

Aknai Katalin

A TÁJ, A TORONY, A FILODENDRON

A „motivumról”, Veszelszky Béla kapcsán

Rövid exkurzussal kell kezdenem. Amikor e dolgozat címéül a tájat, a tornyot és a filodendront választottam, akkor azt próbáltam jelezni, hogy Veszelszky műveihez akkor jutunk közelebb, ha valamiképpen a kapcsolódások történeti és tárgyi övezetének, és az önfejlődés spirituális pályáinak kettős logikáját követjük. Legnagyobb problémát itt is a leírás és az osztályozás jelenti, a nyelvi formában megjelenítendő különösség nyakoncsípése. És a dilemma annál nagyobb, minél inkább pontos címek állnak az egyre inkább elvont képsémák alatt, melyek a már-már teljes formai egybeesések idején jöttek létre. Arra gondolok, amikor Horányi Katalin portréját alig lehet megkülönböztetni egy filodendron-portrétól... A közvetett cél tehát, a különböző alakokban megjelenő azonosság, a „más”-ban tükröződő „ugyanaz” megragadása lenne.

1. A teória

Veszelszky Kepes György, és annak nagybátyja, Kepes Ferenc révén kerül kapcsolatba a magyarországi neognosztikus körrel, amelynek valószínűsíthető hatására megváltozik Veszelszky piktúrája. Van valami beazonosíthatóan jól ismert, századfordulós íze, a 19. század vége érzületéhez kapcsolódó Schmitt Jenő Henrik alakjával fémjelezhető neognosztikus körnek. Kunszt György mutatott rá először a Veszelszky és Mondrian közötti (ön)-fejlődésbeli, sőt alkati hasonlóságra.

Még a művek, valamelyest részletesebb taglalása előtt érdemes egy rövid kitérőt tenni a korszak hangulati elemeinek megvilágítása érdekében, amelybe Mondrian, Veszelszky, és az új problémafelvetések fényében Csontváry is beletartozik. A „szektás” csoportok, a szinte szabadkőműves elkülönülés és a metafizikus gondolatokba való kapaszkodás igénye, természetesen más-más formában, mindhárom művésznél megjelenik. A filozofálás nem a festő dolga. Erénye az, ha olykor filozófiai maximákban keres elméleti megtámogatást, azt gyakran névértéken veszi és nagyon hisz annak közvetlenül érzékletes látványvá varázslásában.

Veszelszkyknél és Mondriannál is megtalálható ez a metafizikus mag, amely segít a látható világ nyilvánvaló és rejtett összefüggéseit feltárni, a bizonytalanságot bizonyossággá szilárdítani.

Mondrian 1907-ben lett a holland Teozófus Társaság tagja, Shoenmakers-t olvasott, és Helena Blawatsky fényképe élete végéig a falán függött.

Érdekes módon nem magával a teozofikus filozófiával azonosult, hanem bizonyos fogalomkészletet vett át – például az új formálás fogalmát – amely fokozatosan átsegítette a figurativitásból a nonfigurativitásba, majd a teljes absztrakcióba. A természet és a látványvilág primér élménye mögött megbújó szilárd rendszert kereste. Az elméletben a teozófián, a gyakorlatban azonban Cézanne-on vezetett az út az új formálás/neoplaszticizmus felé. Mondrian 1914-es Móló és óceán-sorozata¹ áll azon az absztrakciós fokon, ameddig Veszelszky 60-as években festett érett tájképei értek; ahol a látvány távlati felismerhetőek a derékszögekben, a függőlegesen és vízszintesen sorjázott, pálcikaszerű formákban.

Veszelszky a 20-as évek végén olvasta Schmitt Jenő Henrik gnoszeológiai írásait és azok magyarázatait Kepes Ferenc tolmácsolásában. Hogy az idő mit sem változtatott Veszelszky elvein, az évekkel később, az egyetlen, Körner Évával folytatott interjúból² derül ki, ahol szinte ugyanazoknak a gondolatoknak a rezonanciái ismétlődnek, amiket Schmitt egy 1911-es előadásában, majd 1917-ben a Táltos kiadásában megjelentetett népszerűsítő füzet oldalain olvashatunk a művészetről, a valóság érzékeléséről és a megismerésről.³

A schmitti gondolkodás világ-tételezése Veszelszky szerkezetes pontfestészetének kialakulását két tekintetben befolyásolta: az érzékletes dolgok mögött húzódó új dimenzió(k), az ún. „háromdimenziós tér”, a „háttér” vagy „éter” feltételezésében, amely szintén valóság, csak olyan, amelyet a fantázia és a szemlélődés mozgat és nem terjed túl a látható világ felületszerű, fizikai valóságán. A másik megközelítés szerint a fizikai világ „felület-szerű, vonalszerű és pontszerű tüneményekből áll, amely egy háttéren úszik s ez a háttér „a szerves alapműködés.” A végtelen tér tudata – miután végső soron ez is a szenzuális világhoz kötött – az empirikus szemlélődésen alapszik, „az ember belvilágának valóságában”.⁴

Az archaikus ízű szövegek és megfogalmazások közül Veszelszky is azokban kapaszkodhatott meg, amelyek a mai olvasó számára is magától értetődő konkrétumként jelennek meg. Az 1969-es interjúban mindezt Veszelszky a maga számára elég sajtóságon fordította le. Ezt érdemes egy kicsit hosszabban idézni, mivel ez az egyetlen, magától a művésztől származó forrás, amelyben festői programjáról beszél: „Csak a tisztázás keresése, ami tengelyeimet is alakítja, követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek a helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert pillanatszerű tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegelnem kell. Atomokból áll össze a világ, és minden atom megalkotásánál döntennem kell a végső eredményről, amit még nem ismerek.”⁵ Olvasmányai és autodidakta kutatásai magvát is a schmitti érvelés példatára motiválta, mint például a Tolsztojjal, az Ödipusz-mítosszal, a színelméletekkel vagy a népi káromkodásokkal való foglalkozást. Igaz, hogy, Goethe tudományos, fizikai és optikai jelenségeket is involváló színelméletével nem érzett közösséget, de romantikus rajongás vezette, amikor végiglemezte Tolsztoj



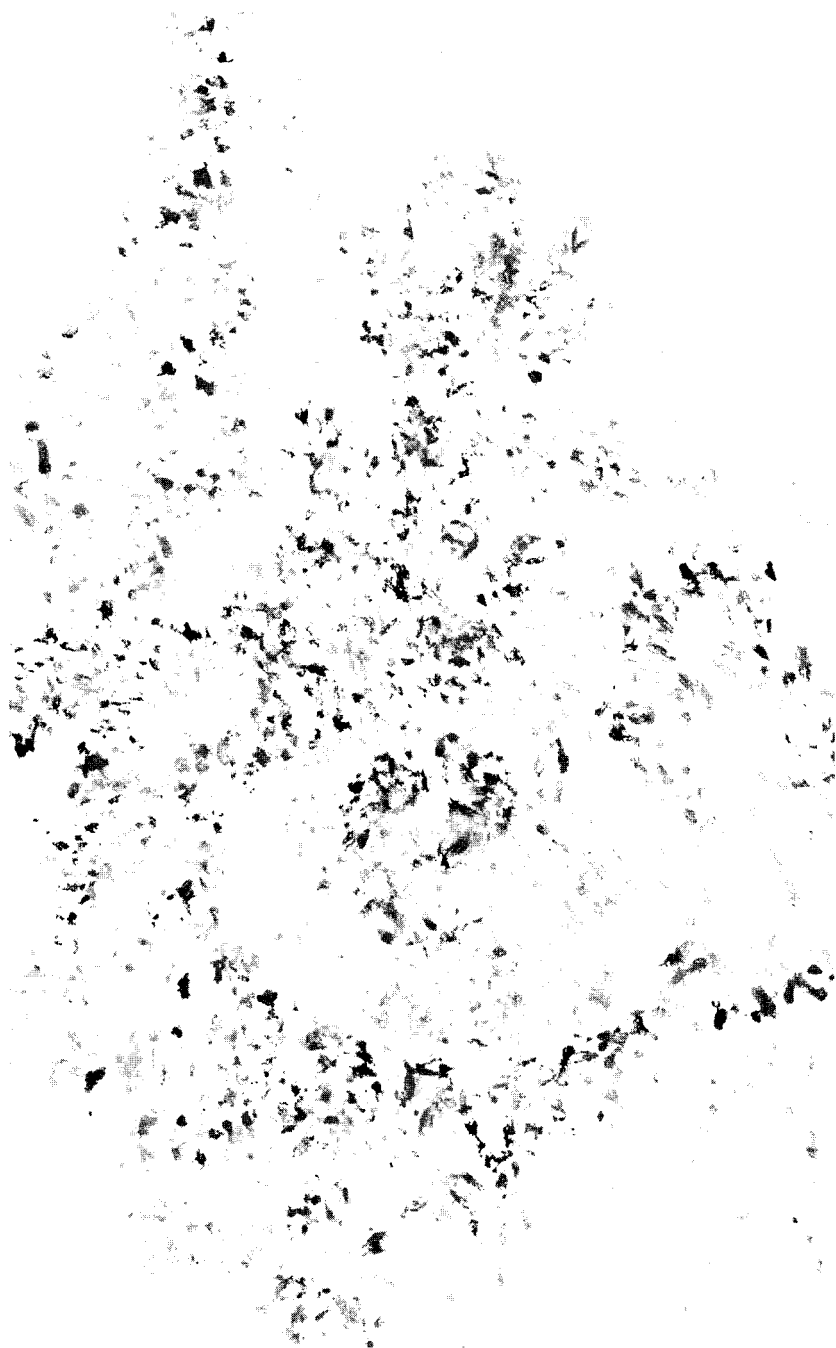
1. Veszelszky Béla: Kompozíció (Táj). 1955. körül

Anna Karenináját pusztán a színek, a regény mondanivalója és azok szimbolikus összefüggéseinek szempontjából. Ez vajon nem az a teljesség-e, amit Philip Otto Runge, a német romantika festője fejtett ki a „Farbkugel”-nek elkeresztelt színelméletben, ebben a romantikus indíttatású, racionálisan kifejtett elméletben, ahol a különböző szimbolikus, lelki tartalmakat megjelenítő színeket egy gömb palástján rendszerezte. Ez is a valóság felvázolása lenne, a mű-egészben, a maga komplexitásában. A valóság értelmezésében nem áll-e ez a felfogás mégis közelebb az impresszionizmushoz, nota bene pointilizmushoz, mint amennyire ezt az érvet Veszelszky esetében inkább elutasítani szokás?

Veszelszky pointilizmusát mindeddig az impresszionizmus pointilizmusától való különbözőségben szokták megragadni. Naiv feltételezés szerint, legyen a téma bármi is, Monet, Seurat és Veszelszky is ugyanazt láthatta, csak tekintetük iránya mozdult el különböző előjelek szerint. Azt viszont bizonyossággal állíthatjuk, hogy a különbözőség nemcsak hogy más irányú figyelmük eltérése a percepcióban, hanem az evvel speciális viszonyban lévő világnézetekben is. Veszelszkyé kutatóan a mélybe irányított és ott a mikroszkopikus/kozmikus viszonylatok „jelzésére” törő figyelem, Monet-é megpihen a felszínen, de ő sem érte be kevéssel: a képiség és a látható valóság változásainak kérdése és a látás fiziológiai törvényszerűségének vizsgálata delejezte ecsetjét. Ugyanakkor mindketten sajtáságos „impassibilité” jegyében valósították meg programjukat, melyben nincs túlzó lelkesültség, sem rezignáció, csak regisztráció: a valóság, mint teljesség elfogadása, és itt jogos az összevetés. Az egyik a képalkotásnál a komplementer színek rendjét követte (zöldre vöröset, sárgára kéket stb. rakott), a másik nem alkalmazott elméletbe foglalható színezési technikát és kontúrokat. A látzólag dinamikus pontok és vesszők rendszerében mégis rátalált a konstrukcióra. Ami a kettőben közös, a láttatott dologtól függetlenül, hogy a kép fehér háttér előtt jelenik meg – a *peinture claire* öröksége – legfontosabb tényezője a fény lesz, amelytől átítatódik, s aminek sugárzása Monet esetében a felületről történő fényvisszaverődés anyagi természetű energiája, Veszelszky munkáiban pedig a demateriális jelentések övezete, a spirituális mélység megérzésének lehetősége.

2. A téma

Veszelszky témáit mindig az kínálta, ami éppen körülvette, a szó szoros értelmében karnyújtásnyira lévő valósága: az exteriőr, ami mindenkori lakóhelyéről nyílt, az enteriőr csendéleti elemei és lányai társasága. A körülbelül 1953-tól kezdődő intenzívebb munkával kitöltött korszakát is az említett témák szerint lehet csoportosítani. Markáns határvonallal persze egyiket sem lehet leválasztani a másikról, hiszen megjelenésük az elvontság fokának megfelelően szinte átfedéseként-témaazonosságként mutat-



2. Veszelszky Béla: Kompozíció (Csendélet). 1965. körül

kozik, továbbá mert egy-egy téma sem a rendszerezési kísérletben megfogalmazott kizárólagossággal foglalkoztatta. A egyes művek, de az életmű egésze is az absztrakció és konkretizáció folytonos egymásba játszását szemlélteti a valóság elemeinek transzcendentális jelentéseket hordozó ábrázolásában. Ezt Veszelszky a tájképben találja meg.

A megtalált modust tükrözi már az a két kép is a 40-es évekből, amelyek a Budapest ostromakor elpusztult műteremből megmaradtak; A *Déli vasút* és a – feltehetően – Szabó Lajost ábrázoló portré. Ezeken a képeken lehet először a nyomába szegődni a Veszelszkyre későbbiekben jellemző pontfestészetnek. Adott a pontok és vesszők rendszere, amik a felvett perspektívától függően nyújtottak vagy pontozottak. A pusztaszeri úti tájképciklus (1954-től) fő konstrukciós eleme a kanyargó út, amely Veszelszkyék háza előtt kúszik fel a domboldalra. A festő kijelölt helye az ablak mögött van. Az innen kínálkozó panoráma, az út, az utat szegélyező villanypóznák, háztetők, az újlaki templom tornya, a táj tereptárgyai és rögzített elemei adják e képek témáját. Morfológiailag felállíthatók bizonyos alakzatok, amelyek a tájékozódást segítik; egy dolog azonban közös bennük; a tárgyak fokozatosan veszítik el köznapi realitásukat, elhalványulnak, de nem szűnnek meg. Negatív formájuk rajzolódik ki a képen. Eközben Veszelszky „nem válogatott, nem iktatta ki a tájból a festői elemeket” (Andrási Gábor)⁶, a látvány minden részletét jelezni kívánta egy még „nagyobb egészen” belül. Ha mindez nem fért egyetlen képbe, kettéfűrészelte (*Tájkép*, 1959–60. Kat. 80.), mert más szerepet szánt neki. Monumentális körképpé akarta összeállítani az egyes részeket, a pusztaszeri úti panoráma teljes visszaadásával. Mit jelentett ez Veszelszky esetében? Egyfajta viláértelmezést, amiben a teljes visszaadás a legkevésbé sem illuzionisztikus attrakció. A körkép origója a saját tengelye körül forgó Veszelszky, aki a szeme elé táruuló valóságsgzgmenseket festi meg. (Ezt a gondolatot rekonstruálta a Múcsarnok 1997-es életműkiállítása is, ahol a tájképeket körképszerűen az apszisban helyezték el.)

A schmitti gnózis a 60-as évekre sajátosságosan leegyszerűsített formában értelmezve transzformálódik a vásznon megjelenő tájba. Formailag ez annyit jelent, hogy a veszelszky pontstruktúra megmarad, alkalmazása az 59–60-as évektől két különböző tematikus irányba mutat: míg a késői önarcképeken a pontok „pigmentrelieffé” sűrű, telített faktúrává állnak össze, a tájképeken egy ezzel ellentétes irányú „kiürülési” folyamat figyelhető meg: a pontozással megjelenített atmoszférából a fehérség fokozatosan terjed ki a kép egészére, s az eddig is egyszerű irányultságokkal jelzett tárgyak a képek függőleges és vízszintes tengelyeibe fűződnek be. Ez volt az a határ, a véletlen és a konstrukció között beállt egyensúlyi helyzet, amelynél Veszelszky megállapodott. A *Tájrészlet* ikonikus zártsága közelítette meg az elején már említett mondriani absztrakciót. A művészet nem matematika – mondja Veszelszky, és ez a véelme tartja távol a neoplaszticizmus kemény éleitől. Mégis, örök szkeptícizmussal szemléli saját, megtalált modu-



3. Veszelszky Béla: Filodendron. 1965-66.

sát: „Egyetlen mondatba foglalni valamit, mint a matematika teszi – az élet dolgaiban nagyon nehéz. Ehhez nagyon tudni kell a dolgok fölé kerekedni. Én erre nem vagyok képes. Ezért vannak a képeimben együtt a szilárd tengely és a halmazódó, robbanó formák.”⁷

A valóság is egyszerre két dimenzióban látszik. Egy léptéktartó, arányos kicsinyítésben, akár egy térképen, s ekkor a fehér árnyak a tárgyi világ jelölői. Ha – a pupillát kicsit kimerevítve – a fehérségre fókuszálunk, megnyílik egy távolabbi, kozmikus dimenzió is.

Az életműben megjelenő nem nagy számú talány között az egyik legkülönösebb, ami a *Gödör* poézisében rejtőzik. Első pillantásra zárványnak hat, valójában nem következetlen lépés Veszelszkytől, amikor elkezdi ásní a *Gödört* 1958-ban. „Köztudott, Veszelszky az ötvenes évek végén elásta magát a Pusztaszeri úti ház kertjében (...) A cél a csillagos ég volt, de a felvágott, feltárolt talajrétegek szépségének látványa annyira megragadta, hogy többé nem annyira felfelé, hanem befelé nézett” – írja Jovánovics György.⁸ Veszelszky számára a *Gödör* nem a misztifikáció tárgya és eszköze volt, mindazonáltal metafizikai szándékok közvetett kibeszélése. Élete a mindennapok egyszerű rítusai közé szorított ismétlődés keretei között folyt, amibe a *Gödör* mindennapi mélyítése is beletartozott. Egyszerűen zavaró momentumok nélkül szerette volna tanulmányozni az eget, és ha ezt talajszint alatt érezte megvalósíthatónak, hát gödört ásott. Jovánovics megfogalmazása mögött nem ellentétes irányú mozzanatok húzódnak meg. „Felfelé” és „befelé” majdhogynem ugyanazt jelentik: a megismerés stációit. Ezek a képekben is megjeleníthető vizuális esélyek – legyen az arc, útkanyar, kukorica vagy filodendron – pedig – bármennyire pragmatikus intenciók megragadásán keresztül jutottunk idáig – nem a köznapiság korlátozott viszonylatait teszik jelképi értelművé.

JEGYZETEK

¹ A képet közli HAJDU István: *Piet Mondrian*. Corvina, Bp., 1987. 14. és 16. kép.

² KÖRNER Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával. In: *Művészet Évkönyve*, 1978, 238–240.

³ SCHMITT Jenő Henrik: *Művészet, etikai élet, szerelem*. Bev. tan.: MIGRAI József. Táltos, 1917. 45.

⁴ u.o. 50.

⁵ KÖRNER i. m. 240.

⁶ ANDRÁSI Gábor: Veszelszky Béla. *Új Művészet Könyvek* 3. 23.

⁷ KÖRNER i. m. 23.

⁸ JOVÁNOVICVS György: *Eksztatikus katalógus egy tömegsír esztétikájához 1989–1992* (részlet). In: *Kritika*, 1992/10., oldalszámozás nélkül.