

Szakolczay Lajos

Angyalok és háрпиák

Medveczky Ágnes kiállítása a Magyarok Házában

Meghökkenítő kiállítás. Elsőbben azért, mert a kárpátaljai születésű, művészcsaládban felnőtt Medveczky Ágnes üveg(hátlap) festményein – ritkán művelt technika – nem az orosz, a román, a szerb, a szlovák ikonok jobbára naiv, szent arcait, eseménytörténeteit fedezhetjük föl, hanem egy ízig-vérig modern nő látomásos világát. A művész mindig a figuralitásnál marad – számára az alak, a fókuszba került (akár eltorzított) test a döntő –, ám ez a csaknem a szürrealitás felé mozduló groteszk tele van izgalmakkal, rejtelmekkel. Azzal is, hogy pontosan nem tudhatni: a valóságos elemekre mikor ül rá egy mítoszi, a reáliát a mese felé közelítő „felhő” – a váratlan, szinte mindig spontánnak tűnő mozzanatoknak megvan a szerkezetalakító hatásuk –, s legkivált, hogy az önéletrajzi vagy legalább is annak tetsző motívumok érvényességi köre (a tudatosan magáénak álmodott magány) kiterjed-e az artistikus alakok, helyzetek álom s való közötti – de sosem a félúton megálló – ábrázolására.

Az attraktív, erős kontúrú foltok mögött – legtöbbször valaminő hegyvonulat formájában – jól észlelni az életművet (akár nosztalgikus visszavágyódásként, akár az új hazában való élés erősítéseként) meghatározó tájélményt, s ezen belül mindazokat a lélektartalmakat, amelyeket az elszakadás drámája jelent. Persze Medveczky Ágnes nem csupán az áttelepülése után, vagyis a hazájául választott „idegenben” jött rá, hogy a hullámzó hegyek koszorúja milyen erős kötődést szimbolizál. A táj mint érzelemtartomány ott szerepelt korábbi képein is. A hűség ilyesfajta realizmusát, a motívumláncolatban meggyökerező, a földben és a vízben ugyanazt az anteuszi erőt érzékelő készenléletet viszont át- meg átfonta a teremtő ihlet mint mítoszi példatár.

Ennek a világosan kimondott, mégis – a tárlat címében is – meglebegtetett ketősségnek köszönhető, hogy az angyalok és háрпиák innen is vannak a valóságon, meg túl is. Pontosabban: a rejtélyeket fölfedve kell megmutatnunk (már amennyire engedik magukat megmutatni), hogy a jó és a rossz angyal békességhez, illetve veszedelmekkel terhes. Jobbára az ég ösvényein jár, de van úgy hogy „hétköznapi” terepen is, késsel a szájában (lásd Kondor Béla és Nagy László ítélezőjét.) Tehát az angyal itt nem – nem mindig – az elomló jóság, szelídség és türelem apostola, hanem a nőiesség rejtélyét magában foglaló harcos.

Aki – képtörténetek, -események mutatják – ki akarja magának küzdeni az öt megillető boldogságot. Akár mitológiai ruhát is képes magára öltetni – a hárpia olyan madártestű istennő, aki többedmagával röpködve az emberek ártalmára tört –, hogy kiküzdje, mindenek ellenében megvalósítsa öntörvényűségét. Ez az ítékezés természetesen nem csupán a hatalmába-bűvkörébe-guillotine-ja alá került szerencsétleneknek fáj (köztük több a férfi?), hanem saját magának is. Medveczky madárlényei

– szépséges boszorkányai – ezért jelennek meg többnyire olyan pózokban, hogy szakrális ízeik ellenére is bármely bárpult székén ott a helyük. Számukra a karom sosem megkapaszkodásra való, ám szűrő s vágó eszköz, melynek görcsös kacskaringója a szürrealitáson túl a kérlelhetetlen védekező „fullánkját” is magában foglalja (*Hárpia* – 2007).

Mielőtt az üveg(hátlap)festmények, vagyis artistikus személyiség-ikonok rejtélyét tovább bogoznánk – jelenlétük a Magyar Ház tárlatán fölöttébb meghatározó –, vessünk egy pillantást a grafikákra (rézkarcokra, akvarellekre) is. Rögtön szembetűnik, hogy az iparművészet egyes ágaiban (kerámia, formatervezés) elmerülő művész – Medveczky a Lembergi Iparművészeti Egyetemen végzett – milyen jól rajzol (tudását könyvillusztrációkban is kamatoztatta), s hogy mennyire érzi a vonalháló erejét.

Minthogy kísérletező alkat, új és új önkifejezési formát talál magának. A rézkarc mint új szerelem – eddig a műhelyadottságok hiányoztak – arra mindenestre jó, hogy kipróbálhassa anyag (maratás, nyomtatás) és szellem (a rajzos világmagyarázatként funkcionáló én) összetartozó, egymást ösztönző erejét. Amit valójában ő – a grafikában is látnok – csíhol ki magából, de a foltok véletlenszerűségével egy kissé vissza is utal az anyag megfellebbezhetetlenségére.

Pillanatnyilag úgy tűnik, hogy a fekete-fehér kontrasztját drámai módon megjelenítő lapok a sikerültebbek – a színes rézkarcokhoz megannyi nyomólemez kellene –, hiszen itt az üres felület is lehet szerkezetet feszítő elem (*Bukott angyal* – 2007). Igaz, az idő haladtával, s bizonyos mesterségbeli fogások elsajátításával nő rézkarcainak hatékonysága. A túl dekoratív, artistikus figurát hordozó *Várom a múzsát* (2004) leszámítva, a hajkoszorút szerkezeti elemként fölmutató *Szembenéztem önmagammal* (2005) című kompozíciónak is megvan az értéke, és még inkább azoknak a grafikáknak, amelyeken a középpontba állított figura (minden esetben nő) izgató háttérrel (*Szárnyaszegett* – 2006), illetve az üres teret betöltő szárnyakkal van ábrázolva (*Bukott angyal*).

A múlt század kilencvenes éveiben született akvarelljei – groteszk alakjaikat tekintve bizonyos fokig az üveg(hátlap)festmények rokonai – arról tanúskodnak, hogy Medveczky Ágnes tisztában van a tér törvényeivel, montázsszerű alakjai lebegnek, és kellőképp bizonyítják a belőlük is fakadó (összeálló) szerkezet és az azt feszítő motívumháló képi különösségét. Az önéletrajzi elemek (stilizált önarckép) ugyancsak föltűnnek e grafikai lapokon (*Hegyek és én* – 1990), és a címének ellentmondó *Giccs* (1994) is meglep valaminő, talán a szerkezetből (képkivágásból) eredő újdonsággal. *A kék macska* – ama klasszikus *Kék lovas* ellenpontjaként? – egyidejűleg szervezője a képnek és hangulati elemnek is tekinthető: testrészei jelzésszerűen belógnak („beugranak”) a játék (a játékos utálat) illuzórikus terébe, s csak annyit mutatnak meg magukból, amennyi szükséges a nappal is éji látogató maszkjának leleplezéséhez.

Két, más-más miatt egészen kiváló akvarell is található a tárlaton: a motívumbéli szétszórtságában is vonzó *Én is repülnék veled* (1992) egy, lassan megfeszített kor-

pusszá összeálló alakot és egy női aktrézszerlelet emel a forgás centrumába; s a vízfestmény ettől a szétszakított motívumokat (tájrszerlelet és emberi alakot) egységge pörgető mozgásimitációtól nyeri el emlékföldidéző drámáját. Ezzel szemben a nagy fehér felületeket kis figurákkal mutató, horizontálisán két részre bontott *Angyalok háborúja* (1996) laza szerkezetű csöndjeivel éri el a hatást: az „égi” mozgalmasságra a lenti világ sziluettszerű házai, épp csak élő, ám a ködbe lassan fölszívódó épület-együttesei válaszolnak.

Ahhoz kétség nem fér, hogy Medveczky Ágnes kiállításának unikum voltát a nagy hatású üveg(hátlap)festmények adják. Az itt szereplő darabok 1990 – akkor a művész még Kárpátalján élt – és 2007 között készültek. Motívumkincsük – a régi és az újabb festményeken is látszik – visszautal a (csak fizikai valóságában elhagyott) szülőföldre (*Vigyázz ráánk!* – 1990; *Ruszin madonna* – 2007; *Mindenszentek* – 2007), ugyanakkor hírt ad az életformaváltással bekövetkező történelmi, művelődésszociológiai stb. gyarapodásról is (*Egy kávé Jókainál* – 2004). Jellemzőjük a személyiségből és a magáévá tett táji, történelmi rekvizitumokból összeálló, érzékeny, a nőt mint egyedet mítoszi kalandozásra csábító, ám ennek a boldogságos pokoljárásnak gyönyörét is fölmutató példatár.

Mínthogy művészetéről, esztétikailag mérhető képekről van szó, ez a szépségkultusz jegyében történő kalandozás sosem csak a látható, a glóbuszon földrajzi névvel is megnevezhető „valóságdarabokra” épít – jóllehet belőlük sem kevés szerepel (az 1991-es, *Kopjafák* című triptichonon például ama klasszikus temető csónak alakú fejfái bolygatják meg az arany hátteret) –, hanem a sejtelemszerűen föltörő érzések, a bibliai és egyéb hiedelemvilágból származó szimbólumok által megidézett egyetemes értékek garmadájára is. Az *Eljöttek az angyalok* (1991) égi lajtorjája éppúgy tele van személyiségjegyekkel, mint az arcát kezébe temető – a szülőföldje elhagyására kényszerített – hölgy búcsúja (*Elmegyek* – 1992).

Ez utóbbi szerkezetét nemcsak a meghatározó figura és leheletnyien a „menekülő” – hátulról még riasztóbb – tükörképe uralja, hanem a magukra maradt tárgyak, bútorok torzítással súlyosított némasága is. Különbén is a leplezetlen valóságot s a kereszténységben a földi hívságot jelképező és valaminő örök világosság kisugárzását involváló tükör Medveczkynél olyannyira fontos szimbólum, hogy némelykor ráéppül – fő motívumként – a szecessziós háttérű vallomásosság egész rivaldája (*Kata tükre* – 1991). A női hiúság mint elmaradhatatlan szépségfaktor ugyancsak ebben a keretben dominál.

Nem véletlenül említettem a színházat, hiszen ezeknek a (csupán férfi vélekedés alapján) ördögökből angyalokká váló harlekineknek jól körülírható porondja van. A mozaikszerű építkezés és a groteszk jelleg – a *Vártalak* (1991) nőalakjának póza épp ezzel a kibillentéssel zseniális – csak még jobban hangsúlyozza eme egyidejűleg szent és profán figurák beépülését abba a „mesevilágba”, amelyben a valóság akár kifordítva (*Vörös macskás nő* – 2007), akár Rubljovtól máig élő szakrális motívumok által át-

szellemítve (*Mindenszentek*), ugyanannak a terrénumnak a része, amelyet kezdettől fogva a látomásosság ural.

Némi nosztalgikus műltszemlélet is sajátja a festményeknek – számomra a *Boldog békeidők* (2007) idilljénél sokkal többet jelent a kollázmódra építkező *Egy kávé Jókainál* archaikus nyugalma, tárgymegidézése –, de a művész akkor van igazán elemében, amikor a vállalt (mozaikszerű) töredékesség mint kontúros részegységekből álló szerkezet nem csupán a bravúros alakrajz által dúsul, de a jól használt jelképtár és szimbólumvilág révén is. A *Főnix* (1992) szecesszióra utaló furcsa test- és tájszerkezete, valamint a paradicsomi állapotot (Ádám, Éva, kígyó) megidéző *Kinek a vétke* (1992) ezt a megjelenítést próbálgatja – hatásosan. S amikor az ikon nyugodt mozgalmasságára emlékeztető építkezés tárgy-, motívum- és alakgazdagságában eléri a teljességet – azért a magányos hősöknek (*Vigyázz ráink!*; *Vártalak*) szintén megvan a varázsa –, egészen kivételes művek születnek (*Ruszin madonna*; *Mindenszentek*).

H. Szilasi Ágota

„Ecsetjén új fényt nyernek a színek...”¹

Gondolatok az egri Munkácsy kiállítás kapcsán

Több oldalas listát lehet összeállítani Munkácsy Mihály (1844–1900) életművét tárgyaló írásokból: kritikákból, méltatásokból, kisebb, illetve terjedelmes monográfiákból. Életének romantikus fordulatai pedig megihlették még a regényírókat is. A kortársak és az őt követő generáció: Malonyay Dezső (1897, 1907), Szana Tamás (1900), Feleky Géza (1913), Charles Sedelmeyer (1914), Csánky Dénes (1941), Farkas Zoltán (1941, 1943), Lázár Béla (1944), Lyka Károly (1952) kiemelendő munkái után a legteljesebb, talán legalaposabb monográfia Végvári Lajos 1958-ban megjelent, a lehetőségekhez mérten alapos, részletekig hatoló műve. Hangvételén érezhető az ötvenes évek miliője, Munkácsy realista, szociálisan érzékeny korszakának hangsúlyozott méltatása. A fiatal generáció több mint egy évszázados rálátással, a kiemelkedő alkotások közvetlen ismeretével s a mindent befogadni hajlandó posztmodern attitűdjével szintén jelentős kutatásokat végez (Sz. Kürti Katalin, Perneckzy Géza, Bakó Zsuzsanna, Czeglédi Imre, Sinkó Katalin, Boros Judit...). S mivel erőteljesen ható festészetről van szó, számtalan szerző publikált rajtuk kívül is Munkácsy munkásságáról tematikus írásokat, műelemzéseket pozitív és negatív előjellel. Valamennyiből sugárzik, hogy ez az életmű nemcsak Magyarországon, hanem Európában, sőt világviszonylatban is megkerülhetetlen, ha a XIX. századi romantikából sarjadó realizmust és a századvég

¹ „...mint nagy költők nyelvén a szavak.” – Voinovich Géza, 1944. 236.

stíluspluralizmusát kívánjuk megérteni. Annak ellenére, hogy 1866-tól tanulóéveit, s az alkotással töltött közel három évtizedet külföldön – elsősorban Németországban, a francia fővárosban, Párizsban és a luxemburgi Colpachon – töltötte, illetve a művészetét ért hatások is az európai forrongó művészeti élet hatásai voltak, s műveinek jelentős hányada nem magyar gyűjteményekben található, a hazai kritika és művészettörténet-írás kiemelt figyelmet szentelt festészetének, személyének. Úgy kezelte s kezeli, mint aki szellemében, lelkében itthon tanyázott. A magyar művészet szerves részének – dicsérhetőnek, olykor dicsőíthetőnek illetve szapulhatónak s főleg ható tényezőnek – tekintette mindig is.

Első bírálója Kelety Gusztáv volt, kora éles szemű és kemény szavú kritikusa, akinek ítélete még Munkácsy halála után is stigmaként tapadt az életműhöz. Még ha jóindulatú tanácsadóként tüntette is fel magát, aki óvta az ifjú, tapasztalatlan művészt a „könnyelmű magasztalóktól”, szavaival mégis a tudatos szerkesztés szabályainak akadémikus ítéletét mondta ki. Remélte, hogy a müncheni akadémia szigorú, rajzközpontú oktatása – s természetesen a vasszorgalom és önművelés, melyek fontosságára hangsúlyosan utalt – kompenzálják mindazt a hiányosságot, mellyel az ifjú festő útnak indult. A müncheni évek után azonban Ludwig Knaus festészetén fellelkesedve Munkácsy Düsseldorfba vágott. Csakhogy egy 1867-es párizsi kirándulás gondolkodásában gyökeres változásokat indított el, s Düsseldorfba érkezve (1868. október) megfestette első olyan képét, amely már tipikus munkácsys vonásokat mutatott: az Ásító inast (1869). Mikor e művét hazaküldte, Kelety meglepetéssel látta, hogy a müncheni akadémia nem hatott az ifjú művészetére, s hogy sutba dobta úgy a bécsi Rahl-, mint a müncheni Kaulbach-iskola kelléktárát. Kifogásolta a franciás festészeti modort, a tónusfestést, mely később az életmű legkiemelkedőbb érdemévé vált. Kelety azonban képes volt, még ha nehezen is, de ítéletét felülbírálni, s a *Milton* (1878) megszületése után – ugyan professzoroskodó attitűdjét Munkácsyval szemben megtartva – maga is a méltatók közé állt.

A legindulatosabb akadémista kritikusa Székely Bertalan, az *Egri nők* festője volt, aki kezdettől fogva szinte megszállottan bírálta az „ösztönös művészt, akiből csak úgy ömlenek ki belső látományként elképzései”. A tudományos, normatív szabályok szerint gondolkodó, leginkább a „gruppírozás” (csoportfűzés) elvéhez, „magasabb faktorhoz” ragaszkodó Székely Munkácsyt soha sem értette meg. Sikereit jogosulatlannak tartotta. Hogyan is érthette volna meg, mikor saját szempontjait kérte számon a fiatal művész munkáin, márpedig ami Székely szerint a művészet lényege volt, azt Munkácsy tökéletesen figyelmen kívül hagyta. A *Krisztus Pilátus előltről* (1881) például így írt: „hiányzik belőle minden kvalitás, melyet egy nagy történelmi képnek fel kell mutatnia: csak ignoráns csoportfűzés, ignoráns rajz, tudatlan drapírozás, tökéletes stílustalanság található a képen.” Hasonló véleménnyel volt a *Golgotáról* (1884) is, de leginkább az *Ecce Homot* (1896) tartotta tudatlan műnek, mely „leleplezi az ignoranciát”. A budapesti Országház képviselői üléstermébe megrendelt óriási mére-

tú *Honfoglalást* (1896) pedig primitív műként értékelte, mely „hiányos a képet alkotó magasabb faktorban”. Szerinte Munkácsy művészete nem más, mint „az előtte levő modell egyszerű lefestése, és ez se történik elegendő szakképzettség mellett”.²

E bíráló teljes cáfolatát adják az azóta előkerült vázlatkönyvek, aukciókon felbukkanó színvázlatok, melyekből Végvári Lajos is számtalan illusztrációt közölt, s melyek bizonyítják, hogy Munkácsy mily nagy odafigyeléssel és tudatossággal készítette elő nagy kompozícióit. De aki festeni látta őt „amint a szenvedély tüzelte, amint kezét a lelke háborgása vezette, és egész pszicho-fiziológiai szervezetével benne élt a forma-szín világában”, – mint ahogyan azt tanítványa, Fritz Uhde leírta –, az érthette meg igazán, hogy valódi őstehetiséggel áll szemben.³ Így több Munkácsy-méltatás is született, mely Székely, olykor szakmai féltékenységtől sem mentes kritikáját felülírta.

Mint kortárs kritikusnak, a végtelenül toleráns és etikus Lyka Károlynak elmarasztaló véleménye (1891, 1900) megegyezett Székelyével kezdetben, bár kissé más alapállással. A fiatal Lyka a század utolsó évtizedeiben divatos Bastien-Lepage-os „finom realizmust”, a természet szerető megfigyelését hiányolta Munkácsy festményein. Kifogásolta levegőtlen színeit, hiányolta a fiatal festők ideáljának ezerféle ezüstös színvilágát, hiszen a magyar művész nyersen ágyazta aszfaltos alapjába komor s felvillanó színeit. Széles foltlátása is ellenkezett Lyka érzékeny, aprólékosan kivitelezett naturalizmusigényével. A nagy képek komponálásával sem volt elégedett, bombasztikus, színpadias – valóságérzet nélküli – panorámáknak tartotta őket, melyek rajzi és színhiányai legkevésbé sem elégitik ki a „finom érzést”. Nem ismerte fel még akkor ő sem, hogy Munkácsy művészetéhez nem lehet kreált minták, divatos megoldások irányából közelíteni. Pár évtized múlva (1926) azonban, főleg az azóta is kiemelt remekműveknek tartott alkotásokban, felismerte a szabad szellem fojtott szenvedélyét. Azt a drámaiságot, mely abból a tragikus lélekből tört fel, melyre súlyosan nehezedtek az ifjúkori emlékek, kizárva mindenféle aprólékos, finom részletezést. Hiszen ezt az ösztönös, intuitív alkotót érzései, felkorbácsolt lelki viharok vezették, nem pedig normák, vagy átvett modorok. Művészetéhez a normatív kritika előre megállapított elvei alapján – legyen az akadémikus vagy modernista – nem lehet közelíteni. Érzékeny intellektusával Lyka azt is jól felmérte, hogy Munkácsy esetében alkotás és művész egyetlen egész. Ekkor már úgy fogalmazott, hogy a „*Krisztus Pilátus előtt*n nincs egyetlen ecsetvonás, mely a feszültséget és az izgalmat ne tolmácsolná”.

Kortársai közül főleg a sajátos nézőpontú németországi kritika (kiemelten Julius Meier-Graefe) marasztalta el, s titulálta Leibl-követőként, illetve Liebermann-epigonként. Nem a közös kiindulápontra, Courbet-re vagy még régebbre, a Munkácsy számára oly fontos Rembrandtra vezette vissza művészetük hasonlóságát, hanem a magyar kultúrát lenéző fölényel erőteljes német hatásról beszélt. Sajnos, a negatív

² Székely írásait közli Lázár Béla, 1936.

³ UHDE FRITZ, 1911. I. 249–251.

hangvételű német kritika az életében egyik legjobban megfizetett s oly hangosan ünnepeelt festő megítélésére hosszú évtizedekre rányomta bélyegét. Am 1914-es első retrospektív kiállításának visszhangja, majd halálának 25. évfordulóján megrendezett tárlat alkalmával felbukkanó művei egyre inkább megváltoztatták a vele kapcsolatos vélekedést – legalábbis Magyarországon. Mégis az impresszionizmus-posztimpresszionizmus-modern avantgarde vonalra felfűzött, egyedüli fejlődésvonalként meghatározott művészetfelfogás egyre dominánsabbá válásával a XX. század első felében kevés tér jutott a XIX. század végi szecessziót, szimbolizmust, kései naturalizmust... preferáló művészek életművének. E gondolatkörből táplálkozó kritikusok nem csupán az akadémista-eklektikus felfogásokkal helyezkedtek oppozícióba, hanem a kevésbé radikális, a szépség felé orientálódó stílusirányzatokról is lekezelően vélekedtek. Így Munkácsynak és több kortársának életműve háttérbe szorult a nagybányai művésztelepről kirajzó hétköznapi témákat feldolgozó, ám különleges színeffekkel dolgozó, vagy éppen az új izmusokat ötvöző Nyolcak s a konstruktív-absztrakt irányzatok mellett.

A *Munkácsy a nagyvilágban* című, tanulmányokkal gazdagított 2005-ös katalógusban a francia és a bécsi kritikát Kovács Anna Zsófia és Sármány-Parsons Ilona részletesen elemzi. Itt, a magyarországi kritikákat tovább vizsgálva, fontos megemlíteni a fent említett attitűddel közeledő, az impresszionizmuson és a modern irányzatokon nevelkedett XX. század eleji magyar ítések jeles egyéniségének, Fülep Lajosnak a véleményét. Szemléletén egész generációk nőttek fel – így tanítványai írásait olvasva magam is. Mértékadó volt számtalan kérdésben. Általa Rózsaffy Dezső kritikáját (1934) is olyan közelítésmód hatotta át, mely szerint a nagyrészt külföldön – amerikai magántulajdonban vagy gyűjteményekben – lévő fő műveket csak reprodukciókról vagy redukciók alapján ismerő műbírálók, művészettörténészek a jobban ismert vázlatokat emelték az életmű élére. Még Végvári Lajos század közepi nagymonográfiájában is fellelhetők ezen érvelés maradványai. E méltatott előkészítő művek ugyan kiválóan szemléltetik a művész gondolatmenetét, pillanatnyi lelki, szellemi állapotát, festőtechnikájának bravúros könnyedségét, komponálási módszerét, s jól megfelelnek a modern gondolkodás szabad szellemének, mégis a kész munkák elé helyezni őket az életmű valótlan értékeléséhez vezetett.

Fülep 1923-ban megjelent kritikáját onnan indította, hogy amikor Munkácsy 1867 nyarán először Párizsban járt, az a kéthetes út – mi már persze tudjuk, hogy voltaképpen teleszívta magát képekkel – valójában semmilyen hatást nem gyakorolt rá. Viszszament Düsseldorfba, s az ott szerzett tapasztalatok alapján hamarosan megfestette a *Siralomházat* (1869–70), „mellyel elidegenedett korától, s a múlt és az öregség mellé állt”⁴. Szerinte a mű kompozíciós elrendezése nem festői, hanem színpadias. Fülep kifogásolta Munkácsy éles megfigyelését, mely csupán a természetű megállapításokig jutott, a kép tónusa pedig véleménye szerint receptszerű elszíntelenedés, melyben a

⁴ FÜLEP LAJOS, 1923.

színek nem élnek. Alkotása stílustalan élőkép, panoptikum. Fülep helytelenítette az akadémikusan naturalista részletek túltengését a képen, sőt megfeddi, s olyan festőként jellemzi Munkácsyt, mint aki nem tudta témáit a merő természeti jelenség világából a művészet külön világába átemelni. Ha az eredeti kép láttán fogalmazta volna meg ítéletét, valószínűleg felfedezi a magas fokú intuíció jelenlétét a megoldásban, s azt, hogy Munkácsynál minden magától jött, s hogy a művet a felfokozott lelki élmény forrasztotta egységbe. Sajnos nem ismerte fel, hogy Munkácsy nem betanult akadémikus szabályok alkalmazója volt, hanem a szabályokat maga teremtette meg önmagának. S ha Fülep valójában elmerült volna a kép mélységeiben, talán az egyéniségre kihegyezett modern művészet előfutárát lelte volna fel festőjében. De nem tette, szemben Hermann Lipóttal, aki festő szemmel mint alkotó állt a Munkácsy-művek elé, „melyek lelki élmények, formák, színek, tónusok, fények és árnyékok oly összeállításai, esszenciái és mégis kiteljesülései, melyek együttese ad csak egészet”.⁵ Az 1914-es kiállítás után van más megértő hang is: Feleky Géza elismeri Munkácsy festői látását, drámai hevét, vizionárius erejét, dinamikáját, így megéri ecsetkezelésének szaggatottságát, felfedezi előadásmódjának izgalmasságát. Amit kifogásol, az az egyszer kipróbált kompozíciós formákhoz való ragaszkodás, mely véleménnyel talán egyet is érthetünk. Kis esszéje beható elmélyedésről tanúskodik, de számára is hiányzik a fő művek eleven hatóereje.⁶

Genthon István 1935-ös Munkácsy-kritikája *Az új magyar festőművészet története* című, igen fontos összefoglaló munkájában jelent meg. Ő látta a *Tépécsinálókat* (1871), s oly mértékben került a mű fojtott lelkiállapotú atmoszférájának hatása alá, hogy a Fülep Lajos által felvetett modernista kritika bűvköréből sikerült kivonnia magát, gondolatai inkább méltatássá váltak. A *Siralomházz*ról a következőket írta: „Nem csak a magyar festészet addigi legnagyobb tette, messze maga mögött hagyva mindazt, amit a felújulás kora óta addig magyar ecset létrehozott. Kétségtelen az is, hogy világos kompozíciójával, térbeliségével és elementáris festői erejével vérbeli művész rendkívüli értékű alkotása... De nemcsak biztos, fölényes megfigyelőereje teszi fontossá e művét, nemcsak holmi felszínes léleklátás, hanem az emberi sors tragikumának mély átérzése. Ez, és a fojtott drámaiság, mely nem ágáló gesztusokban él, hanem magában a szituációban... döbentette meg a nézők ezreit..., ez tette a Siralomházat borzasztóan emlékeztetővé.” Munkácsy 1867-es franciaországi látogatását ugyan ő is lebecsülte, kifogásolva, hogy az plain air, s a szárnyát bontogató impresszionizmus formát felbontó atmoszférikus fényimádata nem hatotta át Munkácsy gondolkodását, de olyan kvalitásokat ismert fel a képein, amelyről példaképe (Fülep) hallani sem akart. Ugyan vélekedése szerint Munkácsy tájékozatlan volt, melyet hirtelen sikerei konzerváltak, s e tájékozatlanság lehetetlenné tette, hogy az önmagából való szigorú fejlődésnek egye-

⁵ HERMANN LIPÓT, 1935. 270.

⁶ FELEKY GÉZA, 1913.

nes és tiszta útját játja, mégis a magyar festészet kiemelkedő egyéniségének tartotta. Genthon kereste az életmű modern irányzatokhoz való kapcsolhatóságát. A *Tépéscsinálókban* felismerte „az olvadékony, fényárnyékos, atmoszférikus festőiséget, s noha a legfőbb alkotóelem itt is a lélekábrázolás, az eszmei tartalmat az előadás merész és meggyőző festőisége tökéletesen ellensúlyozza”. Munkácsy tájképeinek őszinte realizmusát, optikai tisztaságát, csendéleteinek bravúros festőiségét dicsérte. Ma úgy ítéljük meg, hogy tájfestészetének legszebb darabjai, A poros út többször megfestett témája a plain-air kifejezőmóddhoz, vagy talán a turneri atmoszférafestéshez közelít leginkább. Genthon Munkácsy-portréi közül Liszt Ferenc, Paál László s főként Haynald Lajos mély festői erejű képmásait emelte ki, melyek véleménye szerint alkotójukat a XIX. század legnagyobb arcképfestői közé sorolják.⁷

Lázár Béla Munkácsy-kritikákat elemző írásában (1936), melyben a festő mélysége-sen átélt alkotómódszeréről is beszélt, megjegyzi, hogy ha volt valaha művész, akinél a lélekrajz lényegült át képpé, az Munkácsy Mihály.⁸ Munkácsy pszichologizáló attitűdjére legszebben és viszonylag korán a fiatal Éber László mutatott rá (1900).⁹ Írásának alap gondolata, hogy műveinek legnagyobb különlegessége a pszichológiai jellemzések mélysége, melyet szinte valamennyi festményén megtalálunk. Éber szembehelyezkedett a színpadiasság vádjával, hiszen Munkácsynál a drámaiság nem elsősorban a tettek ábrázolásában van jelen, hanem az ember legbensőbb természetének, az ábrázolt adott helyzetre való reagálásának mélységes kifejezésében. Az *Ecce Homo* heves mozdulatokba szervezett pszichológiáját is védelmébe vette, mert „a művész a rendetlen tömeggel az idegek túlfeszítéséből eredő veszett rángatózást akarja éreztetni”. Vonovich Géza folytatja a témát 1944-ben, végig elemezve a legfontosabb műveket.¹⁰

Az akadémista és a modernista ítések egymásnak gyakran ellentmondó fejtegetései mellett gyakori kritikaként hangzott el Munkácsyval kapcsolatban, hogy oeuvre-jét túlnyomórészt szalonképek alkotják. E bírálattal együtt jelentkeztek a műkereskedelem behatároló hatását kritizáló megjegyzések. Pakh Imre Egerben bemutatott gyűjteményéhez e kritikák és cáfolatok értelmezése révén talán közelebb juthatunk, hiszen kollekciójának legrepresentatívabb darabjai a szalonképek legjobbjai. Genthon is úgy vélekedett – s nem elítélően, csupán a helyzetet feltárva –, hogy a szalonképek „tarka zűrzavarában vegyülnek el portréi és tájképei, abból meredeznek ki társtalantul korai zsánerképei és későbbi irodalmi, majd vallásos nagy kompozíciói.”

E jól szituált polgári létet bemutató festményeken egyazon környezetben játszódik a nagyon egyszerű történetet elmondó jelenetek. Nehéz szőnyegek, színesen tapétázott falak, faragott, díszesen kárpitozott székek, pamlagok, asztalok, s a szinte

⁷ GENTHON ISTVÁN, 1935. 113–140.

⁸ LÁZÁR BÉLA, 1935. 100.

⁹ ÉBER LÁSZLÓ, 1900. 209–244.

¹⁰ Lyka Károly emlékkönyv 1944. 236–243.

elengedhetetlenül jelenlévő, mindent túlharsogó, legyezőpálma között gondtalan életüket élő, apró mindennapiságokkal foglalatосkodó, divatosan öltözött fiatalok, első-sorban csinos nők, s hozzájuk tartozó, jól ápolt, kiegyensúlyozott lelkű gyerekek, vagy közöttük csendesen éldegélő megbékélt öregek járkálnak, üldögélnek, cseverésznek. „A lakásberendezés e jellegzetes századvégi ízléstelensége, mely hamis középkori bútorokat, zsúfolt festői rendtelenséget és a közép-európai jól ismert Makart¹¹-bukétákat helyettesítő pálmákat telepített maga köré, Munkácsy ecsetje alatt akkor is meg-nemesült volna, ha az idő múlása nem tenné lassanként megbocsáthatóvá.”¹² – írta Genthon. Verőfényes színpompa árad szét e nem túl nagyméretű képeken, melyek nem tágas közösségi terekbe, hanem intim együttéléshez, lakásdísznek készültek.

A magyar Munkácsy-irodalomban úgy rögzült, hogy Munkácsy megbocsáthatatlan bűnt követett el azzal, hogy 1878-ban szerződést kötött Charles Sedelmeyer párizsi műkereskedővel, hiszen ennek volt köszönhető, hogy felhagyott a realista festés-móddal s a drámai témákkal. Végvári Lajos szerint az első szalonképek létrejöttéhez Sedelmeyernak azonban semmi köze nem volt, Munkácsy invencióiként születtek, s az életmódjában történt változások – Marches báró özvegyével, Cécil Papierrel kötött házassága, szakmai sikerein alapuló anyagi jóléte, társasági életvitеле – inspirálták. Első ilyen jellegű és kiforrott, könnyed ecsetkezeléssel festett, elegáns s nem utolsó-sorban gazdag színvilágú műve, a *Műteremben* már 1876-ban készen volt. Feltűnő, hogy e téma első megjelenésével nem csupán tartalmi, hanem stilisztikai változás is lezajlott az életműben. A nagypolgári élet fényűző pompájában való festői gyönyörködés, a kivilágosodó, sokszínűvé váló kolorit, a „lefestő-dekoráló”¹³ kedv olvasható le róluk. Minőségbeli problémák nem vetődnek fel velük kapcsolatban, sőt kvalitásuk nagyon is magas. Csak hát igen beszédes a dátum, mely szerint Munkácsy utolsó ilyen jellegű műve abban az évben – 1887-ben – készült, amikor műkereskedőjével, Charles Sedelmeyerral felbontotta tízéves kapcsolatát. Tehát azt mondhatjuk, hogy a műkereskedőnek igenis köze volt ahhoz, hogy ez a típus teszi ki az életmű nagy részét – gyakran ismételt megoldásokban.

Be kell látnunk, hogy szükségyszerű és elkerülhetetlen volt, hogy kialakuljon ez a helyzet, hiszen a párizsi, mondhatnánk nemzetek feletti művészlét a műkereskedelem árnyékában bontakozott ki, legyen az a közízlést vagy a különleges modern szemléletű intellektust kielégítő művészet. Sorolhatnánk a kortárs moderneket: Manet-t, Monet-t, Cézanne-t... egészen Picassóig, akik gyűjtőikhez műkereskedők által jutottak el. Munkácsy Sedelmeyer előtt is kapcsolatban állt műkereskedőkkel, hiszen fiatalkori karrierje, a *Siralomház* düsseldorfi megvételének szinte mesébe illő története sem szól másról,

¹¹ Hans Makart osztrák festő. Halála okán bízta meg Ferenc József császár Munkácsyt a bécsi Kunsthistorisches Múzeum előcsarnoka mennyezet freskóinak elkészítésével (1888).

¹² GENTON ISTVÁN 1835. 124.

¹³ VÉGVÁRI LAJOS, 1954. 182.

mint a műkereskedelem művészetet mozgató, nem érdemtelenül ünnevelt művészeket kreáló világaról. Több megrendelést kapott a kor egyik legjelentősebb műkereskedőjétől, Adolphe Goupoltól, aki a *Siralomház* párizsi sikere után igencsak sietett Düsseldorfba, hogy képígyeit leadja Munkácsynál. S a fiatal festő máris rálépett az üzlet kínálta érvényesülés útjára – s mára egyre nyilvánvalóbb, hogy tudatosan –, melyhez természetesen Párizsba kellett költöznie. Csak kérdésként teszem fel: akkor már a korai művek is – melyeket nemzeti hangvételő realista festészetünk mindig is részének tekintett – egyfajta műkereskedői elvárás mentén készültek? Majd később, a 80-as években és betegsége előtt a 90-es években pedig Georg Petit galériájában állította ki – igen reprezentatív társaságban – képeit. Utoljára a *Honfoglalást* 1894-ben.

Mint már szó volt róla, a tetemes mennyiség ellenére a szalonképek kvalitása egyenletesen magas, s festésmódjuk – a bravúros ecsetkezelés, üde színvilág, kompozicionális megoldás... – nagyon egységes. Munkácsy háttérbe szorulása, egyes megfogalmazások szerint bukása, tehát nem e műveknek, hanem a művészetben és a művészettörténetben 1870 és 1910 között lezajló paradigmaváltásnak volt köszönhető.¹⁴ Ezt az egyre inkább diktálónak váló változást ő pontosan érezte, de szándékosan helyezkedett szembe tartalmával, attitűdjével – talán tudatosan vállalva fel az utókor általi konzervatív minősítést –, viszont e művészeti forrongás festőtechnikai felfedezéseit, temperamentumát a legtagabb értelemben beépítette művészetébe.

S mint ahogyan a művek szétszóródásának az oka a műkereskedelem volt, most ismét a műkereskedelem s a gyűjtők jöttek segítségünkre, hogy Munkácsy életművét még mélyebben megismerjük. A korai hazai kritikusok mindig azzal a problémával szembesültek, hogy az eredeti műveket nem láthatták. Esetleg fotók, illetve a fellelhető vázlatok alapján ítélték meg csupán. Mára a fotók is tökéletesek, de az eredeti méretű műben elmélyülni egészen más. Az maga az ismereten túl lévő élmény.

Nemcsak Munkácsy életműve válhat egyre áttekinthetőbbé, hanem sok, a magyar művészet szempontjából eddig esetleg mellőzött vagy félreértett alkotó munkássága teljesebben ki a szemünk előtt a megélenkülő műkereskedelem révén. Persze tudjuk, hogy Munkácsy műveit nem elsősorban határainkon belül kell keresnünk, hanem Franciaországban, Angliában s kiemelten az Amerikai Egyesült Államokban. Így egyik leglelkesebb gyűjtőjük, Pákh Imre is – abból a helyzeti előnyéből fakadóan, hogy New Yorkban él – elsősorban a Christie's vagy a Sothedy's New York-i aukcióin vásárolta gyűjteményi anyagát. Ahogy Munkácsy képeinek megy fel az ára, úgy jelenik meg egyre több alkotása a piacon. Az utolsó évtizedben alig volt olyan év, hogy ne bukkant volna fel egy-egy eddig ismeretlen festménye valamelyik árverésen. 2003-ban két Munkácsy-festménytől volt hangos a műtárgypiac. A Mű-terem Galéria aukcióján az eredetileg közel három évtizedig szintén Sedelmeyer gyűjteményében lévő 1881-es *Poros út I.* 220 millió Ft-ért (kikiáltási ára: 75 millió Ft), az amerikai Henry Hiltont által rögtön

¹⁴ BOROS JUDIT, 2005. 35.

elkészülte után megvásárolt, s az az évi párizsi világkiállításon első díjat nyert *A baba látogatói* (1879) című festmény pedig 160 millió Ft-ért (kikiáltási ára: 60 millió Ft) kelt el. Ez év nyarán pedig 27 millió Ft-ért ajánlotta fel egy svájci tulajdonos a *Le petite Jeanne* (*Kicsi Jeanne*) című eddig regisztrálatlan, ám a Magyar Nemzeti Galéria szakértői által eredetinek talált festményt a békéscsabai Munkácsy Múzeumnak. Valószínűleg sikerült közadakozásból összegyűjteni a kért összeget, s ismét egy fontos Munkácsy-alkotással gyarapodott a hazánkban számon tartott Munkácsy-kollekció.

Furcsa véletlenek is vannak. A *Munkácsy a nagyvilágban* címen 2005-ben megrendezett kiállítás¹⁵ valójában Munkácsy kevésbé ismert műveit volt hivatott összegyűjteni. A legfontosabb partner Pákh Imre volt, aki már akkor is küldetéstudattal kölcsönözte gyűjteményének legszebb darabjait. A katalógust bevezető, Bakó Zsuzsa által írt életrajz Munkácsy 1868–1870-es időszakát bemutató sorai között a következőt olvashatjuk: „Az anekdotázó német életképfestészet és főként id. Benjamin Vautier zsánerképfestő hatása érezhető az *Ásító inas* című alkotásán. A kép elpusztult, de megmaradt a hozzá készült *Tanulmányfej*, mely már a realista szellemben dolgozó Wilhelm Leib hatását tükrözi.”¹⁶ S még állt a budapesti kiállítás, amikor egy 2005. június 14-i hír szerint egy londoni árvetésen 102 ezer font, azaz 36 millió Ft értékben kelt el Munkácsy Mihály *Ásító inas*ának egész alakos változata *Lusta inas* címmel. S az országjáró körútra induló, Pákh Imre gyűjteményére hangolt kollekció első helyszínén, a debreceni Déri Múzeumban, a kiállítás kezdő képe már e korai – mondhatni – fő mű volt. Mert természetesen Pákh Imre volt a vevő. Természetesen vonzotta a látogatókat, hiszen Munkácsynak a Magyar Nemzeti Galériában lévő kicsiny *Ásító inasa* nemzettudatunk részévé vált már régen, s felbukkant eredetije. Hogyne érdekelte volna az embereket!

Pákh Imre Munkácsyhoz való feltétlen ragaszkodásának oka, hogy ő is munkácsi születésű, valamint egy örökölt Munkácsy-rajz, amelyet annak idején el tudott vinni magával Amerikába. Gyűjteményének jelentős hányadát teszik ki a XIX. századi festmények, de egy ideje elsősorban Munkácsy alkotásaira koncentrál. Így jutott el arra az elhatározásra is, hogy az oly régóta problémás Krisztus-képek tulajdoni ügyeiben Magyarország segítségére siessen, hiszen megvolt a veszélye annak, hogy a *Golgotát* elárverezik Amerikában, s a debreceni Déri Múzeum Munkácsy-termének egyik fala üressé válik.

A három óriás méretű festményt Munkácsy Párizsban készítette Charles Sedelmeyer ötlete nyomán. Vélekedések szerint a párizsi kiállítások egyre fokozódó versenyében Munkácsynak is valami újszerűvel kellett bemutatkoznia. Így, bár addig a vallásos témák nem érintették meg, nagy odaadással kezdett dolgozni. A különböző időszakokban elkészült óriás, bonyolult csoportozatokból összefűzött, mély lelkeséggel és eszmeiséggel telített műveket az akkori reklámfogásokkal Sedelmeyer Európában és Amerikában hangos sikerrel mutatta be.

¹⁵ Magyar Nemzeti Galéria 2005. március 24. – július 31.

¹⁶ BAKÓ ZSUZSA, 2005. 19.

Munkácsy 1882. február 17-én, nyolc év múltán először, a *Krisztus Pilátus előtt*lel maga is hazalátogatott Budapestre. A frissen festett, mintegy huszonöt négyzetméteres „biblikus vásznat” leveleiben korábban *Az én elítéltemként* emlegette. Festmény Magyarországon még nem aratott ekkora sikert. A képet néhány hónap alatt több mint százezren nézték meg a Műcsarnokban, s elmondható ez a hangos fogadtatás a *Golgota* 1884-es pesti bemutatójáról is. Országos gyűjtés kezdődött, hogy előteremtsék a *Krisztus Pilátus előtt* megvásárlásához szükséges pénzt. A nemzeti összefogás jele, hogy elsőként Kovács Zsigmond veszprémi püspök, másodiknak pedig Wahrmann Mór, a budapesti Lipótváros országgyűlési képviselője ajánlott fel ezer-ezer forintot. Mégis, a világszerte több mint kétmillió embert vonzó bemutatók után, a *Krisztus Pilátus előtt*et és a *Golgota*t amerikai gyűjtőknek adta el Sedelmeyer. A millenniumi ünnepségekre 1896-ban elkészült *Ecce Homot* először Kádár Gábor nyomdász és grafikus vásárolta meg, és vándoroltatta azzal a céllal, hogy a bemutató jövedelméből hazahozassa a művet. Majd 1914-ben Déry Frigyes tulajdonába s onnan, hagyatékával az új építésű debreceni múzeumba került. Déry az első világháború előtt konzorciumot is alapított a mási két mű megszerzésére, tárgyalt az akkori tulajdonosokkal, a philadelphiai Wannamaker család tagjaival, ám a háború meghiúsította Déry terveit. A *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgota* a múlt század nyolcvanas évtizedéig Wannamakeréknél maradt. Az örökösök 1989-ben árverésre bocsátották őket, így a *Pilátus előtt*et a kanadai Tannenbaum üzletház tulajdonosa vette meg, a *Golgota* Julian Beck (Bereczki Csaba) képkereskedőé lett. Letétként láthatóak a debreceni múzeumban, de hosszú távú ittlétük mindig is bizonytalan volt. 2003-ban Bereczki úgy gondolta, megválna a képtől, egy texasi vallásos intézmény lett volna a vevő, a templomukban szerették volna kiállítani. De gondok támadtak a finanszírozás körül, végül a *Golgota*t Pákh Imre vásárolta meg, azzal a szándékkal, hogy Magyarországon maradjon. 2016-ig helyezte letétbe a debreceni múzeumban. A *Krisztus Pilátus előtt* sorsa problémásabb, mert Tannenbaum egy adótranzakció révén a Hamilton Galériának adományozta, s a kép csupán 2008-ig maradhat letétben Debrecenben.

– „A céloam az volt – nyilatkozta Pákh –, hogy Munkácsyt visszaállítsuk eredeti helyére, és ez valószínűleg most sikerül is. Amikor elkezdtem a festményeit gyűjteni, akkor rájöttem, hogy valójában nem ismerjük Munkácsyt. Elkezdtem érdeklődni, mikor volt Magyarországon utoljára nagy Munkácsy-kiállítás, és ez valamikor 1952-re vezethető vissza. Az biztos, hogy ekkor nem mutattak be külföldön lévő képeket. Ezért született az az elképzelésem, hogy ideje lenne, véleményem szerint a legnagyobb magyar festőt bemutatni a hazai közönségnek is. Ez így is történt...” 2005-ben a Magyar Nemzeti Galéria több köz- és magángyűjtemény anyagából megrendezte meg a *Munkácsy a nagyvilágban* című kiállítást, melynek kiemelt darabjai Pákh Imre gyűjteményéből kerültek kiállításra. S a bemutatkozás nem ért véget, az elmúlt két esztendőben Magyarország több nagyvárosa, s Csíkszereda, valamint Munkács városa is fogadta a Pákh-gyűjteményt. 2007 októberétől pedig néhány hónapig Egerben látható.

Szokolczay Lajos

Angyali ének

A Bánsághi család kiállítása a révkomáromi Limes Galériában

Aligha megfejtethő a művészcsaládok rejtélye. Az öröklött génekben húzódik meg a tehetség, hogy generációról generációra működtessék az alkotószellemet? A környezet, a neveltetés, az elődök ráhatása: az apától, nagyapától ellesett megannyi mozzanat teszi, hogy a lassan cseperedő gyermek – természetesen a képzés valamilyen formájával – úgy válik egy idő után művésszé, hogy szinte észre sem veszi?

Hogy valaki művészcsaládba születik, az valamennyire előny a többi, akár nehezebben indulóval szemben, de még inkább lehetőség. A helyzet szorgalommal, odafigyeléssel, érzékenységgel való kihasználása – a jó példa adva van – a legkitűnőbb iskola. A kis – családi – körben megkezdett gyakorlatok (a fókuszban mi más állhatna, mint fölkészülés a művészlétre) később a főiskolán, egyetemen vagy másmilyen stúdiómk révén folytatódni fognak. Tehát az érés folyamata idegen közegben – idegen szemek, idegen mesterek óvó figyelme mellett – zajlik, de a családi körben megtett első lépés biztonsága mindvégig alap lesz a kiteljesedéshez.

Az angyali éneket – a szférák zenéjét, a nem kis részben a Felvidékhez kötődő tájszeretetet –, ezúttal a Bánsághi család fogja visszhangozni. Név szerint: Bánsághi Vince (1881–1960), Bánsághi Tibor (1919–1992), Bánsághi Péter (1950–2002), Bánsághi Tibor Vince (1953) és – egyedül nem Bánsághiként – ez utóbbi felesége: művésznevének AKIRAM, vagyis Schwarcz Mária (1948). Az élők felelőssége az emlékezés, s minthogy mindketten (férj és feleség) műveikben is többször fölillantották az ég ösvényeihez való vonzódásukat – a szakrális tartalom művészetük kohója –, fölfogásukban az angyali ének (ki ne hallaná meg a szeretet hírvivőinek a harsonáját) toborzó jelleggel bír.

A halott élők – a fiú rokonsága szerint: a nagypapa, az apa és a tragikusan korán eltávozott fivér – művei a karzaton foglalnak helyet, mintha az égből is küldenék erősítésüket. A kortárs magyar művészet középgenerációjához tartozó Bánsághi Tibor Vincéé és AKIRAMé (Schwarcz Máriaé) pedig a templom falain. Valójában, a képek méretét és intenzitását tekintve, ők adják a komáromi tárlat savát-borsát, ám a kórust úgy rendezték, hogy az elődök tiszta, sallangmentes muzsikája is hallják.

Ne a térkép kanyarulatait, a vidék trianoni vízmosásait – Nagy-Magyarország és „tüdeje”: a Krassó-Szörény vármegyei Resicabánya, valamint a Hont vármegyei község, Helemba változásait – nézzük, hanem azt a földrajzi és szellemi életutat, amelyet Bánsághi (Steinacher) Vince megtett. A hajdani vasgyári géplakatos műhelytől az Ipoly kanyargását visszatükröző (ám lehet, hogy fordítva volt!) helembai hegyekig-dombokig. A fény útját kísérjük nyomon, amely a pontos – a gyermeknek mindent: fölszabadultságot és játékot jelentő – rajztól Ferenczy Károly színélményéig és a fran-

ciák levegős tágasságáig tartott. Impresszionista (posztimpresszionista?) varázslat volt ez; a lélekföllemelő tájat mint benső értékvalóságot megmutatván a kor és a benne divó polgári szépségeszmény kihívásaira felelt.

Halk, törekeny, egy kissé visszavont – legalább is az avantgárd szemszögéből visszavont – volt Bánsághi Vince hangja. A festőművész nem a világban és a saját magában dúló haragos érzelmek ábrázolására törekedett, hanem a természet – fa, virág, folyó, sziget, a befagyott időt megjelenítő hózátöny és jégshipka – szépségeinek mint legfőbb érzelmfaktornak a megmutatására. *Önarcképe* is (1925 körül) derűs nyugalmat sejtet: félfordulattal finoman békés, szelíd arc néz ránk, mint aki ki akar szabadulni – s ez volt festészetének titka is – az égető fényrács börtönéből. Pontosabban: fényből fénybe vándorolván akart elérni önmagához.

Nem agresszív s nem bántó az itten legöregebb Bánsághi opálos derűje, sajátos „fényfoglalása”, inkább a csaknem paradicsomi módra rendezett érzelmi élet hú tükre. Tobzódás az idillben – virágos örömnünp. Az Ipoly partjához közeli, de a másik házaktól messze lévő ház „elíziumi nyugalma” lopott béke. A hársfa terjeszkedő, szinte égmagas tornyát, a leanderek színes erdejét, az oroslános lépcsőfölgárót, a földön elnyúló árnyékot semmi nem veszélyeztethette. A dübörgő kornak nem volt kése, hogy átvágja ezt mézcsorgásos helembei békét. (*Műteremfeljáró leanderekkel* – 1930-as évek vége).

A művész a fényteremtés és a fényvisszavonás közötti hangulatskálán szinte mindent el tud érni. A perzselő meleg, a tükröző vízfelület – rajta egyszerre gölemek és szelíd bábuk a bal oldali part zöld fái-bokrai –, a főveny göcsörtös fatörzsének nyújtózkodó honfoglalása (minden az égbe tör!) agresszív, szinte a szemet égető fényjáték. Az ecset beletuszkolja az olajfestéket a vászonba, akárha anya etetné éhes gyermekét (*Nyári Ipoly-part*).

Evvél szemben a *Jégzajlás az Ipolyon* (1940-es évek eleje) – a művész egyik legjobb képe – opálos, visszafogott színeivel, a szürkés-kék folyó valószínűtlen kanyargását s part és lég ólomsúlyát, hidegét leheletfinom faktúrával visszaadva, a szent homály, a természeti jelenségben megbúvó némaság megjelenítője. A *Helembei látkép a hegyről* (1940-es évek) hosszú, elnyújtott szerkezetével érdekes (föltolt horizont, keskeny ég), amint a hegy- és völgykaréj színes földabrosza magába oldja a kék Ipolyt, míg az *Esztergom télen* (1940-es évek eleje) halovány „tükörjátéka” – az itteni szegényebb partot erősíti a Duna vízében tükröződő túlparti bazilika – újra csak a fényvisszavonással kiteljesedő opál lélekrajzi hitelességét bizonyítja.

Bánsághi Vince fia, Tibor – akinek a helembei élményeit a Resicabányáról emlékként hozott tárgyak (bányáslámpa, különféle mérőeszközök) csak színesítették – bármilyen ügyesen rajzolt is, végül a technikai pályán kötött ki (a budapesti József Nádor Műegyetem gépészmérnöki karán végzett). De ez nem jelentette azt, hogy repülőkonstruktori és repülőgép-építői munkája mellett nem érdekelt volna a művészet. Amikor 1978 novemberében pályázat útján elnyerte az orani Új Tudományos és

Technikai Egyetem oktatói állását, magával vitte régóta szunnyadó palettáját és vízfestékeit is.

Lehet, hogy hihetetlennek tűnik: a hatvan éven túli, kinézésre és alkatra Tolsztojhoz hasonlító mérnök valójában Algériában vált festővé. A benne hirtelen föltörő gyermekkori élmények alapján? A fényben fürdőző homok, az egzotikusan szomjas táj borzolta fel kedélyvilágát, hogy látványként megörökítse mindazt, ami – eddig nem lévén katalizátor – benne hosszú évtizedekig formálódott? Akárhogyan is van, Bánsághi Tibor akvarelljei – a művészetben, ha érvényes művet alkot valaki, nincs megkésettség – egy ismeretlen ország homokra terített zöldjéről, líraian megkomponált természeti csodájáról (*Eukalyptus erdő* – 1983) adnak hírt. Szelíd – artistikus – felengedettség jellemzi őket.

A művész nem drámai módon, a természetben is föllelhető agresszív indulattal közelíti meg – minden különösebb hír ellenére – a „béke” honát (hogy ilyesféle élmények is kartonjára kerülnek, azt 1983-as *Vihar a Bükk felett* című vízfestményének attraktív lendülete bizonyítja), hanem lírai lelkének, érzelemfutamainak (örömeinek) a tájra való kivetítésével. Mérnöki módon, szinte centiről centire felparcellazza a megörökítendő tájrészletet, és leleményes nézőpontból viszi papírra a külsőt és belsőt (benső élményét) egyeztető látomásait (*Kabil falvak* – 1982).

Ezért tájképei (*Hammam Melouanei* völgy – 1982; *Oued El-Harrach* – 1982) jóval többek a hagyományos, csupán a táj szépségénél leragadó akvarelleknél. Valaminő tömörítései ember és világ, modernsége kiéhezett egzotikum és sanyarú sorssal küszködő valóság ötvözetének. Az erős, szigorú nézés – miként *Önarcképén* (80-as évek vége) láthatni – azonnal megváltozik, ha a lelkében leledzett tájban összefogást érzékel (*Kabil falvak*), vagy valamilyen ritkuló, csak a fák hiányos koronájában megsejtett, „édes” fenyegetettséget (*Eukalyptus erdő*). Eme lírai oldódás sosem az elérzékenyülés jele, sokkal inkább valaminő veleszületett bölcsességé. Ez a dolgok lélekvalósággá válásában megnyilvánuló bölcsesség akkor is birtokában volt, amikor Bánsághi Tibort fiai, a képzőművésznek készülődő Péter és Tibor Vince Algériában meglátogatták. Hogy az elemi, az organikus élményt emberivé avató tájszeretet a két fivér művészetében miként kamatozódott, arra az egyik példa a tragikusan korán meghalt Péter csonkán is izgalmas életműve.

Bánsághi Pétert baleset következtében akkor érte a halál, amikor – mert kísérletező alkat volt – kezdett rátalálni az igazi hangjára. De talán nem is jó eme megállapítás, hiszen több önálló arca volt. Ezek közül az egyik legfontosabb a kubista építkezést némi picassós jelleggel a festmény motorjává tevő expresszív – többnyire a kék szín közelében maradó – látomásosság. A test mozdulatidomokra szét van tördelve, s ez a „töredékesség” áll össze egyetlen rántással valódi képpé. Némelykor a groteszkig is kifutva Történések is formálódnak – jóllehet a művészt a figuralitás mozgatja – ezekből a nonfiguratív bábukból, nagy hatású, végig a sejtelem tartományán belül maradó eseménysorok.

S ha a művészt valaminő tárgyszerelem gyötri – a székre tett Van Gogh-i bakancs és a konyha kockakövére dobott barna, bádoglepelként ható köpeny (*A győztes*) fölöttébb izgalmas – más-más szerkezetben és több nézőpontból festi meg fókuszba emelt tárgyait (némelykor szinte hiperrealista érzékenységgel – mák- és diódaráló –, más-kor felül- és oldalnézetben a Nagy Balogh János-i föld- és tárgyéhség „valóságromantikájával” – tejes köcsögök). Furcsa alakjai, alakzatai valamilyen organikus (vagy organikusán díszített) hadsereget képeznek, s ilyenkor a sárkányrajzhoz hasonló, többnyire gesztusértékű ecsetvillanás az a szerkezetet is alakító villám, amely kijelöli eme félig állat, félig ember maszkoknak (organikus úrlényeknek?) érvényességi körét.

Két hatásos arctól – a profétajellegű *Önarcképtől* és *Végeeredményben* című olajfestmény paraszmadonnájának vízmosásos arcától, eme földbarna telítettségtől – kell eljutnunk a tájbrázolatokig, hogy lássuk – némileg egységes kollekciónban – Bánsághi Péter művészetének egyik legkifinomultabb karakterét. Organikus létszemléletében – képein minden fakad, minden virágzik, minden bozsog – fontos szerepet játszik a táj mint érzéki metafora. Az előtér mezei virágjainak zöld telítettsége és a horizont mint rájuk dőlő, kékes-lilás-fehéres gomolygó felhőtömeg meggyőzően illusztrálja a főt és lent itt színorgiában is föltűnő ellentétét (*Az idő*).

Bánsághi Péter mítoszi – algériai élményekből is táplálkozó, de inkább itthoni – tájélménye szelíd magyarázat a kozmosz teljességében feloldódó, a természet instrumentumán játszó művész boldogságérzetéhez. Sem groteszk elem, sem az alakrajzot már-már az absztraktilig vivő torzítás nincs eme festményeken. Helyettük valaminő furfanggal megemelt tájszerkezet és organikus légzéssor van: a tájba gyökerezett sziklák kék-zöld borzongása (*Sorrentói sziklák II.*), a horizontot nem vagy alig ismerő rajzos ecset érzékisége (*Sorrentói sziklák I.*), valamint a növényitáj-maszkban mint rengetegben megbúvó házacska titka (*Találkahely*). Egészen kiemelkedő, ahogyan az alkotó vászonra viszi a horizont vékony csíkja alatt összetorlódó kékséget (*Kőbánya – Szarvaskő*); ahogyan melencéhez hasonló szerkezetet talál a *Szarvaskői domboknak*, s kiváltképpen amiként a házakat, útszakaszokat rejtő, illuzórikus zöld-kék természetoltárt fölhúzza az égig (*Szarvaskő*).

Péter halála – nem tuszokolták, gondatlanságból saját maga feküdt föl a keresztre – megrendítően hatott öccsére, Tibor Vincére. Hogy ekkor kezdődött-e a Bánsághiak közül a legizgalmasabb, legösszetettebb, legmélyebben gondolkodó művész égi honfoglalása, nem tudhatni, ám az bizonyos, hogy ez idő tájt vont a szakrális köreit sűrűbbre.

A fojtó némaságig? Inkább a kiismerhetetlen, mert vége sincs fájdalom kazamatáiban vergődve addig a – már a festőművész nagypapa (igaz, más módon) megsejtette – fényig. Ennek az Isten országával határos vagy épp vele azonos terepnek a bennünk leledző jó – egyik nagy hatású művének parafrázisával: szívjóság – a legfőbb jellemzője. Az építkezés, a meditáció, a belsőt megforgató öntisztulás kozmikus igénye. Amikor a szép felület a maga izgató csöndjeivel csaknem érzékivé válik.

A teremtés, a világmindenséget átjáró és a golgotai utat is megfényesítő mosoly nem orozható el az Úrtól. A *Végtelen teremtés* (2004) sem, hiszen benne lakik, s minden porcikája hozzá idomul. De a földi teremtés szolgálatosának azért adassék meg, hogy főt hajthasson a Világmozgató Erő előtt. Porszemnyi lénye nem akar mást, mint visszasugározni, visszaadni valamennyit abból a fényből, amelyet hosszú vándorlásai nyomán tőle kapott. Bánsághi Tibor Vince is érzi eme égető tartozást, s talán ezért alkotta meg a hely szelleméhez nagyon is illő oltárképét.

A *Végtelen teremtés* – a hatalmas (3,5×3,5 m-es) vászon fókuszába állított, fehérén világító kereszttel – elsőbben a bibliai jelképtár eszközeivel él. A bennünk is égő krisztusi kereszthalál megvilágosító példájával. Részegységei, a négyzet alakba rendezett 7×7, vagyis 49 darab „kocka” pedig a Hozzá vezető út metafizikai csöndjeit mutatja. A vegyes technikájú mű (föld, hamu, pigment, kötőanyag) a keresztszárak közötti négyzetekkel (egy nagyban a 9 kicsi) maga is forog. Tekintsünk el itt a számmisztikától és a forgásirány által megvalósuló sötétedéstől-világosodástól, a kavargó színes foltokba és a gesztusértékű csigavonalakba, spirálokba stb. úgy van az önkifejező, lázas festőiség beleoltva, hogy az anyag átszellemítésével szinte valaminő megigazulás felé vivő utat szimbolizál. (Hogy körkörös mozgással, abban a vágyott cél elérésének nehézsége is benne van.)

Az univerzum és a teremtő „rezgésállapotát” saját életidejéhez szabva a művész el tudja érni – technikailag kitűnően magvalósított művekben –, hogy a transzcendencia mint számára egyetlen elfogadható (tisztességgel viselhető) létállapot a szellem szunnyadó idejét a végtelenig hosszabbítja. Bár az *Égi lajtorja* (2003) négy tagból álló oszlopsora mintha valahol azt szuggerálná, hogy az égig, ám a művész tudván tudja (körkörös kozmoszszemléletével?), hogy mindig azon túlra. A kéz mint isteni mozgatórugó – a szüntelen teremtés meg is kívánja – állandóan működésbe van, s ösztönyszerű jelimádatban, a kalligrafikus szépség bűvöletében hallatlan variációs képességgel alkotja teremtményeit (*Lélek-zet*). A *Szívvirágok* (2003–2007) cikázó rózsái – engedtesék meg, hogy a monokróm felület türkiz, világos sárga, bézs és rózsaszín, spontán született „ábráiba” belélessam a Szent Erzsébet-i szeretet szimbólumát – egy sosem kezdett és be sem fejezhető mandala (a világformula mint személyes én) kifejezői.

AKIRAM (Schwarcz Mária) művészete ugyancsak ehhez a vonulathoz köthető. Ami Bánsághi Tibor Vincével azonos, az a szakralitáshoz való vonzódása mint valójában beteljesíthetetlen igény. Belső lélektartalmak munkálnak benne. Lírai absztrakt festményei egy áradó, a természeti gyönyörből zenei hangoltsággal a lélek húrjain fölhangzó muzsikát közvetítenek. Amíg férje, a színtelen színek felé haladva, elbújik a paraván mögé, ő kiállván a tetőre, harsányan ütköztet óarany archaikumokat kékbenvörösben lobogó, az érzelmekutat újra és újra kimerítő kortárs gyönyörökkel.

Szubjektív, konduláskor minden rozsdát magáról ledobó léleklarangja – imára és zsolozsmára sosincs késő – azért is biztos, a némákat beszédre, a bénákat mozgásra tanító eszköz, mert az őt befogadó templom (a vágyott utat – nincs menekvés – mindannyiszor bejáró érzelmes én) szüntelenül építkezik. Ez az önmagába nézés

confiteor-jellegű vallomás, melynek irdatlan mélységeit a művész úgy igyekszik megélni, hogy istenkereső képeivel magának (és a vele sodródó, a vele együtt fölszabadulni kívánó bűnösöknek) arkánumot kínál. Eme művek mitológiai, bibliai rétegezethez kétség nem fér – motívumaik között jelképszerű tágasságot revelál a kereszt, az út, az ablak, a kapu, a fa, a hal, a virág stb. –, de az egyetemes tűz- és vízőzont maga a titokkereső művész borítja a világra.

Mert érzelmi kiáradása a vulkán kitöréséhez hasonlatos. Mégsem valaminő avantgárd formaélmény forgatja, szervezi, működteti sokszor rácsszerkezetű, a színek-kazetták elhelyezésében az ösztönszerűség ellenére is pontos festményeit – a leginvenciózusabbak közül való a *Kép a képben II. – Shruti – Kép a képben I.* című triptichonja –, hanem a Paul Klee-i absztrakt szinte tudatos sejtelmessége. „A színek jönnek felénk és távolodnak tőlünk – írja Heinrich Lützeler az *Absztrakt festészet* című művében, bár – mint egyetlen ékszerdarabba foglalt rekeszes zománc – szoros kapcsolatban maradnak egymással. Klee képe a természet megfigyeléséből nőtt ki, még sincs abba bezárva. Végül is megmutatkozik, mi az, ami egyáltalán nincs meg a természetben. Ez nem természetleírás, hanem természetköltészet.”

„Mint egyetlen ékszerdarabba foglalt rekeszes zománc”, úgy állnak a pontosabban vagy lazábban rácisos szerkezetű AKIRAM-festményeken a kazetták. Színélményük elzárja őket a külvilágtól, talán még a lazúros foltokban díszelő szomszédmotívumoktól is, ám ez az „elzárttság” – minthogy égi tartalmakat hordoz – egyfajta nyitást is jelent. Olyasféle, szinte egy pillanat alatt létrejövő átváltozást, amely a művész érzékenységét és a „valóság” durva darabjait – a tüzet és a vizet – az illúziók egymásra találásában költészetként láttatja.

Ennek – olykor a nézőt is becsapó – „fogásnak”, jóllehet a vizuálissá tett élmény ösztönszerűen tör fel az alkotóból, megvan a hátulütője (valaki realitást keres ott, ahol nincsen, és víziót keres ott, ahol csupán valami szenvedély vagy fájdalom szakadozottsága látszik), mégis a lírai absztrakt legfőbb útját revelálja: a kint és a bent harmonikus összecsengését. Ha a hármas és kettős építkezésű festmények – a talán csak erre az alkalomra szövetkező triptichonok és duálisok – némely részegységét vesszük (*Metszéspontok* – 2003; *Út* – 2007; *Duál* – 2006), egészen kitűnő, önmagukban is megálló képeket kapunk, amelyeken éppúgy láthatni a bibliai jelképtár hatásos, az egyedi élményt az egyetemes felé tágító motívumait, mint az elvont, az érzelemfutamokat szín- és folthatásukban közvetítő nonfiguratív megjelenítési módokat.

A lírai – nem csupán a bensőben megnyilvánuló, ám a tárlat alkalmából bizonyos, „összetartozó” műveket egymás mellé állító – építkezés még ki is emeli eme festmények (izzó lélekfaktorok) egy testként való szerepeltetését (*Otthon, Tűnődések, Impresszió; Napatyácska, Földgyermek, Holdanyánk*, stb.). AKIRAM, a kitarulkozó, jól tudja, hogy a belső hangok – ha tisztességgel műveltetik a pálya – olyan irányadók, amelyek nemcsak az érzéstömeget – az áradó én szabadságát – segítenek megjeleníteni a sajátágonosan egyéni szín- és formavilágban, hanem mindannyiunk boldogságképét is.

Ködöböcz Gábor

A Jharna-Kala festészete, avagy a Forrás-művészet magaskolája

*In memoriam Sri Chinmoy (1931–2007)**

Tisztelt Egybegyűltek! Kedves Barátaim!

A *Láthatatlan* című rendhagyó kiállítás minden várakozást fölülmúló sikere és országos visszhangja után Eger városa újabb nagyszabású és lélekemelő kiállításnak lehet a házigazdája. A tárlat megnyitására vonatkozó kedves felkérésnek örömmel teszek eleget. Szívesen vállaltam ezt a feladatot azért is, mert az itt látható képek alkotójának magam is sokat köszönhetek. Sri Chinmoy meditációs mester életművébe valamelyest betekintéssel bíró emberként igen nagy megtiszteltetésnek, titokban sem remélt kitüntetésnek érzem, hogy a jelen kiállítást megnyithatom. Ráadásul egy olyan városban, amely spirituális értékekben felettébb gazdag, s ahol a vízöntőkori újjászületés hívei mind nagyobb számban vannak jelen. Ilyen aspektusból ez a kiállítás semmiképpen sem lehet a véletlen műve. Már csak azért sem, mert a tárlat gondolata – legjobb tudomásom szerint – kezdettől fogva nyitott ajtókra és önzetlen segítőkre talált. Nincs kétségem afelől, hogy – akárcsak a Mester dalait megszólaltató Mountain Silence együttes 1994-es székesegyházbeli hangversenye – Sri Chinmoy festményeinek mostani megtekintése is mindannyiunk épülésére, szépülésére és gazdagodására szolgál.

A teremben körbenézve merőben szokatlan látványban lehet részünk, hiszen ezek a képek nem hosszas gyötrellemmel készült munkák, hanem a spontaneitás, a dinamizmus jegyeit hordozó spirituális víziók. A belső világokban megélt tapasztalatnak és vízióknak ez a villámgyors leképezése a kínai és japán tinta-kalligráfiára emlékeztet, azonban a Jharna-Kala (Sri Chinmoy Forrás-művészete) nem ismeri az olyan bonyolult, konvencionális formákat, mint például a kínai ideogrammak. A „forrás” szó itt arra utal, hogy a művész mély meditatív tudatállapotban van, mialatt képeit létrehozza. Az alkotó meggyőződése szerint minden egyes képének lelke van, és a képek lelkei dialógust teremtenek a szemlélővel. Jó esetben létre jöhet tehát a festmények általi megszólíttóság és személyes érintettség állapota, ami voltaképp a misztérium legfőbb feltétele.

*Ezzel az írással emlékezünk az Indiából származó és 1964-től New Yorkban élő Chinmoy Kumar Ghose meditációs mesterre, világszerte elismert íróra, muzsikusra, festőre, sportolóra, a Világbekefutás kezdeményezőjére, aki ez év október 11-én bekövetkezett haláláig fáradhatatlan erővel próbálta megmutatni a belső békéhez, a külső harmóniához és a kölcsönös megértéshez vezető utat.

Annyit viszont beavatottság nélkül is láthatunk, hogy az örömben, békében, derűs vízióban született nonfiguratív absztrakciók egyértelműen pozitív életfilozófiát fejeznek ki. Ezt sugallják a fehér háttértől élesen elütő, merész és csillogó színek is, amelyek gyakran áttetszőek, könnyedek és légiesek. Habár minden szín előfordul a képein, amit a palettán ki lehet keverni, túlnyomórészt kerüli a sötét tónusú barnát, szürkét és feketét. Noha a legtöbb festménye nem alakábrázoló jellegű, Sri Chinmoy nagyon szeret stilizált madarakat rajzolni, mivel a lélek szimbólumának tekinti őket. Ezek az úgynevezett lélek-madarak a művész vallomása szerint egy magasabb világ szépségét, törekvését és örömét jelképezik. A madarai által belakott tér sokkal inkább pszichikai, mintsem fizikai. Rajzol továbbá humoros ember- és állatfigurákat, fákat, virágokat. Legelső munkája éppenséggel egy stilizált rózsza, mely aztán a Jharna-Kala jelképe lett. Gyakori jellemzője képeinek a különféle vonalvezetéssel és más-más színnel festett masszív, körszerű nonfiguratív forma, melynek közepéből ecsetvonások áramlanak szét, kirobbanó vagy hirtelen virágbaboruló energiamezőket idézve. Más képeinek összetevői pedig hömpölygő vagy éppen táncba lendülő pontok és sávok.

A Jharna-Kala, vagyis a Forrás-művészet akkor élvezhető a legteljesebben, ha a néző egy helyen sok-sok képet láthat. A legjobb, ha meditálunk a képekre, és eközben megpróbálunk a lehető leginkább nyitottá válni, minden előítélet nélkül. A kontempláció csöndjében fogant belső ihletésű festmények ugyanis a művészetben mindig benne rejülő szakrális minőséghez férköznek közel. A Mester szavaival élve ilyenkor „nincs elme, nincs forma”, vagyis azt teszi, amit évszázadokon keresztül a vizionárius művészek tettek, miközben szívük gyönyörét örökítették meg. Ezáltal építve mindenki számára hozzáférhető szentélyt az álom, a szabadság és béke hármas egységének. Sri Chinmoy vallomásaiból, műhelytitkaiból idézek: „Egész művészetem egy teljesen egyszerű, gyermeki tudatra épül. Az álom a forrás. Az álom szabadságot ad nekünk, szabadon, madárként szárnyalhatunk a béke és öröm egén.” Más helyütt a szakrális hangulat fontosságát emeli ki: „Általában, amikor rajzolok, igyekszem kontemplatív hangulatba – imára hajló, lélekteli tudatba – kerülni”. Vélhetően olyan állapot ez, amikor Istent végtelen mosolyként éljük meg magunkban, és földöntúli derűvel, angyali tisztasággal zenél bennünk a létezés öröme. Amikor úgy érezhetjük, hogy „nehézkes voltunk Isten könnyű álma”. Amikor úgy érezhetjük, „hogy a világ megoldása bekattan: / hogy Isten: az öröm. Cseppben és csapban / ő csillog, és semmit nem tudsz, ha ezt nem”.

Az idő múlásával egyre fényesedő személyes emlékek alapján is mondhatom, hogy van valami kegyelemteljes rendkívüliség az imádkozó, hitvalló ember belső szabadságában, a konfesszionális helyzettel lélekteljesen azonosuló teremtmény vezeklészerű, önátadó gesztusában, amellyel azonosulni, eggyé válni törekszik a teremtő, gondviselő Istennel. Ez az a pillanat, amikor egy pontba sűrűsödik és egy pontra koncentrálódik minden létező energia; amikor felszabadulnak a zsilipek és megszűnnek a gátak, amikor megszűnik a rejtőzködés, és eltűnik, mert értelmetlenné válik a szégyen. Amikor

az ima erejével megszűnik az elkülönültség, és amikor az Ige révén megtapasztaljuk a földi dimenziókon messze túlmutató lényegét. Ez a fajta titoktalan nyíltság és megvilágosodott léthelyzet tündökletes tisztasággal jelentkezik Sri Chinmoy spirituális szövegeiben, dalaiban és festményeiben egyaránt. És valamennyi reprezentáció segítségünkre lehet abban, hogy – a Gondviselés kozmikus derűjét is megtapasztalva – az egyedül érvényes és hiteles létformát megtalálhassuk.

A Sri Chinmoy-művek egybehangzó tanítása szerint mindennap csak egyetlenegy tanulnivalónk van: hogyan legyünk önmagunkkal, saját képességeinkkel és lehetőségeinkkel azonosak, hogyan legyünk csupaszív lelkek, hogyan legyünk őszintén boldogok? Avagy a leginkább szívem szerinti Sri Chinmoy-szöveggel szólva: „Ó, világ, ne köss, ne vakíts meg engem! / Csak engedj szívem törekvő otthonába visszatérni engem”. Hiszen – a Mester szentenciájára hivatkozva – a béke a csendben kezdődik, minden egyén szívében. Vissza kell tehát mennünk az ősforráshoz, hogy őseredeti képekre találhassunk. Belső végteleneink tiszta hangjaiból, tengereink és óceánjaink időtlen hullámzásából, elcsitult elménk és szárnyra kelt szívünk fényteli imájából kell erőt merítenünk ahhoz, hogy lélekmadarunk szabadon röpjön az égen.

A Sri Chinmoy-tanítványok meditációban megtalált jókívánságával és belső békéjével köszöntöm a kiállítás minden kedves látogatóját, hiszen ez a mostani tárlat is arra szolgál, hogy szárnyra kelt szívvel ébredj és hálát adhass az új napért, mely szeretetre virrad.

Elhangzott a Megyei Művelődési Központban Egerben, 1999. november 21-én, Chinmoy Kumar Ghose kiállításának megnyitóján.

