltásban, az ember megváltóságában.

Önmaga helyét a művészettörténet egészében kereste "Összehasonlító biográfia" című művében, amivel nagy megrökönyödést keltett a minisztériumi boncok körében. "Vinkler megőrült, Michelangeloval, Dürerrel, Rembrandttal veti magát össze" – szörnyülködtek, amint ezt Vinkler maga elmondta. Pedig csak azt tette, amit József Attila követel: "A mindenséghez mérd magad". Hasonlóképpen int Rilke is 9. Duinói elégiájában, ahol az Angyallal szembesülve figyelmeztet: "Ihm kannst du nicht gross-tun, mit herrlich Erfühltem Im Weltall, wo er fühlender fühlte, bist du ein Neuling."

Vinkler László nem mondott magáról értékítéletet írásaiban, de megállapította életútjának a legnagyobbakkal azonos stációit, amelyek valami egzakt, természettudományos szükségszerűséggel következnek be minden alkotó – s talán minden ember, vagy élőlény – fejlődéstörténetében. A determinizmus a kornak – ennek a mechanikusan mért időben hozzánk oly közeleső, de szellemében csillagtávolságra esett kornak az iránytűje. Ez a kompasz félrevezette az emberiség úrhajóját, az egyént, a személyiséget a vak törvények játékszerének nyilvánította s elmulasztott rámutatni a kreativitás, a hit, a lelkesedés világát formáló lehetőségeire. "Ha iránytűd elromlik, tájékozódj a csillagok felől" tanácsolta Heisenberg s Vinkler, bár buzgón olvasta a fizikus filozófus írásait, sajnos még sem ismerte föl emberi és művészi lehetőségeinek az erkölcsi távlatait. Nincs miért szégyenkeznie "sub specie aeternitatis" sem, hiszen a korszak legjelentősebb alkotói, Picasso, Dali hasonló utakon jártak. Vinkler finom, segítőkész, jó ember volt, de Oidipusz sorsa lehúzta, nem volt leánya, aki elvezesse Kolonoszba.

Már 1970-es éveiről is leolvasható az átélt betegség, soványabb, arca feszültebb, mint az előzőeken. 1973-tól 1977-ig négy önarcképe követi személyisége alakulását. Kék és okkersárga önarcképeinek leggyakoribb színplóusai. 1973-ban készült két képen a kedélyi elkomorulás jelei mutatkoznak s ezekből következtethetünk énképének az alakulására.

Egyik ön-portróján sötét garbo-nyakas pulloverben a közvetlen közelünkben van, ajkai kesernyés daccal zártak, vonásai elmélyültek, tekintete a fiatalkori képhez hasonlóan szigorú. Haja ezüstfehéres csillogással körülropködi a fejet, valamit lágyít az arc keménységén. A másik körülbelül ugyanebben az időben készült kép- nyitott ingnyakkal ábrázolja, a fehérek, barnák, okkersárgák elsötétültek, önérzetes ajkai elutasítóan zártak- barátai ezt az arcát sohasem észlelték.

Akiket becsült és kedvelt, azokkal szemben azonnal feloldódott, de műterme magányában talán csalódott keserőséggel nézett a tükörbe. Hangulat volt-e ez a kép, vagy a legbelső történések elszánt regisztrálása? Talán mind a kettő. Pár évvel később (1977) megint felvillantja önarcképén az Etna fehérfoltos barázdáit és havas reflexeit. Arca mintha napsütötte kövekből összeállított értelmes halmaz lenne, a száj megint gyöngéden mosolyog, bátran tekint apránként összezsugorodott szemére. "Hát itt vagyok, ilyen lettem 65 éves koromra. Mindent megérték s talán meg is bocsájtok, mint atyai barátom, Sik Sándor, aki azt írta élete végén: "...és az Istennek is megbocsájtok."

Szerepekben él három legutolsó önarcképén, mint kamaszkorában, ezuttal a kosztüm reális, félszeme vak, tekintete riadtan elszánt. "Doktor Faustus" címet adta 1975-ben készült olajképének. A művész műtermi kellékek és felszerelés között áll kék köpenyben, két keze is lidérceskékes fényben, kicsit görcsösen szoritja le a fehér papírt, okkersárga – barna háttér előtt világít a hófehér haj, az arc kérdez, a látó szem kérdez a ráncolt homlok alatt – mit- miért – meddig – csak el nem gyengülni, hiszen itt a festőállvány, a kemény konturu kezekben erő van s bár nem remélheti a boszorkánykonyhában főtt elixir ifjító hatását, mégis érző szíve van, föl tud lobbanni és tud még szeretni.

Talán az első nagy szívrohama után készült egy acryl vázlat, ezen az arca összetöpörödött, a szem szomorútudóan tekint ránk. Érdeemes összevetni ezt a grafikát a mintegy 8-9 évvel ezelőtt készült lilás villódzású képpel. Sokat öregedett, keserű, kemény lett, de még nem adta fel magát

Kutassunk itt még énképe után? Tudja, hogy nagy tehetséget kapott, de nem biztos abban, hogy jól sáfárkodott. A kitartásban horgonyoz le, szép képet fest az édesanyjáról, s az előbb említett önarcképén mintha a csodálatos bölcsességű, családját negyven éve özvegyként szolgáló matróna vonásait fedezné fel. De amikor a mélyen vallásos idős asszony fiának Bibliát küld a betegágyba, Vinkler keserű iróniával utasítja vissza: "Itt még nem tartok."

Utolsó önarcképe egy ceruzarajz. Rémuült öregember néz ránk gyermekien nyitott ajakkal, szemét kiszúrta a sors, homloka túlnő a lap szélén. Semmi szépítés- a rajz megrendítő.

Senki sem gondolta még – ő maga sem hitte komolyan, hogy itt a vég. Kemény decemberi napon megrajzolta a festő halálának címzett grafikát és dacos- irónikus felirattal látta el. "A Pegazust megölhetik, a kecske leleghelheti a babérfát, a költő mégis felmegy az Olymposzra."

Nagyon hideg volt két nappal később is, amikor egyedül várta műrtermében Pesten élő unokahugát. Ugy találták a rokonok a karosszékben ülve, arcán szinte mosoly, az ecset kicsúszott a kezéből. A szíve végzett vele.

A 70. születésnapjára megígért nagy kiállítást már nem rendezhették meg Budapesten az élő művészeknek kijáró helyen a Múcsarnokban, hanem a posztumusz kiállítások helyén, a Várban, a Nemzeti Galériában. Életművének lényegi elemzése azóta is várat magára.

Énképe vele együtt eltűnt, de itt maradtak önarcképei és a többi alkotása. Legutóbbi szegedi kiállításán (1990) a bejáratnál tekint ránk élesen figyelő arcával. Vajon mi eléggé figyelünk-e rá? Vajon hová fogjuk – fogják a későbbi értők helyezni Vinkler László művészetét? A szeliemi derékhad egyikének ítélik-e, vagy a legnagyobbak közé sorolják a hazai pikturában?

Senki sem tudja ezt teljes biztonsággal megmondani, senki sem lehet most még elég bátor ahhoz, hogy szellemének megidézése után ítéletet merjen mondani róla.

Barátai és tanítványai számára a szellemi horizont nagy tágítója volt s az is fog maradni, amíg élnek. S akik még későbbben jönnek? Vinkler László is a Tisza partján élt és állt és talán rá is vonatkoznak Juhász Gyula sorai:

*"Megállok felhős tavaszég alatt
S míg megy a víz és az idő szalad,
Érzem, hogy az öreg Tisza felett
Az örökélet csillaga remeg."*

DIE SELBSTPORTRÄTS VON LÁSZLÓ VINKLER

Éva Gáspárné Zauner

Das Selbstporträt ist eine problematische Gattung der bildenden Künste, es kann nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch kulturhistorisch und psychologisch gedeutet werden. Psychologisch ist es ein Dokument des Ich-Bildes des Künstlers. László Vinkler gehört zu den Künstlern, die ihr Leben lang die künstlerische, wie auch menschliche Entwicklung seiner Persönlichkeit mit Selbstbildnissen dokumentierte.

László Vinkler (1912-1980) lebte in Szeged, studierte in Budapest und Rom. Sein Schaffen kann keiner geprägten Schule zugeordnet werden, er experimentierte mit verschiedenen Richtungen der Kunst.

Sein erstes Selbstbildnis stellt ihn als 14-jährigen Schüler dar, überraschend ist die Reife seines Könnens. Als er mit 28 Jahren nach Sizilien fuhr, bedeutete das Etna-Erlebnis eine entscheidende Wendung in seiner Kunst. Die damaligen Selbstporträts zeigen die Wirkung dieses Erlebnisses, die weissschimmernden Berggipfel erscheinen in den Farbwirkungen.

In einem schweren Unfall hat er ein Auge verloren, aber das Leiden hat seine schöpferische Kraft nicht gebrochen, seine Kunst wurde tiefer. Als Professor der Hochschule von Szeged hat er seinen Stil und auch seine Persönlichkeit weiterentwickelt. Um sein 50. Lebensjahr herum malte er eines seiner schönsten Selbstporträts: tiefbraun und lila Reflexe spielen um das Gesicht, der Blick ist durchgeistigt und ernst. Im Jahre 1975 malte er sich in seinem Atelier als "Doktor Faustus", mit eindeutiger Anspielung auf Th. Manns Roman. Vor einem okkerbraunen Hintergrund leuchten die weissen Haare, das Gesicht und der Blick ist fragend: habe ich mein gorsses Talent wohl verwertet? Sein letztes Selbstbildnis ist eine Zeichnung: mit einem erschütternden Blick schaut er mit dem einen Auge in die drohende Zukunft. Nicht viel später hat ein plötzlicher Herzanfall sein Ende herbeigeführt. Er war ein einsamer Schöpfer, er ist ganz allein in seinem Atelier gestorben, mit dem Pinsel in der Hand.