



FÁBIÁN LÁSZLÓ

# „Az vagyok még, aki voltam”

GYÉMÁNT LÁSZLÓRÓL

*Már semmi ismeretlen elől nem rejtőzöl.*

*Omar Khajjám*

Mióta világ a világ, a művésztől – lettlégyen akármilyen műnem képviselője – nemcsak a szakmai színvonalat, de a befogadó közeg normáinak követését csakúgy elvárták – hol egyéni befogadói, hol tágabb menedzseri kör (érdekcsoportok, pártok, galériák), magunk tanúi lehettünk/lehetünk, állami intézmények. Rögtön érdemes megjegyeznünk: általában a szakmai nívóból inkább engedtek, semmint a normákból. A bolsevizmus idején a párt – ideológiai érdekeinek megfelelően – hivatalos normaként (egyszerűbben: szovjet mintára) az ún. *szocialista realizmus* követelményét állította a művészek elé, a Kádár-érában pedig világossá tette, hogy *támogatott, túrt* és *tiltott* kategóriába sorolja az alkotókat, ami – természetesen mennybe menesztést, szerény megélhetést, ellehetetlenítést jelentett – besorolásuk szerint. A támogatottak teljesítették a szocreál normáit, a túrtek inkább maradtak a 19. századi eszményeknél, míg a tiltottak nem mondtak le a „föllazító” nyugati törekvések „majmolásáról”, az avantgardizmus „útvesztőiben bukdácsoltak”, nem ismerték el a szocreál esztétikai mindenhatóságát. Mindez sablonosnak hangzik, de hát sablonos is volt. Ugyanakkor jelezniük illik, akadtak (ki a megmondhatója, milyen meggondolások alapján) átfedések, pontosabban kicsúszások, összecsúszások a kategóriák között. Az eszme hivatalos szolgálai minden esetre éberem örködtek, nehogy a „romboló nyugati szellem” – akár könyv, akár kiállítás, akár film vagy bármilyen előadás formájában megzavarja akár az alkotókat, akár a befogadókat, kemény ideológiai irányítást, sőt, ideológiai nevelést írtak elő a művészet területére is. A párt, a Központi Bizottság időről időre hivatalos állásfoglalással jelezte aktuális kívánalmait vagy marasztalta el az „ellenséges” jelenségeket.

Ahhoz, hogy egy olyan hosszú, fordulatos életpályát, mint Gyémánt Lászlóé, megértsünk, legalább ennyit előre kellett bocsátanunk, miféle kulturális politikai szituációkban keletkeztek – a kezdetektől fogva izgalmas, sokak figyelmét, de még rokonszenvét is elnyerő grafikái, festményei, fotói, vagy teszem azt kirándulásai a színház, a film területére – művei. Indulásától fogva jelenség is volt, nemcsak egyszerűen alkotóművész. Azzal mindenki – tanárai, kollégái, közönsége – mindig tisztában volt, hogy rendkívüli tehetséggel van megáldva, mi több, azzal a következetes és tántoríthatatlan elszántsággal szintén, hogy megvalósítsa mindazt, amire képességei elrendelték. Hamar nyilvánvalóvá lett az is, hogy ehhez megszerezte a szakmai-technikai fölkészültséget; mondjuk úgy: szakmájában, amihez nyúl, abból bravúros eredményt produkál. A gond inkább az vele, hogy nem érdeklik a hivatalos normák,

fütyül a szocreálra, még ha az formájában – ahogy teoretikusai többször megfogalmazták – realista is (tartalmában pedig szocialista; ez utóbbival – persze – az égvilágon semmit nem lehet kezdeni, mivel üres fikció). Maradva hát a realizmusnál, azt már a 19. század második felének esztétikai gondolkodása pontosan tudta – ha csak nem valami korszakot jelöl vele – azonos a naturalizmussal. (E sorok írója egy tanulmányában a múlt század 60-as éveinek végén *programnaturalizmusként* azonosította a szocreált.) A realizmusról és a naturalizmusról, jeles 19. századi irodalomtudósunk, Haraszti Gyula írja: *E két műszó alapján véve azonos fogalmakat jelöl, a valósághoz vagy a természetességhez ragaszkodást, azaz élethűségre törekvést.* (1886-os írása a naturalizmusról, mint az akkorra már burjánzó irodalmi, művészeti irányzatról készült.) Minderről megint csak azért ejtünk szót, hogy közelebb hozzuk azt az ugyancsak kivételes képességet, amivel a rajzoló-festő Gyémánt megfelel a látvány hűséges megidézésének, noha korántsem pusztán ez a reveláció a célja, ellenben mindenképpen alapja annak, amit a világról nézőjével közölni óhajt. Pályára kerülésének idején a diktatúra normái ellenére már különböző szeszekről erjedezett a magyar művészeti élet. Részint jelen volt a klasszikus avantgárd hagyománya – még élő, egykori művelői (Kassák, Martyn, Lossonczy, Gyarmathy, Bálint stb.) közelségében, részint, ha fölületesen is, érkeztek ismeretek a kortárs külhoni avantgárd törekvésekről, amelyek többféle lehetőséget is föltártak az érdeklődők előtt. A figuratív vonzalmú, pályájukat azonban megszakító ideológiai terror elnyomottjai (Mácsai István, Sikuta Gusztáv, Pap Oszkár, Máriaasi Masznyik Iván, Erdély Miklós stb.) találkoztak a Főiskoláról a szocreál undorával kikerülő fiatalabbakkal, Csernus Tibor, Veress Sándor László, Kóka Ferenc, Korga György, Altorjai Sándor, a vele egyidős Gyémánt, vagy Lakner László, Szabó Ákos, az Iparművészetiről Orvos András a figurális, vagy nevezzük éppen realizmusnak, naturalizmusnak, új fölfogásával vágtak neki a pályának – alighanem a pop art és következményei (hiperrealizmus, fotórealizmus, de assamblage szintén) csak beszivárgott hatására szintúgy, nem hagyva figyelmen kívül a szürrealizmus mindenképpen élő hagyományát.

Magától értetődik, hogy – fogalmazzunk az egyszerűség kedvéért így – mind-egyikük más és más módon alapozott a naturalizmusra – esetleg hagyatkozva a befogadók hagyományosabb iskolázottságára, és fölöttebb eltérő színvonalú (élet)művek jöttek létre – mondhatjuk befejezett múltban, mivel a pályák többsége lezárult. Gyémántot technikai könnyedsége, merész kompozíciós hajlama, és nem utolsósorban biztos ízlése jószerivel eleve elrendelte, hogy magába szívjon minden kísérleti készletet, ugyanakkor a nézőnek megvan az az érzése, hogy egyáltalán nem kísérlettel, hanem kiérlelt, kidolgozott művekkel szolgál. Amikor a 60-as évek derekától sorra jelentkeztek a hasonló indíttatású festők – többek a Mednyánszky Galériában – a jelenséget az egyöntetűséget sugalló *szürnaturalizmus* elnevezés írta be a köztudatba (talán Pernecky Gézától eredően), noha ebből a távlatból jóval árnyaltabb helyzetértékelésre kínálkoznék esély. Ám jelen esetben Gyémánt László munkássága érdekel bennünket; ezúttal az ő jelentkezésének megítélése lényegesebb. Két műszó között választhatunk: hiperrealizmus és fotórealizmus.

Egy olyan tehetségű, képzettségű festőnek aligha okoz gondot a látvány fotográfiai leképezése (amihez még hozzátehetjük gazdag fotográfiai tevékenységét, közös munkáit barátjával, Szalay Zoltán fotóművésszel). Ugyanakkor számára ez az a biztonságos alap, amely kinyitja számára az esélyt személyesre, individuálisra formálni festői üzenetét, aktuális mondandóját, Ez a közlemény mindenképp azt kívánta világossá tenni, hogy létezik egy más, egy szabadabb világ, amely nemcsak másként működik, alapvetően a művészetről is másként gondolkodik, az alkotó szellem szabadságát elkötelezetten (mondhatni: törvényesen) tiszteli, nem korlátozza normatív esztétikákkal, mint az *egydimenziós* kulturális politika, amely legföllebb a posztimpreszionizmusra telepített szocreál dogmáját kínálja a művészetnek Magyarországon. (Meg kell jegyeznünk, a szerveződés, a korlátok tágítása szempontjából nagy jelentősége volt Molnár Sándor Zuglói Körének, illetőleg az első, 1968-as Iparterv-kiállításnak, egyéb akcióknak; például a Szürenon csoport szerveződésének Csáji Artila kezdeményezésére.) A fölismerés, hogy a norma megkerülhető, úgyszólván robbanásszerűen átstrukturálta a hatvanas évtized magyar művészetét, noha nem a dogmatikus kulturális politikát, azaz a három T továbbra is osztályozta az alkotókat. Gyémánt korszakosan emblemikus képpel lépett a közönség elé: az 1964-es, az Ernst Múzeum kiállításán bemutatott, a sajtóban folzúdulást keltő (lásd: Magyar Nemzet) *Cosmopolis* egyértelműen a korlátlan nyilvánosságra vágyakozó magyar társadalom szellemiségét, vonzalmait, vélelmezett ismereteit, netán ábrándvilágát, tárgyi-szellemi sűrítményét tárja föl a korabeli, az elfojtásokban raboskodó befogadói szemlélet számára, és írja be ezt a megkerülhetetlen gesztust a modern magyar művészet történetébe.

A kép rendkívüli ikonográfiája és a jelek esetlegesnek tetsző, ám mégis tudatos *gondolati szerkezeté* komponálása, libegő tárgyszerűsége, figuratív absztrakciója, ha tetszik par excellence ikonokkal írja le azt a szabad és mégis határozott *vágyteret*, amelyet a *Cosmopolis* cím jelöl ki egy korántsem fiktív térképen. Olyan helyet, ahol mind az anyagi, mind a szellemi javak mindenki számára elérhetőek. Hogy merre kell keresni ezt a tájéket, egyértelművé teszi a német nyelvterületen jól ismert és vörös (jegyezzük meg a helynév szintén az!) nyílban beidézett irányjelző: *Einbahn* – a térképszerűen balra – tehát *Nyugatra* tájolt „egyirány”. Fogalmazhatunk úgy akár: szemet szűrőan pimasz üzenet mind a szín, mind pedig az irány a baloldaliság elorozott, hivatalos dogmává merevített közegében. A pártaspektuson túl azonban merész üzenet, félreérthetetlen hitvallás a szabadság mellett. És nem lehet elégszer hangoztatni eredetien új festésmód, amely még a kubizmus összegező szakaszának applikációit is megidézi. Ismereteim szerint nem született hasonlóan kapitális mű a korszak és a festői kifejezés egymásra kopírozásából, ami egyúttal azt ugyancsak jelenti, hogy Gyémánt markánsan saját: tragikusan groteszk hangot ütött meg a formálódó figurális avantgárdban akár azzal, hogy reflexiói közvetlenebbül irányulnak a társadalmi közérzet problémáira, elvitathatatlan tőle egy finom, de határozott kritikái él. Ez a narratíva már megmutatkozott a vizsgabizottságnak sok gondot okozott diplomamunkáján, *Az életben maradtak karneválja* (1963) című hangulatában fájdalmasabban groteszk kompozíciójában. De talán érett *danteszekeknek* is minősít-



hetjük (a kötelező optimizmussal szemben bizonyosan) akkori munkáinak jelentős részét. Gondolok itt olyanokra, mint a félreismerhetetlen Dali-parafrázísnak tetsző *Az idő melléktermékei* vagy az *Emlékek* ébredése, netán a tematikailag is a leendő életmű egyik tematikai súlypontját előlegező *Jazz*, vagy a különös szépségű *Beatles*. Annnyit máris előre bocsáthatunk, hogy a grafika szellemi-formai ekvivalenciája a festmény-főművekkel mindvégre nyilvánvaló; elég talán a 2002-ben alapozott vászonra készült, lenyűgöző szénrajzára, az *Estragon és Vladimirra* utalnom.

(Domanovszki jól sejthette, merre felé veszi Gyémánt az irányt az övénel szabaddabb formálást támogató Hincz Gyula keze alatt, amikor nem akarta kiengedni leendő tanítványát az ő irányítása alól.)

1965-ben önálló kiállításon mutatkozott be a fiatal művészek klubjában, ez a kiállítás minden bizonnyal mély nyomot hagyott a klubhoz szorosabban kapcsolódó kollegái között, hiszen hosszú éveken át, még 1970-es távozta után is sokan emlegették. Nagyon is érthető módon elsődlegesen bravúros, elegáns, könnyednek tetsző, mégis magabiztos előadásmódja okán, amely nyilvánvalóvá tette, hogy az alkotó nem sorolható mereven egyetlen létező irányzathoz sem, vagy ha mégis, hát akkor az összes neoavantgárd figurációhoz (föltétlenül bele értve a pop artot), egy olyan rajzkészségű művésztől, mint Gyémánt nem várható el, hogy talán legbiztonságosabb (eredendő?) kifejezési eszközét ne úgy használja, ahogy azt az aktuális föladat, cél, eszme megkívánja, alighanem ez lehet – a ráépülő sikeresség mellett – egyik kiváltója (mindmáig?) a pitáner féltékenykedéseknek, amik – saját bevallása szerint – lehangolón hatottak/hatnak a kollegialitást nagyra becsülő művészre. Emiatt tudta mindenkor örömmel fogadni a hozzá elveken, emberi tartásban, erkölcsben közeli társakat.

(Abban az időben egyébként tudni lehetett, éppenséggel illet tudni, legjobban úgy védhetjük magunkat, ha kölcsönösen egymást is védelmezzük. A korszellem föltétlenül ezt sugallta.)

Kétségtelen, a „fenegyereknek”, sokan tekintették annak az induló művészt, hirtelenjében megsokasodtak föladatai (és persze lehetőségei), két esztendővel viszonylag zártkörű bemutatkozása után kiállítása nyílhatott az akkorra már „elhíresült” (Korga György 1964-es hatalmas közönségsikert arató kiállítása) Mednyánszky Teremben, ahol nem maradt el az ő sikere sem, amit egyébként megelőzött már – mint láthattuk – szakmai híre, valamint az a várakozás, hogy mit mutathat be az a fórum, amely nyilvánvalóan a kulturális politika szelepeként működött az egyre feszültebb szellemi közegben. Ezúttal a Terem kirkat-ablakában Dali-idézetek csábították a kíváncsiszkodókat. Ebben a nyilvánossági formában félreismerhetetlenül jelentkezett a nagy magyar nemzeti skizofrénia, amely – szokásához híven – egyszerre akarna kétféle teljesíteni (vagy éppen vágni, ha annak érzi szükségét), ami általában sosem a tisztázás felé, rendre a zürzavar felé taszigálja az ügyeket. Elkövetkezett a demokrácia-deficit jellegzetes elleplezési kísérlete, hogy szalonképesebbé tegye a „legvidámabb barakkot”, ám ne sérüljön a diktatúra. A kulturális politika a rugalmasság látszatával igyekezett ehhez hozzájárulni, az ideológiai küzdelemben eltolta állásait a sugalmazott, olykor teljesen otromba, marxista kritika felé, amely mintegy a pártirányítás indirekt (?)

eszközékként jelent meg. Aki azonban nyitott szemmel, nyitott füllel és a bőrén érzékelte a valóságot, megértette azt a rafinált szimulakrumot, amit a kulturális politika jelentett az igazi kulturális élet helyén. És Gyémánt valóban föltárta magának ezt az önellentmondását az őt nyugtalanító, szorongató világnak, művészi reflexióját egyforma biztonsággal testálta festményeire, valamint az azokkal *ekvivalens* nagyméretű, technikájukban egészen változatos grafikáira – már az indulás éveiben (*Ikarosz variációk*, *Korunk kórképe*, stb.). Végvári Lajos *Nem megy simán e honban* című kiállítási előzetesét azzal zárta, hogy Gyémánt „biztoskezü” ígérete a magyar festészetnek.

Gyémánt egyre rosszabbul érezte magát ebben a szélsőségesen manipulált közegben, amelyben ugyan kiállításokhoz is juthatott egyelőre (1968: Eötvös Klub – betiltva, Budafoki Művelődési Központ; 1969: Nagykőrös, Nemzetközi Jazz Fesztivál; 1970: Győr, Képcsarnok), de a meg sem nyílt kiállítás betiltása a mindenható Aczél György részéről (akit egyébként bosszanthatott a helyszín liberális híre), világossá tette: a rendszer lényege mit sem változott. De nyomatékositották olyan atrocitások, mint útlevel híján lemaradt egy bécsi kiállításról, amelyen találkozhatott volna a mesterének tekintett Salvador Dalival, majd egy személyre szóló hollandiai meghívásra mást küldtek helyette. Igaz ugyan, hogy 1968-tól belekóstolhatott a pedagógiába zebegényi szabadiskolájában, de ez sem tudta visszatartani, 1970-ben elhagyta az országot. Röpke kölni tartózkodás után Londonban kötött ki. Ezzel gyakorlatilag új fejezet kezdődött életében, következésképpen művészetében.

Londonban művészcsoporthoz szervezett szellemiségéhez közelálló fiatalokból, tanítványokból *Group Five* néven, beszállt egy *Zydlar* nevű galériába szervezőként, árverések látogatója-, vásárlójaként, ami jó hasznot teremtett az üzletnek, 1971-ben maga is bemutatta képeit a galériában. Az angliai képek kompakt fekete háttere, sötét tónusa (*Get up, stand up!* későbbi visszapillantása utalni látszik helyzetére. Ezt még követte néhány angliai kiállítás, 1973-ban viszont már a bécsi Amerikahaus vendége egy jazz-kiállításra, és Bécsbe is költözött. Alapos készülődését meséli: *Sokat mentem esténként a Bull's Headbe. Ebben a pubban minden este élő jazz szólt különböző együttesek közreműködésével... bizony sokat kellett fizetnem. de meg kellett tennem, mert ezt úgy fogtam fel, hogy már nem egyszerűen szórakozni megyek oda, hanem a készülő kiállításomhoz gyűjtök anyagot. Este fotóvázlatokat készítettem, egész nap viszont festettem.* Na igen, a naturalista művész modell-gondjai! És – persze – a megoldás.

A magyar bíróság távollétében több, mint kétéves börtönbüntetést szabott ki rá („alkotmányosan” szokásban volt ez a bornírt formáság, noha az *esetleges* zsarolhatóságot is főnntartva), Ausztriában pedig a hetvenes évek végén állampolgárságot kapott. Bécsben társtulajdonosa lett a *Cobenzl Galerie*-nek, de hasznos német kapcsolatok is sikerült kiépítenie. Két jelentősebb kiállítás is kötötte új hazájához: egy Bécsben (1974), egy pedig Welsben (1978). A bécsi képek Gyémántja jóval túl van már azon, hogy egyszerűen „biztoskezü” mesternek, pláne „ígéretnek” minősítsük, inkább azt hangsúlyoznám, hogy tökéletesen aszúrban van a korszak legfontosabb

trendjeivel, nem pusztán befogadta – teszem azt – a pop és a hiperrealizmus hatásait, sikeresen, meggyőzően magára formálta azokat – megtartva a szürrealizmus ideáihoz (a tárgyak többletjelentése, az asszociációk fölszabadítása a kényszeres logikától, a saját-valóság hierarchiája stb.) ragaszkodó szemléletét, sőt, tovább finomította a megjelenítés eleganciáját. Figyelmezve egyúttal Gyergyai Albert hajdani, ám máig érvényes összegzésére, miszerint *A mai szemlélet a szabadságot, a kifejezést, a hangot értékeli: megannyi oly imponderábilát, ami most messze van a zárt formáktól. A hazai kötődések ismételen és emlékképekként fölbukkannak (Autobiográfia (1976), Nőnap (1977), nem különben a karakteréhez közelálló aggodalom (A történet vége (1977), ám ott van nem egészen kritikátlanul a fogyasztói társadalom, a bőség ideálja, de az irányt mutató nyíl már északra áll a virtuális térképen, azaz a Supermarket (1978) című hatalmas tablón (140x200 cm). A korábbi Beatles helyett pedig az ugyancsak nagyméretű Mr. Head (1977) tulajdonképpen csak „részlet” egy futó filmből, a megfelelő helyen elvágható, mutatja a perforáció és az olló). A szintűgy 1977-es Szürke rémület vagy a talányosabb UN. (1978) alighanem többet árul el alkotója lelkiállapotáról.*

Újabb meghatározó fordulat életében: 1982-ben hazatért. Már Bécsben megfogant benne a gondolat. hazatérte után pedig hamarosan szervezni kezdte az Új Gresham Kört azokkal a kollégáival, akikkel – Csernus, Mácsai, Eigel, Szabó Ákos, Kóka – szellemi közösséget érzett, és akikkel törzsasztaluk volt a Gerbeaud Cukrászdában.

\*

1982 utáni és – szerencsére máig gyarapodó – festészetének áttekintéséhez érdemes lehet tematikus szempontokat követni, méghozzá nem is önkényesen, kínálkozik a metódus. Semmiképpen nem jelenti azonban azt, hogy ezek az életműben élesen elhatárolódó fejezetek, többnyire éppen azt látjuk, hogy egyes témák, egyes motívumok föl-föl bukkannak időnként, néhányuk pedig – fölthetőleg a rendezettebb viszonyok között – hosszabb kifutásban megalkotják ezeket a fejezeteket. Ugyanakkor mintha a megélt tapasztalatok higgadtabb világlátásra, helyzetértékelésre (ha szabad így fogalmazni) ösztönzik. 1989-ben festette hatalmas tablóját (205x205 cm) a jaltai konferenciáról, a második háború utáni világ sorsát „eldöntő” Churchill, Roosevel, Sztalin hármáról a jól ismert, agyonidézett fotó alapján. Gyémánt mintha a múlt ködének bizonytalanságába taszítaná a jelenetet: levegőben ül a nagy triász, lábuk alól elfolyt a talaj, de még lábuk is lecsordogál, a háttér pontosan olyan szürkésbarna, mint ők maguk – utalás lehet a „kibarnuló” régi fekete-fehér fotókra. Inkább árnyak ezek a figurák, egy nyomasztó álom emlékei – szürke arcukkal, bár Sztaliné (célzatosan?) mélyebben olvad a baljós háttérbe (mögüle Molotov figurája sejlik), írások, fragmentumok az eseményről – fölöttük, mellettük. A kép címe teszi egyértelművé a festő véleményét: *Kft. Szabadjon mégis úgy föloldanom: korlátlan felelőtlenségű társaság.* Ha párhuzamba állítjuk a képpel az 1990-es *Világtűkör* ugyancsak meglehetősen színtelen (egyazon okkeros-feketés) gesztusainak sivárságát,

a WORLD-beírást egy fehér tükörbe, akkor akár a Kft. eredménye tárul elénk. Ha még a Kft-vel egyidős *Áldjon vagy verjen sors keze...* is idecítálható, akkor a keserű „csakazértis” fekete ironiáját is kiolvashatjuk ebből az árulkodó önarcképből.

És akkor itt is vagyunk az önarcképeknél.

Ha az imént emlegetett összevetjük az 1971-ben Angliában készült *Hontalan önarcképpel*, annak majdnem totálisan fekete közegéből (a kiismerhetetlen semmiből) egy ámuló, groteszk kamaszarc fehérlik tétova várakozásban. 1989-ben itthon ez az arc szemüveggel, tónusosabban világlik a feketéből, hangsúlyosan vele együtt csupán a jobbkar és a kéz – az említett „csakazértis” ösztökéje: a mesterség biztos eszköze. Összeolvasva: a művész néz, gondolkodik és festeni fog – mindenek ellenére, ha kell! Ezekhez képest az 1977-es *Önarckép* már-már vidám merengése szembeötlő, a *Hetvenévesen* öntudatos összegzése fotórealista tárgyiasságot mutat. Önarcképet szükségszerűen fotóról vagy tükörből lehet készíteni, Gyémántnak egész pályáján kéznél a fényképezőgép, gyakran pontosan a beállítottfotó hidegségét viszi át képeire, többnyire azonban él a fölülrás eszközeivel, miként 1988-as rezignáltabb *Önarcképének* finom gesztusai mutatják. (Alighanem ebbe a témakörbe kellene beterelnem a Krisztina-képeket (második feleségéről), amelyek csaknem minden esetben egyúttal bonyodalmas önreflexiók is, ekként önmagukban egy tanulmány tárgyait képezhetnék; föladata lehet majd a Gyémánt-életmű igényesebb fölmérésének.)

A portrék egyébként a kezdetektől fogva szívesen vállalt föladatai festőnknek. Aki egyértelműbben próbálja áttekinteni és jellemezni ezt a hatalmas munkásságot, kapva kapnak a fotórealista besoroláson, magam már föntebb jeleztem: ennél összetettebb a jelenség. Mindössze azért hangsúlyozom még egyszer, mivel a par excellence arcképek szinte magukon viselik (összességükben és sokszor egyediségükben) ezt a megszorítást. Nagyon egyszerű lenne mechanikusan különbséget tenni a rengeteg portré között; jelesül, hogy némelyek megrendelésre, mások „ihletettségre” készültek. Hamar érkeznék a legváratlanabb esetekben a cáfolat. Ám a portréigény a képzőművészetben csaknem megszületésétől fönnáll – jöjjön az akár valamiféle mecenatúrából, akár egyéni alkotói ötletből. Gyémánt ezzel természetesen tisztában van, és ugyanolyan természetességgel és önbizalommal, munkássága ismeretében pedig festői bravúrral készítette ezeket a műveket, mint ahogy egyéb témáit is kezelte. Kárpáti Tamás *50 Gyémánt-portré* címen összeállított egy nívós albumot, amelyben mind az ötven kép megtalálja reflexióját – szépíróktól, kritikusoktól, más baráti érdeklődőktől. Ekként vélhetőleg megbocsátható, hogy itt és most szubjektív válogatásban térünk ki erre a fenoménra. Nem föltétlen metaforikus értelemben – ezek a portrék bizonyos értelemben önarcképek is; kisebb-nagyobb hangsúllyal magukon viselik alkotójuk viszonyát az alanyokhoz. Jócskán vannak olyanok, amelyek vitathatatlanul az alkotó élményét (élményét, nem benyomását) adják át, közvetítik a választott modellről. Számomra például kifejezetten meghatóak főiskolai mesteréről, Hincz Gyuláról készített arcképei. Az 1986-os *Hincz memorial* – témájának megfelelően – az elmúlásból fájdalmas múlandóságában fölidézett halott emléke; az érzelmi vihar csillapodtával, három év múlva már a bölcs oktató, a kiváló öreg kolléga néz ránk – majdhogynem

vallatólag (mármint, mit tesznek a világgal? – kérdi eszményei hanyatlásában). Az anynyiszor megidézett barát, Amerigo Tot meg úgy hajol be az 1999-es portré diagonáljába, mintha ugyancsak a létrejött eredményeket firtatná. Hasonlóan „olvasható” gesztusok, beállítások, színek, fintorok egyénítik – csak a fősorolás kedvéért – Teller Ede, Határ Győző, Frank János, de akár Makk Károly jellegzetes, *morális tapintatossággal* megformált arcképeit, még inkább az Estragonként vagy Vladimirként a halhatatlanságba emelt Garas Dezső és Darvas Iván portréját, nem is szólva a két leprangolt világbohócot megteremtő szikár Samuel Beckettét.

Amikor rátérek Gyémánt László legtöbbször és alighanem legtöbb oldalról körüljárt témájára: a jazzra, máris kiegészíthetem azzal, hogy a portrézás ebben is jelentős szerepet kapott, például a felejthetetlen dobosról, Kovács Gyuláról, ahogy a festő mondja: az *én Gyulámról* készült munkáit az előző témakörben is említhettem volna. Mégis, ez a szenvedélyes, szeretetteljes azonosulás, a vágy: *pour trouver des hommes* (André Breton szavaival) jelezheti azt az egész pályán végig húzódozó érdeklődést a Jazz iránt, amely újabb és újabb közelítésekben nyilvánult meg. Már a budafoki kiállítás ennek a témának szentelődött, és hiába próbálta Aczél György lebeszélni a folytatásról, Gyémánt – a *tiltást* is vállalva – hűségesen kitartott szenvedélye mellett. Csáth Géza idézi egyhelyütt Anatole France abbóját: *A lelkek egymásra áthatlanok*; Gyémánt viszont mind azokkal a képeivel, amelyek együttesekről vagy jeles jazz-személyiségekről készültek, mind pedig azokkal az absztrakt gesztusokkal, amelyeket a jazz-zene ihletett (akárha „átkottázná” a hallott ritmusokat, fragmentumokat festővászonra), szembe megy az abbé véleményével: igenis, a lelkiségbe kíván áthatolni. Valami ilyesféle érzelmi reflexióra utalnak egyébként a portrékon, csoportképeken bevillanó színes gesztusok szintén. A 2003-as esztendő szemmel láthatóan főleg a jazz jegyében telik, de láthattuk, hogy mind angliai, mind bécsi tartózkodásai során foglalkoztatja a téma.

Bár úgy látszik, hogy a társművészetek közül elsődlegesen a zene izgatja, ám azonnal átlátja a vállalkozás szellemi izgalmát, amikor Darvas Iván megkeresi, vállalja el a *Godot-ra várva* színpadképének megtervezését. Darvas elképzelésében Beckett apokaliptikus darabja a huszadik századi magyar viszonyokat érintené, amiatt gondolt Gyémántra. A festő egy nap gondolkodási időt kért, majd másnap szinte kész terv skicceivel jelentkezett. Megalkotott egy végállapotnak tetsző színpadképet: egy kiszáradt, csonka fa maradványa jelzi a természetes környezet, az egész színpadot elborító civilizációs hulladék az ember által teremtett környezet pusztulását. A háttérfüggönyön pedig a szellemi kultúra kiürült, értelmetlen írásjegyei (?) böngészhetőek. Ebben a miliőben várakozik (eldöntetlen: kire, mire?) a két emberroncs: Estragon és Vladimir (Garas Dezső és Darvas Iván), akik ettől a pillanattól – láthattuk korábban – alanyai a festő ihletének. Darvas célzott rá, a nézők pedig meggyőződhetnek: Gyémánt egyenrangú alkotótársa lett a színháziaknak. Persze, festészetének számos vonzó jellemzői között megtalálhatjuk a színpadiasságot. Magától értetődik, pontosabban: a részben pop-artos indíttatástól, ugyanis az irányzat legjobbjai – Andy Warholtól Roy Lichtensteinig, Tom Wesselmantól Robert Rauschenbergig éltek a legkülön-

bőzőbb szcénák varázsával, de úgy gondolom, a hiperrealizmus sem idegenkedik tőle. Gyémánt ebbéli vonzalmát akár olyan hatalmas tabló is igazolhatja, mint a *Vérnisszás*, amelyen a „szereplők” – Körmendi Anna, Gyarmathy Tihamér, Gerzson Pál, de akár ő maga (és még sokan mások – azonosíthatók az egyik legnagyobb szakmai bemutatón: a kiállítás megnyitón. Valószínűleg – miként az az imént sorolt ottani popművészeket – 2009-ben Amerikában is ez a teatralitás ragadja meg első pillantásra (lásd: szabadságszobor vagy a Lincoln-emlékmű), hogy aztán a Mount Rushmore csodája, a sziklába faragott Nemzeti Emlékhely kápráztassa el elnökportréival, amelyek – aligha túlzás – már-már formaelemző témát adnak akár grafikai, akár festői megoldásokhoz. Kipróbálni a színt a nagyméretű vásznon, a színes olajfestéket és a jószerivel csak szürkéket (mintegy a fotóra hajazva); valójában azonban visszaadni a monumentalitás nagyszerűségét: az emberi istenség-igény fenséges szcénáját. Megkockáztatom, semmivel sem kevesebb erúdióval és tehetséggel, mint a pop legjobbjai, ideértve Jim Dine-t is.

Az utóbbi vélemény azt kívánta jelezni, hogy Gyémánt László művészete korántsem csupán a magyar művészet történetében értékelhető, hanem az elmúlt háromnegyed század szakrifikált nemzetközi jeleivel összemérhető, hatalmas életmű birtokosa, és mint ilyen magasodik modern művészetünk legkiemelkedőbb, legszínesebb teljesítményei között. Aki – Chestertonnal szólva – *mindig azzal próbálkozik, hogy formába öntse a fényt, hogy fölhasogassa napra és csillagokra...*

