

## AZ ABLAK, A TÁJ, A VALÓSÁG

„Minden ecsetvonás a vásznon felelősség-  
vállalás az egész emberi világért.”

Veszelszky Béla

Művész az, aki olyan emléket idéz, aminek nincs emléke, amit még senki sem festett, mondott, énekelt, és ami oly magától érthetődő, hogy mindnyájan ráismerünk.

Akik ismerték Veszelszky Bélát, tudják, hogy rozoga szemlőhegyi lakásának repedt ablakából évek hosszú során át ugyanazt a tájat festette, és számtalanszor hangsúlyozta, hogy a valóságot festi.

Ablak és táj és valóság.

Az ablak a reneszánsz festményeken még csak nem is háttér, annak csupán egy része, mindössze kivágás is kilátás, valamilyen levegős lazítás a belső tér hangsúlyos jelentésével, uralkodó színeivel szemben ahhoz képest nem annyira távlat, inkább távolság. Ott kint, a messzeségben lehet világos, a portré, mintegy saját személyének súlyát megerősítve saját sötétjében és fényében sugárzik, vagy épp abba burkolódik, a fényt nem az ablakon betörő világsárgától kapja, sőt, annak rendszerint hátat is fordít. Pár száz év múlva a rousseai természetrajongás szélesebbre tárja az ablakot s a tablo főszereplője kifelé tekint, hogy a beáradó fényben olvassa a levelet. A tizenkilencedik század plein air-jében az ablak eltűnik, de a festő hol szélesebb, hol keskenyebb síkot metsz ki a természetből s mire bekeretezi, legalábbis a nézőben olyan hatást kelt, akárha a szoba védelméből, ablakon át szemlélné a külvilágot. A mitologizált berkek vagy vadonok képeiben még az időhíd is segít eltávolítani a tájat. Az ablakok nagy festője, Matisse a belső tér és ablakon benéző külső táj két világát az intimitásban kibékíti, a belsőben a természet öröme repdes, míg a külső annyira megszelídül, mondhatnók házias lesz, hogy szinte elveszti tér jellegét. (Lehetséges, hogy Bretont ez a gondtalan humanizálás bősítette annyira Matisse ablakos képei ellen.)

Az ablak a piktúrában két egymással ellentétes funkciót tölthet be. Az egyik a modern individuális látásmódé és azzal egyidőben is jelenik meg. Az *én*-jét középpontba helyező s ezzel a világot és a világ képét önkényes viszonylatban szemlélő festő nem feltétlenül a kép tárgyát, inkább annak abszolút helyét a mindenségben. perspektíváját relativizálja s ezzel éppen azt szűkíti be. Ahogy Titus Bruckhardt mondja „a perspektíva mentális gyönyöre kártékony a kép szimbolikájára”. Kártékony, mert a festő csupán önmagát vetíti a látott világra s ezen a zárt és esetleges és mulandó énen, ezen az *ablakon* természetfeletti nem sugárzik át. Ez a misztériumot kizáró ablak. De van egy másik, a külső befogadásra és belső ébredésre nyitott *szem*.

Az ablaknak mint a bennünk és belőlünk csírázó ösképek megértésében egyik forrás maga a nyelv: a b l a k s z e m; a másik a költő, akiben a nyelv kimondja magát.

Ilyen Mallarmé élménye arról a hasadásról s egyszersmind fátyolról, amely *Az ablakok*-ban világunk kettősségére ráébreszt, de amely nélkül az egység helyreállítása sem lehetséges. Az ablakok-ban a roskatag öreg betegyáról felkel, az ablakhoz támoog, s ott elbűvöli, de meg is dermeszti az azúr ég tisztasága: ráébred az addig reálisnak vélt világ semmiségére. A világ szétvált. Az egyik rész itt, amelyben *mintha* lennénk s amelyet éppen ez a kötőszó, ez a mintha tesz szenvedéssé azzal, hogy szüntelen homályához kötöz. A másik rész ott, az elérhetetlen égő kék, amelyben az ősi hazát felismerjük, ahová vágyunk kötöz, de ahol nem vagyunk. Az ablak a szem kifelé, a kápráztató térbe és szem befelé, ahol vagyunk és nem vagyunk. Az ablak elválaszt és összeköt. Az ablak szem, megpillantja eredeti szépségében azt ott, és homályba esetségében ezt itt. Szem, mert megkülönböztet és elválaszt, de fátyol is, mert takarja s ezzel elviselhetővé teszi az abszolút fényt, aminek mikrokozmosz megfelelője, szimbóluma bennünk. Az ablakszem, a mi szemünk a valóságos csoda, a miraculum, hiszen láthatóvá teszi a láthatatlant. A nyelv mindentudása tanuskodik, hogy a látvány, a látás, a csodálkozás, a tünemény, a takaró és leleplező álom, végül is a maya játéka mind egygyökerű szó. És a maya, az ősfény magát pazarló rezgése a *hasadás* a teljességen. Ez a hasadás, ez a fátyolfüggőnyt lebontó ablak tesz képessé a fenn és lenn egymást fedésének felfogására maga a *tükör*. Mallarmé, akiben a gnosztikus gond és misztikus intuíció szétválaszthatatlan szövetségben ötvözi a verset a fentieknek nagyon is tudatában lehetett, amikor *Az ablakok* egyetlen szakaszában egymásba fonja a csodálkozás, a látás, az ablaktükör, az álom és az ősi szépség szóképeit: Legyen misztérium, vagy mű – ablaktükör /Csodálom angyalarcomat! és meghalok /És űz a vágy újjászületni glóriás/ álomban ősegek szépséges szerűjén/.

A mű rejtelve nem egyéb, mint örök énünknek, az angyali arcnak felfedése. Aki előtt ez egy pillanatra felmerült, az meghal a hétköznap számára. Mallarmé is, első nagy revelációja után így ír feleségének: Je suis parfaitement mort – teljesen halott vagyok. Magasabb énünk, az égi más első megjelenése álomszerű, de ezután ennek az álomnak fénye vezet, és az út, amely a műhöz, a megvalósuláshoz vezet maga a költői művelet. E korai, *Az ablakok*-on átizzó nosztalgia Mallarmé egész életművén végigsugárzik, sőt magának a műalkotásnak ebből következő alkémiáját mind verseiben, mind prózai írásaiban ki is mondja. Elég két döntő mondatra utalni. Az egyik: „Épurer le néant” – kitisztítani a semmit. Az angyali arc álomszerű megjelenése megsemmisíti ugyan ezt a realitást itt, de felmerülésében el is tűnik és marad az űr, ahová a „vágy űz” mostmár a biztos tudatban, hogy létezik A Z, az a megfoghatatlan, a semmi, ami egyedül van a lét végső bizonyossága. (Figyelemre méltó, hogy Európában egyedül Mallarmé mutat rá a létezőre ugyanolyan értelemben, mint a Védák *tat-ja = c'est!*) A megtisztításhoz nem elég az itt érzékelhető dolgokat maszkuktól lefosztani. Ahhoz, hogy a létező jelenlévővé váljék – a költő számára a jelenlét a szóban – minden tárgyiast és tárgyasíthatót, még saját álmát is az örök megsemmisülésbe kell porlasztania. Példa erre Igitur, a költőnek és egész életművének megszemélyesítője. Ahhoz, hogy Igitur elérje identitását, más szóval ahhoz, hogy azonossá váljék a majd kimondható szóval, teljesen üressé kell tennie a színteret képező szobát. De nemcsak a teret, az időt is ki kell üríteni, mivel az „esemény”, Igitur alászállása éjfélkor történik, pontosabban az éjfél *terében*, ami az idő szünete s egyúttal kezdete minden időnek. A későbbi Kockavetésben maga „a semmi is eltűnően marad a tisztaság kastélya”. A kastély a lét kitisztult telje, a mindenség kvintesszenciális tartalva, „az üres szoba, minden lehetőség forrása”. Ahogy M. Blanchot meg-

fogalmazza, „az írás ott kezdődik, ahol már nincs semmi írivaló”, mondjuk így: ahol és amikor maga az úr szubsztanciája szólal meg. Hogy ez a szakrális írás vagy zene, vagy festészet, a *himnusz*, már magától értetődik. Mallarmé az úr teltváltától megbűvölve nem hiába ült órák hosszat egy vonást sem vetve a fehér papírra, mígnem az úr vitalitása felhangzott, mígnem érzékelhetővé vált a nem érzékelhető, az úr nyíltságában rejtőző A Z, a jelenlét. Itt Mallarmé másik kulcsszavát kell idézni: „imposer une borne à l’infini – határt szabni a végtelennek”. Ha a megtisztítás az előfeltétel, ez a második lépés maga az aktív költői művelet. (A „második” természetesen eszmei és sem a matematikai, sem a mérhető időbeli folytonosságot nem jelenti, a két művelet, a lefosztás és a fényforrás feltárulása áthatja egymást.) Az úr mélységének, eredeti égi arcunknak megpillantása, a kimondhatatlan megérintése szóval, hanggal, egy ecsetérintéssel, gondolattal, akár hallgatással szétbonthatatlan történet.

Miután égi arcunkkal az összeköttetést elvesztettük és a c s a k emberi fogdájába zárkozhatunk, a pusztán mentálisba s ezzel a pusztán relatív perspektívába, a művész nehézsége és egyetlen hivatása a szupramentális világot megnyitni, vagy legalábbis ezt azzal ott összekötni – a *kezdetet* megragadni. A dolgokat eltávolítani, hogy megjelenhessenek. A végtelen határát szabni ott, ahol a megtisztult úrban AZ, az eredeti lényemmel azonos öskép jelenvaló lesz. Nem egyéb ez a művelet, mint a tárgy átváltoztatása, végső fokon megdicsőítése. Ez az, amikor a művész lefosztva a testet öltött esszencia megvastagodott és megkeményedett burkait visszavezeti azoknak ősválóságához. Ha az isteni teremtés a természetet a szellemmel, a formaadó esszenciával áthatni s abban mint egy tükörben rést nyitni s azon átlátni, áthallani az *elsőre*. Kinek-kinek mértéke melyik ponton látja meg a tükörben *azt*, amit az tükröz, mert a tükör valósága *átlátszó* volta. Ahol a tükör áttetszővé válik, ott szab határt a művész a végtelennek. Ezt jelenti az, hogy az írás ott kezdődik, ahol nincs semmi írivaló. A burkok levetésének, az esszencia újból sűrítésének sok neve van. Ilyen az áldozat, ilyen a beavatás, ilyen az út. Mindegyik elnevezés hiteles, mert akár a szufi nyelvén *azt* mondom „találkozni angyal-arcunkkal”, akár az alkímia szerint „kikristályosítjuk a bölcsek kövét”, akár a műalkotásra szenteljük életünket, valamennyi a megvalósulás áldozata.

Veszelszky Béla képei önkéntelenül (tehát szükségképpen) idézik a nézőben a transzcendensért született költészetet, és idézik minden műalkotás módszerét, az alkímiát. Utóbbit azért is, mert a művészetek között talán a festészet alkímia-közelsége érthető a legközvetlenebbül. A festő még akkor is, ha meggyőződése szerint csupán a naturát kívánja „utánozni”, kénytelen modelljét bizonyos fokig eltávolítani, derealizálni. Már a két dimenzióba való helyezés felold némileg a végleges tárgyiasságtól. A mérték és műszint ugyanaz, mint az alkímiában, mennyire képes az adott, a „nemtelen” fémet fölösleges elemeitől megtisztítani s a minden fémbe rejtőző arany-lehetőséget felszabadítani. Az alapkérdés természetesen valamennyi művészetben azonos: a műalkotás a készen kapott dologi világot a valóság milyen fokozatáig képes megsűrűsödött burkaiból átlénygíteni, azaz felemelni, végül is eredetéhez visszavezetni. Mert minden teória és eredetiségre irányuló törekvés ellenére a művészet utánzás, ám hogy valóban művészet-e, tehát szakrális tett-e, azon múlik, hogy a valóság fátylainak melyik rétegére szomjas és hol a határ, ahol annak tükrévé válik. Az Aitreyá Brahmana más hagyománnyal egyetértően

így mondja: „Minden földi művészet a dévák művének utánzásával valósul meg.” A dévák, a mi nyelvünkön az angyalok az univerzális szellem rész-megnyilvánulásai, így mint megnyilatkozások maguk is tükrök. A tükörmaya kevesebb, mint a kimeríthetetlen szellem, amit tükröz, de annak formaalkotó ereje és formaöltése; azt lehet mondani, a szellem önmaga szabta egy-egy határa s egyúttal egy-egy hasadás a teremtő szellem egészén. Hasadás és megnyilatkozás, mint minden kvalitás, amit a csupán kvalitást befogadó képességgel bíró őstermészetbe a teremtő szellem tükrével beolt. S itt ahhoz, hogy a tükör valóságának lényegét, azaz áttetsző voltát érthessük, annak két arcára kell gondolni. Képletesen szólva az egyik felülről sugárik lefelé a természetbe (hülé, mula praktiti), hogy abban testet öltson, ez a teremtés és teremtődés folyamata; a másik az emberi alkotás, sőt az emberi megvalósulás, a tükör-test rétegenként való levetése – és azon a síkon, ahol az emberi tudatban a kettő egymást fedve találkozik, látszik át egyik a másikon és ezen a fátyolablakon át derül ki, hogy a maya-tükör teste valóság – mi magunk valóság vagyunk.

Elöttem egy Veszelszky-kép. A festő állítása szerint az óbudai Újlaki templomot „a maga realitásában ábrázolja”. Az első pillanatban az embert apró szédületek kísértik, mint ha fénycseppek havazó forgószelébe kerülne és Joubert életérzése fogja el: „csupa forgács és szikra vagyunk”, azaz világunk örvény s mi magunk örvénybe zuhogó porszemek. De a kép ereje oly szuggesztív, hogy engednünk kell, örvénye hadd ragadjon magával. Egy idő után a színzapor kitisztul, nemcsak architekturalisan, mint a csakis látszatra hasonló nyugati képeken, azokén, akik a kozmoszt mint kész alakzatot érzékeltetik s mint ilyet bontják fel a korizlés és egyéni szemléletük szerint különböző struktúrákra, végső esetben lírai hangulatfoltokra. Itt, a képben keringő színcseppeket magunkba fogadva, áramlásukkal sodortatva egyszerre annak a világnak részeivel érezzük magunkat azonosnak, amelyet a taoista festők, ha más módszerrel is, de mindig ugyanilyen értelemben festettek, káprázatvilágnak, szöve fényszálakból, minden pillanatban készen az átalakulásra, az eloszlásra. A Veszelszky-tájban a fénycseppek kikristályosodnak, és megszilárdulásuk pillanatában már egy másik csillogó fátyolrétegbe olvadnak bele. Azt mondják, a kínai festők az atmoszféra legérzékenyebb megfigyelői, az atmoszféráé, amely legérzékletesebben tükrözi a változatlan szüntelen változását. Ha Veszelszky Béla e tekintetben rokon a T'ang- és Szung-kori festőkkel, mind azokra, mind az ő képeire jellemző, hogy az atmoszféra nem háttér és nem a kép valamely témáját tartó és aláfestő közeg. Itt vagy nem érvényes az atmoszféra szó, vagy a kép egészére érvényes. Az atmoszféra szót nyugodtan kicserélhetjük vibráló fátyollal, időben kifejezve azzal a szubjektív pillanattal, amelyen az időtlen átvilágít. Innen rokonsága Mallarmé azúr költészetével. Ahogy a költőnél az azúr nemcsak sarokszó, hanem a megtisztított és kicsiszolt szavak ötvözetének összfénye, hasonlóképpen a Veszelszky-tájképben a halvány, de sohasem félhomályos, kivétel nélkül tiszta színpelyhek kristályzuhataga és galakteatömörülése azt a tájon túli tájat ébresztik, azt a fehéren ragyogó azúrt, amelyet nem a színek sokasága ad, hanem a minősíthetetlen és szintelen, ahonnan minden szín származik. Fehér alapozásra szeretett festeni, és amikor kész lett a kép (ha egyáltalában késznek fogadott el egyet is!) fehérebben világított az, mint a még érintetlen vászon, s az a ke-

vés, amelyet kék alapon bontott ki, még fehérebben ragyog, akár egy-egy kivételes pillanatban a megnyugodott tenger felett a bórától kitisztított levegőéig.

Ahonnán minden szín származik. Az érintetlen, a hanggal, mozdulattal, folttal sem karcolt, teljesre nyílt szemében a mindenséget magába záró és kibocsájtó azúr.

Az elterjedt vélemény ellenére ebben rejlik értelme, miért nem lehet Veszelszky Bélát pointillistának nevezni. A pointillista ténylegesen ecsetpontokból rakja össze a tájat úgy, mintha az a részek összessége lenne. Épp ezért a pointillista táj, legyen az még olyan festői tudással és gyöngédséggel megkomponált, mint mondjuk Signac-nál, a szubjektív impresszió kimetszése és térre vetítése, sohasem a tér egésze. Ami a gondolkodás cartezianus módszerében „az összes elemek számbavétele” s ami objektíváló és egyetemes igénye ellenére mégis a szubjektív relativitást szolgálja, a festészetben az egyetemestől leszakadt, vagy az iránt idegenné vált egyén egyszeri impressziójába fogott kép. Két illúzió között tévelyeg. Egyik a matéria kvantitását (kiterjedését) autonóm valóságnak vélő racionalitás, mintha az „összes” alkatrészt fel lehetne kutatni és mintha azoknak halmaza egészet alkothatna. A másik már az első velejárója, a gyökeres hitetlenség: ha az alkotórészek nincsenek, megszűnik a kép, sőt annak lehetősége is. Ez az oka, hogy a legszebb impresszionista-pointillista tájkép sem több, mint a pillanat fátyla, és törekeny szépsége is ebben rejlik, de ha az időt elveszjük belőle, nem marad nyomában csak a ruhájától fosztott üresség. Ez a jóllehet csillogó, de mégis porszemekből épített jelleg okozza, hogy az összképet csak bizonyos távlatból lehet felismerni, abból az egyetlen helyzetből, ahonnan a festő látta, és csakis onnan.

Veszelszky Béla nem pointillista. Ecsetérintésének semmi köze a descartes-i kettéosztott és egymással szembeállított, anyag kontra szellem világhoz, a ráció kétségbeesett művelétéhez. Köze van a leibniz-i monadokhoz, amelyek önmagukban mind mikrokozmoszok egészek, de amelyek egymás nélkül mégsem léteznének. Az időre alkalmazva: az örök teremtés pillanatai nélkül nem létezne. Nem mintha az idő teljét a pillanatok összességé alkotná, hanem mivel a pillanat a teljes időből (az időtlenből) kapja életét és ezért úgy van a pillanatban az időtlen, mint a tenger cseppjeiben a tenger, – holott a tengert sem lehetne cseppjeiből összetenni. Akár a zenemű. A hangok önmagukban abszolúta, így kell legyen, lévén mind a hangtalan megszólalása. De ezt az abszolút hangot csak több hang hierarchikus viszonylatában halljuk. És ugyanígy a „Veszelszky-pont”. Azt, hogy önmagában valamennyi abszolút érintés és szín, egymáshoz való viszonylatuk, a véletlent kizáró összhang adja tudunkra s ez a biztonság nemhogy elébe állna, inkább magyarázata a pontok repülő könnyedségének. A részletek egésze szigorúan a kép egészéből következik. A Veszelszky-táj nem egy önkényesen választott teret tölt be a látott és rálátott motívumokkal. Egyetlen középponti fénymagból szikrázik szét látszólagos diszkontinuitásban, ténylegesen bonthatatlan hálóként az a hely, amit a térből megalkot, s ami a tér megvalósulása. Veszelszky tája példázza a festői valóságteremtést: a bizonytalan, a szédítő, az elnyeléssel fenyegető térből helyet teremteni. Innen a valamennyi tájképét összetartó nem szerkezet, hanem élő szervezet, a két egymást metsző horizontális és azokat átmetsző vertikális irány, a világtér háromdimenziós plasztikus keresztje, minden manifesztáció elemi alakzata. És innen – a középponti fénymag szétszิปorkázásából – a fehéren világító azúr: az egyetlen fény megnyilatkozása a forrástól el nem szakadt színekben. Innen, a láthatatlan központból oldódik és kristályo-

sodik egyszerre térré, valamennyi pontban a teljesre utalva. Innen tisztasága, fehérsége – az egésztől.

Ez a fehérség ismét a távol-keleti képeket idézi, de a különbség is szembeszökő. Míg utóbbiakon a kép rajza és foltja inkább azért van, hogy a tényleges és egyetlen témára az ürre emlékeztessen – különösen érvényes ez a fehér-fekete tusrajzokra –, addig a nyugati művész a megnyilatkozott hálón és azzal egybeszőve lát át a manifesztáción túli világra. A világos nincs kontrasztban a sötéttel, mert a színben a színtelen mutatja meg magát. De legyen távol-keleti, vagy közel-keleti, legyen európai vagy újvilágbeli, a kép jelentőségét, amióta csak képfestés, az adja, mennyire tudta a teret és időt egyesíteni, a tér pillanatait az időtlennel egybelátni.

Aki lát, tájat lát, aki hall, időt hall. A Teremtő perspektívájából a térteremtés *hely* önmagának, a teremtett lény perspektívájából a megnyilatkozott lét-idő, mert a teremtett halandó volta épp ez, hogy egyszerre csak egy részteret lát, vagy többet, sohasem az egészet, és ezért az idő sem egy benne. Vagy ha nagyon kivételesen, a viszonylag integrált ember megéli az idő teljét, és valóban *tapasztalja* múlt és jövő szakadéka nélkül az egészet (nem a három szétszakadatot összekötve!), benne már a hely és idő elválaszthatatlan és megkülönböztethetetlen: a megvalósult műben a mű eltűnik.

Meg kell tudni különböztetni a teret a tájtól. A különleges festői feladat a teret, amelyben minden fragmentum szimultán, a látás egyetlen ablakszemébe, a tájba fogni.

A táj úgy viszonylik a térhez, mint egyetlen pillanat az aeonhoz, mint egyetlen születés konstellációja a világegyetem rendjéhez. De valamint egy apró tócsában az egész napkorong visszatükröződik, hasonlóképpen egyetlen személy konstellációjának tükrében fellobbanhat a világegyetem fókusza, és ebben, a látás ablakában születik meg a táj, a tér teljes intenzitása. A tér adva van. Minden szemlélő s ezek között első helyen a festő dolga a térből helyet alkotni. Ez a koncentráció nem merül ki a határok megvonásában, az irányok meghatározásában, még abban sem, ki mennyit tud kvantitatíve belesűríteni a maga természettől határolt látkörébe. Ez ugyan mind a tájképfestés művének velejárója, de ezeknek is feltétele: megragadni egyetlen töredékben az egészet. Helyben lenni és helyet alkotni nem egyéb, mint a teret és időt bonthatatlanul egymásba szőni. Ha forgácsok és töredékek vagyunk, s ha valamennyiünkkel együtt a világ folyamata örvény, meghallani és meglátni a hang- és színgorgácsok törvényszabta intervallumát, a ritmust, s ezzel minden egyes hangnak, minden egyes színnek és pontnak ismételtelhetetlen jelentőségét.

Nemcsak Mallarmé ült órák hosszat betűt se vetve a papírra, várva a kitisztult úr megszólalását. Ha nem is tartják számon, valamennyi nagy művésznek van, kell legyen ilyen látszólag meddő korszaka, tartson az hetekig, akár évtizedekig. Az ilyen szenvedéstől feszülő korszak rendszerint akkor veszi kezdetét, amikor az alkotó, mesterségének teljes birtokában, már csak ki kell mondja *azt*. E megtorpanás összeesik azzal a küszöbvel, ahol tudatára ébred, hogy semmi mást nem érdemes. (Nem lehetetlen, hogy Rimbaud elhallgatása egy ilyen, nála többé meg nem nyíló kapu előtt történt.) A misztikusok ezt az állapotot a lélek sötét éjszakájának nevezik s amikor ez a tompaság várva-váratlanul oldódni kezd, bizonyos ott az „élet útjának fele”, a megfordulás, a mű tényleges kezdete.

Tudtunkkal Veszelszky Béla a mestertudás biztonságával és a rá jellemző agresszív és gyöngéd vonalak szövésével festett képek sora után környezete számára érthetetlenül sokáig nem nyúlt ecsethez. Hogy e „meddőnek” tűnő korszak alatt a külvilágot figyelte-e tüzetesebben, vagy meditációja intenzívebben fordult-e befelé, kár is fürkészni. A csendet kinyitó, mind egy témára, sőt egy hangnemben készült variációk épp azt bizonyítják, hogy kívül és belül, fenn és lenn nem különbözik.

Veszelszky Béla nem az a modern absztrakt festő, aki a külvilágnak hátat fordít és vízióját a bezárt ajtók mögött komponálja. Nem is mezteleníti a teremtett dolgokat geometriavázukra. Ennél alázatosabb. Tudja, hogy a látványt nem szabad és hiábavaló is szétbontani. De az alázat rendszerint a vakmerő igény jele, mint nála is. Veszelszky a valóság egészére szomjas. Hisz abban, hogy valóságot lát és ezért az egyetlen tájban az egészet. Nagy tájkép korszakának eredménye a rezgő fénycseppek függőnyei. Függönyök egymáson lengve, egymáson áttetszve. Függöny, nem azért, hogy a látványt takarja s ezzel megszépítse, hanem hogy távolítva, a durva matériát letisztítva a valóság tiszta ragyogásában megmutatkozzék. Ha képei soha sincsenek „készen”, annak oka a fátyoltükör csodájában, és a festő csodálkozásában, mindkettő gazdagodásában rejlik; egyre több rétegben jelenik meg előtte és egyre több rétegben jeleníti meg ő a mulandót s annak zuhogását az örökbe. A Veszelszky-tájképben a téralkotás, a térbetöltés – végül is a helykészítés nem különbözik. E ritka festői jelenségnek eredője és következménye egyaránt a centrális látás. Bár a horizontális és vertikális aránya valóban fedi a manifesztáció alaptörvényét, iránya sem az egyik, sem a másik, iránya centrális. Hasonlíthatnók az egész teret birtokba vevő, a szétáradó hajnali naphoz, ha az áradás nem éppen fordított lenne: a teremtett lény perspektívájának megfelelően a perifériától a középpont felé igyekezve. Az éppennyű térbetöltő, mint téralkotó fénycseppek mindegyike a másik szférájához is tartozik, különösen keringve tiszta hangközöket őrizve anélkül, hogy egyik a másik mozgását zavarná. Nemcsak a távolságok, a mozdulatok (a mérték) ritmusa alkotja csillagpontjainak és csoportjainak önálló konstellációját. Midőn egy alkalommal méltatlan környezetben s annak megfelelően félhomályos megvilágításban kerültek falra Veszelszky Béla képei, a látogató rendkívüli fényélmény részese lett. A helyiséget úgy világították meg a falat fedő képek, mint az Alhambra fényből szőtt rezgősei, mint olyan fényszínek, amelyeknek forrásuk a szívünkbe rejtett primordiális világosság.

A valóságnak milyen és melyik tükre az, amit Veszelszky Béla a nagy várakozás után meglátott és megfestett? Így is kérdezhetjük: a teremtés hanyadik napjára nyitott ablakot?

Közhely: minden nagy művésznek egyetlen az alapvető élménye s ennek csak más megfogalmazása, hogy minden mű tükör. De talán pontosabban mondanók így, minden emberi életnek egyetlen értelme van, az a megismételhetetlen tükör, amelyben mulandó arcát a múlthatatlanban meglátja. A tükör kifényesítése maga a mű. A végső megformálást megelőző némaság, a lélek éjszakája a numinózustól való visszarettenés, felkészülés az égi arc befogadására.

Ha a tükör maya és mágia, az kettős paradoxont rejt. Az egyik emberi, a mulandó idő, a festő látása és a múlthatatlan hely találkozása; a másik a változó, tehát mulandó

tér (ami szintén az emberi látás) és a benne fellobbanó időtlen idő találkozása. Ebből a négyes kereszteződésből a káprázat, a csoda. A mágikus tükörrel mesékbe, mítoszokban kétféle alakban találkozni. Hol a folyó időt legyőzve szimultán mutatkozik meg benne a teljes univerzum, hol meggyullad fókuszán és porrá ég a teremtett világ. De aki megérti, érti, hogy a kettő között nincs különbség. A keletkezés és elmúlás egyetlen csoda.

A látott és megfestett kép színvonalát az határozza meg, mondhatnók attól eredeti, hogy nem a tükrök tükre, nem a már valaki más által megfogottat és nem a megszokott és megmerevedett, hanem keletkezésében a minden pillanatban újra születő látványt ragadja meg, azt a pillanatot, amely megismételhetetlen – azt, ami magában a festőben egyetlen, tehát örök. Ez azt is jelenti, hogy nem beletükrözi magát a világ hálójába, de azonosul vele, amennyiben saját szüntelen teremtődését fogja fel. Ilyenkor azt hiszi, utánoz, s ezt Veszelszky Béla úgy mondta „ragaszkodik a valósághoz”. És minél jobban ragaszkodik a maga látta valósághoz, annál eltérőbb az a megszokottól, mert ismét: a valóság örök, de megjelenése egyszeri. Hogy milyen képet ragad meg, vagy milyen kép ragadja meg őt, attól függ, a világ látványát a valóság hanyadik hatványán érzékeli. Ám ezt is meg kell fordítani: ő, a festő milyen valóságfokon éli örök személyiségét? Ez a valóságfok azonos az alapélménnyel, azzal, amelynek felmerülésére készül és vár, amelynek közeledtére a költő elhallgat s a festő nem érint ecsetet. De alkotson valaki még annyi művet, várakozása, felkészülése, kísérletei, valamennyi mesterségbeli eszköze mind azt az *egy* akarja kimondani. A megközelítési mód a mesterség, a tükör kifényesítése. És bár az eszközök mind az egyetlen alapélményt szolgálják és abból erednek, a kettő szétbonthatatlan vegyülete a *stílus*. Ha a festői jelentés abból az *általános* forrásból fakadna, amelyre a megformálás több eszköze is alkalmas lenne, komolyan lehetne venni a szakszerű stíuselemzést. Viszont minél közelebb a kép az univerzálishoz, annál inkább csak saját szubjektumának egyetlen kategóriája közelítheti meg. Stílust teremtő eszközei is mind saját szubjektumának megéléséből erednek. Ezért a legszakszerűbb stíuselemzés – lévén az elemzés eszköze az általánosítható – sem ragadhatja meg azt, ami a nagy festő képeinek jelentése, még abban a végtelenen tudatos esetben sem, ha a festő, mint Klee vagy Mondrian saját stílusát elméletekkel támasztja alá. (Mellékesen; ez az oka, hogy Veszelszky képeivel kapcsolatban szándékosan nem ejtjük ki a tache vagy a kalligrafia szót. Ez félreértésre adna alkalmat. Veszelszky foltjai nem rokonok az amorf foltfestéssel még abban az értelemben sem, ahogy a tache-isták legkülönbjei – mondjuk Hartung – az amorfot élő alakzattá fegyelmezik.)

A zseniális festők egyedülvalósága és utánozhatatlan volta korántsem jelenti, hogy elődeikről ne vettek légyen tudomást. Ellenkezőleg. Ők, az eredetiek egyszerűségükbe valójában bevonják az ősök esszenciáját. Ők, az új stílust alkotók a tradíció őrzői. Ennek a mindannyiszor megújuló jelenségnek értelme a következő: nem az őzi a tradíciót, aki például egy iskolához csatlakozik, ahol a hagyomány külső és töredékes *jegyei* rendszerint kényszerű külső keretté válnak és ezért el is avulnak, az élet egyre felületesebb rétegét táplálva nem vezetnek vissza a forráshoz. A tradíció a lét esszenciája, más-képp, az *Egy* megnyilvánulása, *Az*. De *Az* „kétszer ugyanabba a folyóba nem léphet”. A génusz a gyökerek nedvére szomjazik. A tradíció teljessége a *kezdet*.



A remekművek próbaköve megunhatatlan voltak. Tekintetünk már annyit barangolt ebben a lebegő, porózus, ritmikus tájban, tegnap még úgy véltük egészének minden részletét magunkban és magunkkal vittük. És íme, ma új távlatokra, tisztásokra, új ösvényre és új pihenőre lelünk benne. Mintha még sohasem láttuk volna, visszasietünk egyre derülő titkaiba: a remekmű kimeríthetetlen – a kezdet kimeríthetetlen. A kezdet az aranykor.

Veszelszky Béla abban a beteljesedett korszakában, amikor már ki tudta mondani önmagát, az örök kezdetet, a teremtés első hasadását, az első fátyolt festette. De nem azt az aranykort, amely „kezdetben volt” és soha vissza nem tér, és nem is azt, amelyet a gyermekkor utáni nosztalgia némi melankóliával szeret megidézni. Az aranykor és aranytáj ez, amelyet a kitisztított úr világossága minden pillanatban elővarázsolhat. Veszelszky Béla tájképeinek lebegése, távoli és közeli pontjainak táncoló zenéje s valamennyi állandó keringésben, állandó megszületésben a teremtés szüntelen hajnalát ébreszti a szemlélődő képzeletébe, a hajnali napot, amely még nem válik pontsugaraiban tűzővé és forróvá, a fény nem sűrűsödik izzóvá, mert minden pontban mértékre világít. Valahány fénycsepp önmaga örömeiben játszik, nem keveredve a másikkal, mégis annak szférájába tartozva. Számatalan helyváltoztatás lehetőségét kínáló apró csillagok konstellációi, amelyek azonban ritmikus pályájukról le sem térhetnének. Ez az élő mozgás varázsol a szemlélőben minden alkalommal új képet és ez tartja össze egy tájban a tér egészét. Ez a mindig megújuló térviszonylat egyesíti benne az időt a térrel. És végül ez a titka, hogyha kiveszünk a képből egy részletet, az is egész.

Veszelszky Béla számára varázslat ez a világ. Varázslat, de nem illúzió. A művész nagy tudása épp ez: megragadni a varázslat valóságát, a szépet. Ezért kell a végtetekig vinni az alkímia műveletet, lehántani a látványról a rátapadt zavarost, sötétet s ezzel eltörölni – egészen az első fátyolig. Az első fátyol a születés örömeiben tükrözi az univerzumot. Ahogy az esztendő telje a tavasz, a kezdet, amiben virtuálisan az egész év benne van, ahogy az aranykor teljesebb, mint a rákövetkező elnehezülő, szűkülő és tömörülő periódusok, úgy a tájkép annál teljesebb, mentől közelebb az úrből kibontakozó ősképhez, az ártatlanság tájaihoz.

A kezdet a szabadság. Itt, belemerülve a kép nyújtotta tájba, abban sétálva, színhulámait magunkba fogadva olyan életerés árad el bennünk, mintha a festő meghallotta ritmusra az egész univerzumban szabadon kóborolnánk, az úr tisztaságában, ott, hol csírájában a mindenek. Sétánk eszünkbe juttatja a hindu mítosz paradicsomát, a Sukhavatit. A mítosz mintegy a nirvánára függesztett aranyhálót látja a szenvedésmentes, a teljes szabadságra nyitott *helyet*. A kommentárok megjegyzik, hogy ezt a helyet „az ég előcsarnokában” a szellemben élő remetének adatott meg látni, a kristállyá köpült ég elysiumi egyidejűségét.

És ez a sok kép, ez a szüntelenül változó és azonos táj, valamennyi az Újlaki templommal, a gyér fákkal szegélyezett apró óbudai liget, a fényesre kopott padokkal? Mindez maga is teret alkotva a térben leng és lebegésével a helyet örök helyére emeli, az ősképek méhébe, az ideák szférájába, ahol minden megvan – a festő csak leolvassa és utánozza. A hegyoldalból jól felismerni, valóban ez az a vakolatát vedlő templom, ezek azok a satnyuló, elöregedett fák, ez az a végtelenbe emelkedett pad. Felismerni, nem a templomkertről a képet, hanem a képről a liget, az egész vidék valóságát. Az Újlaki templom korhadó fáival már rég nem lesz, és ez a festmény is itt előttem, ki tudja mi

lesz a sorsa, de a lebegő és szikrázó és felhőző ritmusban keringő, egyetlen egyszer meglátott kép örök, mert örökből vétetett.

Aki lát, tájat lát, aki tájat lát, arcot lát. „Miért akarja kudarcaimat látni?” – így vonakodott Veszelszky Béla mielőtt rászánta magát, hogy önarcképeit elővegye. És nagyon valószínű, ha gyűjteményes kiállítását megéri, azoknak egyikét sem mutatta volna be. Indokolt volt-e az elzárkózás, sőt bezárkózás? Ez ugyanaz a szövevényes és az igen vagy nem kategórikus választ visszautasító kérdés, mint Mallarmé kívánsága vázlatainak, töredékeinek megsemmisítésére, vagy Kafka utasítása művei tetemes részének elégetésére.

Minden reveláció kezdete szellemünk s vele együtt a feltáruló új világ néha alig észrevehető, máskor kataklizmaszerű meghasadása: a függöny szétbomlása, az ablak kitérülése. Az ősi világ s benne az angyalarc felvillanása a megrázkódtatás egyik oldala. A minden esetben velejáró másik ennek a világnak szétomlása. Megőrizni ezt itt, és realizálni, akárcsak megközelíteni a műben azt ott, ahová most már „a vágy űz”, nemcsak nem sikerült senkinek, de a műves nem is törekszik rá, hisz a hasadás épp arról tudatta, hogy o d a csak ennek feláldozásával érhet, hogy a mérték épp ez, amennyit levett ebből a világból, annyit nyer vissza egy valódibb önmagából. A hasadás azonban félelem, sőt rémület, maga a két világ közti szakadék, amely felett rálát arra az önmagára, aki ugyan felismerte a tájat s az azzal azonos arcot, de a szakadékban, a szorongás közegében arra a mulandó éntre is rálát, aki „csupa szikra és forgács”. Szembe kell néznie a lebomlás folyamatának borzalmával, az alkatrészek mint összetépett fátyolrongyok esetlegességükben, semmisségükben megmutatkoznak, egymásba torlódnak és egymáson átütnek – roncsalmazok. A híd, amelyen át az elhulló éntben felébredt örök és önmaga angyalarcához átível maga a félelem s a híd felett, úgy amint naiv képeken figurálisan is ábrázolják az őrangyal a vezető, ahogy a szufi tanítja a „tanú” önmaga felett.

Veszelszky Béla önarcképein a faktúrát képező pontok egészen más természetűek, mint érett tájképein. Míg utóbbiakon a gyöngéd és határozott ecsetnyomok pontszövege az első (és innen nézve az utolsó) derengése a manifesztálódó erőnek, addig az önarcképek egymásba torlódnak, ha sok tiszta színt is tartalmazó együttese mégis kcrhardt barna emléket hagyó ponttömeg. Ez a manifesztált világ gomolyagának roncsalmazása, a megsűrűsödött világ terhe, és a levetkőzés szenvedése. Ez is tükör, de az egymásba ütköző, egymást fedő tükörképek küzdelme az önmaguktól való megszabadulásért. Arról szó sincs, amint általában állítják, hogy az arc kontúrjait ne lehetne látni, nagyon is lehet, sok arcét is, valamint sok s egymást megtörő fátyolét, mind azt a réteget, amit fel kell venni, elviselni és a félelem szenvedésében levetni. Míg a tájképeken egyetlen fényrag ritkul és sziporkázza szét önmagát azzá a mayafátyollá, amelyben láthatóvá válik, addig az önarcképek megsűrűsödött pontrétege a lehasadó, a megsemmisülésbe hulló anyag törmeléke. A fényvibrálás itt is megvan, az azúrponatok villámélességgel, mint az egész mulandóságon átvilágító, mint a megtisztított úr mindent egybelátó szeme tűzi át a valóságával a *semmi* poklát.

Míg a képfestés magától érthetődően a szakrális műveletek egyike volt, egy festőnek se jutott volna eszébe individuális énjét megörökíteni. A reneszánsztól kezdve körülbelül a

hátterbe vágott ablakkal egyidőben kerül a falakra a világi és egyházi nagyságok portréja és szorítja ki az archetipikus arcot, az egyetemesebb szentképet; sőt, a bibliai arckon és szentek képmásain is egyre uralkodik a modellnek szolgáló esetleges egyén. Érthető, ha a festő sem tudott ellenállni kis énje csábításának s hol versenyezve a megrendelővel pompás külsőségek díszében mutatta be saját alakját, hol meg az előbbinek mintegy orrot mutatva, legalább a kép egy szerény sarkába felismerhetően rejtette el az alkotó portréját. Természetesen a legnagyobbak önarcképein az újkorban is átsugárzik az univerzális arc (Leonardo, Rembrandt önarcképei), amelyet önmagukban felismernek, vagy legalább is két arc, az efemer és az örök egymáson áthatása. A hierarchia megszűntével párhuzamos és rohamos szétszóródás s az ezzel járó végletes individualizálódás eredményeképpen a tizenkilencedik század közepétől már egy polgári szalonból sem hiányozhat a családtagokat ábrázoló festmény s az arcképfestés olyan iparrá válik, amelyet csak a technikailag erősebb ipar, a fényképészet győzhetett le. Másrészt, az arckép és önarckép a vulgarizálódásban nemcsak elkopott, de annyira leleplezte hiábavalóságát, hogy az igazi festő, mondjuk Klee, önarcképet már csak ironikusan vagy szimbolikusan fest. Valami módon azonban s nem utolsósorban a lezáruló pozitívista korszak reakciójaként nemcsak tovább él, de meg is erősödik az önarckép igénye. Valamint (Nietsche és Kirkegaard után) filozófiában, irodalomban, zenében egyre jelentéktelenebbé válik az olyan mű, amely a külső események és a hétköznapi én életmozgalma mélyén és afelett nem az egyetemesebb szubjektum valóságára szomjas, más szóval amelynek nincs iniciációs igénye, ugyanúgy a festészetben az önarckép súlyosabb értelmet nyer. Az individuuma örömetől és terhetől nem háborgatott hierarchikus és hieratikus társadalomban élő embernek viszonylag könnyű volt a készen kapott archetipikus arckokat megfesteni s művészete áhitatával betölteni. Az újkori ember, ha őseredeti szubjektumával kíván találkozni, az arcban és önarckában a maszkok egymásba tapadt egész rétegén kell átvilágítson. (A rétegfelbontás nagy mesterének, Kassnernek Fiziognómiája soha máskor, mint a huszadik század elején nem keletkezhetett volna.) Ebben már benne rejlik a modern önarckép jellege és mércéje: alászállás a felszállás érdekében. Ha pedig az, úgy elsősorban önarckunk megfestése, ha profán kiindulásból is, de visszanyeri szakrális értelmét. Elég a hazai példára, Vajda Lajosra gondolni. Bizonyos kialakult vélemény ellenére önarcképeinek sorozata legkevésbé sem narcisztikus. Narciszt eredendő és végső szubjektumától épp a vízfolyással változó varázslat-arc zárja el, az ami a képet el is mossa.

A maya-arc gyönyörűsége nem segít a tükröt átlátszóvá tisztítani, sem levetni. Az egész Vajda-művet, akár Veszelszkyét, úgy is lehetne szemlélni, mint a szüntelen önmaga keresés, tehát az önarckép folyamatát, mint a szüntelen alá- és felszállást. Vajda egyvonalas, mégis tárgyakkal és dolgokkal átszótt bonyolult rajzain saját arca a tárgyakkal és dolgokkal szembeni küzdelemben annak a szubjektumnak megjelenése, amely nem engedi magát a dolgoktól legyőzni, saját jelenlétével inkább a dolgok torlaszát igyekszik megszabadítani tárgyi súlyuktól. Ahol pedig saját arcát a barátával összekapcsolja, ott egy tárgyi világ zűrzavara feletti szövetséget ír ceruzája az individuális szétszórtság feletti és hitelesebb közösség nevében. Vajda Lajos nemcsak a „témájuk” szerinti önarcképekben, a természeti és a benne felébredt alakzatok belső tájaiban is saját, a mindenséggel közös gyökerű arcát keresi. Így nagyon jól felismerhető, egy mondjuk hegyvonulat domborulataiban az a vonal, amely tiszta vonalú önarckép-variációiban a fej kontúrját alkotja. S végül, ha ikonban festett képeiben önmagára lát, az korántsem jelenti, hogy a

maga kis énjét vetítené rá narcisztikusan a szentségre, épp ellenkezőleg, az individuális fölöslegét levetett ember abban a szentben ismer magára, aki nem kivétel s főleg nem kegyes ember, hanem az eredeti, az univerzális emberarc, amit ha a világidő el is takart, de a *látás* felébreszthet. Vajda Lajos képei között ezért oly megrendítőek azok a szerény kis ablakok a szegényes, alapelemeikre redukált házakon, mert ezekből az apró ablakokból a teljes világ valóságára és valótlanságára látni. Veszelszky Béla önarcképek nevezett festményeihez mégis legközelebbiek Vajda utolsó korszakának sűrűszövetű szénrajzai, amelyekben hol tengeri gyökérzetet, hol démonokat, hol kozmikus gomolygást, de leggyakrabban tragikumot ismernek fel. Valóban, nemcsak belelátásra, de meglátásra alkalmasak ezek az egymásba tekerőző, egymáson átúszó és egymásból kinövő alakzatok: a lélek formáinak meglátására és alászállásában. Veszelszky Bélánál is ugyanez történik. Ha más festői nyelven is, az önarcképek zsufolódó ponthalmazában a végső szembenezés szörnyasmaskjainkkal – Vajda Lajosnál a megtisztult ikonarc kedvéért, Veszelszky Bélánál a primordiális teremtés érintetlen tavaszának, annak a tájnak a kedvéért, amelyben arcunk fénye nem különbözik az azúrtól. Hogy Vajda Lajosnál a végső szót az életidő utolsó szárnyas-leveles szénrajzai és Veszelszky Bélánál az innen néző számára szintén tragikusnak látszó önarcképek jelentené, alig hisszük, legfeljebb annak számára, aki az idő valóságát a periódusokra osztott „hamis időben” (Baader) érzékeli.

Előbb látjuk meg az út végcélját, angyalarcunkat, semmint az utat hozzá megtennők. Az út, papíron és vásznon és *bennünk* az egyszer meglátott kép realizálása. És ahhoz, hogy a rég megtalált a keresésben valósággá váljék a kis énünkkel azonos életidő fogytán, az utolsó maskárnyakat is ki kell vetnünk magunkból a megformálásban.

Veszelszky Béla tájképei és önarcképei között, legalábbis az elnevezésben, ellentmondás látszik. Önarcképei ennek a világnak megrozsdásodott és levedlő pikkelyei, azok a maguk törvénye szerint sistergő tűzokádó és démoni tájak, amelyet alvilágunkba szálláskor, homályos tükreinek levetéséért meg kell járnunk. Hogy tragikus-e a tükrök összevetése? Semmiképpen, hiszen bármilyen kényelmes lenne, egyikükben sem maradhatunk meg, mert egyikükben sem ismerhetünk magunkra és nem azonosulhatunk végső valóságunkkal, a formán túli, a minden formák ősmagvait kibocsátó tiszta ürrel, amelyet csak az azúr sejtet s amely Veszelszky Béla tájképeiben, tényleges önarcképeiben megszólal.

De miért rejtette el Veszelszky Béla önarcképeit művészetének értői elől? Tükörképeink összetöretése, „a kudarc” egyetlen dicsőségünk – ezt ne tudta volna? – bizonyára tudta, ám ennél többet is, azt, hogy az alászállás passióját mindenkinek egyedül kell és nem is lehet másképp végigszenvedni, hisz épp ez a passió, a homályos tükörben ránk vigyorgó démonarc, amelynek iszonyú valótlanságát magányunkban kell áttörni. Együtt csak a kezdetekhez, a múlhatatlan tavaszi tájba érkezve *vagyunk*.