

Harmadnap kaptam hálatelt levelét, melyben értesít, hogy a virágot elhalt húga keblére tette, s így talán boldogabban pihen most oly sok szenvedés, nélkülözés és nyomorúság után...

Ha bármikor, bármiben szolgálatára lehetek, készséggel állok rendelkezésére.

Meleg, hálás kézszorítással,
híve:
Kilényi Irma
Kárász u. 14. III. 13.

Autográf levél. (MTA Kézirattár, MS 4582/262.)

(Folytatása következik.)

Petőcz György

VAJDA LAJOS ÚTJA A SEMMIBE

Vajda Lajos műveit megközelíteni egyáltalán nem könnyű feladat. Ez nem csak az érdeklődők bizonyos tanácstalanságából látszik, de a „beavatottak” körében jelentkező ellentmondás is erre utalt. Vajda Júlia szerint férje a spekulatív gondolkodást teljesen idegennek tartotta önmagától.¹ S művészi feladatát és megközelítését illetően Vajda maga is több levelében szembeállította egymással a racionális és az érzelmi („szubjektív”, „irracionális”) attitűdöt, egy helyütt az első, de később és minden más esetben az utóbbi jelentőségét hangsúlyozva. Művészettörténeti megítélésében mégis a koncepciók feltételezett elsőbbsége uralkodott. Jól mutatja ezt, hogy a pálya emblematikus művének sokan a FELMUTATÓ IKONOS ÖNARCKÉP-et tartják, Vajda talán egyetlen tisztán elmondó, koncepciók jelenlétét sugalló és ilyen irányból „megfejtendő” munkáját. Mándy Stefánia mindmáig mérvadó, úttörő monográfiája is ebbe az irányba mutat. Eszerint Vajda művészi nagysága jórészt éppen filozófiai elmélyültségéből fakad. „Egész szellemi magatartása már régen nem pusztán a képzőművészt”, mert művészként „minden ponton magától értetődő határsértéseket követ el”. Egyetemessé vált, „mint az ősi kultúrák alkotói, mert ők sem képzőművészeti tudattal fogtak krétát. Nem képet akartak alkotni, hanem egészet”.² Eszerint a pálya egyenes vonalban és következetesen előrehaladó keresés volt: kutatva haladás. Vajdát több korszakon keresztül, többféle formai kísérlet és megoldás útján, de egész munkásságát átívelően egyetlen cél vezette: a Centrum, az Egy, az Isten, a Törvény, az Egész megragadása. Alkotói különlegessége, ereje – és hatása – a teljességnek ebben a mindent átható igényében – az „egész-szomjban”³ – gyökerezne. S az egyrészről érzelmi, másrészt ráció vezérelte művészet feloldhatatlannak tűnő ellentmondását csak erősíti, hogy az utolsó év nagy szénrajzain Mándy továbbra is a racionalitás által meghatározott szerkeszetességet feltételezett, míg ugyanott mások a kor borzalmaiktól felkorbácsolt

érzelmek (1940-ben készültek ezek a munkák) megjelenését, a szorongás szürrealista módon előtörő megnyilvánulásait látták.

Az így örökölt történeti recepció elég provokációt jelent arra, hogy újra értelmezni próbáljuk Vajda gondolkodását. Hogyan fordult a világ felé? Milyen nézőpontot, alkotói viszonyt, szemléletet tükröznek az alkotások? Például, legutolsó képein az indulatok vezérelte repetitív mozdulatok uralják el a kép síkját. Vajon aki ezeket a műveket létrehozta, milyen „filozófiai” viszonyban volt a valósággal. S miképpen alakult ez a viszony a művészi pálya során?

Az életúton végigtekintve azonnal feltűnik, hogy mennyire szaggatott. Az alig tízévnyi felnőtt alkotóidőhöz képest nagyon sok egymástól jól elkülöníthető – egymást csak kevéssé átfedő – képcsoporttal találkozunk. Ráadásul ezek a képcsoportok nagyjából évente váltják egymást: 1930–33, kollázsok; 1934, csendéletek; 1935, az egyszerű szentendrei vonalrajzok; 1936, szentendrei vonalrajzmontázsok, ikonos képek, és megjelennek az expresszív portrék, képek és rajzok; 1937, drámai hatású, bonyolult montázsok; 1938, maszkok; 1939, imaginárius tájak és lények; 1940, nagy absztrakt szénrajzok. Vagyis 1933-tól kezdve mindegyik évben valami új kezdődött.

Vajda nagyon nehéz körülmények között dolgozott – ez a róla szóló történetírás állandóan visszatérő, ám igazából soha meg nem vizsgált toposza –, ami munkáját is befolyásolta. Gyakran írják, hogy szegény volt, és nem tellett neki vászonra. Ez a felvetés valószínűleg megalapozatlan, hiszen a levelekből tudható, hogy sokat festett, melyek hollétéről sajnos nem tudunk. Megalapozottan feltételezhető viszont, hogy utolsó, alkotással telt nyarán nagyméretű műveket készített volna, még saját nagy rajzainál is nagyobbakat, de ehhez egyszerűen nem volt helye.⁴ Ugyanígy, a rövid művészi pálya évekre lebontható tagoltságában és változásaiban is szerepe lehetett a nyomorúságnak. Vajda nem tudott folyamatosan dolgozni. A gyorsan múló évek egyik felében arra készült, amit az év másik részében csinálni fog. Lakás és műterem híján a Budapesten töltött telek az önfenntartás küszködéseivel és a töprengéssel, tanulással, a nyárról hátrahagyott művek elkészítésével és az új irányok elképzelésével telhettek, és persze a tavaszvárással, amikor Szentendre teret és pár hónapnyi szabadságot adott a koncentrált munkára. Vajda a jó idő beköszöntével kezdett valami újba, amit a reflexió időszakában megérelt magában. Két időben élt tehát: a budapesti telekben; magánéletének szűk világába, a társadalomba és a történelembe mintegy „belevetve”; és a nyárban, a szentendrei elszigeteltségben, a művészet, az alkotás, a kifejezés idejében.

Vajda pályája az utókornak úgy jelent meg, mint kisebb és nagyobb kihagyásoktól szabdaltnak, ahol a nézőknek kell legalább gondolatban elképzelni/helyreállítani a feltételezett folytonosságot. (Mándy könyve mindenképpen ezt a törekvést követte.) Pedig a hosszú téli időszakok talán épp kihagyás mivoltukban fontosak (a „kihagyás” persze nem radikálisan értendő, mert Vajda télen is próbált dolgozni). Tőlük töredezett az életmű, amelynek szakaszai tartalmukban is szétváló, valódi szakaszok. Egy-egy műcsoport a művész életének és belső – érzelmi, szellemi, művészi – alakulásának egy-egy állomását jelenti, és a múltó idő, az élet és a szűkebb és tágabb környezet történései nyomán alakuló érzések és hangulatok adnak rájuk magyarázatot. Mindez nem zárja ki az évekre terjedő vagy akár egész életen végigvonuló mélyebb folytonosságokat sem: az alapkarakter, ami az életművet mintegy alulról/belülről hajtja, mégiscsak állandó, és az alapvető élethelyzet és szemlélet is viszonylag ritkán változik. Törések és folytonosságok: Vajda elemzőinek ezek ritmusát kell valahogy megragadniuk.

Mindennél egyértelműbb és elindulásnak is legkézenfekvőbb Vajda *antimodernsége*. Nem szerette a korát. „*A gépvilágot minden áldásával együtt elvetette. Romantikus volt, visszaálmodta azt az időt, amikor az ember még székéren utazott, egyszerű hajlékban egyszerű életmódot folytatott.* [Vajda – P. Gy.] *népmeséket olvas, szőttésmintákat gyűjt, minden nap el-elnézegeti a könyveit*”, írta Vajda Júlia. Bálint Endre pedig barátja „*polgárutálatát*” emlegette. Maga Vajda is kijelentette, hogy fáj a szíve a népművészetért, ami „*sajnos pusztulásnak indult a városi, polgári »kultúra és civilizáció« áldásos hatásának következtében*”. Egész életfelfogása, magatartása és minden választása a modern élet megvetését, a „normális” polgári beágyazódás tudatos és radikális elutasítását sugározta. A modernség felé rohanó világ perifériáján élés maga a művészsors, „*amely ellen semmit sem lehet tenni*”, gondolta és írta, mintegy kézlegyintéssel konstatálva a megváltoztathatatlant.

A múlt század húszas és harmincas éveinek európai közérzetében állandósult az elvesztés és elveszettség, kívül levés és elidegenedettség, otthontalanság és szorongás érzete, és a romló hangulat a modernség jellemzőinek és odáig vezető útjainak kritikájában talált fogódzókat. A követhetetlenül felgyorsult tempó és a hagyományos életformák felbomlása, az újdonság törvénye és a belőle fakadó felületesség, a pillanat efemer bővölete, a túlvilág szertefoszlása és a jelenvalóság diadala, a környezetet felfaló terjeszkedés, az egyén eluralkodása a közösség rovására, a világtörténelem és a lokalitás kieleződő ellentéte, a kultúravesztés, a tömeg, a közember, a közönségesség uralma stb.: ezek voltak a civilizációkritika uralkodó motívumai. A gombamód szaporodó tanok, hittek, izmusok és mozgalmak házat, közeget, közönséget és „vevőket” is adtak a kor kiutakat kereső, izgága hontalanjainak.

Vajda nem talált ilyen házat. S ha nem talált, az talán épp a teóriáktól való ösztönös idegenkedése miatt volt. A korszellem Vajda antimodernségében különös és meglehetősen egyedi változatban jelentkezett. A párizsi kollázsokat (az egy GUSTAVE FLEURY kivételével, amely mintha egyfajta történelmi korszakváltást jövendőlné) sehol nem a civilizációról alkotott nézetek vagy elemző észrevételek irányítják. A képeken nincs igazi modernségbemutató, gépkorszak, tömegtársadalom, nagyvárosi magány, a kultúra pusztulásapusttítása, a közösségek felszámolása, a varázs és spiritualitás elvesztése feletti lehangoltság. E művek a sajtófotó-kivágatok dokumentarista asszociációi ellenére sem jelenítenek meg kort vagy társadalmat. A képek feszültségét nem a fenyegető, kiüresedő vagy eldologiasodott jelen és a fenyegetett múlt, vidék, természet, közösség vagy kultúra ellentmondása okozza. Fotók részletei csoportosulnak anélkül, hogy a kivágatok továbbra is betöltenék bemutató vagy tudósító funkciójukat. Valójában minden konkrétáguk látszólagossá válik. Az általánosan rettenetes világ eszméje bontakozik ki belőlük, amelyben nincsenek jók és rosszak, fejlettek és elnyomottak, hanem az erőszak, a kegyetlenség, a durvaság az úr. Az erőszak és kiszolgáltatottság eszméje, mint a történelem sajátossága: az egész a majdhogynem mitologikus elvonatkoztatottság magaslataiban. S mi áll szemben mindezzel? Nem valami megvalósulásra szánt közösségi romantika, transzcendenciába vetett hit, utópisztikus kiút vagy ideál, hanem az *időtlen* nyugalom és gondolat eszméje – vágya –, egy-egy női szempárba, felénk néző bennszülött távolságtartó mozdulatlanságába vagy a filozófus és író tekintetébe foglalva. A modernség ellen lázongó modern kornak ez a gyermeke párizsi kollázsaiiban nem annyira saját korát, mint inkább a világot – az embert otthonosságából kiforgató, megalázó, áldozatul dobó történelmet – jellemezte szinte mitologizáló, általánosító megfogalmazással. A felakasztott vagy megkorbácsolt emberek nem valamiféle igazságos ügy igazságtalanul bántalmazott mártírjai, hiszen semmit nem tudunk róluk, hanem a durva,

embertelen világ szimbólumai, miként hidegvérű bántalmazóik is azok. A tűz melletti örök guggolásukból felpillantó nomádok vagy a gyereküket a hátukon hordozó, velünk idegenül és az időtlenségből szembenéző afrikai fiatalasszonyok pedig a biztonság, állandóság és nyugalom pólusát jelenítik meg. Mindez a korra, a modernségre is érthető, értelmezhető ugyan, de nem elméletiesen átgondolt kor- vagy modernségkritikaként. Inkább mint egyfajta életérzés lenyomata. Az élettől, a kozmopolita káosztól és saját otthontalanságától – a világba való otthontalan és védtelen belevetettségtől – megriadt Vajda félelmei és vágyai megelőzték a világ ábrázolását. A kollázsok a világfenoménnek azt az arcát és benne rejlő lehetőségét mutatják meg, amely épp Vajda hangulatának, az anyját korán elvesztett, családjától távol lévő, kapcsolatokat nehezen építő, Párizs kozmopolita zűrzavarában egyedül csellengő művész magányérzetének tárul fel.

Vajda antimodernsége tehát már a párizsi kollázsok idején is saját otthontalanságérzetéből fakadt. Ugyanez mondható munkásságának 1936 második feléig terjedő egész első korszakára.⁵ A csendéletek és az ún. ikonos munkák is a nyugalom és a meghittség iránti vágyakozást tükrözik. A csendéletek – a műteremnek használt szoba zárt belső tere – a kis, meghitt és a festő által belátható/uralható világok vonzerejét mutatják. S nagyon hasonlókat mutatnak az ikonos művek is. Főként az egész korszak főművei, az önmagát az ortodox vallási közösség tagjaként elképzelő, beöltözős ikonos önarcképek. Vajda ezekben a művekben úgy tett, *mintha...*: mintha létezne még a hittel megalapozott egyszerű, harmonikus és derűs közösség, és ő is a tagja lenne. Voltak, akik álmodozásnak, felületesnek és zsákutcásnak tartották ezeket a képeket.⁶ Az életműből kiragadva, valóban lehetne is igazuk. Az életmű teljes folyamatát tekintve és a végtől visszatekintve azonban a *mintha* fiktívnek – hamisnak, önbecsapónak – tűnő pozíciója végül drámaiba fordul. Az ikonos képek, különösen az önarcképek, egy gondolat és attitűd – az otthon iránti nosztalgia – végállomásai lesznek, és szépségesen felmagasztosulnak a következő időszak csalódásainak kontrasztjában.⁷

Vajda csendéletei és ikonos képei az önkifejezés hagyományosnak mondható művei. Elmondanak, kifejeznek. Általuk és bennük a művész tükröt tartott magának. A képeken megjelenítette a képeken kívül és azoktól függetlenül létező alkotó érzéseit, gondolatait, vágyait. Mű és művész külön léteznek. A csendéletek a legközvetlenebb környezetről tudósítanak, az ikonos művek pedig az organikusan fejlődő közösséghez tartozás – vagyis a beilleszkedés és az otthon – vágyát mutatják. A képek figurái, tárgyai az önértékelés megjelenítésére alkalmasan kiválasztott motívumok, amelyek önmagukból és önmagukért – saját evidens meghatározottságukból – beszélnek, s eleve adott tartalmaik – üzenetük – révén teljesítik a művészi önmegjelenítés funkcióját. De ugyanebben az időszakban, Vajda nosztalgikusnak nevezhető első korszakában (1930–36) vált hangsúlyossá a transzparens vonalrajz eljárása is, amely bőven túlélte az ikonokat, s a második – expresszív – korszaknak (1937–40) is fontos sajátja lett. Ez a technika a művészi látásmód megváltozását jelzi, s egyben átmenetet biztosított Vajda első korszakából a másodikba.

A transzparens vonalrajz technikája szorosan összefonódott a szentendrei-szigetmonostori munkával. Vajda és Korniss egy süllyedőben lévő külső világ megörökítésébe fogtak. Vajda a kisváros házait, utcai feszületeit, ablakait, használati eszközeit rajzolta, többnyire a körvonalakra korlátozódva, de szinte naturalisztikus hűséggel. A rajzok néha akár mérnöki munka ábrázoló-megjelenítő mellékletei is lehetnének, vagy illusztrációk egy néprajzi leíráshoz. Egy-egy lapon egy-egy vagy nagyon kevés objektumot

látunk, és mindig környezetükből kiragadva. (Ez akkor is így van, amikor több tárgy szerepel a rajzokon, de nyugodt, harmonikus összetartozásban, egymásmellettségben, elszigetelt egységben kiemelve.) Többnyire azt mondják, hogy ezek a képi motívumok „szimbólumok”, vagyis – ha a szó értelmét komolyan vesszük – egy mögöttes történet, összefüggés vagy érzet koncentrált, ráutaló kifejezései. Esetünkben: a pusztulóban lévő rurális, közösségi, Isten- és természetközeli életforma, vagyis egy Világ jellemző – alkalmasan kiválasztott – jelekben történő rögzítései. S a gyűjtőmunka természete miatt ezeknek a rajzoknak eredendően volt is ilyen funkciójuk. A művészi hatás megértéséhez azonban a szimbólumfunkció kevés és félrevezető. E művek műként megközelíthetetlenek, ha a néző nem fedezi fel bennük a megváltozott és újszerű – Vajdánál ekkor megjelenő – művész-valóság viszonyt.

Az első szentendrei időszakban – 1935 és 1936 első fele – tehát a környezetükből kiragadott objektumokat látunk. A legfőbb jellemzőjük éppen ez a kiragadottság: magukban állnak, valóságvonalkozásaiktól lecsupaszítva, átláthatóan, tömegüktől megfosztva. Egy galambdúc vagy a Fiala-ház sokféle összefüggés és történet eleme lehetne, miközben ezek a légi objektumok egyiknek sem adják oda magukat, egyik által sem kisajátíthatók. Vagyis, ha e tárgyak szimbólumfunkcióját keresnénk, akkor sok lehetőségük miatt ezt nem tudják betölteni. Úgy, ahogy megjelennek, még nem jelentéshordozók. Jelentést csak attól nyernek, hogy a művész rájuk néz. E rajzok megmutatják, hogy Vajda észreveszi ezeket a tárgyakat. A nézés és gondolkodás folyamatát ábrázolják. Ettől különlegesek.

Gedő Ilka valószínűleg jól érzékelt Vajda transzparens vonalrajzainak tartalmát, megjelenő üzenetét: „*Vajda modelljeit magamban régóta »bibliai tárgyakkal« nevezem... Ezeket a bibliai tárgyakat megtaláljuk, bármerre bocsátjuk útnak képzeletünket a térben vagy időben. ...Mindig ott várakoztak a széleken és peremeken, ahol a történelem történései és stílusai véget érnek...*”, írta. S ezzel egyet is lehet érteni. Egyszerűségüknél fogva, ahogy a rajzokon megjelennek, ezek a tárgyak valami történelmen kívüli örökkévalóságot, a szellemmel még érintkezésben lévő, teremtésközeli világ nyugalomát sugározzák.

Ez azonban a titoknak csak az egyik fele. Hiszen miért lennének e tárgyak „bibliaiak”? Mitől az egy galambdúc, amelyik sok egyéb praktikus, esztétikai, néprajzi, történeti stb. összefüggésbe is elhelyezhető? Nyilván attól, ahogy Vajda látta őket, s ahogy a néző Vajdát látja, amint ezeket a tárgyakat bemutatja. E tárgyak számtalan lehetősége közül a nosztalgiára, nyugalomra és közösségi beágyazottságra hangolt művész éppen a bibliai asszociációkat látta meg.

Egészen más viszony ez, mint korábban, amikor Vajda lelkiállapotát és gondolatait tükröztette az arra alkalmasan kiválasztott fotókivágatokban vagy témákban (csendéletek, ikonos művek). Az 1935–36-os szentendrei vonalrajzok esetében megszűnik alkotó és mű ilyen különválása. A téma immáron nem a művész hangulatai, hanem az a folyamat, ahogy éppen adott hangulatában a külvilág objektumai az ő figyelmét megragadják. A téma az, amit a figyelmébe beenged, és ahogy a beengedett dolgokat látja. Szinte mindig jól körülhatárolt, centrálisan elhelyezett, zárt formák jelennek meg, kifejezve a végesség és lokális – a kis valóság – vágyát. Mozdulatlanok is ezek a formák, az időtlenséget, állandóságot sugallva. Mindazt, amire Vajda valóban vágyott. De testetlenek és teljesen transzparensnek is ezek a házak és tárgyak. A dematerializálást az üres háttér vagy az üres térben való gravitáció nélküli lebegés csak tovább fokozza. A néző azt látja, ahogy Vajda a házak, tornyok, fészületek felé fordult, vagy a tányérokra, kerekekre, tárgyra nézett, azokat egyenként, környezetükből kiragadva, saját gondolkodásának

terébe vonva. Őket figyelve és rajtuk keresztül tulajdonképpen önmaga figyelő énjét ragadta meg, saját tiszta tudati életét, amelyben és amely által a teljes objektív világ számára létezett, és úgy létezett, ahogyan számára éppen volt.⁸

Sha ekkor is különleges – egyedi – és minden teóriától mentes Vajda antimodernizmusa, az a tekintet elfogulatlanságából adódik. Abból, ahogy előzetes világnézetek, rájuk rakódó hitek és célok nélkül nézett a megtalált – bemutatott – dolgokra. „Hangoltan”, ami az ő törekvéseit illeti, de a dolgokat tekintve előfeltételezések nélkül. A megközelítés módja tehát gyökeresen különbözött minden korabeli népies, néprajzi, archaizáló, kommunárius, esszencialista, romantizáló megközelítéstől.

A rajzok nyugodtak, szinte idilliek. De korántsem feszültségtől mentesek vagy üresek. Mindig van bennük valami nyugtalanító. Még a legcsupaszabb, legelementárisabb művek, egyetlen ablak, egy galambdúc vagy egy nagyon egyszerű tanyasi ház is a végtelenség, kimeríthetetlenség és megfejtetlenség titokzatosságával provokálják – szinte bosszantják – a nézőt. A hatás oka valószínűleg az, hogy a rajzok pontosan felismerhető, mert köznapi és kontúrjaikban teljesen valóságghűen bemutatott tárgyai úgy jelennek meg, ahogyan még soha nem láttuk őket. Testtel rendelkezők, de nincs testük; valóságosak, de nincs környezetük. Ahogy Gedő is látta: térben vannak, ténylegesen, de a képzelet szülte őket; van idejük, de időtlenek, és mindig ott „várakoznak a széleken”. Vannak, és nincsenek. Leginkább a Semmiben vannak, de ez a Semmi *létező*: a gondolati térben lebegő formák teljesen nyitottak saját végtelen lehetőségeik felé. Az a lehetőség, amit a művész meglát bennük, létezik. A művész gondolatainak terében van az otthonuk. Mint ahogy más lehetőségeik is vannak. Ez jelenti a provokációt: a dolgok zártak, a művész által megragadott értelmezésük véges (bensőséges), de ugyanakkor meg is nyílhatnak.

Vajda egy idő után már nem szignálta a műveit. Ezt az utókor a szerény visszahúzódás pszichológiailag vezérelt magatartásának és a közösségi alkotómunka iránt érzett vágy spontán kifejezésének értékelte. Pedig az aláírás elhagyása nem feltétlenül volt ellentmondásban a művészi öntudattal vagy a művészi vállalás mélységeken átélt és pózokban is kifejezésre juttatott individualizmusával. Az aláírás elhagyása is lehetett ilyen póz. Igaz, Vajda Júlia szerint Vajdának „*kollektív korok személytelen alkotói voltak az ideáljai... Nem a zseni volt az ideálja, hanem az ismeretlen alkotó...*”⁹ Ebben a kérdésben azonban – ami Vajda megértésében egyáltalán nem elhanyagolható részlet – talán ő sem látott világosan. Vajdának valóban erős vonzalmi voltak a közösségibb korok iránt. Aminek része volt akár a névtelen alkotó ideálja. Saját korában azonban, vagyis a kommercializálódott tömegtársadalmak idején ezt egyedül képviselni, a mindent átható és irányító korszellellemmel szembeszállva, nos, ez elszánt és megvető kiállás volt. Színpadias kesztyűdobás a világnak és az önfenntartás racionalitásának. Vajdában mindig nagyon erős volt, ez vállalásaiból, döntéseiből és mindig „*határozott opcióiból*”¹⁰ látszik, a különlegesség, a szabálytalanság – vagyis a zseni – öntudata.

Akora ellen lázadó Vajda nyilvánvalóan érezte, hogy az eldologiasított társadalomban az aláírás tulajdonképpen csak jelzés, az eladás feltétele, álca, a környezet és a nyilvánosság felé mutatott arc, azonosítási kód. A név is egyfajta maszk: az igazi egyéniség és belső világ eltakarásának eszköze. A MASZKOS ÖNARCKÉP és a FEKETE ÖNARCKÉP, ez az 1935-ből származó két fontos mű tanúskodik arról, hogy Vajda épp ekkor, vagyis az aláírás végső elhagyásának időszakában¹¹ sokat vívódott a megjelenő és az eltakart konfliktusával, a nyilvános arculat és a belső – valódi – valóság ellentétével. Szélsőségesen indi-

vidualista perspektívájából nézve a világ amúgy is egyszemélyes lehetett. Úgy gondolhatta, hogy saját világában ki-ki egyedül van. A művészre is éppen az ő élete a jellemző, az valóban az övé. Ő és műve szétválaszthatatlanok. Mindehhez képest a név csak redundáns konvenció.

Lehetett a név elhagyásának egy nem teljesen tudatosított, de nagyon logikus és kényszerítő oka is. A szentendrei transzparens vonalrajzoktól kezdve tulajdonképpen belső ellentmondást jelentett volna a név használata. Fent szó volt róla, hogy a szentendrei rajzok változást jelentenek a művész és a tárgy viszonyában. A név használata a szubjektum és objektum, alkotó és mű szétválasztását pecsételi meg, és az alkotás tükrözésként vagy valaminek a bemutatásaként történő felfogását. A szentendrei rajzokon azonban nincs egy, a műhöz képest külsődleges én, aki a művekben konfrontálja magát a világgal. Ehelyett a világban benne lévő művész jelenik meg: a dolgok és a művészi látásmód egyazon folyamaton belül, egymáshoz kapcsolódva és egymást kiegészítve definiálják egymást. A mű nem az alkotó által készített, befejezett termék, hanem egy gondolkodási/érzékelési folyamat pillanatnyi, de önmagán belül sem végleges állomása. Az aláírás e folyamatot lezárta és külsővé tette volna.

Vajda „*a valóságot sivárnak, a saját életét nagyon szomorúnak érezte*”, írta visszaemlékezésében Vajda Júlia. De az *optimizmus* sem teljesen hiányzott belőle: „*mindig álmodozott*”.¹² Sőt, első korszakának szentendrei és ikonos művei kifejezetten derűsnek mondhatók. Vagy a későbbieknél talán kevésbé elmélyültek és következetesek: kevésbé radikálisak? Vajda „szomorúsága” ekkor még – szigorúan a munkák tanúságából, mint egyetlen fennmaradt tanúságból kiindulva – felületes, mert a körülmények által teremtett okokra vezethető vissza. Horizontját saját szerencsétlenségének, kitaszítottságának vagy otthontalanságának érzése töltötte be. A műveken, a tárgyak ábrázolásából hiányzik még az idő, vagyis a végzetes, a visszafordíthatatlan és megváltoztathatatlan. Az idő és a végesség problémája – ezek tragikuma – még nem jelentkezett, és nem hagyott nyomot. A jelen otthontalansága miatt érzett szomorúság a jövő iránt táplált reményekkel még enyhíthető, sőt, időnként elosztható. A remény lehetősége mutatkozik a derűs ikonos önarcképein, a bízni akarás ikonikus megjelenítéseiben. (Bár talán éppen ezek az első korszak legragibbabb művei, mert az egész korszak ívét végignézve az önáltatás kétségbeesett kísérletének tűnnek?)

A második nagy korszak kezdete a ROMÁN PARASZTASSZONY és a VÁSÁR születésének időszaka, vagyis 1936 második fele, 1936 és 1937 fordulója volt. Ezeket a képeket követték az egyre bonyolultabb szentendrei rajzmontázsok, a maszkok, az imaginárius lények és tájak, majd az utolsó év absztrakt szénkompozíciói. Ikonográfiai szempontból ez a második korszak talán még változatosabb, mint az első. Ha az a vágyakozás és nosztalgia festészete volt, akkor emez a kíváncsiság, csodálkozás és szembenézés kora volt. Egyfajta világba lépés, világba kerülés váltotta fel a korábbi tartózkodó, defenzív, álmodkat kergető magatartást.

Vajda mint valami érzelmi gátoltságból vagy burokból szabadulva, érdeklődni kezdett a környezet és a világ iránt. A két korszak fő attitűdbeli és tartalmi különbsége éppen itt keresendő: az önmagába, saját gondolataiba és érzéseibe zárt művész, szemben a kifelé forduló, világban élő, magát azon belül tekintő és megjelenítő intellektussal. A ROMÁN PARASZTASSZONY-ban vagy a VÁSÁR kólótáncosaiban is megjelenik a festő, mert ezeket ugyanúgy az ő hangoltsága élteti, mint a korábbi szentendrei vonalrajzokat. De a figurák itt már nyitottak, szemben a korábbi vonalrajzok zártságával. Az alakok exp-

resszív módon kifelé terjeszkednek, kilépve a korábbi motívumok bezárkózó magányából. Vonatkozásban vannak a környező materiális világgal, ellentétben a vonalrajzok gondolati lebegésével. Az idő is megjelenik ezeken a képeken, és ettől kezdve már mindvégig a festő érdeklődésének előterében marad. Az ikonos műveken vagy a korábbi rajzokon a figurák az eszmei képzetek időtlen állandóságában lebegtek. A múlt közössége, házai és tárgyai jelentek meg, de „biblikus” múltba, vagyis az örökkévalóság illúziójába transzponálva. A jelenben élő művész éppen ezt az időtlenséget akarta a lakóhelyeül kiválasztott kisvárosban megtalálni. 1936 nyarától kezdve viszont ugyanezt a festőt érdekelni kezdte a dolgok – és önmaga – időbe vetettségének problémája. A figurák megmozdulnak (szemben az ikonos figurák merevségével), a rajzmontázsok egyes esetekben szétesést, torzulást, vagyis folyamatokat mutatnak, máshol az elemek bizarr egymásra vonatkozása, vonzása és taszítása kelt nyugtalanságot. Némely műveknél feltárára váró történeteket – rejtélyeket – sejtetnek a kuszán egymásra kerülő elemek és figurák.

A képekből látható tehát, hogy 1936 környékén Vajdának valóságos világként nyílt meg a világ. A változás okait csak találgatni lehet. Korábban szó volt Richter Júliával kibontakozó szerelméről, amelyik ekkorra lett komolynak tűnő, biztonságos kapcsolattá. A társ és érzelmi háttér megteremtése talán önbizalmat adott a festőnek a környezettel való nyitottabb találkozásra. Ugyanekkor történt, hogy a szovjet kísérletbe vetett remények összeomlottak. Vajda addigi komunitárius vágyai és ideológiai vonzalmai nyilván szoros kapcsolatban voltak egymással. Az utóbbit feltehetően az előbbi éltette, és vissza is hatott arra. A kommunizmus hite azonban a moszkvai perekről érkező hírek nyomán szertefoszlott, s vele az a remény is, amit Vajda számára jelentett: az organikus közösség nyugalmát. A fasizmus térnyerésének magyarországi eseményei sem a beilleszkedés lehetőségébe vetett hitet táplálták. Az illúziók kora véget ért: a festő menthetlenül a történelemben találta magát.

Vajda művészete tehát gyökeresen megváltozott. Felhagyta az izoláció maga teremtette burkát. A dolgok ezentúl nem az ő gondolati terében lebegtek, nem csak a művész adott nekik értelmezést és életet, és nem fosztotta meg őket autonóm valóságvonzásaiktól. A belátott távolság is megnőtt, és határtalanul továbbterjedt a szentendrei házacskák és archaikus közösség képzeletbeli – projektált – kulisszáinál. A képek többé nem védekező távolságtartást mutatnak, hanem kíváncsiságot: szembenézést és csodálkozást.

Az 1936–37-ben készített szentendrei vonalrajzmontázsok, kollázsok, embermaszkok és ún. tájmaszkok csupa rejtély. Nem véletlen a nézők – és elemzők – tanácstalansága. E műveknek a tárgya is ez: a rejtély, vagyis Vajda csodálkozó odafordulása. Már nem elszigetelt, zárt, centrálisan kiemelt, összefüggéseiktől és történetüktől lecsupaszított objektumok vagy tárgycsoportok szerepelnek a szentendrei rajzokon, az alkotó – vagy a befogadó – életet kibontó értelmezésére várva. Ehelyett a kiválasztott téma mutatkozik meg – amit abból a művész észrevesz –, saját titokzatos történeteiben és kibogozhatatlan bonyolultságában.

A képek által sugallt alapviszony hasonló ahhoz, mint a korábbi szentendrei időszakban, de jelentősen meg is változott. A festészet addig végigjárt útjaihoz képest meglehetősen újszerű módon, Vajda továbbra sem modellként fogja fel a világ, a környezet dolgait, hogy ábrázolja őket (például kubizmus), vagy bennük tükröztesse saját érzéseit. És nem is saját hangulatait és belső érzelmi világát éli ki, spontán, felszabadító expresszivitással

(például szürrealizmus). Továbbra is azt a folyamatot látjuk a műveken, ahogy a festő ránéz a dolgokra, és megpróbálja azokat átláthatóvá tenni a maga számára. Vagyis a tárgy ez az elsajátító folyamat. Amennyiben ez a második szentendrei időszak az elsőhöz képest újdonságot jelent, azt a festő és a világ viszonyának változása jelenti. Az, hogy míg korábban Vajda észrevett, kiválasztott, gondolataiba beemelt saját zárt világához képest külső dolgokat, addig ezentúl teljes lényével *benne áll* a környező világban. Elfogadja a világ tőle független létezésének tényét. Ugyanakkor viszonya ehhez a környezethez mégis teljesen személyes. Titkai az ő számára létező és megnyilatkozó titkok. Az ő benne állása nélkül nem jelennének meg ilyenek.

Természetesen minden műalkotás hangulatokat közöl, azaz a művész hangoltsága felől – e hangoltság jegyében – mutatja meg a tárgyát. Vajda eljárása azért sajátos, mert nem *valahogy* mutat meg valamit, hanem egy *módszert* jelenít meg. Az élet lényegének keresésére tett erőfeszítést. Vajda tárgya ezek után tulajdonképpen már nem a megjelenő házak, alakok, absztrakt formák, hanem ez az erőfeszítés. A művész, aki a világban mozog, e világgal együtt akarja transzparenssé tenni önmaga létét, és megfordítva, a maga létéből és gondolataiból kiindulva átjárni ezt a világot. Saját világban létezésének lényegét akarta transzparens módon átlátni. Vagyis a tárgy a transzparencia. Az első szentendrei időszakban még csak önmagával foglalkozott. A későbbi munkákon már kiterjesztette érdeklődését, magát is a tágasabb környezet részének látta, és ettől fogva a transzparencia az élet transzparenciája.¹³

Első korszakában Vajdát egy vágy, egy ideál vonzotta. Mozdulatlan, örök – tehát időtlen – igazságként élte át az archaikus közösségiség eszméjét mint irányt az ember emberhez méltó sorsához. Úgy gondolta, hogy az embert vagy legalábbis őt, Vajda Lajost, az igazság – ez az igazság – teszi szabaddá, és vezeti vissza lényegéhez, önmagához. 1936–37 fordulóján azonban a bizonyosság odalett. Vajda egyszer csak szembenézett azzal a ténnyel, hogy a szentendrei ablakok mögött valóságos élet zajlik, titkok lappanganak, és történeteket rejtegetnek a házak. Idegen emberi arcok és az arcokat eltorzító vonások keltették fel az érdeklődését. Rácsodálkozott az időre, a történelemre, a kuszaságra. A valóságban találta magát, és felszabadult. Igazság és szabadság viszonya megfordult. Ettől kezdve a *szabadság* lett a vezérelv: a szabad keresés, kutatás, elmélyedés, szembenézés vezethet el az igazsághoz.

Az igazság és szabadság viszonyához tartozik a racionalitás versus irracionalitás már bevezetőben is említett problémája. „*A művészetben racionálisabb vagyok, mint az életben*”, írta pályája derekán, épp a „szentendrei programot” ismertető levelében, s ez a félmondat általában perdöntő kiindulópontként szerepel a vele foglalkozó írásokban. Az utókor végig valamifajta szerkezetesség, racionális cél, terv és fegyelem nyomait kereste: akarta és vélte felfedezni a munkáiban. Pedig más és ellenkező irányú kijelentései is voltak. Egyrészt közvetlenül az előző levél után, de már a nagy korszakváltás másik oldalán, másrészt alkotó élete legvégén. „*Engem ma már érdemben az objektív igazságok (nem tudom, hogy egyáltalán van-e ilyen) nem érdekelnék*”, olvashatjuk. „*Én szívesen vállalom magamra a »tudományellenesség« és a »nagyképűség« ódiúmat, én merek »szubjektív« lenni.*”¹⁴ És „*belátják, hogy az irracionalitás egyre izgatóbb, rejtélyesebb kérdései merednek rájuk ott, ahol elődeik még biztonságban, a végső tudományos megértés révében vélték magukat*”.

Az ellentmondás valóságos, és a korszakváltás perspektívájából kap értelmet és jelentőséget. Vajda művészetét eleinte és hosszú ideig egyetlen eszme, az otthon és a közösségi lét időtlen igazságként felfogott ideálja vezette. Ezt szolgálta minden techni-

ka, stílus, efelé törekedett minden vonal, minden motívum és valamennyi kép. A csendéletek és szentendrei rajzok „konstruktivitása”¹⁵ és „racionalitása” ennek az ideálnak a függvényében értendő. Az „architektonikus” szerkesztés tudatosan irányított szerkezetességet adott a munkáknak. A második korszakban viszont a vezető eszme és a szerkezetesség is eltűnik. A világra rácsodálkozó Vajda már teljes nyitottsággal figyelte az embereket, környezetét, helyét, a teremtést, és kereste az időben és a változásokon át kibontakozó titkaikat. Az őt eluraló legfőbb hangoltság a kíváncsiság lett. Ha korábban azt mondtuk, hogy Vajda a dolgokra vonatkozó előfeltevések nélkül veszi szemügyre a dolgokat, akkor most még ennél is tovább lépett: ő maga is szinte íratlanul, előfeltevések nélkül lép velük kapcsolatba. Már minden a képen van, ott születik és történik. A kép a művész teljes kilépésének és szabadságának a tere. A rácsodálkozást, a belelátás törekvését, a megragadás akarását látjuk, minden előfeltétel és előzetes tudás – „tudományosság” – nélkül. Belülről jövően, spontán és „szubjektív” módon: „irracionalisan”.

Az úgynevezett imaginárius művek Vajda legnehezebben megközelíthető alkotásai. Ősformák, természeti alakzatokra és lényekre vagy archaikus létezésre tett utalások. Minden álomszerű. A képek – még a csak kontúrvonalakat megjelenítő rajzok is – teljesekek, amennyiben gyakran szélesre nyitott képmezőt, horizontokat, a tájban való létezésükben elkülönített és kiemelt figurákat, vagyis majdhogynem tájképeket látunk. Az éber kiállításlátogató értelmet keres, miközben a látvány még értelem előtti. Mindegyik mű a nulla pontról indul, azaz a találkozás, rácsodálkozás, körülnézés pillanatát mutatja. Vagy még azt sem: Vajda mintha az álomból ébredést ragadná meg, Proustra emlékeztető módon, vagyis a tudat még szinte alvó állapotában, álom és ébrenlét határán, amikor még nincsenek koncepciók, tudások és hitek, csak valami ősi emlékezés.

Az ébredő és a világ ilyenkor még nem is válnak el egymástól. Az ébredő csak sejti, hogy ő maga is van, és elkülöníthetően létezik, de létéből sugárzó figyelme, energiái akadálytalanul járják át és formálják a látványt, a környezetét. A művek technikája, a mozdulatok spontaneitása, befejezetlensége, a vázlatvonalak meghagyása, az alkotóelemek állandó mozgása, a keresetlen anyaghasználat, a figurák gyakori transzparenciája, a felvázolt, de üresen és kihasználatlanul hagyott kontúrok a létezésnek ezt az „irracionalis” pillanatát – és valóságát – jelzik, amikor még az érzetekre hagyatkozva, a tudat vakfoltjaiból igyekszik kiküzdeni magát kapaszkodóként.

A technika az első és második művészi korszak s azokon belül a szentendrei vonal-montázsok és az imaginárius időszak közötti különbséget szolgálja. A korai szentendrei rajzok esetében Vajda egyes dolgokhoz való viszonyát láttuk, amint kiemelte, elkülönítette, elemelte őket a környezetből, a világból. Ezt tették a mérnöki pontos kontúrok, a kiemelés meg a centrális és fegyelmezett elhelyezés. A szelektív figyelemben megragadható viszony jelent meg és hatott a képeken, ez a viszony volt a szereplő és az alkotás tárgya, járta át a megjelenített dolgokat, és adott nekik értelmet. Az imaginárius világban azonban – mint korábban, a szentendrei összetett montázsoknál – a művész maga is megjelenik. Ezt a hatást keltik az esetlegesség, befejezetlenség, keresetlenség nyilvánvaló és tudatos jelei. Látjuk az alkotófolyamatot. A mű nem önmagában és önmagáért létezik, hanem egy éppen adódó, igénytelen papírdarab, amire valaki – Vajda – festett vagy rajzolt. A művész és a kép – ébredő és a valóság – ilyen értelemben sem válik külön, hanem együtt maradnak: a művész minden szempontból része a műnek.

A világ az ébredésnek tárja fel ősi és legmélyebb lényegét. A képeken a megkötözöttség szimbólumait láthatjuk visszatérően. Vannak képek, amelyek közvetlen utalást tesznek a lekötözöttség és szabadulni vágyás ellentmondására. Szinte mindig megjelenik a Hold – sokszor több hold – is, minden esetben az idő eszméjét és valóságát sugallva. Gyakori a létra is, a földi domborzatok és rétegek közé rejtve, nem a transzcendencia, hanem az iránta megnyilvánuló, örök vágyra utalva.

Az érzelmi burkából kiszabadult és a világ felé újra elinduló Vajda *kapaszkodókat* keresett. Valóban, mint a mély álomból ébredő, amikor öntudatlanul és előfeltevések nélkül igyekszik a látványból valamit a tudatába emelni és megragadni. Minden mű egy új nekirugaszkodás. A valóság megragadása felé, de nem a megértés racionális keresésének értelmében, ahogy Mátyás gondolta, hanem a megkapaszkodáshoz.

Origó és megkapaszkodás. Ez adja a képeken megnyilvánuló ősiség értelmét. A képeket geológiai őskorok és archaikus emberi emlékek szelleme járja át. Ahogy az álomból ébredő keresi a kapaszkodókat, ugyanúgy kereste Vajda, a XX. század művésze is. Az ősiség mint kiinduló mozzanat szerepelt. Talaj az elinduláshoz. Az ősi és archaikus már a párizsi kollázsoknál is előkerült, de egy civilizatórikus időszakra, az archaikus életformára emlékezve. Ott a modernség és a modernségtől veszélyeztetett világ kontrasztját láttuk. A szentendrei képek jelentős része egy biblikus – egyszerű, otthonos, természet- és közösségközeli – világot vetített a modernség által halálra ítélt vidéki életformába. Az imaginárius képek idején azonban Vajda maga mögött hagyott minden társadalmi vonatkozást és realitást. Korábbi antimodernizmusa radikálissá vált. Egyfajta *tabula rasa* és alapviszony-keresés látszik. A harmincas évek magyar alkotója felől nézve teljesen váratlan és valószerűtlen indián utalások nem kultúrantropológiai érdeklődést mutatnak. A képek inkább rítusok, melyek ezúttal nem Istent vagy a Centrumot célozzák meg, hanem a kezdeteket. A világban élő és világra kíváncsi személyiség művei ezek, aki át akarja látni a létezését, és nyitott arra, amit talál.

Mátyás Stefánia szerint Vajda „egészet” akart alkotni, és a Vajda-monográfiát teljes egészében ez az értelmezés vezette. Hogy ez pontosan mit jelent, az legjobban Szabó Lajost olvasva érthető meg, akit Mátyás Vajda legfontosabb filozófiai vezetőjeként feltételezett, és akinek gondolkodása rá is nagy hatással volt. Szabó épp a Vajda korszakváltása körüli időkből írta és adta ki Tábor Bélával közösen a *VÁDIRAT A SZELLEMEK ELLEN* című esszét – Vajdával sokat beszélgettek róla, és a festő olvasta és érdekesnek találta a művet –, és töprengett azon, amit később *A HIT LOGIKÁJA (TEOCENTRIKUS LOGIKA)* címmel írt meg.

A *VÁDIRAT* a filozófiai, tudományos és művészi gondolkodás egymásról alig tudó, egymásra alig reagáló területekre való felszabdaltságát, az élet elgyakorlatiasodását és a szellemnek a praktikum uralma alá kerülését mutatja be. Ennek nyomán és ezzel párhuzamosan – kölcsönös ok-okozati viszonyban – elvesz a teljes ember képe, mint ahogy a lét és a világ átfogó érzete és értése is. A szétesés alapvető mozzanata a jelenkor valóságát az örök lényeggel összekötő – a „személyiség gyűjtőpontjáig aktívan átélt” – szellemi vagy vallásos látásmód és kapocs elvesztése. A könyv második felében a kor – a harmincas évek – néhány fontos gondolkodási irányzatán keresztül (szociológia, marxizmus, pozitívizmus, pszichoanalízis, egzisztenciális gondolkodás) mutatja meg a teljesség feladását és a megnyugvást a szellem modern kori önelidegenedésében. A szerzők korukról alkotott ítélete könyörtelen. „*Büntetlenül nem lehet keveset akarni*”, írják a szellem

önmaga és a gyakorlat mögé vonulásáról. „A minimalizmusnak is van iránya: ez az irány éppen a minimum felé tör.”¹⁶

A HIT LOGIKÁJÁ-ban Szabó a szétesés és centrumvesztés gondolatát folytatja, csak nem a szellemtörténet, hanem a filozófia területén. „Az el nem sorvadt gondolat: hívó gondolat”, olvassuk. A logika nyelvén szólva: a rész törvénye mindig a magasabb szint és végül az Egész. Az Egész fölött nincs törvény. S ha ezt megkérdőjelezi valaki, vagy Isten létének bizonyítását kéri, csak egyet válaszolhatunk: „Egyetlen istenbizonyíték van... – de ez teljesen kielégítő: Isten nem bizonyítható, mert léte és feltételezése minden biztonságnak és bizonyításnak végső alapja.”¹⁷ Ehhez képest az újkorban végbement a hit degenerációja és ezzel a logika degenerációja is. A szaktudományi logika, a gondolkodás egymástól idegen s magukba zárt területekre szakadása a hit bomlásterméke és széthullása.

Témájában kiegészíti ezt a ZSENI című kis írás, gondolatfoszlányok sorozata, amelyben Szabó a „zseni” legfontosabb szerepének az ellenmozdulatot, a hit logikájának helyreállítását nevezi meg. Kettőt ezek közül: (a zsenialitás) „emberi törekvés a nagyobb, a mélyebb, a rejtettebb ellentmondás felé!”; „Minden zseni és minden igazi tehetség sorsa egyetlen tiltakozás a hit, a tudás és az érdem szétszakítása és egymás ellen való kijátszása ellen!”¹⁸

A modern képzőművészetben Szabó és Mándy is Vajdát tartották az ilyen teljességre való törekvések legjelentősebb képviselőjének (mellette csak Klee merült fel egyenrangú kortársként). Mint láttuk, Mándy „már nem képzőművészeti tudatot” tulajdonított Vajdának. Ehelyett inkább olyasmit, ami közel jár a filozófiához. Vajda „fentről világot, [ezért – P. Gy.] távlatai vannak saját gyökereihez”,¹⁹ mondta Mándy Szabó nyomán, s úgy mutatta őt, mint aki a jelenségek fölé emelkedve, a világtól kissé eltávolodva azt „egy nagyobb kérdés” felől közelíti meg. Ez Vajdát „a racionálisan építhető, nyelvalkotó művészek sorához köti”.²⁰ Idetartozik a szerkezetesség is. Mándy úgy látta, hogy Vajda az utolsó időszak rajzait a legapróbb részletekig tudatosan megtervezte, megkomponálta.²¹ A Vajda „egész pályáját jellemző tudatosság” architektonikus formarendben fejezte ki magát: „az emberben és világban örvénylő káoszt rendező tudat fonja pántjaiba”.²²

Jelen írás igyekszik azonban visszafogni valamit a fenti megközelítés pátoszából. Vajda élete és műveinek tanúsága felől közelítve bizonyos neki tulajdonított vonások vagy törekvések mintha nem léteznének, vagy legalábbis nem látszanának. Ilyen mindjárt az Isten-gondolat (vagy annak filozófiai-logikai megfelelői, mint Egész, Centrum stb.). Vajda művei Lényegre törőek, mint minden műalkotás.²³ De nem látni bennük alkotáson kívül és a művek előtt – „nem képzőművészeti tudattal” – megfogalmazott irányt vagy célkitűzést. Egyszerűen szólva: Vajda világa fölött nem kap helyet az Isten. Az ikonográfia szintjén és direkt módon semmiképpen. Szentendrei korszakában nála is szerepeltek ugyan feszületek és egyéb vallási utalások. Abban az időszakban, amikor a népi múlt és a vidék „bibliai” állandóságát és csöndjét kereste. Isten közösségét kereste, de a hangsúly a csöndön és a közösségen volt. Isten a magának – maga számára – álmodott világ tartozéka, mintegy vele járó motívum volt. Ugyanez még hangsúlyosabban igaz az ikonos portrékra és önarcképekre. Vajdánál Isten és a hit közösség-összetartó, értékadó, befogadó – őt magát is befogadó! – eszmeként, vagyis kevésbé spirituális tartalomként jelenik meg. A szentendrei művek második csoportjában, Vajda nosztalgikus korszakán túl is láthatók még vallásokra mutató képi utalások, de mindig csak a kívülről megfigyelt közösség „történeteinek” részeként.

A „hit logikája” később sem jellemzi Vajda munkáit. Nincs nyoma a „nagyobb kérdés” felé történő előrehaladásnak. A folyamat éppen ellenkező irányt vesz. A maszkok, különösen a nagy tájmaszkok még a mindenségre való rácsodálkozást tükrözik. A művész

és a világ viszonya úgy jelenik meg ezeken a képeken, mint a látott jelenségvilág által felkeltett kíváncsiság. Ettől kezdve azonban minden a részletek felé halad: dekompozíció. A személyesség jegyei, az alkotóművész jelenlétének nyomai veszik előrehaladóan hatalmukba a munkákat. Ha korábban volt a világban meglátott vagy beleképzelt szerkesztettség, az felbomlik és eltűnik. A világ mint megélt élmény a megélés folyamatán keresztül jelenik meg. Majd fokozatosan el is tűnik, és az utolsó év nagy szénrajzainál a jelenlét, az indulat, a keresés gesztusai veszik át az uralmat. Vajda művészete mentes mindenféle metafizikai törekvéstől.

Az imaginárius művek nagy része nyugodt hangvétellű, levegős, szinte derűs, és valóban egyfajta elfogulatlan körültekintésről árulkodik. Majd minden baljósra vált. A már korábban is látott, de az idő és tér tágasságában megbúvó, kis szörnyfejek hirtelen fenyegetően megnőttek, és az előtérbe tolakodtak. Sajnos nem ismerjük az 1939–40-es művek pontos dátumait és egymásutánját. Feltehető, hogy valamikor 1939 vége felé történt meg a felismerés, ami Vajda utolsó műveit meghatározta. A képek láttán a törés nyilvánvaló. Nem kétséges, hogy ekkorra „*Vajda szíve mélyéig megborzadt korunk démoni ábrázatától*”.²⁴ A művek nagyon erős és közvetlenül megjelenő érzelmeket, spontán módon kitörő indulatokat testesítenek meg és hordoznak.

A hit és a hit logikája helyett Vajda életművét inkább a személyes kapaszkodók és bizonyosságok elvesztése motiválta. Legelőször az anya elvesztése még késő kamasz korában. Párizsból Budapestre, majd Budapestről Szentendrére is az otthon hiánya, a közösség és beilleszkedés titkos reménye hívta és vezette Vajdát. A remények azonban illúzióknak bizonyultak. Vajdának saját egzisztenciális drámája elől a nép és a közösség felé nem volt menekvése. A nagyobb világokba és a jövőbe vetett történelmi remények is elszálltak. A társadalom már nemcsak az adott pillanatban és a mikrokörnyezetben, de a nagy távlatokban és a jövőre nézve sem jelentett hihető kapaszkodót vagy kiutat. A világ realitása ellenállhatatlanul betört az addig álmaiban és saját koncepcióiban élő Vajda gondolkodásába. A korábban álmódott közösségi utópia még számos szálon kötődhetett a metafizikus gondolkodás időtlen igazságaihoz. A folyamatok közé vetett ember viszont csak a közvetlent és a változást tapasztalja. A hit éppenséggel kiutat, az elfordulás lehetőségét jelenthette volna, de Vajda soha nem kereste ebben az irányban a megszabadulást. Ehelyett érdeklődéssel és nyitottsággal vetette magát a világba. Egy idő után azonban itt is csalódás várta. Az ember kíváncsi, szeretne megismerni, belelát-ni, megérteni, de rá kell döbennie, hogy nem csak a gondoskodó világon van kívül, hanem magukon a dolgokon is. Az élet zajlik, a történelem menetel. A dolgok vannak, de nem neki, hanem önmagukban és önmaguknak, általa befolyásolhatatlanul, s a művésznek minden csak az ő személyes élményein, saját személyességén keresztül jelenik meg. Vagyis ő maga jelenik meg, és nem a dolgok. A világ *mint olyan* megismerhetetlen. Nincs, ami bizonyosságot vagy kapaszkodót nyújthatna. Éppen ellenkezőleg. Az utolsó év fekete szénsorozata a dolgokról való lemondás folyamatát járja végig.

Apró vonalkák sorakoznak végtelenül egymás mellé, a művész indulatának pillanatszerű megnyilvánulásai. Egy-egy vonás egy-egy pillanat és mozdulat, ami a művész kereső-kutató feszültségét jeleníti meg. A keresés absztrakt vonalhálói között vagy azok sűrűsödési zónáiban kirajzolva, eleinte még megjelennek a világ szörnyűségeire való utalások, gnómok, szemek, figurák, a félelem forrásai. Majd ezek is elmaradnak. Maradnak a keresés indulatát kifejező vonalkák és a belőlük összeálló vonalháló, amint képről képre haladva, fokozatosan lefedi az egész síkot.²⁵ A kereső indulat, amint ráterül a Semmire.

Az indulatok vonalhálója sehol nem tapad le, nem kapaszkodik meg, nem kötődik a síkkal, csak párhuzamosan halad vele. A személyt mutatja, aki benne van a világban, és minden illúziótól megszabadulva, egyre őszintébben szembenéz saját helyzetével. Rájön, hogy teljesen egyedül van, és nem tud már semmit – még a félelem tárgyát sem – megragadni. Kiűzetés a világból: ez a felismerés okozza az utolsó képek szorongató drámaiságát. S minden Vajdát igazolta. Amikor meghalt, a jövő festője volt.

Jegyzetek

1. Mándy Stefánia: VAJDA LAJOS. Corvina, 1983. 172.
2. Uo. 138.
3. Szabó Lajos: TÉNY ÉS TITOK. Pannon Panteon, 1999. 49.
4. A feltételezés Vajda és az amerikai absztrakt expresszionisták pályájának meglepő hasonlóságán alapuló következtetés. Erre a párhuzamra azonban ebben az írásban nem térhetek ki.
5. Említettem az éves változások mellett is kimutatható pár éves folytonosságokat. A hangsúlyok és képvilág évenkénti változásai mellett Vajda művészi pályáját két nagy korszakra osztom. Az első a kezdetektől 1936 közepéig vagy 1936–37 fordulójáig terjed, míg a második a szentendrei időszak végétől az életművet lezáró nagy szénrajzokig.
6. Lásd pl. Karátson Gábor: HÁRMASKÉP. Magvető, 1975. 168.
7. A FELMUTATÓ IKONOS ÖNARCKÉP már az ikonos korszak után született, és az utókor által adott, valójában nem túl szerencsés címe ellenére sem tartozik az ikonos korszakhoz.
8. A mondat egy Rüdiger Safranski által Husserl-től hozott idézet parafrázisa. Lásd: Rüdiger Safranski: EGY NÉMETHONI MESTER. HEIDEGGER ÉS KORA. Európa, 2000. 116.
9. Mándy Stefánia: i. m. 172.
10. A kifejezést Vajda Júlia és Bálint Endre is használta, egymástól függetlenül, Vajdára.
11. Az utolsó, aláírással is ellátott, ismert mű, egy Anna Margit-portré, 1935-ből származik.
12. Mándy Stefánia: i. m. 172.
13. Nem írok külön az ún. tájmaszkokról, mert a gondolatmenet szempontjából kitérőt jelentene. Ha az életmű második korszakához tartozó bonyolult szentendrei rajzmontázsok és a későbbi imaginárius periódus a világban benne lévő művészeiről árulkodnak, a tájmaszkok festője mint egy színházi kulisszát nézi kíváncsian, de kívülről a nagy világelőadást. Ez az attitűd azonban valóban csak nagyon rövid átmeneti időszakot és pár művet jellemez.
14. VAJDA LAJOS LEVELEI FELESÉGÉHEZ, VAJDA JÚLIÁHOZ, 1936–1941. Magánkiadás, Szentendre, 1996. Szerk. Jakovits Vera és Kozák Gyula. 32.
15. „...inkább engedünk az érzésekből [...] és a fő súlyt inkább a konstruktivitásra, a kép térbeli alakítására fektetjük, ezért keressük az olyan témákat, amelyek szemléletünknek megfelelnek; tehát ami zárt – a formailag lezárt kerek egységet. Architektónikus, mértani dolgok emberi figurával vagy anélkül. [...] Most azzal kísérletezem, hogy különböző tárgyak más-más környezetből kiemelve, egy képsíkon összeszerelve hogy hatnak.” = Uo. 45.
16. Szabó Lajos–Tábor Béla: VÁDIRAT A SZELLEM ELLEN. Comitatus, 1991. 34.
17. Uo. 48.
18. Uo. 68.
19. Mándy Stefánia: REFLEXIÓK, 1954. NOVEMBER. = *Holmi*, 1990/12. 1342.
20. Mándy Stefánia: VAJDA LAJOS, 143.
21. Uo. 149.
22. Uo. 141.
23. Umberto Eco Benedetto Crocét idézi a műalkotásról, ami „az egyes minden életét likteti, és a minden benne van az egyes életében; és a tiszta művészi reprezentáció maga az univerzum: az univerzum az adott egyedi formában és az adott egyedi forma mint univerzum”. = Umberto Eco: A NYITOTT MŰ. Európa, 2006. 108.
24. Kállai Ernő: ZUM TODE EINES MALERS. = Mándy Stefánia: VAJDA LAJOS, 210.
25. Az all-over, az amerikai absztrakt expresszionistáknak tulajdonított technika tulajdonképpen Vajda találmánya.