

mit nem von le érdemeikből. Arra minden-
esetre figyelmeztet, hogy az ilyen forráskuta-
tásokat a könyvtárakban célszerű kezdeni,
hátha találunk a témáról olyan komplett,
pompás, de elfeledett írásokat, mint Tonelli
Sándoré. Elgondolkozunk azon, hogy nincs
szébb annál, ha az ilyen könyvek születésekor
a szerencse és az igényes szaktudás együtt jár,
majd pedig azon, hogy most akkor ez lett a
kedvenc könyvünk. Mert először jut majd
eszünkbe, ha frissebb olvasmányélményeink
jobbait felidézük.

Két jó barát arról beszélget, hogy, hát igen,
ez már valami, öregem, mondja egyikük, tu-
lajdonképpen mindig ilyen könyvet szeret-
tem volna csinálni, és a másik csatlakozik,
hogy, persze, ő szintén.

Ha nem hatna szerénytelenül, talán beval-
lanám, hogy megeshet, mi beszélgettünk er-
ről a barátommal.

Závada Pál

VÉGTÉLEN TEREK

Vojnich Erzsébet kiállítása
Budapest Galéria Kiállítóháza
Bp. III., Lajos u. 158.
Rendezte Sulyok Miklós
Január 30.–március 11.

A szélesebb közönség előtt máig ismeretlen
Vojnich Erzsébet a munkáival arra a megvála-
szolhatóan kérdésre keres és mutat megol-
dást, hogy lehetséges-e még, s ha igen, mi-
ként, az autonóm művészet, grand art ma, a
minden eddigi tudást átértékelő, komputeri-
zált, posztindusztriális társadalom körülmé-
nyei között.

Így, amikor Vojnich a festészet sorsának és
mibenlétének kérdésére reflektál, akkor ábrá-
zolásának szinte kizárólagos tárgyául a
klasszikus tradíció döntő jelentőségű témáját
s az ahhoz kapcsolódó módszert: a zárt, illetve
esetenként a végtelen tér perspektivikus ábrá-
zolásának problémáját választja, maximális
tudatossággal. Ám e választással Vojnich nem
pusztán egy igen fontos művészeti és kultúr-
történeti problémára utal, nem a centrálpers-

pektíva létrejöttének belső összefüggésrend-
szerére, bizonyos értelemben vett szimbolikus
fejlődésére fordítja tekintetét, mint pl. Marcel
Duchamp, aki a NAGY ÜVEG létrehozásával a
szó legszorosabb értelmében véve állított em-
lékművet e szemléletmódnak s kutatóinak.

Vojnich az elmúlt két év során megalkotott
több, nagyméretű képből álló sorozatán a zárt
és végtelen tér kettősségének centrálperspek-
tivikus ábrázolásakor felmerülő par excel-
lence festészeti problémáit idézi fel. Az ő szá-
mára már nem érvényes az avantgárd és a mo-
dern festészet egykori, roppant radikális
szemléletváltása, mely tagadta, hogy a kép lé-
nyege a három dimenzió, a mélység illúziójá-
nak síkon történő felkeltése volna.

Vojnich természetesen tud – mint e vásznai
is bizonyítják – a lírai absztrakcióról, az infor-
melről, mégis visszatér ehhez a tradícióhoz.
Ez nem pusztán nosztalgia vagy manierista
hóbort. Vojnich festészetének lényege ugyan-
is a centrálperspektíva képrendjének felidé-
zése útján tárul fel. A festő egyszerre él a tér
stílus- és formateremtő erejével, amint maxi-
málisan kihasználja annak szimbolikus vonat-
kozásait is. A centrálperspektíva által elrende-
zett és áthatott homogén teret ő a huszadik
század végén ismét szinte elviselhetetlen mér-
tékűvé nőtt szubjektívizmus és ad hoc jellegű
katasztrofikus impresszionizmus ellenében
használja. Vojnich a tér megteremtésével és a
perspektíva hadrendbe állításával az objektiv-
itásra tör, hogy eljusson a formáig, mely,
mint látjuk, e művész s a tradíció szerint is épp
elkülönültsége révén válhat híddá, a dialógus
megteremtésének eszközévé. Művész és befo-
gadó közé tehát nem pusztán a radikális val-
lomás, az egyértelmű gesztus, a végtelenül
őszinte személyes élmény katasztrófáról szóló
beszámolója, tehát a *közvetlenség mindig csábító*
kalandja, majd kudarcra kell hogy álljon, ha-
nem épp ellenkezőleg, a klasszikus fegyelmé-
nek hűvösségét sem tagadó nagy mű, azért,
hogy az igazság ne pusztán megnevezessék,
hanem teljes gazdagságában tárulhasson föl.

Vojnich óriási termeiben és csarnokaiban a
perspektíva módszere nem pusztán az üres tér
láthatóvá tételére szolgál, hanem már a világ
kiürülését, Istentől elhagyott csendjét is
egyértelműen felidézi. A huszadik század vé-
gén a képzőművészet-fogalom radikális átala-
kulásának lehetünk tanúi. Az új sokszorosítá-

si technikák egységes kommunikációs rendszert teremtettek, s a „tudattalanul áthatott” (Walter Benjamin) képek millió lenyomata tűnik elénk. Éppen most ilyen megkapó erővel felidézni a „tudatosan áthatott” tér humanista tradícióját tehát igen nagy jelentőségű vállalkozás.

Épp ezért Vojnich a fény- és térárnyék állandó egybe- és összejátszásával, a lazúrozásra emlékeztető, különösen gondo felületmegmunkálással, a tér mélységeinek végtelenségét felidéző vásznainak sorozatával fontos lépést tesz a képzőművészet szerepének nem pusztán megóvásáért, de újratereztetéséért is. Olyan művek ezek, melyek nemcsak az ezredvégi katasztrófátudat vad életérzésének illusztrációi, hanem hadüzenetek is a divathulámmá tett műipar egész fogalmi struktúrája ellen. Mert ez a munkásság a művészet méltóságát keresi, azt, amire a Herman Hesse által oly élesen elítélt tárcairodalom korában már igencsak rászorulunk. E korszakban vált döntő kérdéssé, hogy van-e még valami a képek – terük – mélyén, vagy minden, ami látható, azonnal megjelenik a felületen; hogy van-e még létezőség a kiismerhetetlennek és azonnal átláthatónak arra a kettősségére, arra az EGÉSZ-re, amelyet Vojnich tár elénk. Úgy gondolom, igen fontos tény viszont az is, hogy Vojnich festészetéből épp annak a szubjektumnak az ábrázolása hiányzik, amelynek világtörténelmi uralkodó szerepéhez új, adekvát környezetet alakított ki a centrálperspektíva által megteremtett és felidézett világ képe. Mert a világ fizikai, térbeli meghódítása és a képmező matematikai bizonyosságú áthatása közti összefüggés nyilvánvaló. A festészet történetében a perspektíva épp a reneszánsz idején vált, mint Leonardo írja, „*kormányrúd-dá és zsinórmértékké*”. Ám Vojnich e képein teljes mértékben lemond az emberábrázolásról, arról a hagyományról, amelyben szerepet kapott a perspektivikus térszerkezet megjelenése. Teljes kizárólagossággal az üres, végtelen, mégis újra bezáruló tér marad művészetének a tárgya, s ez pontosan jelzi elszigeteltségének mértékét is.

De a zártság és a végtelenség, az átlátható geometrikus rend és az odúszerű félhomály kettősségét Vojnich igen rafináltan a fény- és árnyékviszonyok gondos felületalakítása révén elért gazdag érzékiségevel szinte a végte-

lenségig fokozza. Így válik ez a szigorú és szegény téma hallatlanul gazdaggá, valóban kiismerhetetlenül festőivé. Ráadásul Vojnich mindig feltűnő dinamizmussal használja a hangsúlyozott szerkezeteket is, amelyek egyes műveken már-már ironikus afunkcionalitásukban tűnnek elénk, mint a 8/125 című vásznan, ahol a két eltérő magasságú oszlopnak semmiféle építészeti szerepe sincs. Vojnich a PÉNTEKI DIADAL tetőszerkezetét hangsúlyozottan megvilágítja, illetve a tényleges funkcióját árnyékokkal mintegy elrejti, vagy például a DÉLELŐTT ablakrácsainak síkját fényben feloldja, ilyen módokon kerülve ki a didaktikus egyértelműség ürességét. Az is igaz persze, hogy valamiféle tartózkodásra Vojnichnak igen nagy szüksége van, hiszen ő maga érzékelteti: a tudattól áthatott végtelen tér konkrét élménye épp a pascali szorongást, rettegést idézi fel.

De soha síkokkal pontosan behatárolt terekben ennél több térélményből, fényviszonyokból fakadó bizonytalanságot, soha ilyen kevés elemmel létrehozott romantikus rejtelmességet, soha ennyi, a centrálperspektíva kíméletlen érvényre juttatása révén megteremtett tartózkodást! Igen feltűnő, hogy Vojnich mennyire távol tartja magát a perspektíva alkalmazásával egyébként érthetően együtt járó kultúrtörténelmi utalások, tehát a reneszánsz és barokk allúziók, parafrázisok felhasználásától. E terek egyrészt a szó stílustörténelmi értelmében kortalanok, ugyanakkor igencsak ismerősek, nemegyszer szinte huszadik századiak. Ipari jellegű épületek hatalmas csarnokai vagy máskor a birodalmi építészetek egyértelmű politikai motivációkat szolgáló arányrendszerei idéződnek fel, anélkül hogy Vojnich bármiféle konkrétumot, ikonográfiai utalást meghagyna. Az, hogy ez a kortörténelmi távolságtartás milyen konzekvens és fontos, tehát hogy Vojnich milyen messzire elkerüli az ironikus allegorizálás, a parafrázisokban tomboló festészet kultúrtörténelmi tréfáit, pontosan látható a RENESZÁNSZ című kép sötét folyosójának (?) terében. Az oszlopok közül áradó fény a négyzetes osztású padlót világítja meg, de sem az oszloprend, sem a folyosó egésze – s ne felejtjük el, hogy az előteret szinte elrontja egy különös ferde oszlop – nem utal a konkrét történelmi stílusra magára. Érdemes talán arra is kitérnünk, hogy Vojnich óvato-

san függetlenül a perspektivikus tradíciótól, csak ritkán él a közép- és háttér világos tagolásával, elkülönítésével. A közvetlen előtérből a mélységben messze nyúló háttérig gyakran egyetlen üres tér néz velünk szembe (DÉLELŐTT), vagy máskor szinte a háttér mélyébe szorul a tulajdonképpeni téma (LÉPCSŐS EN-TERIOR).

E terek meghatározhatatlan konkrétságát erősíti az időnként már álomszerű, vizionárius megvilágíttósága, de az igazi feszültség abból ered, hogy mégis mindennapi élettapasztalatunkra utalnak, s így igen ismerősek. Ez a kettősség a záloga annak, hogy Vojnich viz-szátérése a centrálperspektíva tradíciójához jóval több posztmodern, manierista hóbortná-l. Mert az a félelem és az a reszketés, amely-et e képek felidéznek, cseppet sem kultúr-történeti jellegű utalások eredménye. Hiszen valójában a bunkerek, az ideiglenes ipari épít-mények, a tribünök világa, a szocializmus kö-vé változott, rémületes embertelensége tűnik itt élénk, csak épp feltűnő tartózkodással, a lé-nyegre szorítkozva, kizárólagos politikamen-tességgel. Az anyaggá vált fény reményként világítja be ugyan e tereket, de úgy tűnik, új-ra és újra győz bennük a sötétség, ahogyan a DÉLELŐTT című kép fényben oldódó frontális síkja is mintha egy rácsszerkezet valóságát idézné fel.

Igen fontos tehát az, hogy Vojnich bizony-talanságban tartja nézőjét, így a nem igazán azonosítható tárgyak gazdag asszociációi ter-mékeny értelmezések egész udvarát teremthetik meg.

Vojnich képein szinte minden azonnal fel-ismerhető, mégis minden kiismerhetetlen. A néző tehát a mögöttes élmény feltételezésére és keresésére kényszerül, s úgy vélem, hogy épp ez választja el Vojnichot a transzavantgárd festészet művészetfilozófiájának nem egy jeles alkotójától. Ő egész világát pár alapvető prin-cípiumra redukálta, viszont épp ennek révén hozta létre saját zárt világképét. Vojnich mű-vészetének elemzésekor meg kell említenünk Morandit, akinek szinte az abszurdumig egy-szerűsített csendéletei, az introvertált fegy-lem formateremtő erejének kisugárzása ré-vén, nyilván nagy hatással voltak reá is.

S épp itt érdemes rámutatnunk arra, mi-re Gombrich is utal, hogy a reprezentációnak végső soron semmi köze sincs a hasonlóság-

hoz. Akárhogy is nézzük, bármi reprezentál-hat bármit. A szabadság és a rabság, a bezárt-ság és a kivetettség, a félelem és a remény esz-méje és érzéki élménye nem jár együtt sem-miféle szimbólummal és allegóriával.

Morandi pohara és üvege, Vojnich Erzsé-bet padja és asztala éppúgy alkalmas lehet a teljesség felidezésére, a világállapot egészé-nek rekonstruálására. Amikor Vojnich Erzsé-bet megfestette a VÁRÓTEREM című képét, egy padot és egy asztalt egy üres, ferde sík előtt be-mutató csendéletét, akkor erre mutatott pél-dát.

E kompozíció fegyelmeének sugárzása talán visszavonhatatlan. Az az asztal és az a pad most már örök időkre összezáródott, egy formává nyomódott össze, alakult át széjjelválaszthatat-lanul, mintha tektonikus erők alakították vol-na. Ugyanúgy, ahogyan egy-egy nagy vers megszületése, majd ismertté válása után a köz-nyelv is megváltozik, mert bizonyos monda-tok már nem mondhatók másként, mint az adott vers által megteremtett új jelentésük fi-gyelembevételével. A VÁRÓTEREM csendélete épp azt éri el s teremti meg, amit a legfonto-sabb alkotások: egészen egyszerűen kiiktatha-tatlanok a kultúránkból. A Sztavrogin tulaj-donnév a magyar olvasó számára már soha többé nem csupán Dosztojevszkij hősét jelen-ti, hanem óhatatlanul felidézi Pilinszky vonat-kozó versét is. Ugyanígy Vojnich padja és asz-tala, ahogyan a szintén elődjének tekinthető Nagy Balogh szobája vagy Nagy István széna-kazlái a világról alkotott képünk részévé vál-tak, saját életünk elképzelhetetlen nélkülük.

György Péter

A KÓBOR LOVAG FILOZÓFIÁJA

*Miguel de Unamuno: A tragikus életérzés
Fordította Farkas Géza
Európa, 1989. 383 oldal, 65 Ft*

Spanyolország szelleme – kivált filozófiája – úgy tűnik, hazánktól oly mérhetetlen távol-ságra van, mintha több földrészt választaná el. A művelt közönség fülének legfeljebb Ortega