



FÁBIÁN LÁSZLÓ

Madarat tollamról...

KÍSÉRLET EGY SZEMADÁM-KÉP MEGÉRTÉSÉRE

Gépem groteszk betűt ajánlott megnyitáskor, én viszont még soha ennyire magabiztosan nem tudtam, hogy antikvát kell használnom, ehhez az *oszlopképhez* nem illik más, így neveztem el a 250X35 centiméteres függélyes (szándékoltság van a szóhasználatban) kompozíciót, Szemadám György emblematikusnak tekinthető (legalább életműve viszonylatában) *Haiku* című olajképét, a festményt, amely eredetileg egy szűk hely takarására készült, és a pár évvel ezelőtt megvásárolt csillaghegyi házba költözéskor, az új környezetben is megfelelő helyet talált magának;

(a karcsú haiku, szigorúan kötött formájú japán rövid vers (három sor), nem pusztán a szótagszám adott (5, 7, 5), hagyományosan szerkezetileg is meghatározott: természeti képből kell indulnia, annak szimbolikáját mélyíti általánosabb emberi viszonyokra – a Matsuo Basho reformja szerint – koanokra emlékeztető csattanóval)

aligha szükséges különösebben hangsúlyozni, hogy egy ilyen határozott arányú kép – akarva-akaratlan (esetünkben az előbbi) – föltétlenül az egyik alapvető *világtengelyre* utal, annak irányultságait hordozza magán, nem pedig valami skalár-tér semlegességét: szimbolikusan a hármas osztatú világgép megjelenítője, a föld, a levegő, az ég (alvilág, közvilág, fölvilág) jelképe – úgyszólván attól függetlenül, hogy mi „történik” a képen; ugyanis az irányultság hangsúlyából azonnal kitetszik az ősi mágikus gesztus, a világhármas egységének, szerves építkezésének tudatosítása, átgondolt megalapozása *képtérként* – szinte annak megfelelően, ahogy egyes ősi kultúrákban a három legfontosabb istenség lakhelyéül szolgáltak (suméroktól – Anu, Enlil, Éa – a rómaiakig, de akár innét származtathatjuk a későbbi „kinyilatkoztatás” keresztény Szentháromságát), tehát a Szent térben, amelybe egyébiránt minden valamire való műalkotás kívánczik (csupán megjegyzem, ez a nézet közeli rokonságot tart Heidegger kiállítótér gondolatával, ahol – szerinte – a mű megszentelődik); az alapképlet – természetesen – a kozmikus Világfa, amely a világ közepén áll, gyökerei az Alvilágba kapaszkodnak, csúcának gallyai pedig az eget karcolják, ráadásul ez a hármas osztat újabb misztériumot képez: a születés, halál, újjászületés vallási képletét (Lévi-Strauss úgy tartja, a mítosz az élet és halál, föld és ég, nevetés és sírás stb. vagyis az alapvető ellentmondások, dialektikus antinómiák közvetítésének eszköze) – a szólás szerint *nasciturus pro jam nato habetur*, ami majdan születik, már megszületettnek számít – első sorban ez a misztikus beágyazottság szolgálhat magyarázatul, hogy akárhányszor ülök előtte és nézem ezt a képet, mindig inkább a hiteles olvasat kiérdeklése munkál bennem, egyetlen pillanatra sem a nyugtalanság, inkább olyan, mint egy közmegegyezéses törvény (naná, hogy az is!), amely körül már minden lehetséges vita lezajlott, a berzenkedések belesimultak a józan belátásba, a sors kinyilvánította önnön lényegét; szóval az életszerkezet fölérzése, az élet banalitásának nyil-



vánvalósága a létezés nagyszerűségével szemben; mert hogy az élet a triviális emberi időben, földi térben valósul meg, a létezés érvényét viszont a kozmikus idő és a kozmikus tér garantálja; az ősi kultúrákban az épületeknek mindig van fölső nyiladéka, példázhatja a tibeti házak „Ég kapuja” elnevezésű lyuka a tetőn, de alighanem hasonló eredete lehet az észak-amerikai indián tipik füstnyílásának szintén – a világképnek (*imago mundi*) megfelelően; Max Scheler *Az ember helye a kozmoszban* című könyvében reprodukálja a természetben magára ébredő ősi önkéntelen kérdését: „*Hol állok én tulajdonképpen? Mi is az én helyem?*” amely kérdés minden bizonnyal folytonos relevanciával bír, az élet szférájának alapos megismerésére készítet; minden bölcsélet legfőbb kérdéseinek kiismerésére, hogy ti. a *világ inkább van, mint nincs*, én magam viszont azzal az excentrikus helyzettel, hogy kívülről szemlélhetem önmagam, elfoglalt pozíciómat, *én magam is inkább vagyok, mint nem*; ezek a fölvetések pedig egyértelműen érintik az életszférát, vele együtt megalapoznak gondolkodásunkban bizonyos világképet, és fogalmazódjanak meg bár a világképek a föld/világunk legkülönbözőbb helyein, más és más embercsoportok ideái között, megdöbbenően sok azonosságot mutatnak, amit ezúttal – megértésképpen – Hamvas Béla metafora-gyanús képletével foglalok össze: a *kinyilatkoztatás mindenütt egy* –

A megértés azonban valami más – figyelmeztet Mihail Epstein *A posztmodern és Oroszország* című tanulmánykötetében – *nem a műalkotás reprodukciója a fogalmak és koncepciók szintjén, hanem magával a művésszel való azonosulás lehetősége, annak megélése, hogy mi magunk vagyunk értelemdadó tevékenységének szubjektumai, azaz általunk, velünk együtt beszélve fogalmazza meg mondandóját;*

(Scheler töprengésre készítetö elgondolása szerint *bizonyos, hogy a világ először csak ellenállásaként volt adva az életben, nem pedig a megismerés tárgyaként*, és hogy a megismerés tárgyai az *újonnan felfedezett szférára vonatkozó gondolati és a képzeleti képződmények is*, vagyis ez a folyamat konkrét előzménye a metafizikai igazság megismerésének, *nota bene* – fűzöm hozzá – *a művészi megismerésnek*)

a Szemadám-kép nézője jobbról, szemmagassága fölött berepülő fáciánt pillant meg először, az vonja magára mindenekelőtt diszkrét tarkaságával figyelmét; a festőt csak fölületesen ismerő sem igen lepődik meg, tudja róla, hogy szenvedélyes madarász, szakértő madármegfigyelő, aki pedig megfordult valamelyik kiállításán, találkozható képei sztárvilágával: darvakkal, foglyokkal, récékkel, csókával, bakcsóval, gerlével, süvöltőkkel, dankasirályal, zöld küllővel, pirókkal, kékbeggyel sárgarigóval, apácalúddal, hajnalmadárral, császármadárral, bagollyal, vízcisibével, harkállyal, csérrel, jégmadárral, kazuárral és számos képviselőjével távoli vidékeknek, azaz mániákus, mint aki ezeket a neveket ide összehordta, akár magától értetődőnek ítélné ezt az aktust, ha nem figyelne föl – például arra – hogy milyen pozíciót foglal el a levegő – vagy mondjunk inkább Középvilágot – meghódítója kompozicionálisan? a kép fölső harmadának alsó részében találkozunk vele, kicsivel az aranymetszés vonala fölött, mondhatni a hosszúszerű kereszt (Krisztus kivégzésének eszköze, amely nagyjából Nagy Károly idejében lett a nyugati kereszténység szimbóluma, noha magába

olvasztotta az ősi egyenlőszárú kereszt jelképi tartalmait) vízszintesének aránya szerint – tehát kitüntetetten szakrális helyzetben –

ráadásul hátával, szárnycsapásaival már a Fölvilágot, az eget borzolva –

Ricoeur szerint a *szimbólum szüli a gondolatot*, ami olyasfélét (is) jelenthet, hogy a művészet mögött ott ködlik/világlik egy ősi metafizika, amely gazdag ajánlatokat kínál újabb mítoszok/mítoszmagyarázatok, újabb jelképes alkotások létesüléséhez (ha tetszik, részben ez a művészet örök múltbelisége); ebben a situációban a madár égi jelenése határozottan azt a leküzdhetetlen vágyódást jelenti, amivel Bábel népe oktondi módon a mennyei hatalom titkai felé törne, vagy a népmese égiszű paszulyán fölfelé igyekvő hős korrigálná a sors ügyetlenségeit, netán ennél bensőségesebb érintkezést keresne a Fölvilág urával, személyes meghallgatást, jóllehet aligha könnyű betekinteni akár abba a szférába, amelyben a nap is szerényen bujdosol a kavargó köd mögött (tompá, éppen csak érzékelhető fényével vonva függönyt a rejtelmek elé); és ebben a pillanatban ki kell térnünk a kép színvilágára, amely már-már smaragd-azúr monokrómiát jelentene, ha krómoxidzöldes azúrját nem árnyalná rafináltan a festő, oly módon, hogy alapvetően homogén – a három világ egységének megfelelően – a színharmóniája, csupán helyenként finom tónuskülönbségek disztinválják –

lényegében úgy, miként a ködgomolygás módosítja a közeg színértékeit –

a rafinéria arra irányul, hogy az éles határok eliminálása ellenére pontosan érzékeltesse a mezsgyét, a hármast szerkezetét; alant, a Középvilág alján balról leveles gally jelzi a még megismerhető földet, mélyebben azonban sűrűbbé válik a közeg, sötétebb a tónus: az Alvilág szemernyi fényvel sem rendelkezik, annak a szférának titkaihoz sosem férközhet a madár;

a kép kompozíciójában, színvilágában eszerint bravúrosan kiegyensúlyozott, direkt olvasatban akár idillnek minősülhet, a bölcséleti közlemény éppen csak átdereng belőle, miként a köd mélyére szorult nap sápadt fénye az ég alján, jelesül, hogy az ősi világkép szimbólumai érvényben vannak, érvényben maradhatnak a modern művészet szellemi közegében, annak mellérendelődései széttagoltsága ellenére; Bergyajev aggodalmával szemben is: *A világ szétesik külső megjelenési formáiban, átalakul. A művészet sem képes megőrződni a maga régi formáiban... A plasztikus művészetek válsága valójában nem jelent mást, mint zaklatott kísérleteket tenni, hogy a világ materiális burka mögé lássunk, érzékeljük a kifinomult testet, legyőzzük az áthatolhatatlanság törvényét.* De hiszen Szemadám György festménye pontosan erről beszél – kényes érzékenységgel!

A modern művészet kapcsán rengeteg szó esik, legalább Ortega y Gasset óta a művészet dehumanizációjáról, komoly elméleti szakemberek szajkózzák ezt a badarságot megfélekedve arról a szimpla igazságról, hogy a művészeti alkotásokat emberek hozzák létre, a művek azok gondolatait hordozzák, vagyis az ember eleve képtelen kimaradni a művészetből, mivel az emberi lelemény, ám abban föltétlenül egyet kell értenünk Bergyajevvel, hogy a művészet formái változnak az idők változásaival, ahogyan az ember szintén változik, ami nem jelent radikális szakítást múlt-

jával, mivel az semmiképpen nem lehetséges; a művészet folyamat, újabb és újabb szintek épülnek a korábbiakra, hivatkoznak eredményeire, de hordozza őket tagadásaiban csakúgy; Szemadám festménye – természetesen – jóval több, mint idillikus tájkép, noha a hagyományos műfaj jegyeit (is) hordozza, ám elkülönözik hangsúlyos formátumválasztásával, mindenképpen kompozíciójával, de még szimbolikus színharmóniájával is; abból pedig, hogy nem ábrázol embert, szűkkeblűség volna a dehumanizációra következtetni, kiváltképpen, hogy az őshagyomány világképével operál – tessen az egy modernabb eszkatológia jegyében –

ha valamitől, hát az antropocentrizmus föladásától értelmetlen félteni az új művészetet, az avantgárdot, ha tetszik, hiszen mind a képi közlemény föladója, mind pedig befogadója – legalább egyelőre – humanoid, egyszerűbben fogalmazva: ember üzen embernek noha nem a naturális fől színről, mivel a művészet többre képes, mint a közvetlen valóság, a művészetben éppen hogy a *valóságosság* a norma, amelyben – heideggeri értelemben – a szimbólum (az összevonás) képezi a művészt, amelyről egyébként egyáltalán nem kézenfekvő értekezni; mindenesetre a transzcendenst nemigen lehet metaforák nélkül megközelíteni, márpedig a ma embere szintén világhához, de legalábbis képzeletéhez tartozónak tekinti, metafizikai élményeiből következtet rá; szekularizált világunkban talán ritkább, noha nem kizárt a szakrális fölbukkanása, ám kimondva-kimondatlan jelen van az életszentség mint erkölcsi fogalom, jelen a szakrális tér, a szakrális idő, még ha nem konvergál föltétlenül vallási eszmékhez, ám egyik legszorosabb kapocs az élet és a létezés között –

Szemadám madara a megváltás reminiscenciáját idézi mesei/mitológiai röptével, és kínálja föl a szubjektum kiteljesedéséhez, ugyanis a vagyokban mindenképpen jelen van a voltam, a leszekben pedig hasonlóképpen magára találhat mindkettő; az ember történeti lény, történeti képződmény, nem vedli le semmilyen körülmények között történetiségét; a Szemadám-fácán röpte mindössze látszólag időtlen; a *művészet célja* – fogalmazza meg Sklovszkij – *hogy a látvány, s nem a megismerés szintjén tegye érzékelhetővé a dolgokat* ami a képzőművészetre okvetlenül igaz, ámbár inkább a metaforikus képiségre hagyatkozva;

*

a kép jellegzetes formája más értelmezést természetesen megenged; például azt, hogy keskenységét *résként* fogjuk fel, amely résen keresztül bepillantathatunk nemcsak a térbe, az időbe szintén (egyébként a korábbi megközelítésben ugyancsak történetek ilyesféle utalások), voltaképpen fogalmazhatunk úgy: egy metafizikai térbe, amely a transzcendenciában válik relevánssá, akárha a valósnak elfogadott einstein-i négydimenziós világtól távolodnánk el, hogy rálátást nyerjünk mitologikus szerkezetére, a benne lejátszódó történetekre, eszkatológiai dimenziókra; erre fölhatalmaz – ezt ezúttal megint hangsúlyozni kell – a kép sajátos, a mindennap láthatótól élesen különböző, majdnem homogén, elidegenítő színvilága, pontosabban: a képi történet (jelenséget?) másik szférába transzponálása már a szín által; legmeggyőzőbb a fácskakakas (kakasról van szó! ez sem véletlen választás; gondoljunk Szókratészra, aki közvetlen halálközelségben jelenti ki: egy kakassal tartozom Aszklépiosznak) decens

beillesztése a színharmóniába; éppen a szenvedélyes madarász Szemadám ne ismerné a pompázatos fácskás tolldíszét? de akár többes számot használhatnék, hiszen már-már követhetetlenül gazdag színpompáról van szó, ha az összes fajtársat figyelembe veszem, festőnk azonban megelégszik a formai utalással, a szokatlan zöld szárnyfőület ha nem is a natura korrekciója, föltehetőleg az allegória követelménye;

magától értetődik, amikor mítoszt emlegetek, elsődlegesen Szemadám *magánmitológiájára* gondolok, amely azonban – láthattuk fentebb – nem pusztán érintkezik, támaszkodik is a sajátjához konvergáló hagyományra, azazhogy: gondosan átírja modern látomásához; mivel pedig éppen a látomás frissessége, üdesége fontos számára, még csak véletlenül sem választja a hiperrealizmus eszközeit, jóllehet, más művein gyanakodhatunk ilyen szándékra, hiszen – és ezt nem lehet elégszer kiemelni – tudományos szinten mozog otthonosan az ornitológiában (ebben szívesen hasonlítom a „lepkész” Kocsis Imre hasonló mániakusságához, aminek – persze – művészi következményei ismét sejtethők, ám ennek az írásnak ez már nem tárgya), tehát bármikor – akár modell nélkül képes egy-egy madár pontos ábrázolására; valójában azonban Szemadám mindenekelőtt festő, számára a természeti formák a festői *formaadás* kompozíciós elemei, a képépítés részei, nem a természettel, hanem a művészettel szervesülnek, ha már... a mitológia történései (lett-légyen akár magánmitológia) a metafizika szférájában játszódnak, mint esett róla szó egyebütt, például *Kapu* című képein is él mind a szín, mind a forma elidegenítő szerepével, ott a szerves és szervetlen ornamentális lehetőségei vetődnek föl szürrealisztikus fölhangokkal, merész metaforikával, és ami miatt ideidéztem, ugyancsak mitologikus gesztusokkal, noha nem azzal a világgépi igénnyel, mint az oszlopképen –

a már idézett Epstejnek van egy tetszetős elmélete (tovább gondolásra ajánlva ide citálok): *A kultúrában két paradigmát különböztethetünk meg: az egyik a megvalósult alkotásokból áll, a másik a lehetőségekből. Ami megvalósult, abból lesz a kultúra története. Ami viszont nem valósult meg, ám valahogy mégis felmutatta önmagát, vagy legalább csíraformában jelentkezett, mítosszá válik. És nem lehet tudni, melyikből van több a kultúrában, melyik az, ami fontosabb számára... A mítosz kárpótlás azért, amit nem sikerült megélni... kiszáll a sírból a kísértet, és meglátogatja az utódokat.* Jelen esetben talán efféle látogatásról is szó van, és egyáltalán nem ijesztő a „kísértet”. Éppenséggel kedélyes. Talán-talán az eredet szépségével kecsgetet Hawking-i értelemben: *A világegyetem sima és rendezett állapotból indult, de görgöngyössé és rendezetlenné vált az idők folyamán,* úgy tetszik valamilyen módon él a nosztalgia bennünk (festőnk tanúsítja) ama hajdani elrendezettség után –

az elmondottakból kiderülhetett, Szemadám festészete kizárólag rá jellemző ikonográfiával dolgozik, ennek az ikonográfiának a föltérképezése külön tanulmányt igényel (a figurativitás nemcsak ösztökél, egyenesen megköveteli az ikonográfiai leírást egy kompakt elemzésben); igencsak széles skáláról van szó: a precíz naturális elemektől (fű, fa, madár stb.) – mondjuk – a maszkok rituális absztrakciójáig, nem szólva – például – a *Kazuár* lírai elvontságáról; olyan modern irányzatoknál, mint a szürrealizmus (de még a Dada is), a hiperrealizmus, a pop rendkívül fontos a tárgyi

világ karaktere (ennyiben kötődik a hagyományosan realizmusként, annak naturalista jellegű rokonaiként azonosítható hagyományos képiséghez, amelyben a tárgy általában nem mutat túl önmagán), ámbar a modernizmusok – a maguk szellemisége szerinti – többletjelentésekkel ruházzák föl olykor a legmindennapibb tárgyakat, akárcsak azzal, hogy szokatlan kontextusokba helyezik őket (hát hogy találkozzanak azon a bizonyos boncasztalon!), alkalmasint megdöbbentő társulásokba idomítják; az oszlopkép nem él az önként adódó lehetőséggel, beéri azzal a művi látvánnyal, amely szemlélője elé tárul, mivelhogy éppen arról kíván szólni – enigmatikusan ugyan, de szellemileg, érzelmileg egyaránt fölfejthető tisztasággal –

az őslétező – summázhatom Schellerrel – az emberben lesz tudatában önmagának;

*

ebben az eszmefuttatásban talán azt is sikerült megvilágítanom, miért nem fogadtam el számítógépem tolakodó ajánlatát a groteszk betűre, noha esetleg egy másik Szemadám-mű kapcsán nem idegenkedtem volna tőle, ehhez a majdnem neoklasszikus alkotáshoz föltétlenül az antikva kívánczolt, és reménykedem, hogy elemzésem földerítette a kép haiku-szellemiségét csakúgy...



Császármadár nagyapám emlékére