



A VONAL

Vajda Lajos ceruzarajzai

Ami itt következik, az Vajda önarcképeinek és ceruzás rajzainak egy töredéke, *csak néhány -papiros rajzzal foglalkozom: azokkal, melyek a saját arc és kisvilága transzformációit jelenítik meg.* Tudom, hogy ennél jóval több a grafikai hagyomány, még több a festészeti termés, és annál is több az iskolateremtés, Szentendre stb. Én inkább szűkre szabom saját kereteim – filozófiát csinállok néhány rajz-papír elemből. Mert a vonal filozófiájáról szeretnék gondolkodni. Vagy sikerül, vagy nem.

A vonal a legabsztraktabb elem a geometriában. Egy vonal semmit sem tartalmaz a való világból, gondolatból, képzeletből. Grafitceruzával húzva, jel a papíron, aminek semmi nyoma nincs az életben. Mert a világban csak kivételesen létezik vonal. Bár mondjuk, hogy a folyó vonala, az útvonal, de ezek csak fogalmi-nyelvi absztrakciók. Papíron mind ez még inkább csak jel, a jelhagyó ember nyoma. Írásként van kölcsönzött értelme (segéd-jel), de önmagában csak maga a dimenzió nélküli tértöredék. Vajda grafikáinak nullpontja erre épül.

A vonal

Elemi játékba kezdek: mi a vonal a grafikus kezében? Húzok egy vonalat ezen a lapon keresztbe. Azonnal elkülönül a „fenn” és „lenn”. Mindkettőnek lesz mitologikus jelentése: fenn a jók vannak, lenn a rosszak. Fenn a kezdet, lenn a vég. Sok jelentés, pedig csak egyszerű vonalat húztam a papíron. Folytatom: függőlegesen húzok egy vonalat. Itt is azonnali az elkülönülés: balkéz felé, azaz hozzám közelebb (fiktíven számítva) az „itt”, a vonalon túl az „ott”. Mindezt egyetlen egyenes ceruzavonal teremtette a kétdimenziós papírtérben. Ha elemi módon egy kört rajzolok, akkor belül és kívül válik el egymástól.

Valahol itt kéne folytatnom, ha Vajda grafikáinak filozófiáját akarom érteni. Veszem például *Friends* c. (Barátok, 1937) rajzot – papír és egyetlen cerka-vonal.

A legenda szerint a rajz úgy született, hogy Vajda ceruzahegye a papírról fel nem emelve futott végig a vonalon. Városi legenda, biztosan nem igaz. De enélkül is elég bonyolult a kép. Alapszinten látunk egy tenyérbe hajló fejet, majdnem szemből, de inkább csak a szemöldök-orr-áll vonaláig. Valaki így tanakodik, feltámasztja a fejét és gondolkozik. Ez



Friends (1937), más néven: Barátok.

a grafika „kerete” mondanám. Az alapvonal. A fejen belül egy másik fej, gondolkodó kinéz a képből. Igaz, ebben a másik fejben van egy x-vonal és csont-asztal-hokedli, Vajdánál szokásos házi alkalmatosságok mini-atűr és elnagyolt kockája tűnik fel. És hogy bonyolultabb legyen a *Friends* c. kilép a portrékeretből, mert az egészet egy gömbszerűség veszi körül, abba van „becsmagolva” a két fej. Gondolom, önarckép, barátoknak becézve a kép címében. (Van olyan feltételezés, hogy itt és a másik kettős arcképben a belső fej Bálint Endre képe. Jó barátok voltak, Bálint „örökölte” Vajda rajpapírjainak bőröndjét...)

A „fejben a fej”, vagyis az önarckép megkettőzése nemcsak szürreális játék. Hiszen valójában két fejünk van nekünk átlagemberek is: egy, amit az utca embere lát rajtunk, és egy, amit magunk látunk, nemcsak a tükrök előtt, borotválkozás közben, hanem képzeletünkben. Ez utóbbi más, mint amit a jónép lát rajtunk, mi belül egy kis világ (mikrokozmosz) vagyunk, amit nagyítunk, kicsinyítünk, torzítunk, betegesen titkolunk, – ahogy kedvünk tartja. Ez persze csak az én megfejté-

si hipotézisem. Kívülről, egy idegen azt látja, amit az arcunkra helyezett álarc (arc-pótlék) megenged, láttat. Mert arcom még belül sem önmagam rajza, kifelé, mások szeme elé meg álarcot kreálok, és mögé bújok, akaratlanul, vagy szándékosan, tök mindegy.

A fejet támasztó kéz vonala vastagabb, mint az arcábrázolás és a fejben lévő fej grafit-szála. Ehhez hasonló vonalat csak a nyakra hasonlító, valamint a könyök melletti futó ceruzanyomon találász. Ez a „*drückt*” vonal nekem egyelőre nem jelent semmit, csak felsorolom mint a képet alkotó részeket. Fontosabb kérdés, hogy a két fejet összefogó „gömb” – voltaképp egy tört körvonal – miért zárja egységbe a kettős önarcképet. Amiből – nota bene – a fejet tartó kéz kizáródik. Csak a fejek vannak ebben a foetus-szerű alakzatban. Ikrek? Testvérek? Magányba zártak? Miért? Csak kérdem, egyelőre nincs válaszom.

Szimultán vagyok egyszerre több fej, gondolom a rajzot figyelve. Fejemben más fej gondolkodik, de szerintem sohasem vagyok egyedüli, egyetlen „fejjel” ellátott egyén. Mindezt csak a vonalak egymást keresztező, átfutó, ívelő hálója „mondja” el, miközben csak egy portréről van szó, a képnek nincs mondanivalója. Vajda utálta a „mondanivaló”, a képnek



Álarcos önarckép (1935).
Vigyázat, ez utóbbi kép
álarcban ábrázolja a művészt!



vagy grafikának éppúgy nincs mondanivalója, mint egy zenedarabnak. De itt annyi fogódzó mégis akad, hogy ez a rajz voltaképp önvallomás, hiszen nem egy darab van belőle, különböző variációkban szinte egy tucat. Ráadásul vannak színes festmények is, eltorzított, illetve ikonná változtatott önarcképekkel: Vajda mániája volt *önmaga keresése* a vonalban.

Mi köze van Vajda *önkeresésének* ehhez a szerb-bizánci ikonos képhagyományhoz, (túl azon, hogy gyerekkorát szüleivel Szerbiában töltötte), vagy a néger maszkot viselő félszemű képhez, melyekről felteszem (nem tudom!), hogy önarcképek. Miért keresi magát a szentendrei *szerb* hagyományban – zsidó létére? Egy idegen közegben jobban megérti magát? A rajz jobban behatol saját lényébe, ha szerbül artikulálja a vonalakat? *Nota bene*: nála az önkeresés – a számtalan önarckép-vázlat – egyben az önelrejtés módszere. Mert az önarckép többnyire ingázik a művész leglényegét eláruló vallomás és a maszk mögé bújó (rejtőzködő, menekülő) alkotó rajban-festményben objektívált végeredményén. (Követve Hans Belting: *Faces, Az arc története* c. zseniális nyomozását.)

Kínomban az *elidegenítési effektust* lelem meg ezekben az önarckép megoldásokban: önmagát másképp láttatni. A *Friends* c. kép is ilyen elidegenített megoldás: benn is vagyok, kint is vagyok, de mindkét fej egy harmadik kör része, vagyis nem én vagyok én, hanem így láttatom magam elidegenítve.

Minden nagy mű a bizonytalanság szülötte, a kétségé, a keresésé. Vajda önkeresése grafikai önarcképeiben is erről szól. Nem betegség ez, hanem az alkotói láz velejárója, az önmagától való eltávolodás kényszere, hogy papíron lássa magát, de sehogy se jó, ezért újra meg újra nekifut, s lesznek egyre zseniálisabb szürreális vonal-gubancok. Technikailag tekintve Szabó Lajos barátsága vezette a vonal kizárólagosságára: Szabónál nincs olyan, hogy valamit ábrázol, akár absztrakt módon is, van a vonal valahonnan – valahová, és kész. Ezt a „nihilista” vonaltechnikát leste el, szerintem, Vajda, aki végig barátja maradt Szabó Lajosnak. Ez utóbbi vallásos, kvázi-teozófikus, marxizmus-kritizáló stb. filozófiával rokon-szenvezett ugyan, de nem vette át: csak a technikát: *a vonal autonómiáját*.

A *Friends* c. kép külső köre, mint egy léggömb, arról árulkodik, hogy ez a feltámasztott fej, és ez a halálkomoly (templomtöredékkel kiegészített) fej sem én vagyok, de a kettő talán igen. Az igenről tanúskodik az egészet körbefogó luftballon-szerű kör, ami nem teljesen zárt, hisz a fej szeménél (baloldalt) indul és a fejet tartó fejnél ér véget: *feltételes mód*, ha szabad így mondanom.

Mert az elidegenítés nem azt jelenti, hogy nem vagyok „én” a rajzon, csak azt, hogy ott a papíron tölem, mint valóságos, élő (kétkedő) lénytől, független vagyok, a ceruza alatt. Az Én, a papíron objektíválódik egyik Énem, ami nem azonos magammal, *maszk*, vagy szerb álruhába bújó önmagam, de mégis csak Én vagyok. *Elidegenítés és önazonosság együtt alkotja a grafikát is*, meg az ikonos önarcképeket is. Mert az ember egyszerre önmaga és minden pillanatában más, miközben nem „mozdul ki” önmagából.

Rajz vitája a térstruktúrákkal

Még mindig a bevezetésnél tartok. Talán innen már könnyebb filozófiailag megközelíteni az *Önarckép templommal* (1935) c. rajzát. Itt a többszörözött fejben benne lakik a szentendrei templom – két ablaka jelzi jelenlétét – egy négyzet (tán asztallap, ami Vajda kedvenc egyszerű tárgya volt), nos, a belső fejet ezek takarják. A „fejben fej” jelentős részét némi sraffozással, és az egész rajznak van centruma és van körirata, a tenyérbe hajtott fej. Mert a fejben benn Szentendre van meg asztal, meg házablakok. Nem tudom.

Nem tudom, mert ez a rajz bonyolultabb, mint a *Friends* c. papír. Itt az egymásbanelés sokszorozva van, ahogy az ember (bévül) is sokszoros a Énjének, csak mindezt bent felügyeli a Felettes Én, és ezért nem látszik ez a belső mozaik.

Még mindig a vonalnál vagyok. Mert mindez vékony ceruzavonalból áll, a papírlap széleig terjeszkedve. De a vonal Vajda tudatalattijának kivetülése, meghosszabbítása, jóllehet ez ellen tiltakozott: ő csak rajzolt, nem akart önelemzésbe bocsátkozni. Ráadásul a vonal festményeinek kiegészítője-kísérője volt, miközben ott, festményein is jelen volt a vonal. Grafikus festő, azaz körvonalakkal dolgozott, ahogy Kondort is e módszer használójának

könyvelték el, mert kontúrokat használt, a színelak nem állt meg, s váltott átmenet nélkül egy másik színelakba. Vajdának valamiért alapbeállítottsága volt, hogy ő a vonal mestere, tán filozófusa, akár tudta, akár nem, akár elismerte ezt a tény az utókor, akár nem.

Az egymásba rajzolás mint forradalmi rajztechnika

Amit eddig írtam az voltaképp rávezetés volt Vajda bonyolultabb, megfejthetetlen rajzaihoz. Itt sem a teljes oeuvre áttekintése érdekel, csak kiválasztok néhány, számomra rejtvénytű rajzot – vonalvezetést – és azon próbálok elmélkedni. Hisz a vonal filozófiája a témám.

Illetve, ha már benne vagyok, annál jóval több: a vonal a képstruktúra alapeleme, de a vonalak egymásba bonyolódása, egymást fedése egyenlő Vajda képfilozófiájával. Veszem például a *Két fej akttal* (1937) c. rajzot.

Egymást fedő, egymásba bújó vonalak. Ami markánsan szemedbe ötlök, az az akt-figura, legalábbis annak torzója: a két comb, vállak, karok töredéke, mell. Önmagában is megállna, de nem ez a funkciója: mivel a női test-torzó markáns vastagítással van felrakva a papírra, ezzel tartja, hordozza a két férfi fejet. Az egyiket már ismerjük a tenyér által tartott, lehajtott fej motívumát, a másik erre ráfektetve, egy portré szeméből, melynek két szeme, orra látszik. A többit takarja az arcmásokon többször is előforduló négyzet, sraffozás, valamint a négyzetből adódó eltolás. Itt a gondolkodó férfifejből kiálló fül keresztezi a női test derékvonalát.

Ami itt döbbenetes újdonság, az az emberalakok (másutt: tárgyi elemek) *egymásba-rajzolása*. Durván egyszerűsítve: rejtvény, hogy ki van kívül és ki van belül. Látszatra egyszerű kérdés, valójában rejtvény. Mert ez a rajz nem montázs, hanem tudatos egymásba-komponálás, a rajz és papír terének kibővítése. Szerintem ez a Vajda-rajzok egyik forradalmi újítása. Akkor most itt lehorgonyozok kicsinyég.



Két fej akttal (1937)



A rejtett totalitás

Nézzük csak közelebről az egymásba-rajzoltak sorozatát. A *Friends* (ahol két fej fonódik egymásba), aztán az *Akt két férfi fejjel* és most az *Életfa* önarcképpel egy közös, ám rejtélyes technikával ismerkedünk: egymástól idegen, vagy legalábbis különböző *élettények egymásra/egymásba rajzolásával*. Egyszerre és mégis különböző, össze nem illő elemek sűrűsödnek rajzain egyetlen hatásvos képpé.

Az *Életfa* esetében az önarckép sokszorosán egymásba-rajzolt tárgyelem és portré: Vajda, mint arab, fehér fejfedővel – ami sipka, de kipá

Életfa önarckép (1937)

is lehet. De a sokszoros egymásba-rajzolás nem áll itt meg: a fa épp kinő egy csonkolt fából, aminek azért mégis van koronája. Aztán ez a fa egy kapualjban áll, ami nagyságrendi túlzásnak is elmegy (a fa nem férhet el a kapualjban). A fát és kapuboltozatot falusi házak veszik körül. A rajz itt is bátran túllép a méretarány hagyományos előírásán: a kapualj tízszer nagyobb, mint a falusi házak, az életfa/portré ráhasal a házsorra és bebújik a fa koronájába, ami meg a kapualjba, aminek felső harmadában a szokásos templom ablak kerete látszik. Az egymásba rajzolás grafikai forradalom.

Az egymásba-rajzolás nem szakkifejezés, tudom, de papírlapjainak domináns eleme. És nemcsak egymásba-rajzolás ez, hanem a vonal agresszív használata. Ez az agresszió tán legjobban a *Rajzmontázs önarcképpel* (1937) c. papírlapon tűnik szemembe.

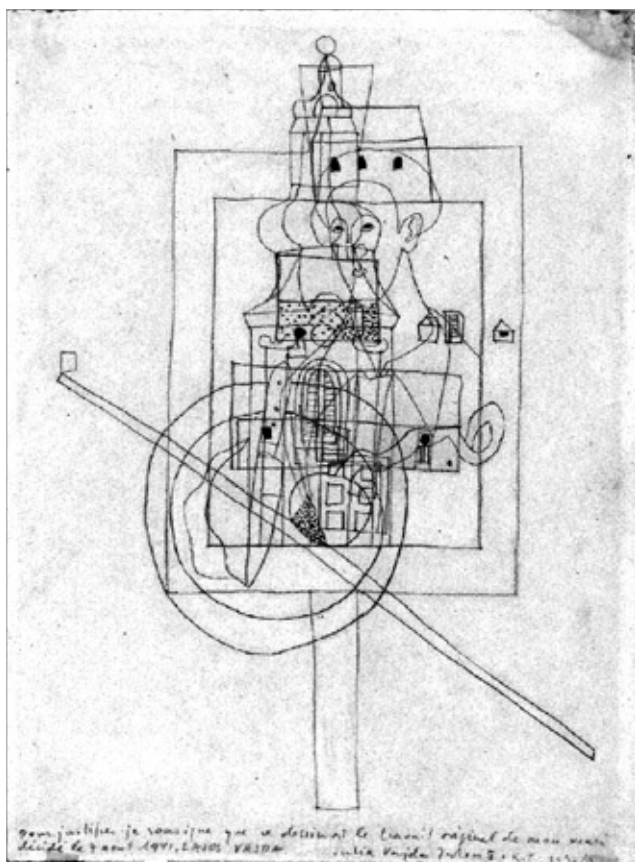
Mit is látunk e lapon? Templomtorony, házablakok, asztali csendélet és a toronysisakot (a képen fenn) „keresztezi” Vajda önarcképe. Még lejjebb kapukilincs, ebédhez szánt kés és tányér (a kés: kiemelten) – mindez egy rajzon. Hagynám most a montázs kifejezést, itt a rajzvonalak egymást keresztező, egymást elnyomó-kiemelő funkciója érdekel: nemcsak egymásba-rajzolás ez, hanem Vajda *önkeresésének egyik állomása*: hisz ezen a rajzon a görögkeleti templom tornyának vonalát *tőri át* önarcképe, hajjal, sovány arccal. Mondhatnám, hogy bár a templomtorony a kép centrumát alkotja, de ez az arc (halványan, azaz: titokban) mindent hátrébb parancsol, itt minden csak az önábrázolat apropója. Az arc fontossága eléd tolakodik.

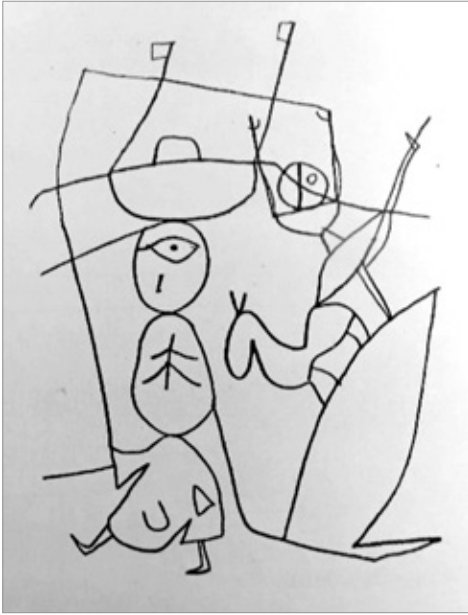
Ide azért idézem, mert ez a rajz 1) önarckép-sorozat (önkeresés) egyik darabja, aminek rajzai ömlenek belőle; fontosabb 2) a *Felmutató ikonos önarckép*, (1936) c. színes képe kísérelti összegezni ezeket a ceruzarajzban végig kísérelteztet önkereséseket. A vonal-keresztezés ott (az ikonos képen) a színek, a sejtetett alakok egymásra vetítésbe megy át, és a képet dominálja a felmutató három ujj, az ortodox *szakrális* jel, atya, fiú, szentlélek felmutatott – Vajdánál megtört – jele. (E kép elemzésére – mivel nem témám, a vonal metafizikájához tartozik – a tanulmány végén térek vissza: befejezésként.)

Mindegy: az egymásba-rajzolás, a vonalak brutális keresztezése – Vajda találmánya. Amivel egy új típusú totalitást teremt. Mert ezzel a módszerrel oldja a vonal absztrakcióját. Mint említettem, a vonal a legelvontabb geometriai jelenség, erre Vajda úgy játszik ezzel a vonallal, hogy itt is, ott is embertöredékeket jelenít meg. De ha itt megállna, nem lenne több a rajz hagyományos funkciójával: dolgok-emberek leképezésével. Nem, ő ezeket az élet-darabkákat egymásba illeszti, ráadásul olyan brutális agresszióval, hogy kénytelen vagyok vakarni a fejem: mi van itt? Ez az *Élőfa* portré centrális elhelyezkedésben nő a házak fölé, rá egy kapualj, ami egy templomtorony része: az *összefüggések tagadása a rajz, de e tagadásból egy új totalitás* sejtelmét kapja a néző.

Kénytelen vagyok ezt az új totalitást kiemelni: a rajz-valóság viszonya már jóval a századforduló előtt kifáradt. A kubizmus, Picasso, de még inkább a grafikus Klee is e viszony robbantásával kísérletezett, illetve a képvalóság elsőbrendűségének hangsúlyozásával.

Rajzmontázs önarcképpel (1937)





Klee: Vándorcirkusz (1937)

De Klee forradalmi grafikáiban az össze nem tartozók játékosan, lazán illeszkedtek a képegészbe. Vajda ezen az úton jár, csak brutálisabb, nála nincs játék, nincs laza oldódás: vonalgubancai az egymásba-rajzolás révén rejtett drámák. A *Két fej akttal* c. képet felfoghatom a *ménage à trois* tragédiájának (irigykedésnek) is, bár erről a képen szó sincs, ötletem csak lebeg a rajz felett. A két férfit és a nőtest hangsúlyos vonalát dráma, vagy csak az élet sodra fogja össze.

Ha már akt, muszáj megjegyznem, Vajda rajzaiban a női test majd mindig torzó. Ld. a *Madonna kisdéd torzóval* (1936) c. képét, ahol ráadásul a gyermek Jézus is csonkolt egyszerűsítésben lebeg az asszonytest mellett. Nem akarom túlfeszíteni a már eddig is túlzásba vitt értelmezéseim (az „*overinterpretation*” – *túlértelmezés* – veszélyére Richard Rorty figyelmeztet), de az a ceruza-látásmód, hogy a nő sohasem teljes akt-mivoltában kerül elének szerintem a nyers valóság darabja: me-

lyik férfi-nő viszonyban látod partnered testét egyben? Szerelmesek panasza, hogy az ölelés pillanatában nem láthatja kedvesét teljes mivoltában, előtte-utána is csak részletekben, futó dimenziókban, nem a szem örömeinek kiterítve.

A „vonal-gubanc – új totalitás. Ez alatt azt értem, hogy dolgok-emberek nem harmonikus narratívában illeszkednek egymáshoz, mint a klasszikus kép-rajz világában, hanem zúrós, valójában majdnem felfoghatatlan egymásra-hányásban, össze nem illeszkedően: abszurdításban. Mint József Attilánál: „hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat”. Ez az egymásra hányt világ másfajta világegységet (totalitást) igényel, s ezt találja meg Vajda e vonalgubancokkal. Minden benne van e rajzok töredékszerű vonalaiban, csak nem a klasszikus kánon értelmében vett „minden”, hanem ami nem elmondható, nem kifejezhető, nem ábrázolható, mert a teljesség néhány összevissza darabjaként él, az van a rajzokon.

Darabjaiként, apróságokként – mondom: Vajda nem akarja a világegészet bevonni rajzaiba, nem „nagytotalra” törekszik. Ellenkezőleg: arcképeit és környezete kis dolgainak teljességét örökíti meg. Pataki Gábor is észrevette Vajda-könyvében, hogy környezete, falusi világa, szentendrei szomszédság apróságai, vagyis a „kisvilág” morzsolt darabjai szerepelnek rajzaiban. Egy kilincs, egy ablak, egy toronysisak, egy torzó érdeklí, s ennek adja „totalitását”. Amivel azt akarom mondani, hogy ezek az apróságok nem függenek össze egymással, az „odahányt” apróságok csak jelen vannak, a „teljesség” (a totalitás) voltaképp a teljesség hiánya, a „minden egész széttörött” dokumentációja.

Térnélküliség

A rajz mint műfaj absztrakt mivolta, valahogy könnyebben engedi, hogy a különböző képelemek perspektivikus torzulása végül valami transzcendens harmóniába oldódjon. Illetve, hogy létrejöjjön egy térnélküli rajzvilág, ahol különböző térelemek játszanak, ahol a festő profilja egy fa koronája legyen, hogy a portré-kapualj nagyságrendjéhez képest törpe falusi viskók keretezzék ezt a történetet. Nem a perspektíva tagadása ez, hanem a *ceruzavonal átlépése a papír-térbe*, másszóval a térnélküliséggel való komoly játszma. Azt jelenti, hogy nála nincs térbeli irányító. A dolgok, kilincsek, háztetők, ember-darabok lógnak a levegőben, a papír tér veszi át az uralmat.



Templomtorony kikötői motívumokkal (1936)

A térnélküliséget nem Vajda találta fel. Nála ez drámai játék a rajz kétdimenzió adta lehetőségével. A ceruzarajz, vagy rézkarc is megengedné a perspektíva használatát, vagyis a papírsíkon belüli tér-illúzió keltését. Vajda tudatosan kerüli ezt a lehetőséget: a dolgok-emberek egymásmellettségét mutatja rajzain. Mint ahogy kerül mindenféle rajzhoz kapcsolható jelentés lehetőségét is. A világ – jelentés nélküli és kész.

A térnélküliség átvitt értelemben voltaképp a magány, vagy még inkább a kivetettség (a zsidó származás) megjelenítési formája. Itt van pl. a *Lámpaember kézzel* (1937) c. abszurd, de végül is áttekinthető rajza.

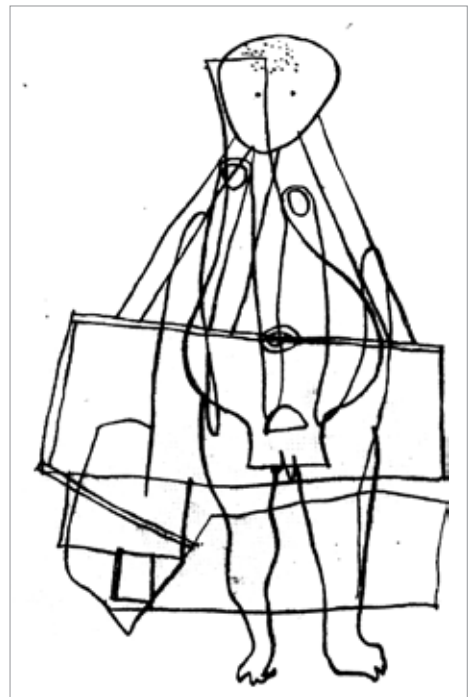
Egyedül áll a térben – valahol, foglalkozása, hogy lámpaember, ami önmagában is abszurd létforma. Nincs tér körülte, ő csinál teret magának, illetve ez a figura – maga a tér: az előtte álló asztallap (vagy mi?) és a lámpa körül felbukkanó ujjak, (körmökkel) adják a lámpaember által teremtett tér képzetét. (Ha aprólékoskodnék, azt kéne mondanom, hogy a rajz felső harmadában mintha a petróleum-lámpát egy kéz fogná, ujjai fenn az üveg tetején, igaz, csak három ujj...) De ez a „megfejtés” nem lényeges, a *lebegés* itt a fontos, magány sóhaja, még ebben az elváltozott alakzatban is a kitaszítottság. Vajda sorsa. A kivetettség. Zsidóként, beteg emberként, a művészeti közéletbe be nem fogadottként (többször is visszaadták kiállításra beadott képeit) – végül is elfogadta és sajátjává tette ezt a magányt, és ebből csinált nagy művészetet.

A rajzbéli dolgok-emberek teremtik a teret, nincs „magánvaló tér”, amibe belépnek, vagy amiben léteznének: ők csinálják maguknak, maguk köré, magukba (mert belső tere is van Vajda figuráinak) és így alakul ki a „térnélküli” létformája. Valójában csak látszata: mert, hogy alakjai teremtik a teret.

Ez a templomos-kikötős rajz mutatja be ezt a térnélküliséget: a templomtorony balra dől, miközben a másik torony (mellette!) egyenesen áll, tán mert a kikötői hajó ringonnan nézve ferde a torony. (Mit tegyek, Rimbaud ugrik be: *Le bateau ivre* c. 1871-es verse...)

Az ott veszteglő hajók rámásznak a két templomra. A *megdőlt* templomtorony mutatja tán leginkább a térnélküliség logikáját. No meg kikötői-hajórakománybéli cucc sűrű rárendezése a tornyokra, egy kapukilincs motívummal, olyan disszel, aminek semmi köze e térbeli tárgyakhoz... A hajók és a templomok közt nincs tér...

Lámpaember kézzel (1937)



Ide tartozik az is, hogy a figurákon-dolgokon *belül* „keletkező” tér olykor izgalmasabb, mint a felismerhető tárgy vagy arc. (A *Lámpaemberben* is a petróleumlámpa hökkenti meg a nézőt. Vagy fordítva: a dolgokban-emberekben bévül lévő tér és térelem lesz fontos, mint az *Akt két fejjel* c. rajzon. A két fejet körbefogó női test, azaz a „külső tér” – mondhatnám: „hég” – másodlagos szerepet játszik. Vajda így játszik el a ceruza-papír, valamint a vonal által teremtett alakok tereivel. A térnélküliség voltaképp sokféle teret foglal magában, miközben e rajzokon nem találsz hagyományos értelemben vett teret, vagy térbeli (külső) fogódzót. És ez még mindig a Vajda-rajzok magány- kivetettség létformájához tartozó megoldás.

De van itt még valami. Vajda nem törődik a perspektívákkal, itt a *Templomtornyok kikötői motívumokkal* című képen viszont többféle perspektívával dolgozik. A templomok dülöngélnek, mert a vízen ringó hajóról „látjuk” őket, de a kikötőt és a megrakott hajót a partról. A kétféle látás, a rajzoló Én kétféle pozíciója játékos módon feltűnik. Sok jelentősége nincs, de a templom ferde a tornya (a „részeg hajós” miatt...), azért elkapja tekintetünket.

A rajzon lévő dolgok-alaktöredékek *teremtett* terét persze loptam a relativitás elméletből, ahol az derült ki, hogy minden égitestnek külön ideje van, a mellettük elhaladó objektum lelassít vagy felgyorsul a földi időhöz mérten: tehát a galaktikus tárgyak teremtenek maguknak időt, nincs abszolút (newtoni értelemben vett) időskála. Mondanám: saját terük is van több millió fényévnnyire tőlünk. E fogalmat kértem kölcsön, s lett belőle a rajz-emberek, rajzbéli tárgyak „térteremtése”.

Végül

A *Felmutató ikonos önarckép* (1936): annyi önkeresés, öngúny és önisméltés után végre összefoglalja ceruza-rajzait, és magányos hitehagyottságát, és megcsinálja tán legszebb festményét.

Bocsánat, hogy a vonal metafizikáját egy színes festménnyel zárom, de nem állom meg, hogy e képről ne szóljak. Centrális elrendezésben a jobbra néző portré sötétszürke, szeme világít, de a fej egy nagyobb szürke-rózsaszín gömbbe van zárva, ami mögött ott áll egy árnyék (halványkéken): mint akit magához vett az Isten. A feltartott három ujj – tudjuk – a szentháromságra figyelmeztető gesztus, igaz, bizonytalanul, mégis a kép lényegi részeként. És amit korábbi képein láthattunk: önarcképeiben szerette magát sötétszürke, fekete maszkba rejteni, itt végre sajátjának vallja ezt a sötétbarna-fekete színt: belőle csak a két világos két szem világít. (Az istent látó szem...!)

A kettős burokban lévő sötét fej a szokásos ikon-nyakon ül, bár a figura nyaka kettős színben áll előttünk, s mikor átmegy vállba, akkor sűrű sraffozású, „bundaszerű” panyókába burkolódzik. A portré nem válik el a háttértől – a klasszikus, bizánci háttérbe illeszkedik, a fej és a pettyezetett háttér között nincs tér, úgy nő ki a falból dicsőségben, kétyben, az Úrra hagyatkozva. A feltartott ujjak mellett a váll szinte gyermekiin törekeny, ismét szint vált, így zárja le alulról a képet. Portré? Nem, vallomás. De miről, könyörgöm, mitől vált ikonná egy ezeréves vallási hagyományt magára véve, illetve azt áttörve és úgy mutatva meg magát? Rejtvény. Persze, ha ismerjük önarckép kísérleteit, az önkeresés kínját megértjük. Nem megtérés ez, inkább átmeneti nyugóhely: „kiterítenek úgy is.” A kép csillámló pöttyözése mindenütt jelen van, ettől válik nem-festményszerűvé, varázslatos „megidézéssé”: Vajda megidézi önmagát a tompított, hihetetlenül megkomponált színeken felülkerekedve.

A késő-harmincas, negyvenes évek fekete tusszörnyeihez nincs erőm hozzányúlni, csak e pár év ceruza-papír kísérleteivel bíbelődtem. Mert e rajzok elemi erővel vonzottak, filozófusként és rajzológként egyaránt. Pont. ■ ■ ■



Felmutató ikonos önarckép (1936)

Köszönettel tartozom: Mándy Stefánia: Vajda Lajos albumjának (Corvina, 1983.)
Passuth Krisztina-Petőcz György: Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként, (Noran
Libro, 2016.) valamint Pataki Gábor: Vajda Lajos. (Kossuth kiadó, 2014). c. munkáinak.

Almási Miklós (1932): Az ELTE és a Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet professor emeritusa. Kezdetben dráma (színház) és filozófia határozta meg életét, Lukács György tanítványaként sajátította el a szakmát, valamint a holisztikus gondolkodást. Első könyveit ez az észjárásbeli habitus jellemezte. 1990-től kezdte érdekelni a gazdaságfilozófia, egyáltalán az ökonómia (finánckapitalizmus), amiben sokat segített az a kétszer egy év, amit Amerikában töltött: e rendszer működésének testközeli élménye nagy hatással volt további tevékenységére. Attól kezdve véli úgy, hogy a világ folyását e tőkeformák globális – és radikálisan új – működése (és diszfunkciója) határozza meg. Szerelme azért az esztétika maradt, oktatóként, kritikusként, esszéistaként a művekkel való bíbelődés, a hermeneutika és elemzés tölti ki életét. 1987-ben választották akadémikussá, 2004-ben kapott Széchenyi-díjat. Könyvei a *Kalligramnál: A szerelem lehetetlensége* (2012), *Bevezetés a 21. századba* (miniesszék, 2015), *Pisztoly a könyvtárban* (életinterjú, 2019).