

KESERÜ Katalin

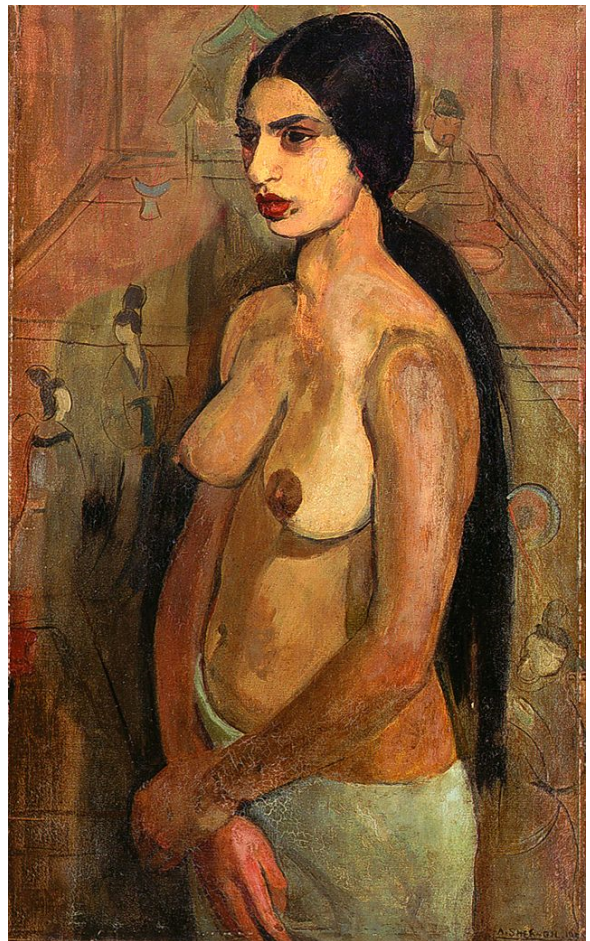
Amrita Sher-Gil indiai képei

Születésének 110. évfordulóján elhangzott előadás
ASG Indiai Kulturális Központ, 2023. február 3.
(Amrita Sher-Gil: Budapest, 1913 – Lahór, 1941)

Idézet a festő 1937-ben megjelent önvallomásából:

„Egészen addig, amíg nem kezdtem el újra India után vágyakozni, tisztán »nyugatit« festettem, s a stílusom szinte tudományos volt. A hangsúlyt elsősorban a **technikai** megvalósításra helyeztem, melyet sokak szerint rendkívül mesterien elsajátítottam.

De amint újra indiai földre léptem [1934-ben tértünk vissza], nem csupán **témában és szellemben**, de a technikai kifejezőmódot tekintve is óriási változáson ment át a festézetem – sokkal mélyebben átítatta India. Ekkor ébredtem rá valódi művészi küldetésemre: tolmácsolni az indiaiak életét, közülük is különösen a szegényekét; megfesteni azokat a végtelen türelmet és alázatot sugárzó arcokat, megörökíteni azokat a szögletes, barna testeket, melyek csúfságában különös szépség rejlik; vásznon visszaadni azt a benyomást, melyet szomorú szemük tett rám; és mindezt egy teljesen **új és saját technikával** megvalósítani. Céлом az volt, hogy olyan szintre **emeljek egy jelenséget** – mely máskülönben érzelmileg szegényesen hatna –, ahol **közvetíteni** tudom azt az érzékeny, befogadásra képes nézők számára.”¹ (kiem. tőlem)



Tahiti önarckép, 1934 (Magángyűjtemény)

¹ The Indian Ladies' Magazine 1937. január–februári számában megjelent írást közli SUNDARAM Vivan (ed.): *Amrita Sher-Gil – a selfportrait in letters & writings*. New Delhi: Tulika Books, 2010. I. 325. o.

Bevezető összefoglaló

E szöveg írásakor Amrita művészete és élete egyik fordulópontjához érkezett. Az európai festőtechnikát (tanulmányok, vázlatok alapján olajfestékekkel vászonra) hivatalosan Párizsban sajátította el, nem hivatalosan a hosszú magyarországi tartózkodásai alatt is, az 1930-as évek első felében. A párizsi École des Beaux Arts akadémia volt, s mint ilyenek nem sok köze volt az élethez, annál inkább a mesterséghez. A figura (fej, majd test), a csendélet és a táj megfigyelését, szerkezeti felépítését és a festés alapjait lehetett elsajátítani. Amritát kivételnek is tekinthetjük a növendékek közt, hiszen például a *nőmodellekről* festett képei idővel feltűnő érzékenységről, tényszerűségről és együttérzésről – életről: a saját, egyéni szemlélet kifejezésének szándékáról és képességéről – tanúskodtak.² Kortársunk, Geeta Kapur indiai művészettörténész – ma használatos szóval – a **reflektív karakter** megjelenésével magyarázta az utolsó európai tanulóévek (1933–34) erőteljes női portréit 1972-ben.³ (Az akadémián voltak nem európai modellek is, de Amrita Magyarországon foglalkozott behatóbban – elsősorban a bőrszín, valamint a viseletek tarkasága, azaz határozottan festői színproblematika miatt – cigány modellekkel. Ez azért érdemes megjegyzésre, mivel a magyar-indiai származású, Budapesten született Amrita – kamaszkori indiai élményei szerint – az ottani „fehér” társaságban sötétebb bőrűnek számított. Festői – a színviszonylatokkal kapcsolatos – tanulmányaiban ez a háttér/környezet és az alak viszonyaként jelenik meg: önarcképeinek fele vörös háttérrel készült 1930–32 között, míg a fehér modell után festett arcképeinél ez a szín ritka.⁴)

Az európai művészetfogalom akkoriban tágas volt: a 20. század elején épp Párizsban nevezték művészetnek a törzsi kultúrák, Közép- és Kelet-Európában a paraszti kultúra alkotásait is, s érlelődött egy új tudomány: a kulturális antropológia, mely kultúrához (valláshoz és rítusokhoz) kötötte azt, amit művészetnek nevezünk. Amrita ezt a kultúrát Indiában, felnőttként találta meg. Idézett mondataiban az indiai élet egészen másként jelenik meg, mint az aktivitással teli párizsi, s nem eseményekhez kötötte, hanem állandóan és mindenütt jelen lévő „jelenségként”, amit személyes átéléssel és társadalmi érzékenységgel jelenített meg. Kapur is előbb mélyre hatoló **megértéssel**, intuitív **szimpátiával** magyarázza az első indiai képek szegénységet felmagasztaló attitűdjét. [Nagyszerű lenne egyszer egyben látni első indiai korszakának (1935–37) minden művét!]

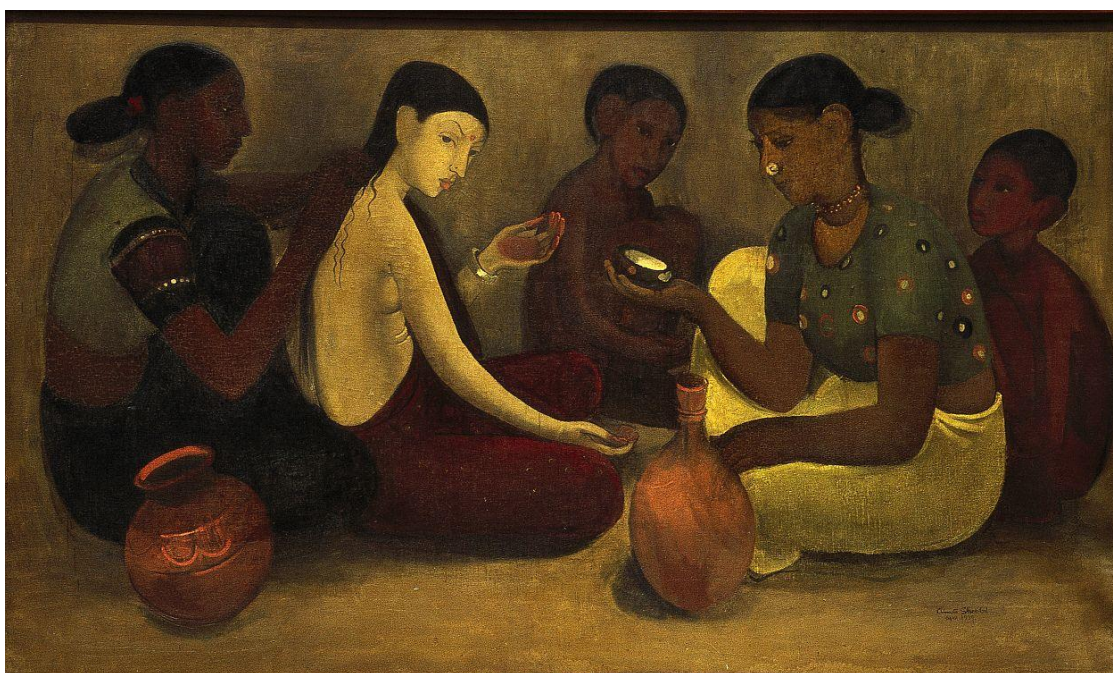
² KESERÜ Katalin: *Amrita Sher-Gil (1913–1941) indiai festőművész és francia–magyar kapcsolatai / A. S-G the Indian painter and her French and Hungarian connections / A.S-G peintre indienne, et ses relations de Hongrie et de France. Amrita Sher-Gil. Kiállítási katalógus. Budapest: Ernst Múzeum – Delhi: National Gallery of Modern Art – Paris: Institut Hongrois, 2001. 25–50. o.*

³ A MĀRG mumbai folyóirat tematikus Amrita-számában, 1972. március.

⁴ Ez persze összefügghetett a tananyaggal is: előbb az elsődleges (vörös, sárga, kék), majd a másodlagos alapszínek és viszonyaik megismerésével. Továbbá az életteli vörös szín az erő, a nemiség jelképe is. Lehet, hogy Amrita ezt ilyen módon vindikálta magának.



Vásárra menő dél-indiai parasztok, 1937
(Magángyűjtemény)



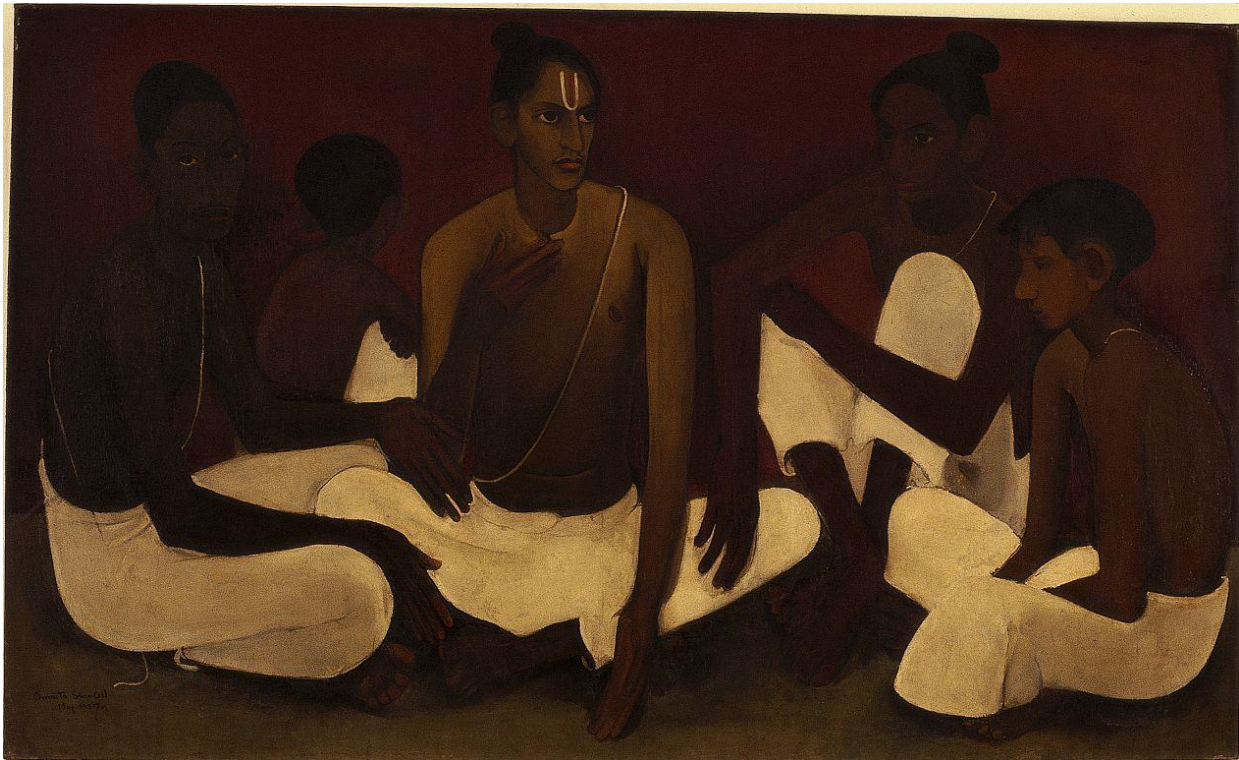
A menyasszony öltöztetése, 1937 (NGMA, New Delhi)

És az új és saját technika? Azt hiszem, ezen az európai mesterektől és mintáktól való elszakadást (elsősorban a színek és színviszonylatok terén⁵), valamint a művészet alig ismert indiai múltjának (falképek és miniatúrák) táblaképbe átültetését érthetjük. (A buddhista szerzetesek adzsantai szentélyeinek és kolostorainak – barlangtemplomainak – V. századi falképeit és a 17–18. századi, papírra festett miniatúrák többféle iskoláját épp Amrita fedezte fel a festészet számára, mint ennek Indiában is meglévő múltját, lehetséges forrását.) 1937–38-as nagyméretű festményei csendes rituálék és hétköznapi szokások „emelkedett” képei. Ihletőik két ellentétes világ: az életteli „buddhista mennyország” adzsantai seccói, és a névtelen emberek alig mozduló, de az utakat-útfeleket India-szerte elborító tömegei. Hiszen nem átalta az egész hatalmas országot bejárni, hogy a „jelenséget” megismerje.



Mahádzsanaka dzsátaka. Falfestmény részlete. Adzsantá (Mahárástra),
1. sz. barlang, Vákátaka-korszak, kb. 5. század vége
(Fotó: Baktay Ervin: India művészete. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata,
Budapest, 1958. I. színes tábla)

⁵ Amrita vonatkozó leveleiről KESERÜ Katalin: *Amrita Sher-Gil és Magyarország / Amrita Sher-Gil and Hungary*. Kiállítási katalógus. Balatonfüred: Vaszary Villa, 2013.



Brahmacsarik, 1937 (NGMA, New Delhi)

Most a következő évekről (a második indiai, egyben utolsó „korszakáról”) szeretnék beszélni.⁶ Amint korábban, 1934-ben, a sorsdöntő választását megelőzően hosszan időzött Magyarországon, s egy különös, elkötelezett aktot is festett magáról (*Tahiti önarckép*), úgy 1938-ban is Magyarországra jött, és egy még különösebb, kettős aktot festett (*Két leány*, 1939) egy sötét és egy világos bőrű leányról.⁷ A mezítelenség az utóbbi esetben is újjászületést (is) jelenthetett: most a nyugati és a keleti (a fehér és a „fekete”) különbözőségének elfogadását, akár a saját énjében is, esetleg a maga indiai voltának előtérbe helyezésével és védő beburkolásával emelve ki világló európai „támaszát” is. Mindkét akton feltűnő a kéz- és a lábfej primitív, lapidáris formája, amelyet Cezanne-től, Émile Bernard-től, Gauguintól (és Magyarországon esetleg Csontváry Kosztka Tivadartól) láthatott. Ez a kéz- és lábforma a klasszikus, az ideális európai testfelépítésből levezetett kánontól eltért. Nemcsak a lehetséges, másfajta kánonokra hívta fel velük a figyelmet, de az európaiatól eltérő, „barbár” formák a természeti népek másfajta civilizációjára, természetes világára és világképére is utaltak. Egy új kánont kezdeményeztek a festészetben, melyben nem a (tökéletes) európai ember – sőt, nem is a tökéletesség – adja a mértéket. Az, hogy e képein önmagát egy távoli világ bennszülöttjeként azonosította, kísérlet volt saját mivoltának tárgyilagos megragadására is.

⁶ Felhasználva egy korábbi előadásomat is: *Amrita Sher-Gil a művészettörténeti szakirodalomban*. In: *Keleti hatások és motívumok a magyar művészetben*. (szerk. SÍPOS János. Budapest: MMA Kiadó, 2019.111–154. o.)

⁷ Elemzését lásd *Amrita Sher-Gil és Magyarország* 44-46, BALARAM Rakhee előadása az MMA 2013-as, *Amrita Sher-Gil és az indiai–magyar művészeti kapcsolatok* című konferenciáján.

Kutatástörténet

Az életművet már nem (csak) kortársként figyelő kutatók írásait az 1970-es évektől követem nyomon Amrita indiai éveivel kapcsolatban mind Indiában, mind Magyarországon. Korszakonként ugyanis változhat az érdeklődés tárgya és iránya, és szerencsés az az életmű, melyben mindig akad újabb felfedezni való, mert így csiszolódik a róla való beszéd.

Az 1970 körül újszerű: a leíró-elbeszélő művészettörténet helyett problémafelvetéssel élő gondolkodás – az életmű kanonizációja érdekében – még a helyhez kötésen alapult, mely részben a művészet európai, stílustörténeti megközelítéséből, másrészt a forrásgyűjtés köreinek behatárolásából eredt. De éppen a helyhez kötés vált problémává akkor, nemcsak a művészet nemzetközisége, de kezdődő globalizálása érdekében is. Losonczy Miklós 1972-ben egy újságcikkben megpendített egy máig érvényesnek látszó kérdést (Amrita művészete – későbbi szóhasználat: **identitása** – indiai-e és/vagy magyar/európai), amelyre egy '74-ben megjelent tanulmányában bővebben is kitért, az indiai hagyományba illesztve az életművet, új szempontok alapján (pl. részletesen foglalkozott Amrita alakjainak gesztusnyelvével,⁸ amit később Mulk Raj Anand is megemlített a monográfiájában⁹). Ugyanakkor Losonczy észszerű rendet látszott vágni az összetett történetben: „Magyarország a művészi induláshoz oly szükséges élményanyagot, Párizs technikai tudást, India kibontakozást adott Amrita Sher-Gilnek.” Természetesen – stiláris alapon – a magyarországi élmények közé számította a magyar festészet akkori hagyományainak (alföldi, nagybányai festészet) ismeretét, melynek tanulmányozását kutatási programnak is tekintette.

Újságcikke írása idején¹⁰ jelent meg a *Mārg* folyóirat említett száma, mely az addigi ismeretek birtokában **új, kritikai nézőpontból** tematizálta az életművet, amiből új kutatási témák fakadtak. A stílus- vagy izmusközpontú (és így centrumra és perifériára osztó) művészettörténet-írás helyett a művek **tartalmi** vizsgálatára, valamint az akadémiai tanultság és a **kortárs** művészet ütközőpontjaira, Amrita esetében Indiára és az indiai művészeti hagyományokra, azaz a „**Kelet-Nyugat problémára**” is összpontosított. Ennek köszönhetően merült fel (az egzisztencia és a psziché szempontjából is releváns) **idegenség**, majd az **elitség** társadalmi kérdése, együtt: két, a nyugati világot foglalkoztató probléma, melyeket akkoriban az elidegenedés fogalmával írtak körül, mind a saját hely, mind a művészeti kapcsolódások terén, s amelyekhez a világméretűvé vált háborúk között és idején Amrita indiai, vidéki tematikája kapcsolható.

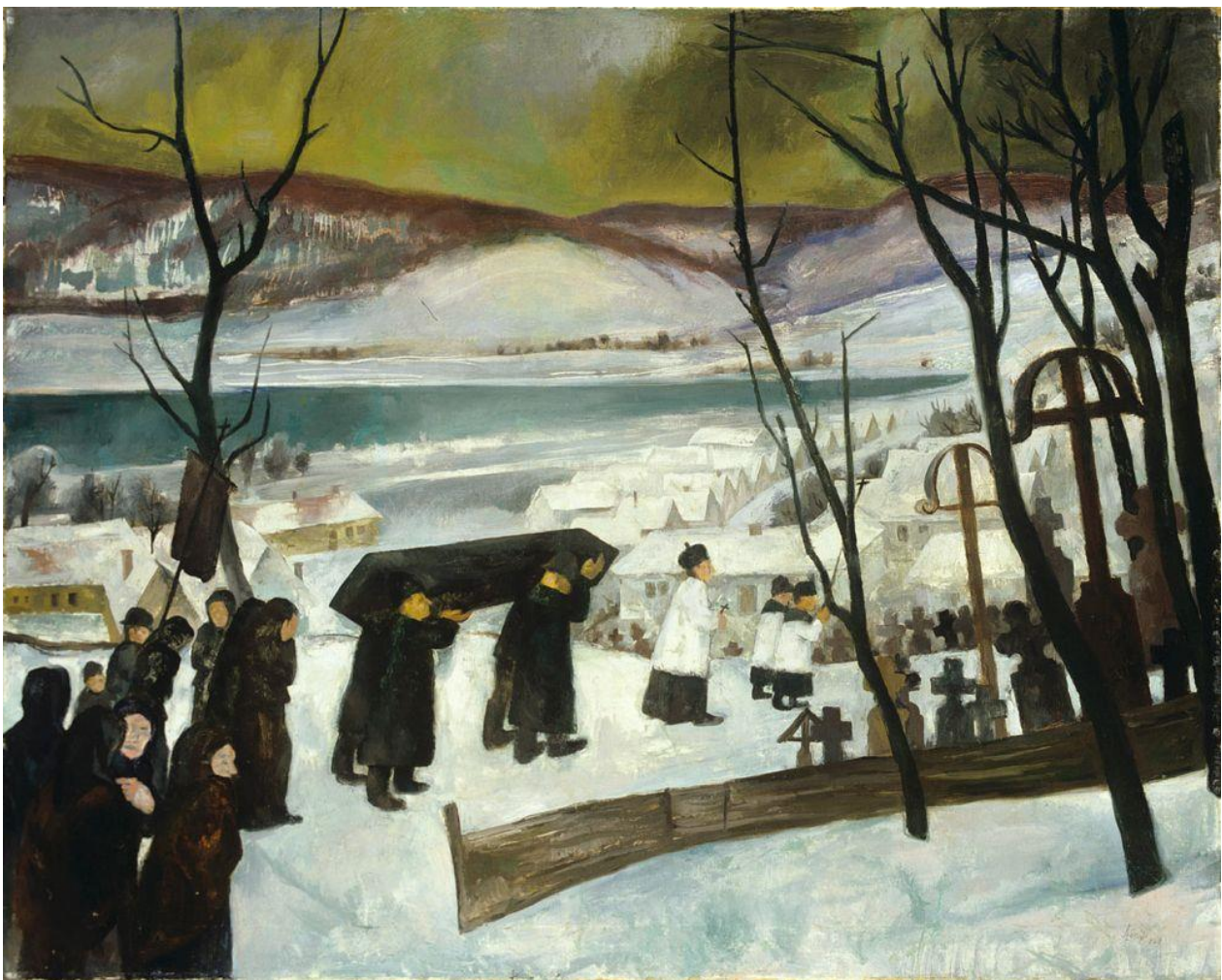
a) Kapur szerint a felsőbb kasztba tartozó Amrita számára idegen volt a falusi India Párizs után, de Kapur még nem ismerhette Amrita falusias gyerekkori környezetét (Dunaharaszti), melyről épp akkor tudósított Losonczy (magyarul); valamint nem ismerhette behatóan a párizsi tanulóévei alatt szerzett tapasztalatait sem a magyar festészetről, jelesül Szőnyi István és számos kortársa festészetének kifejezetten „falusi” tematikáját, mely nem egyszerűen egy stiláris („posztnagybányai”) hagyomány folytatása, nem is földrajzi-társadalmi probléma, hanem az emberiség kérdése volt, és egészen új és eltérő művészi stratégiák is felmerültek benne. **Az emberi létre kérdeztek a festők: az embernek a természeti-kozmikus világ nagy egészében való csendes vagy vitalitással teli, lüktető**

⁸ LOSONCZI Miklós: *Amrita Sher-Gil művészetének forrásai. Művészettörténeti Értesítő* 23, 4. sz. (1974), 315.

⁹ ANAND Mulk Raj: *Amrita Sher-Gil*. New Delhi, 1989.

¹⁰ LOSONCZI Miklós: *Amrita Sher-Gil. Magyarország* 26. sz. (1972): 27. o.

részvételére (lásd Derkovits Gyula rézkarcait, Aba-Novák Vilmos, Egry József festészetét). Az 1935-ös *Untouchable* című regényével Európában ismertté vált író, Mulik Raj Anand jól ismerte ezt a kérdést, és hasonló lét-tematikát látott meg Amrita indiai képein.¹¹ Mely Európában a nagy háború után „új humanizmusként”, „poétikus realizmusként” bontakozott ki, s melynek időközben alkotói lettek Amrita párizsi növendéktársai is (a Forces Nouvelles csoport tagjai), és amelynek ő egy sajátos, indiai és egyéni változatát hozta létre (és részben vissza is, Magyarországra).¹² Ennek újrafelfedezése azonban a 20. század végéig váratott magára.



Szőnyi István: Zebegényi temetés, 1928 (Fotó: Szépművészeti Múzeum)

¹¹ ANAND Mulik Raj: *Amrita Sher-Gil*. New Delhi, 1989.

¹² FABRE Gladys terminusai: *La dernière utopie: le réel, Années 30 en Europe – Le temps menaçant 1929–1939*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Párizs, 1997. Lásd KK 2001.



Aba-Novák Vilmos: Bucsusok, 1931 (Fotó: Szépművészeti Múzeum)

b) A kritikai szemlélet szerint a társadalmi elithez tartozó festőnő részben cselédek és modellek, később családtagok után festett, s így különösen utolsó éveinek képei nem lehetnek „**progresszívek**”.¹³ (Azért sem, mert „egy modern művész saját kora legvitálisabb aspektusára reflektál, Amrita viszont egy másik korról hozza kapcsolatba a sajátját”.¹⁴) Amikor viszont Kapur (2000-ben, a test globális tematizálásával¹⁵) azt mondja, hogy Amrita a **női test** örökkévalóságára kérdezett rá, mely – a klasszikus korokkal ellentétben – a modern kor minden másra is kiterjeszhető kérdése, a modernséghez kapcsolta a kései életképeket is.

Mielőtt ezekre és az ezredforduló körül kikristályosodott újabb nézőpontokra bővebben kitérnék, hadd térjek vissza az új, tartalmi vizsgálatra az említett humanizmus szempontjából! A társadalom mint a művészet egyik lehetséges témája és inspirációs forrása ugyanis éppúgy benne volt az indiai művészetszemléletben az 1970 körüli nézőpontváltás

¹³ MĀRG i. m. Amrita rajzai, vázlatai ugyan nincsenek feldolgozva, de esetenként tudjuk, hogy például délindiai élményeit rajzban megörökítette, majd otthon, modellek beállításával festette meg.

¹⁴ MORRIS Brian: On „The Fruit Vendors”. MĀRG i. m. 81. A „másik kor” a falképek és miniatúrák korára utal.

¹⁵ KAPUR Geeta: *When was Modernism?* (New Delhi, 2000, Tulika) *Body as Gesture: Women Artists at Work* című fejezete.

előtt is, mint a magyar modern hagyományban, de nem művészetkritikai szempontként. A *Mārgot* alapító Mulk Raj Anand szerkesztésében és bevezetőjével az 1960-as évek elején megjelent kiadvány szerint – éppúgy, mint Losonczi cikkében – Amrita formaalakítását Indiában az 1930-as évek társadalmi kérdései befolyásolták.¹⁶ (Kétségtelenül nem forradalomra buzdító céllal, hiszen a legkülönlegesebb, legindiaibb társadalmi mozgalom: Mahatma Gandhi „erőszakmentes ellenállása” a brit hatalmi intézkedésekkel szemben sem volt az, és épp 1930-tól bontakozott ki, a lehető legnagyobb tömegeket mozgatva meg.) De milyen társadalomkritika tudta volna felülmúlni Amrita számtalan, előbb az „érinhetetleneket”, majd a női állapotokat prezentáló festményét, melyeket kétségtelenül melankólia leng át?¹⁷ Kapur a buddhista humanizmus fenséges-fogalmával és a Gupta-kor falképeinek esztétikai hatásával magyarázza Amrita 1937-es program-műveinek értékeit, melyek közel állnak Mulk Raj Anand humanista szemléletéhez. (Amrita nem volt buddhista, és ez valószínűleg az „érinhetetlenekről” sem állítható, de megérinthette a buddhista, illetve hindu életvitel: az érzékiségtől, a cselekvéstől való **tartózkodás, a szemlélődő passzivitás, az életöszön kikapcsolása, a radikális aszkézis**. És noha a buddhista **mennyország** egészen más: az adzsantai falakon egy-egy központi alak köré rendezett, dús és életteli kompozícióban jelenik meg, meleg színekkel; és mások a színgazdag hindu templomok is, Amrita a világkép kettősségének megértésével és a földi és mennyei élet festői egybefoglalásával érte el azt a különös emelkedettséget, melyre 1937-ben célzott.

De Indiában élt a művészi gondolkodás „nemzeti” keretét, helyi gyökereit fenntartó idea is, mely szerint a stílus összefügg az ország nyelvével, szokásaival, vallásával, rendjével, ahol születik.¹⁸ Ez a tétel visszatér Mulk Raj Anand 1989-es könyvében is: Amrita első indiai képeinek emocionális telítettségét és ugyanakkor a képszerkezet konstruktivitását a magyar és az indiai művészet közös karakterszálaira (érzékenység, ritmikus kifejezés) vezeti vissza, míg második indiai korszakában két kultúra ötvözését emeli ki: az európai forma- és színérzék, valamint a lét-nemlét mibenlétének megértésével foglalkozó buddhista és hindu vallás (és festészet) isteni teljesség utáni vágya találkozását.¹⁹

Társadalom, nemzetiség, humanizmus mint kulturális jelenségek mára egy szélesebb körű, kultúraalapú antropológiai művészetszemlélethez tartoznak, mely a megértést és elfogadást helyezi előtérbe. A festészetet tekintve azonban vannak speciális és visszavisszatérő kérdések. Ilyen a szintanokban való elmélyülés művészettörténeti szempontja, melyet Mulk Raj Anand vetett fel a monográfiájában, de máig várat magára, jóllehet Amrita színérzéke megkívánja. Ha nem is történészi, mint inkább képanropológiai módszerrel, de Sára Sándor filmrendező forrásértékű interjúkat is tartalmazó színes dokumentumfilm-

¹⁶ ANAND Mulk Raj (szerk.): *Lalit Kala Contemporary*. New Delhi, é.n. (1964) Lalit Kala Akademi.

¹⁷ MĀRG i. m. Később kerül csak megnevezésre a melankólia oka: a vérbaj, amit Amrita az anyja által jelölt indiai vőlegényétől kapott el.

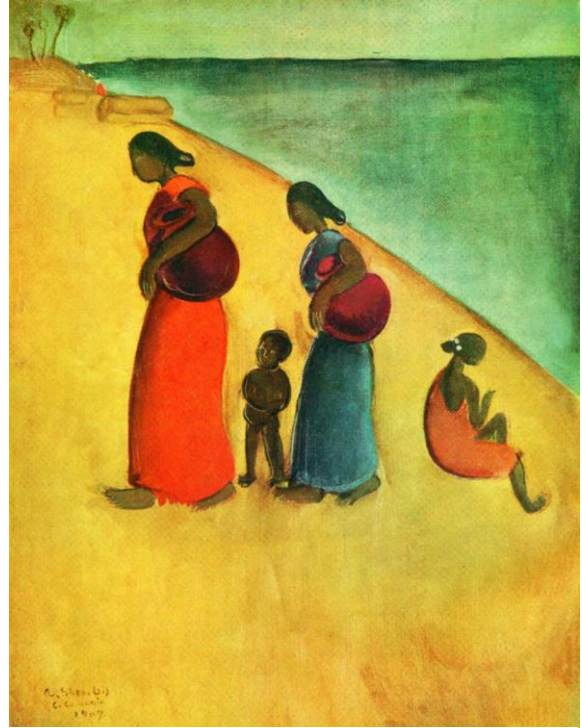
¹⁸ VYAS Chintamani: *Amrita Sher-Gil*. Amritsar: Punjab Modern Academy of Fine Arts and Crafts, 1982. Magyarországon lásd FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, 1923, véleményem szerint ennek a hatása jelenik meg a pécsi születésű Charles Fabri *Indian Art. A new point of view* című dolgozatában (H.n. Information service of India, é.n. 44–46.)

¹⁹ WOJTILLA Gyula indológus Indiában kiadott könyve (*Amrita Sher-Gil and Hungary*. Allied Publishers Private Limited, 1981) viszont Amrita művészetének magyar vonatkozásait hangsúlyozza.

trilógiája (2001) „Amrita szemével” mutatja be India földjének és kultúrájának átható gazdagságát, hogy Amrita életét és művészetét megragadhassa.²⁰



Krumplihámozó, 1938 (NGMA, New Delhi)



Nők a tengerparton, 1937 (Government Museum and Art Gallery, Chandigarh)

Élet-képek

Az emberi állapot iránti figyelmet, mely a filozófia egyik témája is, a posztmodern gondolkodás helyezte ismét a középpontba.²¹ Vallásos és egzisztencialista változatai korábban is fenntartották a humanitás fogalmát, melyeket legkarakteresebben „az ember nem lehet eszköz, csak cél” követelménye fogalmaz meg.²² Ez vezérelte Mulik Raj Anand pályáját is, aki szerint Amrita Indiában éthosszal szötte át európai tanultságát, s ezzel festészete „az emberi állapot megvilágított érzékelése” lehetett, akárcsak a saját, Amritáéval egykorú írói munkássága. Mindkettejüké akkor bontakozott ki, amikor a festészetben és a művészettörténet-írásban id. Pieter Bruegel 16. századi munkásságára és a reneszánsz humanizmusával együtt született **életkép** műfajára terelődött a figyelem,²³ mely

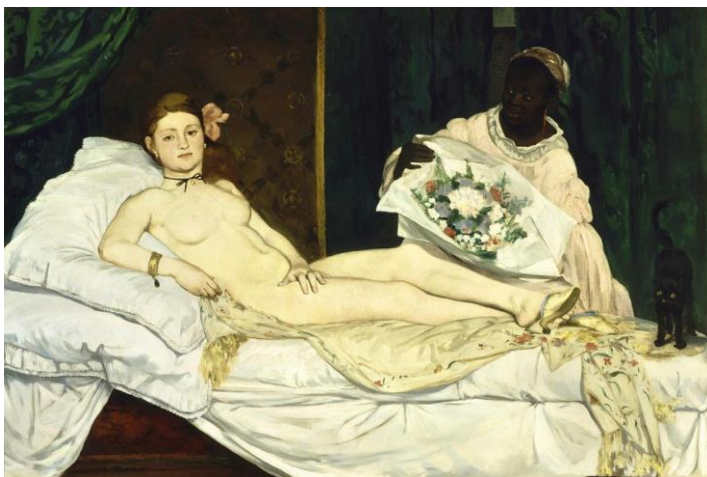
²⁰ Természetesen megszólaltatja Amrita tanulóéveinek párizsi szemtanúit és részeseit is. Megelőzőleg CASALS Patrick *Rhapsodie indienne* alcímű filmje készült Amrita Sher-Gilről.

²¹ LYOTARD Jean-François: *The Postmodern Condition* (1979) Manchester University Press, 1984.

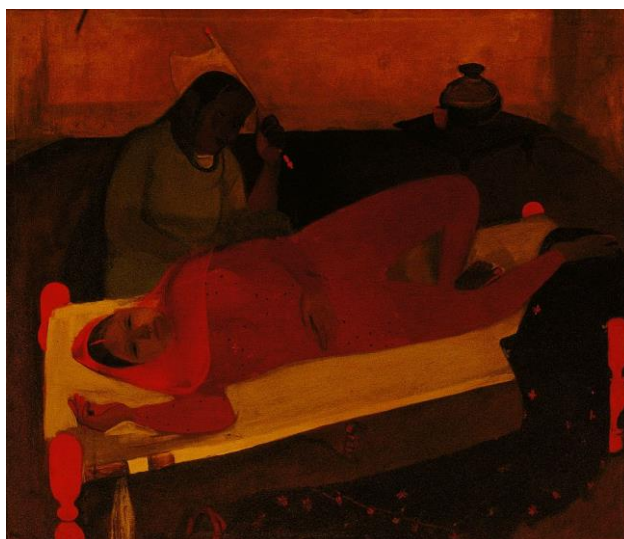
²² Magyar katolikus lexikon humanizmus címszava <http://lexikon.katolikus.hu/H/humanizmus.html>

²³ SHEIKH Gulam Mohammed: Amrita Sher-Gil – Dialectics of Academicism and Pictorial Situation of Traditional India Art. MĀRG i. m. 59. Hogy Amrita Bruegel iránti érdeklődésének volt-e köze TOLNAY Károly 1935-ben megjelent könyvéhez (*Pierre Bruegel L'Ancien*, Bruxelles: Nouvelle Société D'Éditions), vagy inkább a bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményéhez, melyet Amrita emlegetett, nem derül ki a szerző felvetéséből. Azt viszont tudjuk, hogy

megfeleltethető „az emberi állapot” képi reprezentációjának. A „paraszt Bruegel” narrativitása, a tájban tevékenykedő emberek sokaságának idealizmustól mentes ábrázolása (realizmusa) 1938–39-ben, Magyarországon jelent meg Amrita műveiben (*Falusi piac*),²⁴ enyhe humorral fűszerezve a „zebegényiek” említett, naiv hangvételét. [Mint láttuk, Magyarországon a lét-tematikával naiv formaalkotás járt együtt (kis, lapos figurák nagy természeti/falusi környezetben játszódoó rítusokban).] De már az utazását megelőzően a miniatúra műformájában és síkszerűségében: az életkép indiai hagyományában lelt az indiai élet sajátosságát hordozó képiségre. És ismerte – Párizsból vagy a budapesti Szépművészeti Múzeumból – az életkép modern európai példáit is, melyek közül számos a társadalom periferiáján élő, mégis közkedvelt kurtizánok, táncosnők életét mutatta be, de a nőközpontú társasági élet jeleneteit is, ráadásul messze ható festői újításokkal összefonódva [Manet: *Olympia*, 1863; Fragonard: *A hinta*, 1767 k.; Szinyei Merse: *Hinta*, 1869; Renoir: *A hinta*, 1876.]²⁵



Manet: Olympia, 1863
(Fotó: © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt)



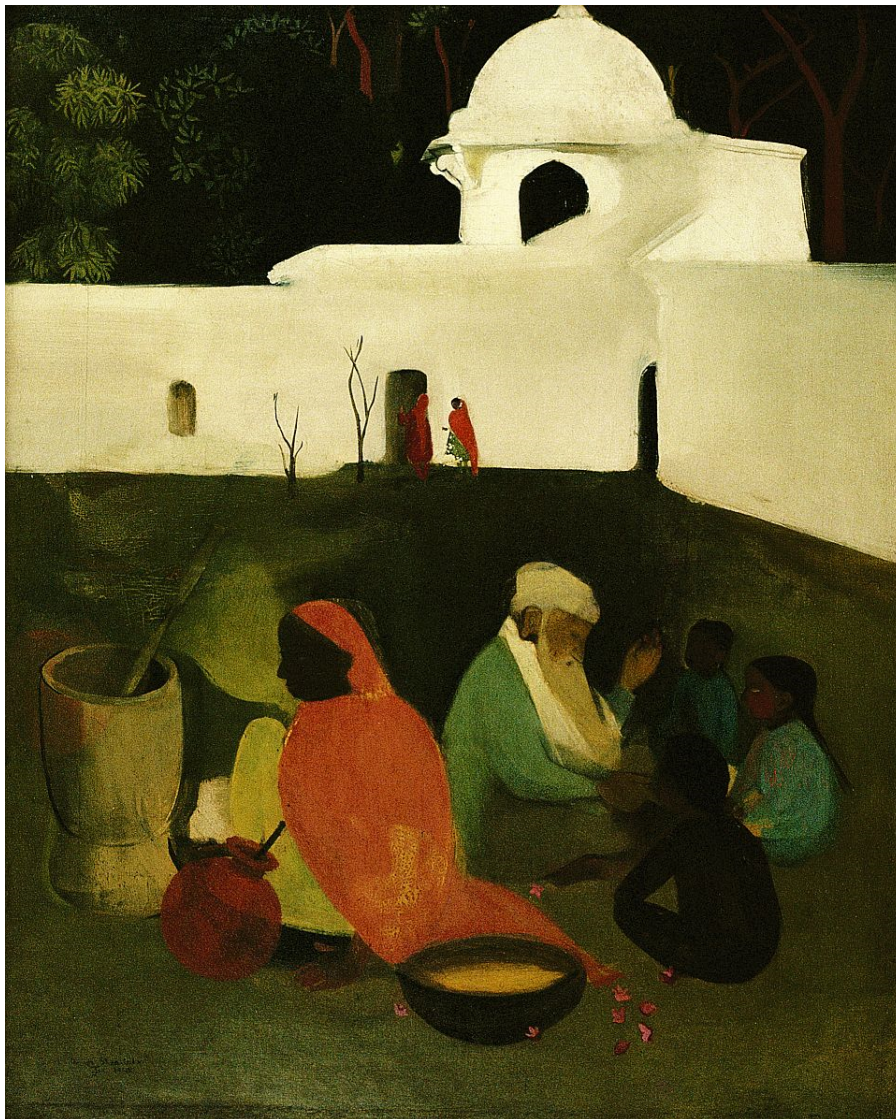
Nő csarpán, 1940 (NGMA, New Delhi)

nagybátyja, BAKTAY Ervin idejekorán felhívta a figyelmét erre a műfaji lehetőségre. KESERÜ i. m. (2013)
<http://delhi.balassiintezet.hu/index.php/hu/masz-2>

²⁴ SHEIKH i. m. 59. o.

²⁵ A SZINYEI-kép 1933-ban került a Szépművészeti Múzeumba.

Különös helyzet állhat azonban elő, ha az adott életforma nem mutatja az élet Európában megszokott jegyeit (például: aktivitást). Már Amrita első indiai életképei és tanulmányai is egy addig ismeretlen tárgykörben: az Indiát megtöltő érinthetetlenekről, csoportjaikról és parasztokról készültek. Az egyes ember életidegensége az eseménytelen, közös jelenetekben egy kultúra lényegi sajátosságaként mutatkozott meg számára. Az India mélységeire döböntő **személyiség/testhiány és életidegenség** így Amrita esetében inkább **állapotképeket** hívtak elő, és kései festészete ebben oldódott is fel: az alakok lazuló (már csak ritkán szerkezetes) csoportjaiban.



Öreg mesemondó, 1940 (NGMA, New Delhi)



Szeszta, 1937 (NGMA, New Delhi)

A (paraszti) életkép történetében legjelentősebb id. Pieter Bruegel festészete is idővel fordulatot vett, s *Keresztelő Szent János prédikációja* című festménye (1566) – más, ismert műveitől eltérően – különös állapotot mutat be: a különféle (például az előtérben hangsúlyos, keleti viseletű) emberekből a vallásos élmény hatására egyöntetű tömeg képződik. Amrita láthatta is ezt a képet, hiszen az 1920-as évek elején került a Szépművészeti Múzeumba. A testiség hiányára azonban a miniatúrák kétdimenziós ábrázolásmódjában talált megoldást. (S ezt Magyarországon is prezentálta a *Krumplihámozó* című festményével.)

Kései indiai életképeit, a lapos, női arcokat és alakokat az indiai művészettörténészek különféleképpen ítélik meg. A hagyományos szemléletűek nagyra becsülték Amrita ezen festményeit, ha nem a legnagyobbira.²⁶ A már csak a művészetnek élő festő monumentális formáit,²⁷ expresszív színeit emelték ki,²⁸ másként fogalmazva: úgy látták, hogy a festő figyelme a „szociális” témák helyett egészen a festői kvalitások felé fordult.²⁹ A „nyugati szem” viszont egészen indiaiaknak látja őket. Mely „keretben” értelmezhetjük tehát az 1936/37-es tanulmányútja után és Indiában festett képeket?

²⁶ FABRI i. m. (1964) 30. o.

²⁷ A monumentális formák a 70 x 100 cm-es méretet ritkán meghaladó képei belső arányaiban mutatkoznak meg.

²⁸ FURTADO R. de L.: *Three Painters*. New Delhi: 1960.15.

²⁹ SUBRAMANYAN K.: Amrita Sher-Gil and the East-West Dilemma. *Mārg* i. m. 72. o.



A hinta, 1940 (NGMA, New Delhi)

Losonczy egykor Csontváryval vetette össze Amritát „a dolgok maradéktalan megpillantásában, felfedezésében, a kifejezőerő intenzitásában”, s abban, hogy a festészet mindkettejük számára nem egy művészeti ág, „hanem a teremtő erő közege”.³⁰ Ezzel általános művészetelméleti kérdést vetett fel: a történeti „fejlődéstől” független alkotófolyamatét, mely a fejlődést magát kanonizáló modern kor ezzel ellenkező, másik nagy eszméje. És ez nem állt messze Amritától (és Indiától).

Egyik 1941 tavaszán írt levelében Gauguin és az indiai miniatúrák színeinek rokonságát említi, de ennek kapcsán minden nagy művészet közösségének gondolata hatotta át.³¹ Párizsi barátja és kollégája, Borisz Taslickij is úgy emlékezett rá, hogy amikor

³⁰ LOSONCZI i. m. (1974) 314. o.

³¹ SUNDARAM i. m. (2010) 717. o.

festeni kezdett, a munkája „nem volt se klasszikus, se romantikus, se kortársi, nem tartozott se a tegnaphoz, se a mához; de minden korszakhoz és a jelenhez is tartozik”.³² Különösen fontosá válhat ez a „fejlődés” nélküli művészetszemlélet a **nőművészet** esetében, tekintettel arra, hogy a művészettörténet mint kronologikus tudományos konstrukció alapvetően nem női szereplők munkáiból épült fel, s így a művészetfogalom se; valamint fontos lehet egy másik, **nem európai, nem történelem- központú kultúrában/művészetben** elmélyült alkotó esetében is.

Amrita utolsó éveinek festészetében tehát mind „a dolgok maradéktalan megpillantása”, „felfedezése”, mind „a kifejezőerő intenzitása” a női létre összpontosult, és az is lehet, hogy a sajátjára is. Nézzük először a **színeit**, melyekről korábban sokszor beszámolt Baktay Ervinhez írt leveleiben!³³ Az unokaöccse, Vivan Sundaram által összeállított festménykatalógus³⁴ szerint mindig kedvelte az életteli piros színt, kezdetben a portréi háttereként, majd a más kultúrákhoz tartozó (cigány, spanyol) modelljei viseleteként is (három korai képen). Utóbbi az első indiai periódusban három alkalommal tűnik fel, majd dél-indiai útja során és nyomán 12(!) életkép és 1-2 portré, valamint egy tájkép domináns színeként. 1938/39-es magyarországi tartózkodása után pedig szinte már nincs is olyan képe, melyet ne jellemezne vagy uralna, tenne különössé a piros, egészen a befejezetlenül maradt utolsó művéig. (Természetesen érdemes lenne a színviszonylatokról is szólni, de most csak a vöröset mint az élet színét emelem ki.)

Az életképet tekintve a **formájukra** is ki kell térni: ez rendszerint fekvő (a tájképé tetszőleges). Amritánál a műfaj Indiában sokasodik el, de a fekvő (elbeszélő) forma csak a dél-indiai „programképekkel” jelenik meg és szaporodik el (13 képen a 38-ból, de nagy számban készültek négyzetes alakban is). Ez az „elbeszélő” típus ugyanakkor a legkevésbé sem mozgalmos, míg az álló képforma – a már említett szerkezetiség révén – tömörebb: a formák/alakok egybekomponálása, sűrítése képi feszültséget teremt akkor is, ha cselekmény nincs. Érdemes a festői **nézőpontot** is megkeresni: kevés rálátásos kép kivételével a festő/vászon természetes szemmagassága és a közeli és távoli közötti nézőpont a meghatározó. Mindezek következtében a képek nyugalmat, csendet árasztanak, hiszen az „emberi állapotról” szólnak. Pihenés, beszélgetés, mesemondás közben, hasonlóan az európai reneszánszban született *sacra conversazione*khöz, illetve *hortus conclusus*okhoz, azokhoz a zártkerti jelenetekhez, melyek emelkedettségét Mária és a gyermek Jézus (olykor felhőbe emelt) jelenléte biztosítja a rendszerint fekvő formájú kép alakjai között.

A *hortus conclusus*ok szereplői nők, mint – kevés kivétellel – Amrita állapotképeinek is, melyeken olykor kiemelt motívum az anya-gyermek kettőse, szolgálóval kiegészülve. Az indiai hagyomány szerint ők – a nők, legalábbis a jómódban élők – zárt kertekben töltik a napjaikat, amiről az indiai miniatúrafestészet tanúskodik. Úgy tartják, a festészet, a költészet és a vallás, az örökkévalóság szépsége kapcsolódik össze az indiai miniatúrában.³⁵ (Vajon épp ezért testetlenek Amrita nőalakjai? Vagy a szüntelen várakozástól, melyben az idő nem jelenik meg?) De a zene is a miniatúrafestészet része, hiszen a képek gyakran zenész-ábrázolások, hangszereik közt a vinával, amelyet Amrita is sokszor megörökített. A miniatúrákon főként

³² Idézi SUNDARAM V.: Amrita Sher-Gil and Boris Taslitzky. 2002. kézirat 1.

³³ KESERÜ Katalin: i. m. (2013).

³⁴ SUNDARAM i. m. (2010).

³⁵ A mogul hódítás után (16. sz.) mogul és más miniatúra-iskolák is kialakultak, az iszlám kultúra variánsainak hatására (sőt, ilyenek már a 13. századtól léteztek Indiában). Maga a miniatúra Rádzsasztánban még korábbi eredetű.

nők kezében látjuk őket. Amrita állapotképein az „emberi állapot” a női helyzeteken keresztül jelent meg.

Mivel a miniatúrák ábrázolása síkszerű, Amrita – a „programképei” után – ellaposított figurákkal, könnyed festéssel részben követte a hagyományt a táblaképei java részén, 1937-től kezdve. Az arcokat nem hangsúlyozta ezeken a csendes, női életképein (*Mesemondó, Szieszta, Ökörfogat* – 1937, *Nők pirosban, A hölgyek zárt kertjében, Falusi csoport, Falusi jelenet* – 1938, *Nő csarpán, Pihenő anya* – 1940), sőt, a szem helyét gyakran üresen hagyta, hiszen nem az egyénítés, hanem épp a személytelenség kifejezése foglalkoztatta a tekintet nélküli arcokkal is. Ha mégis, mint a *Nő csarpán* szerelmi együttlétre felkészített, pirosba öltözött, fekvő alakja esetében, Manet párizsi *Olympiájának* – melyre mint európai ellenpéldára a kompozíció utal³⁶ – kihívó szempárja helyett kifejezéstelen arcot találunk.

Európai szemmel nézve megrendítőek a női életnek ezek a naiv festészetre emlékeztető megoldásokkal festett képei. A csendjük és a domináns piros szín közti ellentétben, a kifejezéstelen arcokban, lehet, hogy van groteszk elem. Az indiai kritikai szemlélet szerint igen, még ha nem is Bruegel szatirikus, az emberi gyengeségeket és ostobaságokat leleplező/felfedő módján. Talán ezért is hiányolják Amrita merészségét, céltudatosságát (az életforma kritikáját) e munkáiból (is). Ám lehet, hogy vállalkozó szellemű személyisége megroppant, hogy házasságával a szabad élete megszűnt, éppúgy, mint a modelljei esetében, márpedig a művészetének feltétele épp az volt. Ezért különleges jelentőségűnek tarthatjuk az utolsó képeit, melyek között van néhány, ahol a vásznat nagy, súlyos állatok olykor egészen közeli kettősképei töltik ki [*Két elefánt, Elefántok, Tevék* – itt ugyan egy harmadik is látható, de kettő közülük összetartozik, 1940.] Arcuk kifejezéstelennek tűnik – az állatok arca nem hordoz személyiségvonásokat –, de a párok (a suta, hatalmas testek) szorosán együtt vannak. Alig valamivel korábban messziről, rálátásból festette az elefántokat (*Zöld medencében fürdő elefántok, 1938, Elefánt-promenáda, 1940*), a párosával befogott ökröket (*Három ökrösszekér, 1938*), utóbbiakat egészen naiv módon. Vajon a házasított állatok kiszolgáltatottságát, ennek elfogadását szemlélhetjük ezeken a képeken? Egyúttal a női állapotképeken is? [Mint az álló formátumú, piros *Menyasszonyon* (1940)?] Melyek közül egyedül a testével is jelen lévő *Fürdő nő* (1940) – illetve a *Falusi kislányok* (1941) is – vet fel dinamikus kompozíciós lehetőségeket a közeli rálátásból és az ennek megfelelően élettélivé vált formákból kifolyólag. Feltételezhetjük-e, hogy Amritát épp akkor veszítettük el, amikor ezen az úton elindulva a Majithia családtól független életet kezdeményezett maguknak az akkor még Indiához tartozó, élénk művészeti életéről nevezetes Lahorban? Félbemaradt utolsó képe (1941) ezt sejteti. Mindazonáltal női állapotképei az indiai festészet különleges darabjai. Rávilágítanak a kultúrára, és nem bírálják azt. Amint a továbblépés lehetőségét felvillantó képek sem, melyek a nyugati és a keleti világ között helyezhetők el, „harmadikként”. Amrita ennek lehetőségét előlegezte meg, azonosítva magát a kelet-nyugati hídszereppel.

³⁶ SHEIKH Gulam Mohammed i. m. említi először a *Nő csarpán* című kép Manet-hoz köthetőségét.



Elefántok, 1940 (NGMA, New Delhi)