

Botos Eszter

FESZÜLETÁBRÁZOLÁSOK KONDOR BÉLA MŰVÉSZEZETÉBEN

A téma egyike azon keveseknek, amely a keresztény ikonográfia nagy kincsházából a XX. század számára is értelmezhető maradt, sőt átalakulása révén egyre újabb jelentéstartalmakat kapott. Kondor Béla művészetében pedig kiemelkedő jelentőséggel bír: az életmű kibomlása során mindig újra és újra visszatér, s a földolgozások között reprezentatív főművek is találhatók. Különös szimmetriát mutat a művek időbeli elhelyezkedése: a pálya legelejéről származó (1956-os), kisméretű rézkarc nyitja az ide sorolható művek sorát, amelyek 1960 és 1964 között sűrűsödnek. A sort összefoglaló érvénnyel a művész halála előtt egy évvel, 1971-ben keletkezett Korpusz-ciklus zárja. E műcsoport életművön belüli, szabályos elrendeződése óhatatlanul előhívja a megszerkesztettség képzetét, természetesen nem a tudatos művészi szándékkal, hanem valamiféle tudat alatt ható, az életmű kiteljesedését, „kerek egész”-ségét ösztönösen érző és kialakító belső hajtóerővel magyarázva e szimmetriát.

E műcsoport már csak azért is mikrokozmoszát adja a kondori univerzumnak, mert a művészre jellemző technikai felkészültség és kísérletező kedv széles spektrumú műfaji sokszínűséget eredményezett. Az első, kisméretű rézkarc után következik egy monotípiá-sorozat, majd a (nemcsak Kondor életművében) unikumnak számító, fémkeretbe foglalt színesüvegfeszület. A művek javarésze azonban olajkép, leszámítva még egy litográfiát. (Érdekes belegondolni, hogy miért nincs köztük egyetlen ceruza- vagy tusrajz – talán a téma végérvényességéhez Kondor túlságosan vázlatjellegűeknek találta e technikákat. Sőt, a „rézkarckirály”-nak is nevezett Kondor oeuvre-jében az is feltűnő, hogy csak két rézkarc sorolható ide.)

A művek pontos keletkezéstörténete, az alkotói indítékok feltárása még további kutatás tárgyát képezheti, hiszen az oeuvre-katalógus a művek keletkezését években adja meg (a pontosabb datálás meghaladja e munka kereteit), és hiányzik egy alapos Kondor-monográfia is. De egy pár megállapítás megkockáztatható. Az 1956-os rézkarc a pályakezdő (ez évben diplomázó) művésznek a technika lehetőségeivel számot vető, kísérletező attitűdjét tükrözi, amennyiben a váltakozó vonalsűrűséggel és -vastagsággal való „játék” különböző tónushatású és minőségű felületeket hoz létre. Az 1960-ban készült Krisztus a kereszten-monotípiák egy „izgalmas monotípiá-sorozat”-ba¹ illeszkednek. Kondor ekkor fedezi fel a maga számára ezt a műfajt, variációkat készít ugyanarra a témára, de ezeket a műveit életében nem állítják ki.

Az ugyanekkor készített, balatonföldvári üvegkorpusz azért is eltér a műcsoport többi tagjától, mert megrendelésről van szó: amint Kristóf Attila írja a művész sanyarú sorsát jobbra fordítani hivatott interjújában: „üveglakot csinált az egyik vidéki templomnak – akkoriban az egyháztól kapott csak megbízást”.² E megbízást barátja, Pilinszky János szerezte,³ a megbízó a katolikus egyház keretein belül Takáts Károly plébános, aki magát a templomot is építtette.⁴ A korábban bezáratott és a hivatalos művészeti irányítás részéről (művészet)politikai tüntetésként felfogott, bemutatkozó kiállítás (1960, Fényes Adolf terem) és az uránvárosi óvoda képeinek kudarca után ez a megrendelés, egy közösség bizalma feltehetőleg jólékonnyan hatott Kondorra.

A következő mű, a 63-as Útszéli feszület című rézkarc önmagában hordozza azt a „nyomot”, ahonnan el lehet indulni a keletkezéstörténetet kutatóknak. *Pilinszky Jancsinak jó lesz ez otthon* – hirdeti a saajátságos, kötetlen baráti hangot megütő, (többeket megbotránkoztató)⁵ felirat. A karc valóban Pilinszky számára készült, méghozzá egy meghatározó életrajzi mozzanat kapcsán. Pilinszky öngyilkossági kísérletéről van szó, amely szerencsére nem sikerült. A keresztet Kondor a lábadozás időszakában készítette, s összesen két példány készült: az egyik Pilinszkynek, a másik pedig Vattay Elemérnek, amely máig az ő tulajdonában van, sőt, ez az egyetlen meglévő példány.⁶

Kondornak talán a legismertebb feszülete, a reprezentatív főműnek tartott Pléh Krisztus esetében nincsenek ilyen biztos keletkezéstörténeti adalékok. Viszont nagyon elgondolkodtató az évszám: 1964-ben a művész éppen harminchárom esztendő volt, vagyis betöltötte a krisztusi kort. Azt is tekintetbe véve, hogy Kondor egyik meghatározó, sokat tanulmányozott művész mintaképe Dürer volt, aki szintén harminchárom éves korában festett egy „Krisztus-portrét”, megalapozottnak tűnik a képet ebben az összefüggésben értelmezni: a személyes életpályán a 33. év elérése az élet addigi eredményeinek összefoglalását és a halál lehetőségével való szembenézés szükségességét veti föl; ezt támogatja az a megfigyelés, hogy a képen a körablakból kitekintő fej önarcképi jellegzetességeket hordoz,⁷ s így egyben földéződik a XIX. században kialakult, megváltó – művész szerepkör azonosításának, illetve egymáshoz való közelítésének képzele.

Az e műcsoportot lezáró, 1971-es korpusz-ciklus keletkezésénél egyrészt a már említett, teljességre törekvő, talán a halál közeledtét is érző ösztönre kell utalni, másrészt pedig Dávid Katalin szolgál fontos keletkezéstörténeti adalékkal:⁸ eszerint a Pléh Krisztus (a Bukással és az Ítélezővel együtt) 1970-től Kondor haláláig Dávid Katalinnál volt „letétben”. Valaki jelentkezett Kondornál, hogy megvenné a Pléh Krisztust, de ő visszautasította, mondván, nem eladó. Mikor Dávid Katalin ezt megtudta, azonnal jelentkezett, hogy rábeszélje a művészt az eladásra. Kondor viszont így felelt: „Nem eladó, jó helyen van, de megfestem még egyszer.”⁹

A keletkezéstörténeten túl van még egy kérdés, amiről feltétlenül szót kell ejteni e bevezetőben. A téma jellegéből adódik, hogy érdekessé válik a művész személyes állásfoglalása: hogyan is kapcsolódott ő az általa oly sokszor megfestett Jézushoz? „Misztikus egyházi festő”-ként¹⁰ alkotta meg nagy erejű látomásait, vagy „a bibliai események számára már közönséges, minden dicsfénytől megfosztott földi dolgok”?¹¹ Ez a két véglet jelenik meg a szakirodalomban, és köztük a széttartó véleményeknek széles skálája. A kor – 60-as évek – szellemi alapbeállítottságából következik, hogy nem lehetett a vallás vagy egyszerűen az istenhit dolgaiban szabadon megnyilvánulni, ebből is adódhat a homály ez ügyben. Valami olyanféle konszenzus alakult ki, hogy nem volt ugyan tételesen vallásos, de hívő volt. Az tény, hogy Kondor erős katolikus neveltetésben részesült. Az is, hogy a Vigilia baráti köréhez szorosan hozzátartozott, az Építészpincében tartott legendás összejövetelekre rendszeresen eljárt,¹² s hogy egyik legjobb barátja Pilinszky volt. Az is, hogy ha úgy adódott, akkor éjfélkor gyónni ment.¹³

A legautentikusabbak azonban magának Kondornak a szavai, amelyek a Vigilia 1970-es körkérdésére adnak választ: „Jézus tanait nem lehet követni. Mert olyan akadályt állít, hogy a mindenkori emberi viszonyok között azt csak egy magányos farkas – amelyik nem harap méghozzá, ugorhatná át. De a magányos farkasok sorsa a puskalövés vagy az éhhalál. Még a keresztfeszítés is kegyelemteljesnek tűnik, mert emberi kegyetlenkedések közepette szégyenít meg.” „A Jézus-szimbólum a történelemtől függetlenül igaz, mint a népmesék, a költemények, és ha egy ilyen vágású ember mai életünket figyelné, nem helyeselné, és joggal. Nem lett változás, csak elperegték a századok. A bibliai Jézus nem is változtatni akart, hanem ősi tanokat – melyek a közkézen elvesztették fényüket és ezzel együtt érvényüket is, helyreállítani. Természetes, hogy utolérte a társadalom bosszúja, méghozzá azok képében, akik a szentségekből hivatalt csináltak maguknak. – Mindenesetre, akik ebben a mítoszban hisznek, ahogy a katekizmus kívánja, boldogok, mert reményük van. Én nem tartozom ezek közé. De azért képes vagyok a szeretetre.”¹⁴

Igen figyelemreméltó, hogy Kondor Jézus működéséből azt az elemet emeli ki, amit maga is meg akart valósítani művészetében: nem a mindenáron való új mondása, hanem a meglévő kifényesítése, újra érvénybe hozatala.

A művekből mindenesetre egészen kivételes, mélyen megélt, személyes viszony rajzolódik ki azzal az emberrel, aki mivel isten is volt, ezért az ember létlehetőségeit, határait a legtágabbra nyitotta itt a földön. Az is figyelemreméltó, hogy Kondor sohasem ábrázolta Jézus csodatételeit (kivéve a földvári templom üvegablakait): következetesen ragaszkodott a legdrámaibb pillanathoz, a keresztfeszítéshez. Hogy hogyan, milyen lelkiállapotban és művészi intencióval is fogott hozzá egy-egy Krisztus a kereszten megalkotásához, nem tudjuk, eligazíthat azonban Keserü Katalinnak egy megjegyzése: micsoda küzdelem árán tudott ilyenkor akár csak egy vonalat is meghúzni!

A művek elemzése

„Munkái nem könnyen lefordítható allegóriák, hanem többrétegű, a művész mondanivalójára koncentrált odafigyelést megkövetelő jelképek – mint a nagy írók és képzőművészek szimbólumai általában – »nincsenek híjával a többértelműségnek, jelentésük felfedése nem mindig hasznos; titokzatos sértetlenségükben a legszuggesztívebbek. A tudatalattiból születnek és a tudatalattihoz szólnak; csak veszedelmünkre fejtjük meg őket.«¹⁵ „Kondor szimbólumainak a jelentését nem lehet szavakra átültetni, annak ellenére, hogy mindig a figurativitás körén belül maradnak.”¹⁶

Így hangzanak Dévényi Iván és Németh Lajos tekintélyes szavai. De nem így Miklós Pál: „Az embert, mióta előbbre viszi dolgát, mindig a titok, a rejtély, a megoldani való feladat érdekelte. S ez érdekelte Kondor Bélát is: éppen ezt, a megfoghatatlant, a világ rejtélyét, titok fedte törvényét próbálta megfejteni, ezért vívódott, kínlódott.”¹⁷ Kondor műveinek titokzatosága, magukat nem könnyen megadó, rejtőzködő természete, mint jó műveké, állandóan kérdezik az embert, incselkednek vele. Szellemi kalandra hívnak, a „megfejtés” küszöbén pedig újra kisiklanak az értelmezés keretei közül. Az alábbi elemzések megpróbálnak megfelelni a művek keltette kihívásnak. Arra törekszenek, hogy párbeszédet folytassanak az alkotásokkal, nem egyszer a befogadói tapasztalat folyamatát is rögzítik. Leginkább, de nem kizárólagosan a Bächtmann alapján Rényi András által javasolt képhermeneutikai megközelítés¹⁸ módszerével élnek, amely a tényleges képfolyamatokat követve igyekszik értelmezni a műveket, remélve, hogy a befogadói és értelmezői tudat a művek titokzatos létmódját nem megbolygatja, hanem inkább segíti kibontakozásában.

*Krisztus a kereszten, Ami édest a föld kínál*¹⁹ (1. kép)

A kép látszólag egyszerű felépítésű: a kép bal oldalán, az előtérben, hajlított párhuzamosok által jelzett dombocskán áll a kereszt, rajta függ az előrebukó fejű, de egyenes tartású Jézus. Mellette, a jobb oldali előtérben két alak: egy térdeplő nőé és mögötte egy álló férfié. A teret szintén párhuzamos, vízszintes vonalkázás jelöli, a horizontvonalon pedig emberek és lovak sötét árnyfigurái húzódnak. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a képet, ez a hagyományosnak tűnő képi térértelmezés egy sereg problémát vet fel. Az előtér három alakját több képi elem is szorosan egymáshoz kapcsolja; ezek: a nőalak köpenyének holdsarló-íve a dombocska felfelé futó vonalában, majd a keresztfa erezetében folytatódik, hogy a Jézus-alak lebukó feje és egyik karja továbbvigye a tekintetet az álló férfi lehajtott fejéhez; ezt a tekintetünkkel leírt, szabálytalan, tojásdad formát végül a férfi oldalának meghökkentően szabályos függőlegese zárja le, amelyre viszont a túloldalon a keresztfa ugyanilyen határozott függőlegese felel: ily módon



1. Kondor Béla: Krisztus a kereszten, Ami édest a föld kínál 1956. rézkarc, 77×78 mm, MNG Kat. 56/93.

a három alakot a két oldalsó függőleges vonal „bezárja”, egy szorosan egymásra vonatkozó képi egységet hozva ezzel létre. Ha viszont ugyanezt a csoportot nem az egymásra utaló vonalak játékában, hanem a hagyományos térértelmezés szempontjából vesszük szemügyre, akkor egyből ellentmondásokra bukkanunk: a térdeplő nő szemmel láthatólag nem a dombocskára és a kereszttel szembe, hanem mögötte, így Jézusnak a kép síkjában a néző számára egyértelmű, odaforduló mozdulata a térdeplő nő számára igazából háttal fordulásként értelmeződik. A kereszten lévő alakot így egyedül a kép nézője láthatja, aki így módon máris a kép virtuális negyedik szereplőjévé változott.

További problémát vet fel az alakok egymáshoz viszonyított méretaránya: Jézus alakja kisebb léptékű, mint a másik két alaké, így fölmerül a gondolat, hogy itt nem is a kép címében jelzett Krisztus a kereszten jelenetet látjuk (amely egyértelművé tenné a nő- és férfialak Máriakénti illetve Jánoskénti azonosítását), hanem itt is egy útszéli feszületről van szó. Ekkor a két alak tényleg csupán egy meg nem nevezhető nő és férfi lenne, amit a férfi öltözékének János apostolhoz nem illő, furcsa disszonanciája is támogat: a férfin ugyanis szorosán lábhoz simuló, a gótikus lovagokat idéző nadrág, kezében pedig egy óriási tollal díszített kalap látható. És mégis: a három alak – a néző számára mindenképp – egymásra vonatkozik, azonos képi cselekmény egyenrangú szereplőiként mutatkozik, hiszen egybefűzi őket az arckifejezés hasonlósága, és nem utolsósorban a megformálás: Jézus testét az alap fehérje adja, amelyet kontúr határol és egy pár, ritkán húzott vonal modellál, s ugyanilyen a megformálása Mária köpenyének és János öltözékének. A kép értelmezésének ez az eldönthetlensége adja a kép feszültségét, amely továbbszemlélődésre és -gondolkodásra késztet.

Újabb problémát rejt a kereszt és a rajta függő test viszonya. A kereszt sűrűn rovátkolt, majdnem fekete tömbje előtt fehérén világít a test – illetve nem is előtt, hanem inkább mellett? A test, bár nem hajlik meg, mégis kifacsart helyzetben van: míg a csípő és a lábak balra, a képből „kifelé” néznek, addig a felsőtest és a fej jobbra fordul. A test deréktól lefelé alkalmazkodik a kereszt elülső felületének irányához, a felsőtest ellenben mintha elszakadni készülne, s erővel odafordulni a térben mögötte elhelyezkedőkhöz. Ez persze nem sikerülhet, hiszen fönt, a kereszt ágain szilárdan tartják a szögek, paradox módon azonban éppen a lábak odaszögezése bizonyul engedékenyebbnek: az egyik láb még csak-csak odaszögezhető a keresztfa elülső felületéhez, de a másik láb – bár a kereszt oldalsó felületének sötétje előtt van, így első pillantásra meggyőző – már világosan a kereszt előtt-oldalt lebeg, attól elszakad. Így ez a látszólag nyugodtan csüggő, a nehézkedés törvényeinek tökéletesen alávetett test a képen egymásnak feszülő, ellentétes erők pillanatnyi, és cseppet sem reális nyugvópontja, egyensúlya. A megváltás dinamikája létesül itt a szemünk előtt: egymással szemben a természet törvénye: a halál és a természetfelettié: az élet, a feltámadás; a világ összes bűnének feketéje és az Istenember eredendő tisztasága. A küzdelem egy örökkévaló pillanatra nyugvóponttra jutott, s ez a nyugvópont tér és idő kötelékében, és egyszerre tőlük függetlenül valósul meg, a háromdimenziós földi és a ?dimenziós isteni szférában egyszerre, amely földi ésszel felfoghatatlan paradoxont kétdimenziós képen megjeleníteni csak így, képi paradoxon útján lehetséges.

Ebben az összefüggésben a nőalak hangsúlyos, mert a kép középterét betöltő mozdulata, az imára emelt kéz jelentheti a fent leírt küzdelemben való aktív részvételt, emberi oldalról a segítség, a támogatás lélekbeni megadásának kísérletét, akkor is, ha ez a részvétel mégoly illuzórikus.

A férfi levett kalapját kezében tartó, gyászt és szánakozást kifejező mozdulata pedig e küzdelemben a rokonszenvező kívülálló szerepét jeleníti meg.

Korábban utaltam rá, hogy a képen a váltakozó vonalsűrűségű és -vastagságú felületek ütköztetése egyben a rézkarc technikai lehetőségeivel való számot vetést példázza. De most itt az ideje, hogy részletesebben is feltárjuk e grafikai „játék” jelentését. A rézkarc négy, egymástól világosan elkülöníthető, különböző tónusértékű felülettel dolgozik: az *első* a már említett, *fehéren hagyott*, az ábrázolt tárgynak vagy testnek a belső struktúráját csak kontúrral és pár vázlatos vonallal érzékeltető felület (Jézus teste, a nőalak köpenye és a férfi ruhája); a *második* abban különbözik az elsőtől, hogy az ugyanilyen minőségű felületre nagyon finom, *vékony vonalkázásból* előálló, *szürke* színhatást eredményező réteg terül (nőalak ruhája, férfi köpenye és kalapja); a *harmadik* az ugyancsak *szürke*, de belső vonalakkal nem tagolt, *csak párhuzamos vonalokból* felépülő felület (dombocskák és talaj/föld); a *negyedik szinte fekete*, a legsűrűbb vonalkázás által keletkező felület (kereszt és a háttér árnyalakjai).

Az, hogy melyik képelem milyen felületminőséggel bír, tartalmi összefüggéseket is feltárhat. Jézus és a két emberalak alapvetően ugyanúgy vannak megformálva, a különbség a szürkés köpeny – ugyanúgy, ahogy a teológia is mondja: Jézus mindenben az emberekhez hasonló lett, a bűnt kivéve. Így ez a finoman vonalkázott felület a hangsúlyozott emberség, a világba vetettség, az esendőség megtestesítője. Mennyire más az árnyalakok hatása: azoknak nincs belső struktúrája, és igazán sötétek, mint a bűn. Az ilyen jellegű ábrázolás Kondornál általában az önazonosság nélküli,²⁰ értelmét veszített, banális emberi létet²¹ élőket jelenti. Az előtér jelenetének csendjével és mozdulatlanságával szemben a háttér a kavargás, nyüzsgés, a hangosság képzetét idézi. A Nemzeti Galéria katalóguscéduláján lovakon vágató embereként írták le őket, de az alaposabb tanulmányozás másként fedi fel őket: valóban vannak vágató, de ágaskodó és elszabadult lovak is, az emberek mintha egymással tusakodnának: az egész jelenetsor egy fegyverek nélküli csata képzetét kelti. Íme, a világ. A világ, amely távol Krisztus drámájától, a láthatár peremén kavargó, forrongó. (Egyébként a férfi/János idejétmúlt lovagi öltözéke így egyből értelmet kap: ő az, aki kiszállt a világi javakért folytatott harcból, még rajta ugyan az öltözék, de már nem vesz részt az értelmetlen hajszában.) A keresztfához hasonló minőségű felület önkéntelenül hozza a tartalmi összefüggést: a kereszt, amelyre Jézust feszítették, a világot (is) jelenti, a világ szennyét, vétkét, hiábavalóságát; és a világ szennye stb. egyben jelenti a keresztet, amelyet a keresztényeknek hordozniuk kell. A „föld” monoton, egységes szürkét adó párhuzamosai pedig híven ábrázolják a természet eredendő semlegességét, közömbösségét, a kozmikus drámában betöltött háttér-szerepet.

Hátra van még a kereszt talányos felirata: „Ami édest a föld kínál Jeshozhoz pést mind silány.” A két sorba tördelt feliratot a művész szokatlan

helyen választotta el: Jes-ushoz. A név derékba törtsége, megtöretettsége maga után vonja a nevet viselő megtöretettségét, s a fenti elemzés fényében jelenti kicsavartságát, azt, hogy ellentétes erők küzdőterévé vált. De a felirat furcsán anakronisztikusnak tűnik az ábrázolás egészének összefüggésrendszerében. Mi édest kínál a föld? Előszörre valami gazdagon termő kert képe merül föl; de itt – itt a képen sívó pusztaság terül el, szenttelen, egynemű, szürke föld; az egyetlen élő növény a keresztfa dombocskájából kinövő virág. Ez a virág testesítené meg a silányságot? A virág törékeny, magányos szépsége, s az, hogy éppen a kereszt lábánál nő, inkább az eddig szenttelennek jellemzett természet szenvedés iránti rokonszenvét látszik kifejezni. A felirat marad tehát olyan, amilyennek a művész is számhatta: talányos, a művet megszokott értelmezési sémáinkból kiragadó fricska, amely egyre ott motoszkál az emberben...

*A monotípiá-sorozat*²² (2–5. kép)

Hasonló méret, hasonló technika, hasonló alapfelépítés jellemzi az ide tartozó, az 1960-ban alkotott monotípiá-művek sorába illeszkedő hat Krisztus a kereszten variációt. A technikai kísérletezés inspirálta formai játékoság érhető tetten ezekben a művekben, hiszen még az azonos kompozíciójú képek között sincs két teljesen egyforma hatású.

Ilyen párt alkot a Kondor Mária tulajdonában lévő két monotípiá,²³ (Krisztus a kereszten II. a. és b. variáció – 4. ill. 5. kép) amelyek elrendezésben, vonalrajzban teljesen egyeznek; hozzájuk csatlakozik a főalak azonosságát nagyrészt megtartó, de a kép oldalain már más alakrajzú harmadik variáció.²⁴ A nyilvánvalóan első, mert erőteljesebb színhatású *a.* variációtól a *b.* csak annyiban különbözik, hogy az *a.* variáció két függőleges szélét díszítő-lezáró narancssárga sáv itt hiányzik, a glória színtelen, és a fekete háttér és Krisztus-alak feketéje – mivel második nyomatról van szó – inkább szürke. Szemben az erőteljes hatású, kontrasztos *a.* variációval a színtelen és halvány *b.* variáció hatása kifinomultabb, kevésbé drámai. De az alapséma ugyanaz: a fekete háttérre rajzolódik ki a vastag törzsű és -szárú, a későbbiekben gyakran feltűnő, jellegzetes arányú fehér kereszt, arra pedig a háttérrel egyező színű Krisztus-alak. (A kereszt fehérét az alap színe adja; ehhez a megoldáshoz Kondor majd egyik kései művében folyamodik újra.) Krisztus testén az izmokat, a belső struktúrát vékony, fehér vonalháló jelöli, csakúgy, mint a kereszt két oldalán elhelyezkedő, a fekete háttérből éppen e vonalháló segítségével kiváló, sirató alakokét. Krisztus tartása teljesen egyéni: szinte nem is függ a kereszten, hanem megjelenik előtte, lábujjhegyen lépkedve, fejét meghajtva, előredűlő felsőtesttel. Nem szembe, hanem enyhén oldalvást fordul, kiterjesztett karjai közül az egyik egyenes, a másik be van hajlítva. Ez a könnyed, lépő mozdulat tűnik fel az egy évvel később alkotott földvári színesüveg-kereszten. Nem a megtöre-



2. Kondor Béla: Krisztus a kereszten I. (a. variáció) monotypia, 298×420 mm, MNG Kat 60/81.



3. Kondor Béla: Krisztus a kereszten I. (b. variáció) monotypia, 300×420 mm, MNG Kat 60/82.

tettséget, a legyőzöttséget sugallja, hanem az úrrá levés, a győzelem képzetét kelti, amelyet megerősít a csak az *a*. variáción látható, s a katalógusban fel sem tüntetett felirat: VINCIT (az egyenes kar fölött, feketével a fekete alapon), és a kereszt fölött látható koronamotívum.

Igen érdekes az alak és a vele egynemű, fekete háttér viszonya: a test több helyen is kapcsolódik a háttérhez, megszüntetve ezzel a fehér kereszt be- és lehatároló szerepét. Jézus különleges, fektetett rombusz alakú glóriájának két sarka éppen a keresztszárak és a törzs felső metszéspontjainál ér véget, az egyenes kar kézfeje is a háttér feketéjébe simul, s ami a legegyszerűbb megoldás: a lábujjhegyek közvetlenül a talajon állnak, s a lépő mozdulat által keletkezett, lábak közti rést teljes egészében kitölti a fekete szín, a fekete sziluett-alaknak határozott stabilitást adva. Az alak legkeskenyebb része így a csípő. Messziről nézve Jézust mintha valami hosszú főpapi ornátus burkolná be, a felöltözöttség, s mindenképpen a méltóság érzetét keltve. A háttér és a Krisztus-alak illetően kapcsolódása egy nyitott, környezetével szoros összefüggésben lévő, kapcsolatban maradó Jézus-képet sugall, olyan megváltóét, akit a „kereszt botránja” nem választ el végérvényesen a világtól, hanem csak feltár, megmutat, láthatóvá tesz. (A glória különleges formájára éppen az alak és a háttér eme kapcsolatba hozatala adhat magyarázatot: egy hagyományos, kör alakú glóriával ez a szándék nehezebben lett volna megvalósítható, mert akkor aránytalanul nagy fekete tömb jött volna létre az alak feje körül.)

Krisztus tekintete azonban a szemlélő figyelmét a kereszt tövében elhelyezkedő vonalhálózatra tereli. Nehéz első látásra kibogarászni, hogy mit is látunk. Akire Krisztus néz, a befoglaló körvonal és a forma alapvető két részre osztottsága révén először mint egy óriási, kendőbe burkolt, lehajtott női (Mária) fejként értelmeződik. Enyhe felülnézetből látjuk, így szemét csak két egyenes vonal jelöli. (Kondornál nem ritkák az ehhez hasonló, váratlan léptékváltások.) Ennek megfelelően a túloldalon is keresni kezdi a kép nézője az ennek a léptéknek megfelelő arcot, de itt csak igen nagy képzelőerővel vélhet feltalálni egy fájdalmában a kereszttől elforduló, kínjában kiáltó, összekuszált arcterendezésű alakot. De ha feladja az alapelképzelést, hogy ezen az oldalon is egy óriási arcot keressen, akkor egy Krisztusnál csak kicsivel nagyobb, térdeplő-sarkára ülő angyalalakot fedezhet fel, az imént kuszának tűnő vonalak értelmet nyernek, és csuklyás fejét kezébe temető, görnyedt alakként tűnnek elő, akit hátulról beborít a tollat imitáló vonalrajzzal jelzett szárnya. A gyanakvó szemlélő most vizont az imént teljes bizonyossággal arcként értelmezett forma felé fordul, és valóban, ha nem az arc előfeltevéssel közelíti, akkor itt is egy térdeplő, fejét kezébe hajtó angyalt láthat, akinek szárnyát az imént még kendőként értelmezett forma alkotja. Az arcot zavaró vonalak most jelentésre tesznek szert, s most azok a vonalak válnak zavaróvá, amelyek az arcot rajzolták ki.

A befogadói tapasztalat e kettőssége tehát fantasztikus rajzi bravúrt ismertet fel, s az értelmezés nyitottsága felé mozdítja el a művet: Mária sí-



4. Kondor Béla: Krisztus a kereszten II. (a. variáció) monotypia, 295×422 mm, Kondor Mária tulajdonában. MNG Kat 60/83.



5. Kondor Béla: Krisztus a kereszten II. (b. variáció) monotypia, 290×340 mm, Kondor Mária tulajdonában. MNG Kat 60/84.

rásában, János kétségbeesett fájdalmában az angyalok gyásza is benne foglaltatik, és fordítva. Az emberi és nem evilági szféra egyként siratja az ártatlanul bűnhődő mestert.

Van még egy szokatlan mozzanat a kép megformálásában, amiről eddig nem esett szó: ez pedig egy elidegenítő, a kép képként való értelmezését nyomatékosító részlet. A fekete szín által meghatározott képmezőt egy fehér vonalakból összeálló képkeret fogja egybe, amelynek egyes oldalait narancssárga és halványzürke sávok alkotják. Ez a klasszikus „kép a képben” motívum végletes felnagyítása, amikor már csak a képen belüli képet látjuk magunk előtt (egyébként a mű be van keretezve, úgyhogy kettős kerete van: egy valódi és egy virtuális). A keret határain túl egy másik világ tárul fel, hangsúlyozva ennek a másik világnak a realistól eltérő természetét. De a mű nem áll meg automatikusan a keret határainál, ahogy várnánk: a narancssárga sáv túlnyúlik rajta, és mellette ráadásul még újabb, fekete vonások tűnnek fel, mintha a keret sugallta behatároltság ellen érvelnének: a feltáruuló másik világ túllép a meghatározott kereteken, nem hagyja magát pusztán virtuális valóságként értelmezni. A keret ugyanúgy próbálja behatárolni a képet, mint ahogy a keresztforma Krisztus testét, de egyiknek sem sikerül kizárólagos jelleggel, mert a kép túllép a keret megadta határokon, Krisztus alakja pedig a kereszt adta szűkös valóságon. Szellemes párhuzam a műalkotás (az alkotótól való függés és autonómia) és a keresztthalál (az Atyának való engedelmisség és az éppen ezáltal történő megdicsőülés) természete között.

A MNG-ben lévő, Krisztus a kereszten II. c. variáció színességében és az alaprendezésben egyezik az *a*-val, de a Krisztus-alakot alkotó fekete folton belül a testet itt nem a kihagyott fehér vonalak strukturálják, hanem a lap hátlapján világosan látszó fekete vonalrajz, amelynek „negatívja” a lap színén viszont eléggé beleolvad a fekete alapba. Tehát a test rajza más, Krisztus feje mélyebben bukik mellére, az arc kivehetetlen, sötét foltként jelenik meg. A kereszt két oldalán pedig íves, fülkeszerű befoglaló formában ugyancsak fekete vonalrajz által két álló és imádkozó angyal jelenik meg, akiket a beható tanulmányozás férfi és női angyalként különített el. (Ezt egyértelműen igazolta a hátlap ceruzarajza.) Az ábrázolt jelenet a lehajló fej s a kivehetetlen arc miatt tragikusabb összhatást kelt, a fülkékkel elkülönített álló angyalok is nagyobb távolságtartást sugallnak, mint az *a*. és *b*. variáció szenvedélyes, térdeplő angyalai.

A Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában lévő Krisztus a kereszten I. a.²⁵ és b.²⁶ variációja (2–3. kép) teljesen más hatást kelt, mint az imént elemzett művek, noha a méret és az arányok hasonlóak. A háttér kék, néhol oldalt piros sávval, a közel azonos arányú kereszt színe fekete, s a Krisztus-test fehér, amelyet teljesen másképp tagol Kondor: aprólékos vonalhálózat helyett itt pár vastagabb fekete folt-vonal különíti el nagyvonalúbb módon a testrészeket, néhol (kar, csukló, könyök) ez a tagolás egyenesen a földvári üvegablak teststrukturálására emlékeztet. Krisztus mozdulata könnyed,

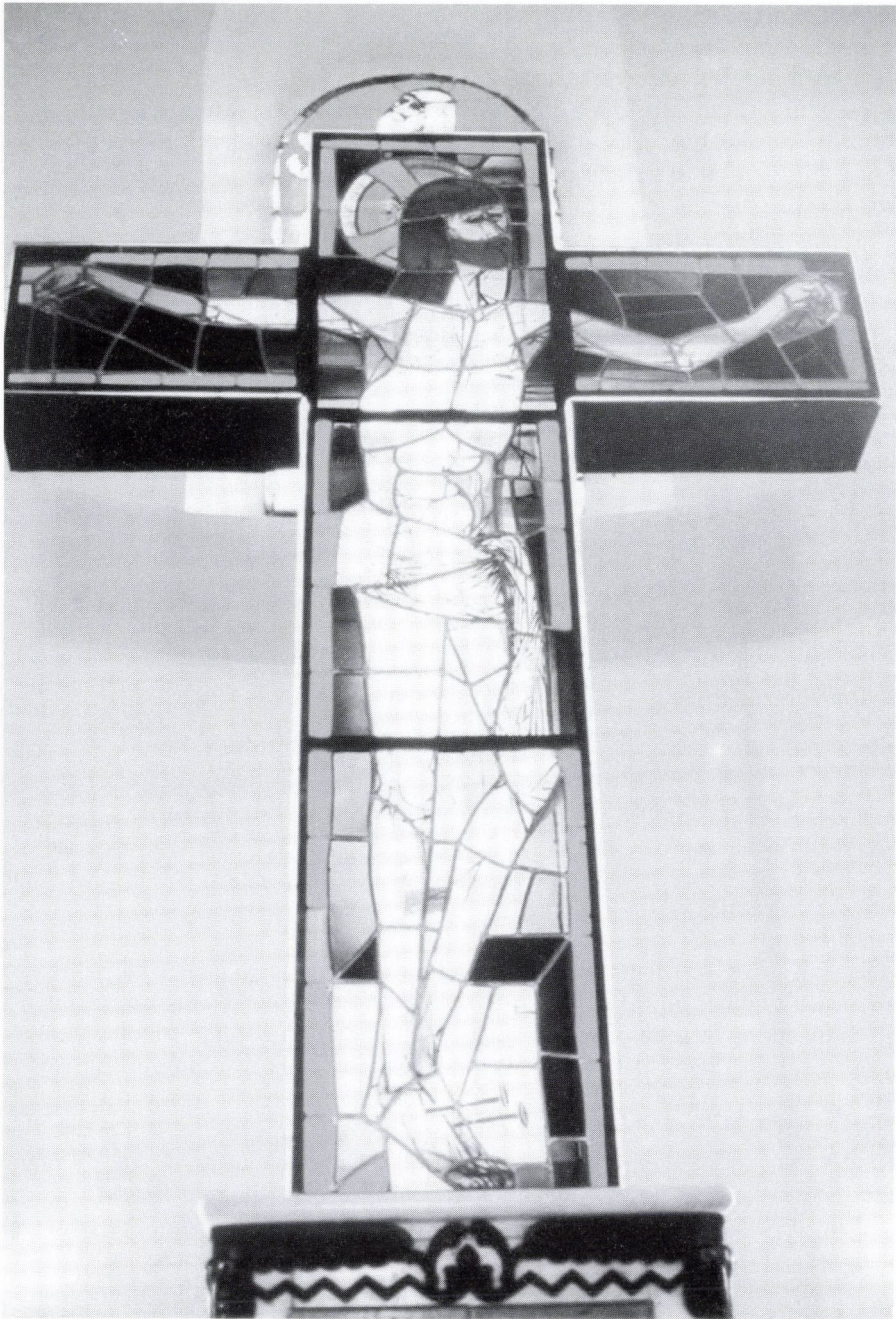
S-vonalú, hajlékony teste szilárdan áll a földön, feje fölemelve (megint egy mozzanat, ami a földvári kereszttel rokonítja). A Krisztus a kereszten II-höz képest még egy jelentős változtatás: a kereszt két oldalán itt is megjelenik az íves befoglaló forma, mint ott a *c.* variációnál, de itt fehér, és benne két kisebb, fekete kereszt áll, utalásként a latrok keresztjeire (amelyek egyedül egy magányos litográfiában tűnnek fel később Kondor ábrázolásain). A két kisebb kereszt monumentálissá teszi Krisztus keresztjét, s ezt a hatást tovább fokozza, hogy az *a.* variáción a két kereszt tövében náluk is kisebb, térdeplő angyalok imádkoznak – őket utólag rajzolta ceruzával a monotípiába Kondor, bravúros módon egy vonallal. A *b.* variációról hiányoznak az angyalok, viszont itt az egész mű több színrétegből van nyomva, és az egész felületet beborítja egy utólag felvitt, foltos-fröcskölt zöld réteg, amely alól csak a kezek kandikálnak ki tisztán és fehéren. Az *a.* variáció dekoratív tisztasága így elveszett, de helyette oldottabb, színesebb, festőibb fakturális hatásokat keltő mű keletkezett. Ezekben a monotípiákon a fentebb elemzett nyitott-zárt formaprobléma éppen csak csírájában jelenik meg: mindkét művön behatároló vonal zárja le a kompozíciót (az *a.* variáción ez a vonal az angyalok sarkából indul ki), de nem fejlődik keretté, s a Krisztus-test is sokkal végérvényesebben foglaltatik be a keresztformába.

Az öt általam látott és elemzett monotípiát tehát a lényegében hasonló kompozíciókon különféle stílári hatásokat próbál végig, ikonográfiájában a fölémelt fejű, eleven Krisztustól (I. *a.* és *b.*) a mélyre bukó fejű, felismerhetetlen arcú Krisztusig (II. *c.*) jutva el. A Kondorra jellemző széles, befoglaló formát alkotó kereszt (ilyen típusú keresztek a román korig voltak gyakoriak az európai művészetben), s a Krisztus-alakok mozdulatának különleges, az ősi témában új tudattartalmakat közölni képes, egyéni variációi is itt tűnnek fel.

*A földvári feszület*²⁷ (6–7. kép)

Döbbenetesen más felfogás jellemzi a földvári templom Krisztusát. A nagyméretű, de emberi léptékű, az íves apszis arányaihoz jól illeszkedő latin kereszt-forma egykor az oltár fölé függeszkedett, ma azonban az oltár hátsó falánál, állítva²⁸ táruul a néző szeme elé. A térbe helyezés módjának megváltozása nem érintette alapvetően a kereszt helyzetét, mely nagyjából ugyanott van, mint ahová Kondor tervezte.

Az átlátszó színesüveg-technika egyedülálló Kondor életművében, de nem idegen a művész szellemétől. Ez abban nyilvánul meg, hogy a karcsú, nyújtott arányú Krisztus-alak testének belső tagolása és az üveglapok egymáshoz illesztése a legtöbb esetben egybeesik (lásd a mellkas vagy a csukló, a könyök megoldását), így a technika maga is ihletője és elősegítője volt a tiszta rajzú, logikusan felépített, konstruktív alakrajznak. A finomabb részletek természetesen nem oldhatók meg ezzel a módszerrel; ezeknél a művész ráfestést alkalmazott. Ilyen az ágyékkötő kifinomult mintázata, az arco-



6. kép: Kondor Béla: Korpusz; fémbetétes, színes üveg (a Korpuszon ráfestéssel) 210×155 cm, Balatonföldvári róm. kat. templom. MNG Kat 62/6.



7. kép: Kondor Béla: Korpusz és három üvegablak; fémbetétes, színes üveg, Balatonföldvári róm. kat. templom. MNG Kat 62/6., 8., 10., 12.

nások, a glória ragyogásában szinte eltűnő töviskorona. (Megjegyzendő, hogy az arcvonások csak közlőről vehetők ki, mert az arc nagy részét eltakaró barna színű szakáll és bajusz magába olvasztja a finom vonásokat.)

Az első mondatban jelzett „döbbenetesen más felfogás” azonnal szembe-tűnik a szemlélőnek, és nemcsak Kondor korábbi vagy későbbi műveihez viszonyítva, hanem a keresztény művészeti hagyomány egészéhez is. Ez az újdonság a mozdulatban ragadható meg: ez a Krisztus nem függ a keresztben, hanem, mintegy saját akaratából áll, egyik lába egyenes (ez a láb viseli a súlyt), a másik behajlítva. A karok könnyeden íveltek, a hangsúlyosan hosszú és karcsú, törékeny nyakon ülő fej sem csügg, hanem emel-ten tekint a világba. Ez a már-már táncos, lendületesen lépő mozdulat kelti föl az illúziót: ez a Krisztus bármelyik pillanatban leléphet a keresztről, megteheti, hiszen feltámadt. A művészettörténeti hagyomány természetesen ismeri a diadalmas, egyenes tartású, eleven Krisztus hagyományát pl. a román korból, de ez a Krisztus mégis velejéig mai, ideális arányaiban, komoly, elszánt arckifejezésében, hajviseletében. (Kondor itt alkalmazko-dik a szakállas, vállig érő hajú típushoz, de nála ez is más: a szakáll ugyanis rövid, s a homlok nagy részét eltakaró, a váll mögé egyenesen hulló haj egy icipicit mintha a 60-as évek hippijeit idézné, becsempészve ezzel a for-radalmiságot a műbe, de ugyanakkor ragaszkodva a hagyományhoz is. Fon-tos, hogy a hívek közössége az első perctől fogva elfogadta a művet.)²⁹

A Krisztus-alak és a kereszt viszonya nem problematikus: a kereszt itt valójában keret, síkszerű háttér, amelynek funkciója, hogy mély fényű zöld-jével kiemelje a világos testet. A kereszt szélét azonban piros sáv határolja, de nem lezáró jelleggel: a kereszt szárainak végén, a lecsüngő ágyékkötő végénél, Jézus lábánál megszakad a piros. A spontaneitás, a merev hatá-rokból való kiszabadulás érzetét kelti, csakúgy, mint Jézus könnyed moz-dulata.

Ez a feszület azonban nem választható el a templom többi Kondor-al-kotta művétől, vagyis a három üvegablaktól. A négy üvegmű együttesen alkot ikonográfiai egységet. A két oldalsó üvegablak témája a csodálatos kenyérszaporítás és a kánai menyegző. Krisztus mindkét jeleneten sugár-zó piros ruhában; mindkét jelenet egyazon mozzanatot emeli ki a csodaté-telekből: az áldás, az átváltoztatás mozzanatát, az isteni szféra megjelené-sét a földi világban. A középső, közvetlenül a feszület mögött-fölött elhe-lyezkedő üvegablak teljesen más jellegű: piros háttér előtt egyetlen, ősz hajú alak áll, kezét a felajánlás mozdulatával tárja szét. Az Ószövetségből ismert Melkizedek ő (hiszen nincsen glóriája, és mellette ott füstöl az ószö-vetségi farakás is). Így hát a középső ablak is szervesen illeszkedik a két oldalsó ablak által indított gondolatkörbe: az Eucharisztia előképeiről van szó (hogy el ne téveszthessük, Melkizedek mellett ott az Oltáriszentség szimbolikus ábrázolása szőlő és gabona formájában). S itt, ezen a ponton válik jelentőssé a színezés, s egyáltalán, a művek térbeli elhelyezkedése. A fényt sokszor felhasználták már a keresztény építészetben, de ilyen

szellemesen talán egyszer sem. Az ablakokon át – tehát az ó- és újszövetségi előképeken keresztül – beáramló fény útja Krisztuson keresztül vezet, mint ahogy benne teljesedik ki a keresztény tanítás lényege. A Megváltó testének aranyló sárgásbarna színe³⁰ a zöld háttér előtt ebben a gondolat-körben óhatatlanul előhívja az érett gabona képzetét: hiszen Jézus maga az Oltáriszentség, az, amit a szentélyben vasárnaponként fölajánl és átváltoztat a pap. De vajon mi végre az ablakokon a piros színnek ez az átható dominanciája? A választ megtudhatja, aki részt vesz egy földvári misén. A jelenség olyan váratlan és csodaszerű volt, hogy egy pillanatra valóban csodára gyanakodtam... Úrfelmutatáskor ugyanis a fölemelt ostya, Krisztus teste átható piros fényben izzott, mint valóban eleven test sugárzott. Sehol másutt ilyet nem látni. Itt a magyarázata az ablakok és a kereszt-szélek pirosának: az arany paténa összegyűjti a piros fényt, s átsugározva Krisztus átváltoztatott testén, így teszi teljesebbé a mise legmagasztosabb pontján a hívek áhítatát. Boldogok a balatonföldvári hívek, hogy ez a művészi gond és leleményesség által megvalósuló „csoda” minden vasárnap elébük tárul.

*Útszéli feszület*³¹ (8. kép)

Az 1963-ban készített *Útszéli feszület* című rézkarcot időben megelőzi a 62-es Szerb Krisztus,³² amelyről azonban, megfelelő reprodukció hiányában, sajnos nem tudok érdemben beszélni. A katalógus kicsiny fekete-fehér képe alapján annyi mégis elmondható, hogy Kondornak a 60-as évek első felében kialakult ún. ikonos korszakába illeszkedik, az alakok dekoratív, egymástól elkülönülő, négyzetes mezőkben vannak. Felül a már ismert arányú kondori kereszt, rajta a tér három irányába három egyenessel meghatározott (a 71-es Krisztus I. és III. alakját vetítve előre), lebukó fejű Krisztus, a kereszt alatt térdeplő, imádkozó kicsiny alakok, mellettük-alattuk pedig négy mezőben a négy evangélista-jelkép. Azért is különösen fontos legalább megemlíteni, mert ikonográfiájában szoros kapcsolatok fűzik a Pilinszkynek készített, most elemzendő rézkarchoz – e két mű időben is és kompozícióban is szorosan összetartozó párt alkot.

Az *Útszéli feszület* alapfelépítése egyezik az imént leírtakkal. A széles karú, hatalmas, masszív tölgydeszkát idéző ereszű kereszt előtt bontakozik ki Jézus alakja. Annyiban egyezik a Szerb Krisztussal, hogy a test itt is egyenes, szemből ábrázolt, de a karok helyzete már más: enyhén íveltek, s a fej fölemelve, jobbra fordítva, háromnegyed profilból látszik. Szándékosan hasnáltam az imént a „bontakozik” kifejezést, mert Krisztus alsó lábszárai – bár kivehetőek – a fa ereszébe simulnak, így azt a hatást keltve, mintha Krisztus itt és most a keresztből, annak anyagából bontakozna ki előttünk. Egyébként figyelemre méltó, hogy a lábszárak oldalról, balra fordulva ábrázoltatnak, a combok pedig már szemből. A lábszárak „elrejté-

sének” tehát lehet egyik oka az, hogy Kondor ezúttal kerülni akarta a különböző szemszögű ábrázolásmódok nyílt ütköztetését. Emellett teológiai mondanivalója is lehet: Krisztus és a kereszt lényegi egygyéforrotságát fejezheti ki képi eszközökkel.

A Jézus-alak a földvári feszülethez is kapcsolódik: a könnyed tartás, a föl-emelt fej motívuma és a rövid szakállal keretezett arc köti össze őket. Itt jegyzendő meg, hogy ez a klasszikus szépségű, mégis aszkétikus férfiarc, mely Kondor feszületei között itt tűnik fel egyedül, talán a jó barát ideálportréját jeleníti meg, Krisztus arcvonásaiba öltözötten. Ha ezt a sejtést összevetjük az életrajzi ténnyel, hogy Kondor ezt a rézkarcot barátja öngyilkossági kísérlete utáni lábadozásakor készítette, akkor párhuzam vonható a halálból éppen megmenekült, újabb szenvedések elé néző Pilinszky és a szenvedést méltósággal tűrő, a keresztet vállaló Jézus között. A tűrés motívuma ezen a képen valóban különösen hangsúlyos, hiszen Jézusnak tűrnie kell a karjába kapaszkodó, azon hintázó, kunkori farkú, groteszk kisördög gúnyját, csúfolódó nevetését, a másik keze fejénél foglalatostkodó, aprócska, szintén ördögöcskének tűnő lény kíntását, és nem utolsó sorban pedig a kereszt előtt álló százados lándzsadöfését. Igaz, a keresztény hagyomány szerint Krisztus már halott volt, mikor a lándzsadöfés érte, de ezen a képen ennek ellentmond a felemelt fej, a nyitott szem, a tartás egésze, s ha igaz, akkor a Pilinszkyvel vont párhuzam is. Máshol meg nem jelenő, merész motívum Jézus meztelensége, ami csak még jobban kiemeli kiszolgáltatottságát. A hintázó kisördöggel szemben azonban három angyal is felfedezhető a képen, szorosan egymás mellett állva (ily módon sormintát alkotva), az ókeresztény órás tartásban, beépülve a keresztoszárba. A sorminta jelleget erősíti az alattuk a keresztoszáron függő díszítőmotívum-sor, ami a másik, a kisördög oldalán nem jelenik meg. Az angyalok ilyenén beépülése a keresztbe jelezheti az isteni terv elfogadását, míg szembetűnő, hogy a kisördög az egyedüli képi elem, amely áthágja a kereszt határait – tehát ő az, aki nem illeszkedik az isteni rendbe (amire a csipkeszerű díszítés rendezettsége is utal), szándékosan ellene munkál. Ellentét feszül még az angyalok és a kisördög között magatartásukban is: az angyalok beilleszkednek az adott képi struktúrába, mintegy szerényen meghúzódnak, nem törekednek látványos önkinyilvánításra, míg a kisördög tömör feketeségével, kihívó, majomszerű mozdulatával mintha feltűnési viselkedésben szenvedne – az Isten akaratát elfogadó, közösségben létező angyalokkal szemben a mindenáron másságra törekvő, önmegvalósító személyiség paródiájává válik; s egyben jelezheti a kísértéseket, az önmegtagadás mérhetetlen nehézségét, amivel Jézus-Pilinszkynek meg kellett küzdenie: Pilinszkynek az élet, Jézusnak a halál keresztjét fölvenni.

A keresztoszárak alatti meglepő felirat (Pilinszky Jancsinak jó lesz ez otthon) szórendje is szokatlan. Ha azonban Kondor a szabályosabb szórendet választotta volna (pl. ez jó lesz Pilinszky Jancsinak otthon), akkor nem jöhetne létre az a játékos kétértelműség, ami így jellemzi a szöveget. Hiszen a felirat olva-



8. Kondor Béla: Útszéli feszület 1963. rézkarc, 170×115 mm, MNG Kat 63/36.

sásakor először csak azt olvassuk: Pilinszky Jancsinak jó, s csak később fedez-
zük fel, hogy a szöveg folytatódik, így már egészen más értelmet nyerve.

A *zsidók királya!* felirat különös viszonyban van a vele egy vonalban fel-
tűnő, körformába foglalt koronával, amely lehet a mennyek koronája, ame-
lyet Jézus engedelmes kereszthalálával nyer el, de a koronaforma egyér-
telműen a magyar koronát idézi – ily módon Krisztus egyetemes drámájának
részeként tüntetve föl a magyarság szenvedéseit, a 60-as években igen
merésznek számító képzettársítást hozva így létre.

A Szerb Krisztusnál feltűnő, feszületábrázolásoknál gyakori evangélis-
taszimbólumok itt magukkal az evangélistákkal bővülnek: téglalap for-
májú, sötét mezőkben helyezkednek el: kettő álló téglalapban a kereszt két
oldalán, kettő pedig közvetlenül alattuk, fekvő mezőben. A fekvő téglalapok
szabadon maradó, felső élén, mint talapzaton kuporog két sötét, csuklyába
öltözött alak, közöttük mécses és egy kerék. Az egyiknek szeme is kivehető,
a másik forma talányos. Értelmezésük nem könnyű: lehetnek a mécses vilá-
gánál virrasztó, őrzésre rendelt római katonák, ekkor a két apró fekete folt
kétoldalt utalhatna a nap- illetve holdfogyatkozásra, a kozmikus sötétségre,
mely Krisztus halálakor elborította a világot. Lehetnek hívek, kik a test
levételére várnak; de az alakok egynemű, sötét szövetű megformálása inkább
közömbösségre vagy éppen ellenséges alapállásra utal – így ők lennének
a megtestesítői az emberiség közönyének, lelki vakságának, amely miatt nem
képesek felismerni a közvetlen közelükben zajló események súlyát.

Az evangélisták azonosítása sem egyszerű. A középkori íróállványra hajló,
elmélyült szorgalommal körmölő Lukácsot a kedves motívumként mögötte
bámészkodó ökör azonnal felismerhetővé teszi. A fölötte álló alak egyik
kezében szárnyas bábemberke van, másik kezével fölfelé, a kereszt felé
mutat (de mivel éppen a fekete kanördög himbálódzik fölötte, ezért rá irá-
nyítja a néző figyelmét). A kicsi szárnyas alakot angyalként azonosítva itt
tehát Máté személyével állunk szemben. A másik oldalon, vele szemben
különös alak áll: orrán anakronisztikus motívumként mintha szemüveg
biggyeszkedne, kezében vaskos könyv, fején magas fejfedő, derekán vastag
sál. Egész öltözékével kirí a többi evangélista közül, megszemélyesítve
a hivatásos írástudó alakját, kezében a könyv is a hagyományok ismereté-
re és nagy műveltségre utal. Neki nincs a saját képmezőjében attribútuma
(hacsak nem egy lángoló kard – de ennyire nem jó minőségű a reproduk-
ció, hogy ki lehessen venni), de az alatta lévő mezőben, ugyanabban a sáv-
szélességben, amelyet téglalap-tere meghatároz, egy nagy, szárnyas sast
láthatunk. Ha ezt az attribútumot hozzá kapcsoljuk, akkor máris előttünk áll
a többi evangélistát teológiai műveltségben meghaladó, tudós János alak-
ja, aki evangéliuma szövegében is elkülönül a színoptikusoktól. (Ha igaz
a lángoló kard, akkor pedig utalhat a Jelenések könyvének látomásaira,
amelyeket a hagyomány szintén Jánosnak tulajdonít.) Maradt tehát egyet-
len alak, akinek viszont nem maradt attribútuma, s ily módon nem követi
az ábrázolás eddigi logikáját. Kizárásos alapon másról nem lehet szó, mint

Márkról. De ez az evangélista olyan transzformáción esett keresztül, hogy első látásra megdöbbeneti az embert: léptékben is meghaladja társait, óriási, busa fejét bozontos haj és szakáll fedi, szeme szinte démonikusan villog elő arcából. Itt érhető tetten Kondornak egyik merész ikonográfiai újítása: nagyon valószínű, hogy ebben a figurában a művész egyéolvasztotta az evangélistának és szimbólumának, az oroszlánnak az alakját. A ferdevágású szemek, a sörényként omló haj, az orr széles, lapított volta, a kezek karomszerű megformálása és a vállnál feltűnő fehér kunkorodó forma (így oroszlánfarok) valóban fölkeltek a ragadozó nagymacska képzetét. Ez a félig emberi, félig állati alak rejtélyességével fogva tartja a szemlélő figyelmét: kiáltó az ellentét közte és a törékeny Krisztus-alak között. Egyáltalán nem tűnik szelíd, keresztény oroszlánnak, inkább vad, de önmagát is marcangoló bestiának; talán a kereszténység öntudatlan, elemi erejét és ennek az erőnek kiszámíthatatlanságát, bármikor önmaga ellen fordulását jelképezi – mint ahogy Pilinszky is önmaga ellen fordult öngyilkossági kísérletével.

Az evangélisták jelenléte a kereszt körül nem túl gyakori megoldás; a keresztalál egyszeri történeti eseménye és a mindenkori jelen közötti összekötő kapcsok ők, ők testesítik meg a hagyományt, mert mindent, amit tudunk Krisztusról, tőlük tudunk. Az, hogy ezeket az evangélistákat nem szent lényekként, hanem egyszeri emberekként (az írástudó kellekeivel; ösztöneivel küzdő, önmagából kivetkőzött lelkiállapotban; szorgalmas munka közben) látjuk, egyszerre hozza közel, teszi emberszabásúvá a keresztény hagyományt, s egyszerre távolítja is azt: esendő emberi lények szűrőjének kiszolgáltatva soha nem fogjuk a teljes igazságot megtudni – hacsak nem így, a művészi alkotás intuitív felismeréseinek villámfényénél.

*Pléh Krisztus*³³ (9. kép)

Előttünk magasodik, a földből közvetlenül előttünk kinőve a hatalmas Pléh Krisztus, aki betölti az egész eget. Parányiak vagyunk előtte. Fölötte felirat: A király. Nem a zsidók királya, nem latinul, magyarul van fölírva. A király: mindenkié. Itt feszül előttünk, óriás felsőtestét húzza a mégoly csökevényes alsótest: ha a láb nem volna odaszögezve, tehetetlenül csuklana alá, így viszont fájdalmasan, térdbe-törve facsarodik. A láb csaknem a földet érinti, nem is tudná kinyújtani, ha akarná sem. A testet koncentrált erő jellemzi, szikár inak, izmok tagolják. Semmi sincs az elpuhult, kövérkés barokk Krisztusokból. A fenség és erő e keveréke inkább Cimabue idézi. Mozdulata kitekert, a fej és a térdek ellentétes irányba néznek. Az alak sehol sem lóg túl a keresztben, amely szokatlanul széles és vastag darabokból áll. A test be van szorítva a kereszt határai közé. Rémitően sötét, mintha már századok óta aszalódna a napon, hátborzongató és félelmetes. Körülötte a kereszt piros színe élénkké, belső tűztől izzóvá változik, mint-

ha ez a századok óta halott test áttüzesitené. Döbbenetes ellentét feszül a meleg, élő színű kereszt és a sötét, kihült tetem között.

A kereszt karjai enyhe ívben meghajlanak, mintha iszonyatos súly húzná őket. Az egyik keresztoszár lejjebb kezdődik, mint a másik, és a kereszt, mint Krisztus, ki van facsarva: az egyik keresztoszárra alulról, a másikra fölülről látunk. Együtt szenved vele.

A merev, állóképszerű jelenetben egyetlen, lassú mozgás: egy óriási, képzeletbeli örvénylés, amit a jobb kar görcsösen szétnyílt ujjai indítanak, a másik kéz behajlított ujjai sodornak tovább az alsó lábszár felé, s a talp átlós vonala kapcsol vissza a jobb kar ujjaihoz. Ezen a körön belül még két körvonal, egyik a fej körüli titokzatos kisugárzás, aura, a másik a felirat körül ronggyal kitörölve a kép felszínéről.

E kereszthez nem vezet út a környezettől. A létra nevetségesen eltörpül a kereszt nagysága mellett: ezen a létrán se felmászni, se lejutni nem lehet. Csak törpéknek, s ők sem jutnak még a kereszt derekáig sem.

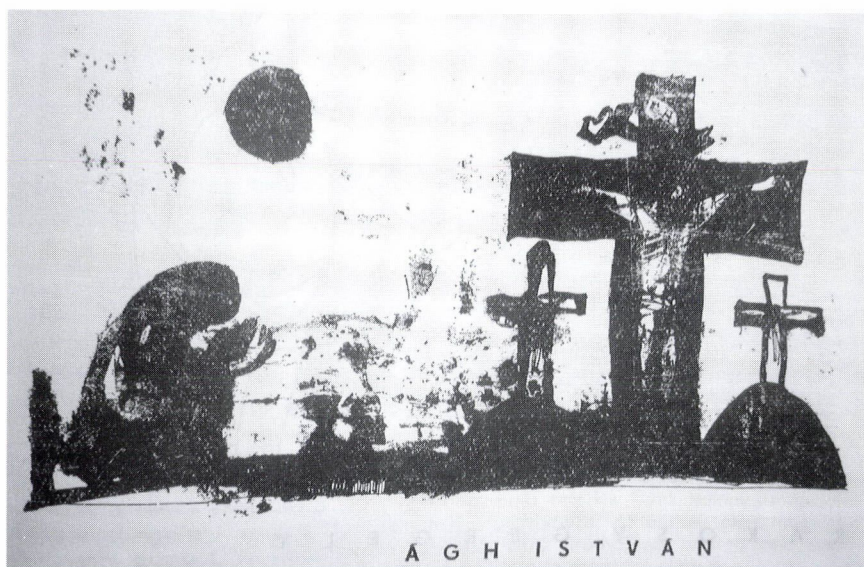
De ha király, akkor udvartartásának is kell lennie. Ott is vannak mögötte, nem láthatják őt, lehunyt szemeik mögött látják csak. De mind be vannak zárva! Félkörívbe, gótikus ívbe, ajtótlan házba, rács mögé... A sárga és világoskék foglyai, nem lehetnek igazán együtt királyukkal. Egy van köztük, a legfiatalabb, ki nem hajtja le fejét, nem süti le szemét: a körablakból néz Krisztus felé.

Csak ennyien vannak? S a többiek? A képen egy sem látható, de látható a művük: a háttérben sokemeletes, épülő ház. Ők abban akarnak lakni, távol a királytól. Látni lehet az új házat, de hozzájutni már nem. A dimbekdombok színei olyan elhatároló erővel változnak, hogy azon emberfia nem jut át. S az út ráccsal is le van zárva. Ott hátul, a kép színvilágától gyökeresen elütő lilásrózsaszín talajon – az illúziók talaján? – daruval épül a szép új világ. Itt elől, a király közelében csak emberi léptékű szerszámok vannak a falnak támasztva: talicska, ásó, kapa. Két világ, a feledésre ítélt múlt és a törpe jelen találkozik e képen, s a két világ között nincsen többé átjárás. Jaj a veszni szánt múltnak és jaj az öntelt jelennek!

Vannak képek, amelyek előtt különösen nehéz megszólalni. Ez a kép is ilyen. A tárgyilagos, pontról pontra haladó leírás helyett ezért választottam az érzelmi érintettséget is kifejező élménybeszámolót. De ennek a szubjektívabb műfajnak is megvannak a maga hozadécai: például, hogy néhány, az életművön belüli, nem azonnal szembeszökő hasonlóságra lehetünk figyelmesek. A kis rézkarc 1956-ból olyan szemléleti jellegzetességeket pendített meg, amelyeket teljességükben ezen az 1964-es festményen bontott ki Kondor. Ilyen csakis Kondor feszületeire jellemző vonás a kereszt és alak térbeliségének paradox viszonya. (Már az paradox, ahogy Kondor a térbeliségnek mégoly csökevényes illúzióját kelti: egy alapvetően síkforma keresztalakzat oldalait világosabb vagy sötétebb színnel kiemeli, egyszerre hozva létre a síkszerűség és térbeliség képzetét. Tovább finomítja ezt az



9. Kondor Béla: Pléh Krisztus; vászon, olaj, 145×188 cm, MNG Kat 64/16.



10. Kondor Béla: Golgota 1964. litográfia, 38×60 cm, MNG Kat 64/30.

ambivalenciát a jobb keresztszárnak a kereszt törzséhez való csatlakozása: Krisztus karja fölött a keresztszár mintha a törzs mögé lenne erősítve, de a kar alatt a szemünk előtt csatlakozik a törzs elülső felületéhez.)

A rézkarcon is feltűnő, de ott még a test egyenes tartása által „szabályozott” csavart testhelyzetet itt már nem uralja a test: a széthúzó, ellentétes irányokba tartó erők szinte szétfeszítik, érzékelní lehet a Krisztus-alak heroikus erőfeszítését, hogy egyben tartsa magát a kereszt által rákényszerített „szörnyű nyújtás”³⁴ folyamán. További jellegzetesség, hogy a kereszt kísérői a feszület mögött helyezkednek el, tehát a képen belüli, elbeszélő jellegű kapcsolat (tekintet, odafordulás) nem jöhet létre közöttük. Míg azonban a rézkarcon a megfeszített és kísérőinek csoportját Kondor rajzi eszközökkel mégis egységbe vonta, tehát a szakadás csak alapos tanulmányozás után tárult fel, addig itt első szempillantásra nyilvánvaló a kísérők helyzete (sokkal messzebb vannak a kereszt mögött, mint a karcon), a művész nem vonja őket rajzi vagy festői eszközökkel sem egy asszociációs körbe (az emberalakok megformálása rajzban és színben is eltér Jézusétól); ráadásul a Máriaként, Arimateai Józsefként és Nikodémusként értelmezhető³⁵ figurák esetében egymás között sincs semmilyen viszony (a rézkarcon félreérthetetlen volt János szánó, támogató mozdulata, a Mária mellett állás). Mindezen felül az egyes, egymástól elkülönített alakok még be is vannak zárva kicsiny épületeikbe. Tehát az összkép: magányosság és elszigeteltség jellemez minden szereplőt, a leginkább s a legkiáltóbb módon Jézust. (Ezt erősíti egy további megfigyelés: a kép ecsetkezelése. Kondor az ég megfestésekor vízszintes, széles ecsetvonásokkal dolgozott, de a kereszt és a házak tetejének esetében gondosan körberajzolta ecsetével a formákat, ezzel is a lezárttság, az elkülönítettség és befejezettség érzetét keltve.)

Rokon vonás még az előtér és a háttér szembeállítás, de itt figyelhető meg a legnagyobb eltérés is a kép koncepciójában. A rézkarcon nyugalom és mozgalmasság, szent cselekmény és világ ütközött. Ebből csak a világ – szent történet szembeállítás maradt, mert az épülő házon éppen senki nem dolgozik, ott is csend és némaság uralkodik. Viszont nagyon erőteljesen merül föl a kép egészének mondanivalóját befolyásoló új ellentét: múlt és jelen ellentéte. A történeti építészeti formákat idéző, emberléptékű házikókkal szemben a múlt minden formáját elvető, jellegtelen épület áll; a múlt egyes emberre szabott munkaeszközeivel szemben a gépesített munkavégzés; de az imént negatív felhanggal emlegetett elkülönítettség a háttér lakótelep-házával szembeállítva jelentheti a személyes, egyéni szféra intim terének megőrzését.

A kereszt feliratának egyetemességére már kitértem a szubjektív képleírás részénél, de érdemes még egyszer visszatérni hozzá, mert fontos keletkezéstörténeti adalék világítja meg jelentését. Egyik írásának³⁶ nyomán kerestem fel Dávid Katalint,³⁷ hogy megtudjam, hogyan alakult ki a végleges felirat. Közeli barátok lévén, gyakran beszélgettek Kondorral, miközben a művész festett – egy ízben Kondor felvetette a kérdést, hogy az

éppen készülő Pléh Krisztus keresztféjére milyen feliratot fessen. A hagyományos INRI-t nem akarta, éppen túlzott hagyományossága miatt. Erre Dávid Katalin azt felelte, hogy Krisztus kereszthalálának három vonatkozása van a latin mondás szerint: *Christus vincit*, *Christus regnat*, *Christus imperat*. Kondort a három lehetőség közül a *regnat* ragadta meg, mert az igazi király képét akarta megalkotni, aki ténylegesen uralkodik.

Ami a kép színvilágát illeti: Kondorra ez idő tájt a tompa, főként tiszta színek használata jellemző. De ezen a képen különösen kihívó a színek csoportosítása, az ég fojtott kékje és a kereszt pirosa mint két megfagyott tenger feszül egymásnak, s egyik sem győzi le a másikat. A javarészt tiszta színek között Jézus teste tört földszínnel van megformálva, így jelentéshordozóvá válva, szemléltetvén emberi vonatkozásban a „porból lettünk, porrá leszünk” igazságát és a megtöretettséget, a minden egyéb elemmel is kifejezett szenvedés nagyságát.

Még ugyanebben az évben készít Kondor egy litográfiát is Golgota³⁸ (10. kép) címmel. Az összes eddigőtől eltérő kompozíció két részre oszlik: a nyújtott téglalap formátumú lap jobb oldalán látható a három kereszt a latrokkal (akik sehol másutt nem tűnnek föl Kondornál), bal oldalon pedig térdeplő, kuporgó, aránytalanul nagy kezét könyörgésre emelő nőalak. A két kompozíciós centrum között elmosódó pacsomagok, fekete foltok, Mária fölött pedig elfeketült napkorong. A jelenet tragikumát semmi sem enyhíti, a választott technika által adott sommás fogalmazás, szűkszavú formálás pedig még fokozza is. Krisztus mozdulata egyrészt visszakapcsolódik a Szerb Krisztuséhoz, másrészt pedig előrevetíti a Krisztus I. és III. mozdulatát.

A Korpusz-sorozat

*Krisztus II.*³⁹ (11. kép)

„Elsorvadt az ember-alak,
Törvény, hogy bűnért büntetik,
S a föld halandó férge csak,
De lám! szíve fénnye változik.

Még ott az isteni látomás,
Még isteni az ember-alak,
Bár jajgatás és elmúlás,
Ó, Jézus, a forma még te vagy.”⁴⁰

Az 1971-ben alkotott Krisztus a kereszten-ciklus – ha úgy vesszük: triptichon – középképe szinte mindenben az ellentéte az 1964-es, az életművön belül az egyik legreprezentatívabbnak tekintett kondori műnek. Míg ott Krisztus és a kereszt viszonyában egyértelműen az utóbbi a meghatározó, a testet a beszorítottság, a keretek közé zártság jellemzi, itt maga

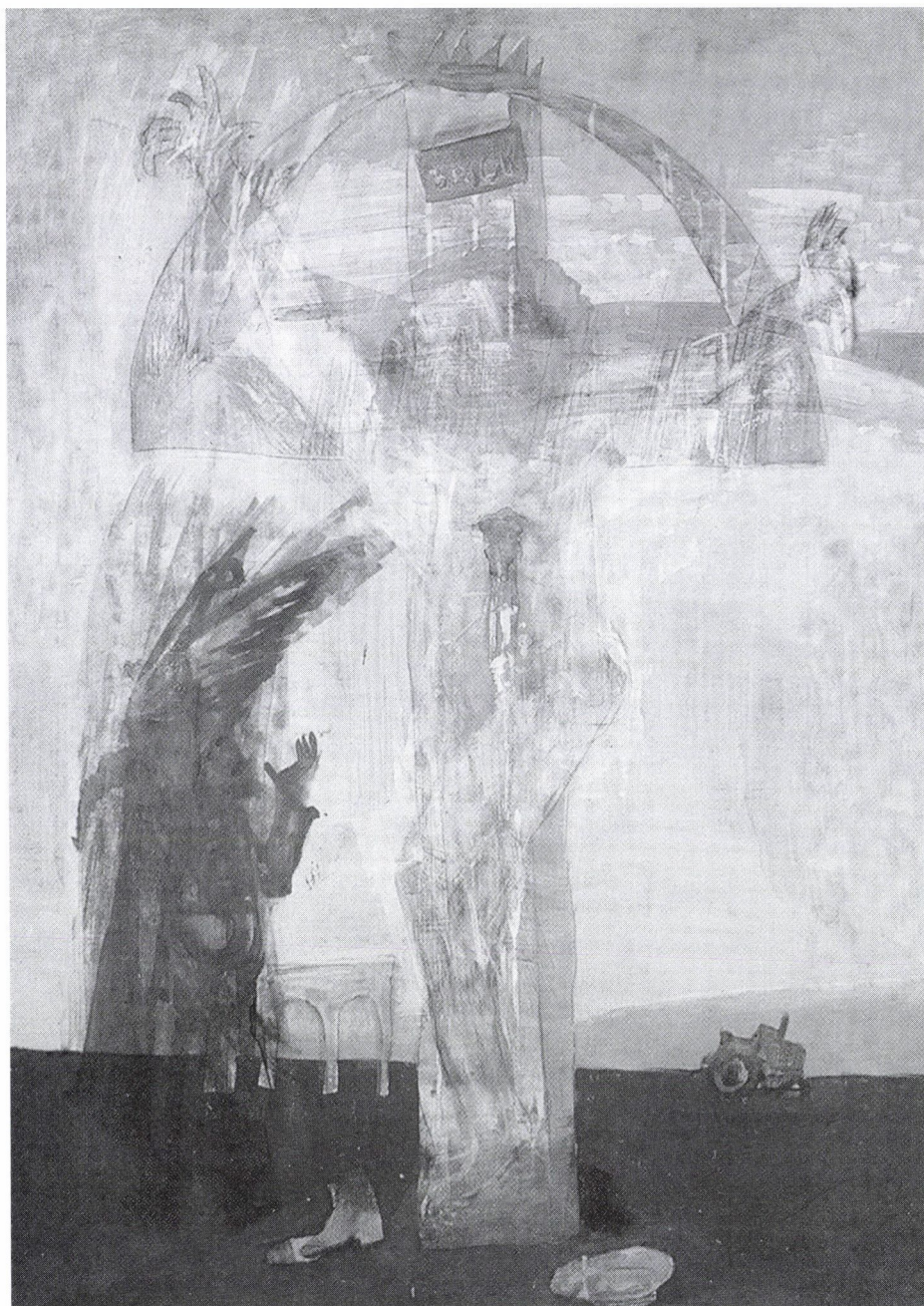
a kereszt szinte eltűnik a test mögött, jelzésszerűvé válik. Nem az anyag súlyosságával és keménységével a földre nehezülő, földi tárgy, hanem síkszerű, csak néhány helyen körvonallal a képre rögzített – azért határozottan megformált, nem elmosódó – színfolt. Krisztus alakja lépten-nyomon áttöri a kereszt adta határokat, „nem fér rá a keresztre”, elválik attól, lebeg előtte.

A Pléh Krisztus sötétlő, feketére aszalt holttestével szemben itt egy tünékeny, fehéren villódzó, alaktalan látomást látunk, amelyet – a kereszt-hoz hasonlóan, csak annál jóval határozottabban – pár vékony vonal, folt-szerűség artikulál emberi alakká, testté, mely azonban sokkal inkább tűnik léleknek, semmint testnek.

A test „mozgását” ott – ha lehet ilyenről beszélni egy állóképszerű, statikus ábrázolásnál – a hangsúlyozottan földi törvényeknek alávetett anyagiság, csügges jellemzi, itt viszont e mozgás a kötetlenség, lebegés, eloldódás, mi több, a fölfelé nyújtózás, szinte már szállás fogalmaival írható körbe.

Ha összevetjük a két kép színvilágát, hasonló szembenállást figyelhetünk meg: a Pléh Krisztus lefojtott, sűrű, egynemű színeivel szemben itt ugyancsak erős, hangos színekkel találkozunk, de minőségében más a hatása: áttetsző, lazúros kolorit, a felbontott formákból valami belső tűz süt át. A Pléh Krisztus élettelen, tompa színei itt elevenek, belső fénytől átítatottak. Ha a négy elemmel kellene jellemezni a képeket, a Pléh Krisztushoz a víz alatti világ levegőtlenége és a föld súlyossága párosul, míg az utóbbi műhöz a levegő és a tűz elemei illenek. A környezet teljesen más: a Pléh Krisztus hangsúlyozottan emberi környezetéből itt már csak az ember által egykor készített, de mostanra végérvényesen ittfelejtett tárgyak maradtak. Ez a táj a „világvégi esett földek”⁴¹ közül való, vigasztalan és magára hagyott. Az ilyen földeken söpörnek végig a bukott angyalok, a démonok, a pusztítás képét szemlélve, önnön kételyeiktől is úzóttan. Egy ilyen lény válik – talán csak egy pillanatra – láthatóvá a képen, mert megállt Krisztus keresztjénél. Háttal van a szemlélőnek, úgy fordul vissza, az elmenetel utolsó, visszaforduló gesztusával. És mond valamit, vagy inkább kiált, kezével gesztikulálva hadonász, mutogat. Mozdulata egyszerre vádló és kérdező: egy hosszan elnyúló vita meggyőzési kísérletének eszköze. A meggyőzés hiábavalónak tűnik, mert a keresztben függő alak rá se hederít, hiszen fejét az ég felé fordítja, elszántan fölfelé néz; teljesen lefoglalja az átváltozás küzdelme. (S nem is láthatja, legfeljebb hallhatja a mögötte lévő távozót.)

A két alak hasonlóan villódzó, áttűnő, éterikus megfestése arra utal, hogy hasonló természetű, egynemű lényekről van szó. De óriási különbség a színbeli, a fekete és a fehér, a két véglet, egyik sem szín hivatalosan. Az egyik a hiány, a másik a teljesség, a mindent magába foglalás kifejezője. Ez az, amit választottak maguknak. A két figura alapvető ellentétét tovább fokozza „fejfedőjük”: Krisztus feje körül az abszolút nem járulékos, hanem lényegileg hozzátartozó, piros (vérrel verejtékes) glória, a sötét



11. Kondor Béla: Krisztus II. 1971. farost, olaj, kréta, 99,4×60,8 cm, MNG Kat 71/7.

lény fején pedig egy némiképp bohócsipkára emlékeztető, a glória pirosát szenvedélyesen tagadó, komplementer színű képződmény. S még egy óriási eltérés: a szabad, fekete alaknak szárnya van, amellyel vadul verdes (szárnyának hegye Krisztus felé irányul, felidézve a hagyomány Szent Longinuszát lándzsával a kezében), a fehér alaknak nincs. S ez az, aminek hűjával van, amire a legnagyobb szüksége volna, hogy fölröppenessen, hogy elszakadhasson a Bajok feliratú keresztől. De ezt is ő választotta: emberré válásával lemondott a szárnyról, s most, halálában iszonyatos küzdelmet folytat visszaszerzéséért. Az emberek elhagyták, csak ellenlábasa vitatkozik még mindig vele.

Ezt a mozzanatot, a két lény szellemi küzdelmét, szembenállását ez ideig egyetlen elemzés sem emelte ki kellőképpen, holott a kép lényegéhez tartozik: olyan ikonográfiai és szemléleti újdonsággal hat, amely méltán vívhatja ki a szemlélő csodálatát a művészi teljesítmény iránt. Nem esett még szó a tájról, a környezetről, ahol a drámai cselekmény zajlik. A semmilyen reális vonatkozással nem rendelkező, színében és jellegében egyaránt transzcendens tájban ottfedelt tárgyak egyrészt szellemes módon idézik a 64-es Pléh Krisztus motívumait (a kettős árkádíves szerkezet vagy a „kerek munkaeszköz” kategóriájába tartozó tárgyak), másrészt – mint részben utaltam is rá – ellenállhatatlan erővel idézik fel egy emberek által már nem lakott világ képét. A kereszt tövében csoportosuló, részben enigmatikus tárgyak mindenképpen az ember személyes szférájára utalnak (zokni, kalap, tányér?), a háttérben lévők pedig az emberi munkára, annak eredményére. A kereszt töve mögül előbukkanó, fekete kalap akár a művész monogramja is lehetne, oly sokszor fordul elő különböző művein, különböző összefüggésben. Blake kalapjaként az ószövetségi világgal szembeni, racionális költői attitűdöt jelenítette meg, míg a Szent Antal megkísértésén a formátum nélküli, kicsinyes önazonosságú perцемberke fején tünt fel.⁴² Itteni jelentéséhez fontos adalék Nagy László kérdése és a rá kapott válasz: *Az a kalap ott a kereszt tövében, az a tied?* Kondor lakonikus felelete: *Nem csak.*⁴³ Akkor tehát mindnyájunké, az egész emberiség levett kalapjáról (tisztelgéséről?) van szó. E motívum ironikus parafrázisa a kereszt előtt lévő, eldönthetetlen funkciójú, másik tárgy, akár tányérként, akár felfordított kalapként értelmezzük. Helyzete a vásári mutatványosok kitett pénzgyűjtő edényét asszociáltatja, s mint ilyen (a zoknival együtt), a képen zajló nagyszabású dráma komolyságát oldja, talán meg is kérdőjelezné, ha méreteiben nem törpülne el ennyire, s a szemlélő figyelmét nem csak átmenetileg kötné le.

Még egyszer vissza kell térni viszont az embertől való elhagyottságra, mert Kondornak egyik legtöbbet idézett, méltán híres versrészlete kapcsolható ide, megadván a kép kontextusát. „A por, a szél és a víz munkája belepíti utolsó épületeinket, utainkat, alkotmányainkat. Tudom, lesznek művészek (és ebben áll életem reménye), akik «fogyó életünk növekvő lábában» igyekeznek majd akár évmilliókra szóló nyomot hagyni, anyagban,

jelrendszerben, tartósan és cáfolhatatlanul, az utánuk vagy máshonnan jövő értelmes lények számára. Jelet hagyni, hogy voltunk és elbuktunk, de lényünkben és e jelekben a magyarázat. A tanulság. Művészet lehet csak. Por, víz, szél, tűz ne ártson neki, az idő össze ne zavarja jelentését.”⁴⁴ Ebben az összefüggésben válik az emberiség bűneit, a „bajok”-at magára vállaló, ártatlanul szenvedő Krisztus alakja az emberi természet lényegét paradigmaticusan összefoglaló jellé.

Krisztus I. (12. kép)

A Krisztus I. tája gyermekrajzszerűen egyszerű: enyhén ívelő horizontvonal, alatta rózsaszín, felette narancssárga, a narancssárga háttérből kivehető egy távoli hegy vagy domb elmosódó formája. Ennyi. De ez a nem hagyományos színösszetétel, az ecsetvonások hangsúlyozottan látható játéka feszültséggel és elevenséggel töltik meg ezt az egyszerű sémát. A kép tája kétféleképp is olvasható: egyrészt a színek nyelvén, másrészt az ecsetjárásán, amely másodlagos mintázatot ír a színek meghatározta első benyomás fölé. Ez a mintázat pedig alapvetően két térfélre osztja a képet (amelynek tengelyét a középben, szimmetrikusan elhelyezett kereszt határozza meg): a bal oldalt széles, vízszintes ecsetvonások határozzák meg, a jobboldalt pedig függőlegesek. Ez a brutális anyagiságában megjelenő ecsetjárás egyszerre idézi föl a kép elkészítésének érzéki folyamatát és egyszerre szól a rendező értelemehez, hív elő gondolatokat. Például nagyon áttételes módon, de felidézi a román kori kaputimpanonokat, ahol a világbíró Krisztus az Utolsó ítéletkor két félre osztja, megítéli a létező világot. Itt ez az ítélet nem a bíró megfellebbezhetetlen döntése, hanem mintegy magától zajló, természetes folyamat, amely különválasztja, mint egy kémiai reakcióban, az alapvető irányultságokat: a fölfelé, a magasba, az Isten felé törőt, és a vízszintesen, a csak a maga világában széttekinteni akarót. S egyáltalán nem biztos, hogy ez a szétválasztás itt egyben értékítéletet is hordoz.

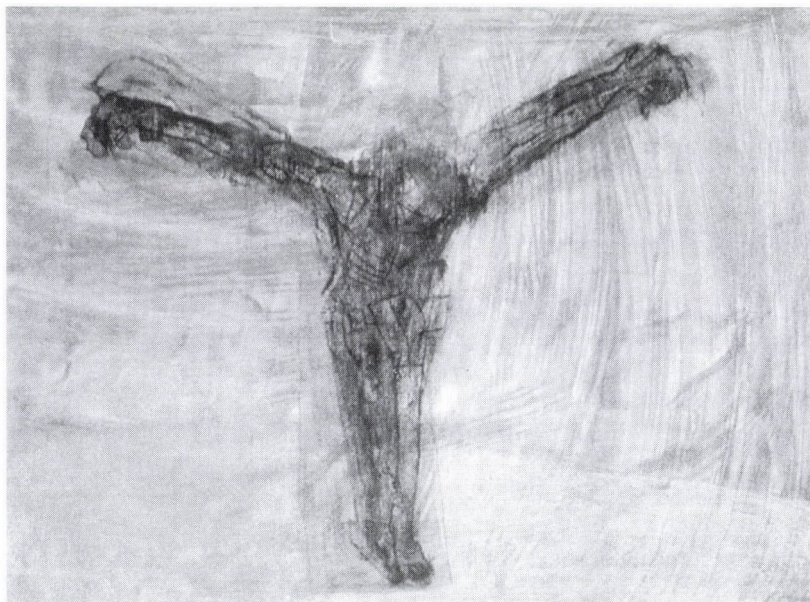
Az, aki a világot ily módon két félre osztja, elválasztja egymástól s egyben összeköti, a keresztfán lévő Krisztus. A világ rendezőelvének megtestesülését láthatjuk. A keresztfá a háttér színével van megformálva, így majdnem eggyé is olvad vele, leheletvékony vonal jelöli ki a kereszt törzsét, a kereszt szárainak vonala pedig végképp a semmibe vész. De annyi mégis kivehető, hogy ez a kereszt sincs alávetve az érzékelés háromdimenziós törvényeinek: felső és alsó része nem illeszthető össze, két különböző, egymást kizáró nézőpontból ábrázoltattak; s csak a rajta lévő test misztikus terében elrejtve állhatnak össze mégis egy keresztté. A test fekete. Sötétlő foltszerűség, amelyet azonban konkrétá tesznek a test szerkezetét, körvonalait jelző krétavonások. (A Krisztus-alak testének ez a differenciált, grafikus eszközökkel határozottá és láthatóvá tett szerkezete kivétel nélkül minden kondori Krisztus-ábrázoláson megjelenik, ami a síkszerű-dekoratív ábrá-

zolási móddal szemben mindig az ábrázolt alak lényegi összetettségét, „többszólamúságát”, bonyolultságát emeli ki.) Jézus teste itt szabályszerű geometriai formát idéz: körbe írható, a sík három irányába törő, három tengelyre is szimmetrikus alakzat, „idom, mely szilárd törvényszerűségeivel áthatja és uralja helyzetét és terét”.⁴⁵ Ez a már-már tökéletes forma nem keltheti az emberi részlegességnek semmiféle képzetét, így a szenvedését sem, ami oly döbbenetes erővel jelent meg a 64-es Pléh Krisztusnál. A háttérre élesen rajzolódó forma inkább a koncentrált erő, az összeszedettség, a feszültség-feszítettség dinamikáját hordozza. A statikus forma azonban egyben be is zárna az alakot, ha az alakkal szemben a forma szigora volna a meghatározó. De nem így van: ennek az összefogott energianyaláb-alaknak a karjai megremegnek, mint óriás, kibontott szárnyak a repülés indításakor. A táblakép ontológiai természetével alapvetően ellentétes időbeliséget és mozgást jeleníti meg ez a „futurista” mozdulat, és fölveti a következő pillanat és a mozgás várható irányának kérdését: nem kétséges, a Krisztus-alak a szemünk láttára fog felröppenni a már alig-létező keresztől.

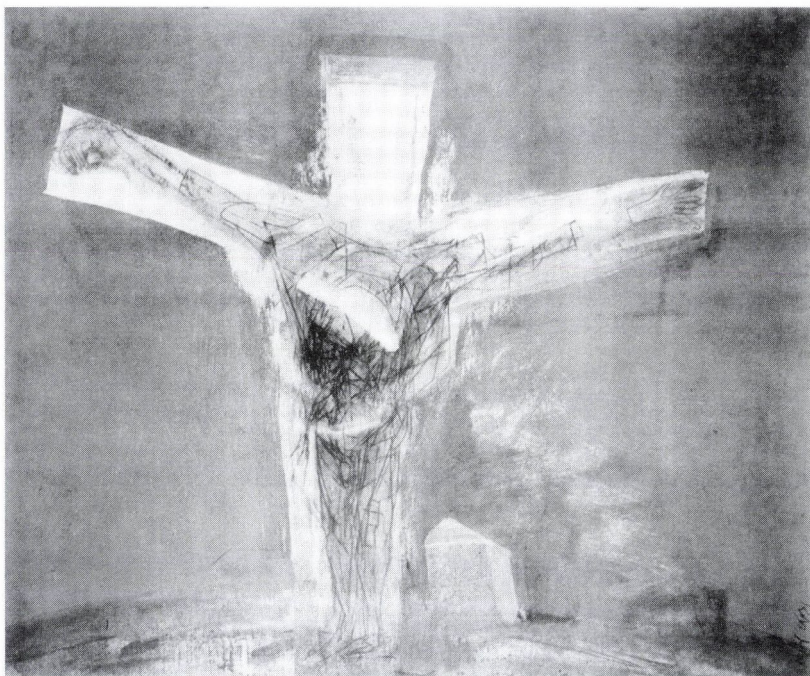
Krisztus III. (13. kép)

A Krisztus I-gyel együtt ez a feszület adja a 71-es „Korpusz-triptychon” oldalsó szárnyait. Közel egyező méretük, fekvő formátumuk, azonos kompozíciójuk, döbbenetes szűkszávúságuk és lényegre törésük együtt-tárgyalandóvá teszi e két művet. A Krisztus III-on egy lényegében azonos kompozíciójú (egyenes test és karok, melyek egymástól közel 120 foknyi távolságban vannak) Krisztus látható, de mivel itt a kereszt élesen elválik a háttértől, a Krisztus-alak itt már nem lesz az a szabályos, több tengelyre szimmetrikus geometriai forma, hanem a kereszttel együtt képez vizuális egységet. Az egész alak egy „összegubancolódott vonalképződményből”⁴⁶ bontakozik ki; feje itt mélyebbre csügged, egészen a mellkasára bukik, s éppen itt alakul ki a legösszezsomózottabb vonalgubanc. Kis Mihály az alak képéért folytatott iszonyú vonalküzdelem-ről⁴⁷ beszél. Ez a küzdelem azonban végeredményben mégiscsak sikeresnek mondható: a mégoly megtört, megkínzott vonalak felismerhetően a szemlélő elébe tárják a felfeszített testét, annak részeit. (A reprodukció ebből a szempontból /is/ nagyon megtévesztő; az eredeti képen a vonalak végig, a központi sűrűsödés esetében is jól elkülöníthetőek.)

A Krisztus I. alakjának szövete és színe is megváltozik tehát: ott az alak végig egyneműen megformálva, ugyanazon részletességgel és intenzitással rajzolódik feketén a képre, a Krisztus III.-nál pedig a lilába hajló piros vonalak sajátos, belső gravitációnak engedelmességgel sűrűsödnek az alak középpontja, mellére bukó feje felé haladva. Ezt a centrumot még két képi elem is kiemeli: egyrészt a vastag, fehér, picit íves ecsetvonás a homlokon, amely így – bár egyáltalán nem hasonlít rá – a töviskorona képzetét kelti;



12. Kondor Béla: Krisztus I. 1971. farost, olaj, kréta, 49,8×62,5 cm, MNG Kat 71/6.



13. Kondor Béla: Krisztus III. 1971. farost, olaj, kréta, 48,5×58,5 cm, MNG Kat 71/8.

másrészt a dicsfényt jelenítő, sárga körvonal az egész „gubanc”, a fej körül. (Egyébként a „töviskoroná”-nak a képi folyamatban betöltött szerepe igen fontos, hiszen elhelyezkedésével és tövisként való értelmezésével segít megtalálni a szemlélőnek a „gubanc”-ban a valóban ott rejtőző arcot.) A mélyre hajló fej teljes ernyedtséget, erőtlenséget, összecsuklást jelez, de a vonalaknak a forma eszmei középpontja felé való húzódása olyan alak képét vetíti elénk, aki csak látszólag erőtlen, erejét éppen most, a pillanatnyi ernyedtségben gyűjti össze, összpontosítja egy gócba, valami nagy, végső erőfeszítés érdekében.

A kereszt és az alak viszonya erősíteni látszik a rejtett erőnek ezt a feltevését. Kis Mihály így értelmezi a szokatlan, a keresztnek karjait fölfelé, mint ágakat kitáró „mozdulatát”: az alak „szubjektivitása átformálta a kényszert (ti. a kereszt formáját, összevetve a 64-es Pléh Krisztus keresztjével – B. E.). A kényszer fölényén érvényre juttatja a maga feltételeit, a pusztá objektumon objektívvá teszi a maga szubjektivitását.”⁴⁸ A keresztnek tehát a formája is alkalmazkodik a rajta függő, más értelmezésben kiszolgáltatott és tehetetlen emberi lényhez. De nem csak formájában. Amellett, hogy alig észrevehetően ugyan, de ez a kereszt is mutatja a Kondor keresztjeire jellemző térbeli paradoxon jeleit, a kereszt „anyaga” válik jelentéshordozóvá, a transzcendens szférának (és a függő alak eredendő odatarozásának) szimbólumává. Méghozzá azért, mert ez a kereszt, ellentétben Kondor összes többi keresztjével, nem festett, rajzolt, nem a művész keze nyomát lenyomatszerűen őrző anyagi valóság, hanem üresen hagyott felület, háttér, a farostlemez eredeti felülete, amelyet a kép vonatkozási rendszerének részévé csupán az ég kék festékfelületének a kihagyása tesz. A kereszt így az anyagi eszközökkel megvalósított, anyagi világ mögöttes létezőjeként revelálódik: Krisztus nem itt, az egyetlen konkrét környezeti elemként föltűnő házzal jelölt földön vívja már küzdelmét, hanem „odaát”, a racionális gondolkodással megfoghatatlan végtelenben. Ezzel a mozzanattal a kép egy további lehetséges értelmezést vet fel: mivel Krisztus teste körül tárul fel ez a mögöttes világ, jogos a feltételezés, hogy ő az, aki mintegy rést, keresztforma „ablakot” ütött átláthatatlan anyagi valóságunk burkán, láthatóvá téve az addig a kék azúr által eltakart fehér teljességet, a „semmisséget, ahol minden megvan”,⁴⁹ egyúttal kijelölve az egyetlen lehetséges utat ebbe a transzcendens valóságba: a kereszt, a szenvedés útját.

A Krisztus-ciklus képei közti összefüggések

Hogy a három kép kompozicionális egységet alkot, azt a 72-es Dorottya-utcai kiállítás archív felvételei⁵⁰ és visszaemlékezések⁵¹ is igazolják. A triptichonszerű elrendezés is önkéntelenül adódik: középen az álló formátumú, nagyobb, két szélén a fekvő formátumú, kisebb kép. A Krisztus I. és III.

sorrendjét pedig meghatározza az a kötöttség, hogy a két szélső alak enyhén a középkép felé forduljon. Arról azonban semmiféle bizonyítékkal nem rendelkezünk, hogy Kondor valóban ilyen sorrendben alkotta volna meg műveit, vagy hogy feltétlenül ezt a sorrendet kellene követnie az értelmezésnek.

Lehetséges egy olyan értelmezés, amely a „közép- és szárnyképek” közti ellentétet emeli ki. Így szemben áll egymással a Krisztus II. jelzett környezete és kontextusba helyezettsége az oldalsó képek eredendően jelzeten tája és a testtartás különbözősége (fölemelt fej, nyitott szemek – lecsukló fej, hunyt szemek, a test kígyózó vonala – egyenes tartás).

Lehetséges olyan értelmezés is, mint Kis Mihályé, aki a képek között lineáris összefüggést tételezett, és a III.– II.– I. sorrendet állította fel. Ebben az értelmezésben a Krisztus III. „kényszerletben cselekvő szubjektum”, a Krisztus II. a kényszerlet ellen, a szabadságért küzdő alak, a Krisztus I. pedig a kényszerlet alól felszabadult, mert „lassúdad, köröző” mozgásra képes lény, így a „lehetséges emberi küldetés” alakja.⁵²

A fentiekben vázolt értelmezés is ezt a sorrendet követi: a Krisztus III.-nak a pillanatnyi erőgyűjtésben ernyedő alakja után következnek az erőki-fejtés, a küzdelem képe, majd a kereszttől való végleges elszakadás, a fel-szállás – végeredményben igen egyéni ötvözetét adva a Keresztfeszítés és a Feltámadás ikonográfiájának. De ugyanebben az értelmezési körben maradván lehetséges meg is fordítani a sorrendet: ekkor a Krisztus I. a még a földi dimenziókban, emberi erővel lehetséges küzdelem kezdetét jeleníti meg, a Krisztus II. éterikus, fehérén ragyogó (lehetséges utalás a Színe-változásra) szellemlénye az evilágiból túlvilági létezővé való átváltozás heroikus folyamatát, a Krisztus III. pedig a már a transzcendensben függő, az evilagra túlnanról átlátszó jel.

Tovább árnyalja a lehetséges összefüggéseket a három Krisztus-alak eltérő színe: a piros, mely a vér, a hangsúlyozott anyagiság, az eleven tűz színe; a fehér az izzó parázsé, míg a fekete a kihűlt zsarátnoké – a tűz metaforikájával képezve le a drámai folyamatot; vagy a kereszt és a háttér eltérő viszonyulásai: teljes egybeolvadás – rokon színnel jelölt egyneműség – éles elkülönülés.

Bizonytalán lehetséges egyre újabb és újabb összefüggések meglátása, újabb és újabb konstrukciók létrehozása. Az alapfeltevés – lineáris időbeli és ok-sági sorrend a képek között – ezért csak egy a lehetséges megközelítések közül. Valószínű, hogy ez a sokfelé kapcsolhatóság, ez a bonyolult összefüggésrendszer éppen azért ilyen, hogy a szemlélőt szimultán élmény részesévé tegye: a szubjektum szintjén ugyanannak a folyamatnak három, időben különböző stációjáról, ugyanakkor ennek az eseménynek három, nem feltétlenül időben zajló, hanem esetleg más dimenzióban létrejövő aspektusáról van szó. Ezek az aspektusok, bár látszólag kizárják egymást, mégis így, együtt képesek kifejezni a krisztusi dráma lényegét, a részgazságok három képben összegződnek egy egésszé.

Összegzés

Végigtekintve az elemzett művek impozáns sorát megállapítható, hogy a kondori életmű egyik fő vonulatáról van szó, állandóan vissza-visszatérő, a művészt mélyen érintő témáról. A művek univerzumán belül jól körülhatárolható műcsoportot alkotnak, amelyen belül motivikus és szemléletbeli egyezések, előre- és visszautalások teremtenek folyamatos, eleven kapcsolati hálót.

A műfaji-technikai változatosságnak ugyanilyen ikonográfiai változatosság felel meg: a látványosan szenvedő, csavart testű, mellére bukó fejű Jézus víziójától a diadalmas, könnyed tartású, felemelt fejű Krisztus látomásáig terjed. A 60-as években alkotott művek jellegzetes arányú keresztformája (széles törzsű és szárú, inkább tömzsi kereszt), mely leginkább a korai, román korból és azelőtről származó feszületekkel tart rokonságot, a művek állandó kérdésévé teszi a nyitott-zárt forma problematikáját: a megfeszített keresztre-keresztbe zártágával szemben a környezettel való kapcsolattartás, a merev határok közül való kiszabadulás áll (a kérdés úgy is föltehető, hogy a halál vagy az élet diadalmaskodik-e végül, illetve hogy e küzdelemnek mely stádiumát látjuk éppen). Az egyes művek más és más választ adnak erre a kérdésre.

Végigvonul a műcsoporton az általam egyedül Kondor életművéből ismeretes, tehát az ő újításának számító „transzcendens”, csak valamely, a racionális elme által nem ismert dimenzióban lehetséges kereszt motívuma: az 56-os rézkarcon a kereszt és a felfeszített irreális térbeli viszonya után a 64-es Pléh Krisztus több különböző, egymással összeegyeztethetetlen látószögből ábrázolt keresztje következik, hogy a 71-es Krisztus I. anyagi valóságtól megfosztott, csak az Istenember által gerjesztett térben egygyílleszthető keresztfája és a Krisztus III. nem evilági, a megfeszítetthez alkalmazkodó keresztje tetőzze be a sort.

A monotípiák elemzésének elméleti hozadéka volt a kép témája és a kép, a műalkotás ontológiai természete közti szellemes párhuzam, amelyben az anyaghoz, földhöz kötött létmód és ennek meghaladása a tét mind a műalkotás, mind Krisztus esetében. Ugyanitt láthattunk példát ugyanannak a vonalkomplexumnak a többféle értelmezésére, amely jelentések nem kizárják, hanem erősítik egymást. A földvári feszülettel és üvegablakokkal Kondor mélyen átgondolt ikonográfiai együttest valósított meg az Eucharisziával a középpontban, nem utolsósorban pedig a piros szín használatával és annak kiszámított elhelyezésével az Átváltoztatás mindennapos csodáját művészeti csodával tetézte: a Szentostya piros átsugárzó fényben jelenik meg a hívek előtt. A Pilinszkynek készített Útszéli feszület arra példa, hogy a személyes baráti viszonynak megfelelően hogyan alakul át a hagyományos téma hangvétele játékos-ironikussá, s hogyan foglal az alkotó a műbe ikonográfiai újításokon keresztül (lógadzkodó kisördög és angyalok szembeállításával, Márk evangélista egygyéolvadása attribútumával, az orosz-lánál) személyes vonatkozásokat. A Pléh Krisztusnál az Istenember drá-

mája múlt és jelen, hagyomány és újítás kontextusában zajlik, a Korpusz-sorozat pedig az emberi vonatkozásoktól immár mentes, a tér és idő meghatározatlan végtelenjében zajló kozmikus drámát állítja elénk.

A kondori Krisztusoknak van egy eddig nem hangsúlyozott, lényegi egyezése. Két kivételtől eltekintve (a korai rézkarc és a megrendelésre készült földvári feszület) az összes Krisztus-alak arányai deformáltak: karjaik aránytalanul hosszabbak a szokásosnál. Ez a mozzanat azért kiemelt fontosságú, mert a kiterjesztett, hosszú karok magukban hordozzák a mádárszerűség képzetét; egy óriási emberi lény készül mindig fölszállni ezekről a keresztekről, megtestesítve az emberiség ősi vágyát. Kondort egész életében végigkísérte a repülés iránti szenvedélyes érdeklődés, amint angyalai, szárnyas emberei, repülő gépezetei és mindennemű szárnyas lényei tanúsítják. Jézus volt az egyetlen ember, akinek a „fölszállás” valóban sikerült: Kondor képei az emberi nem magasba törekvésének, transzcendens vágyának bizonyítékai, a fölszállásért vívott drámai küzdelem lenyomatai. Ehhez az egyedülálló ikonográfiai és gondolati leleményhez (a repülés és a keresztalál tudattartalmának egymástól oly távol eső képi megfogalmazása, egyéolvasztása) logikus út vezet a művek során keresztül: a kiindulási pont az 56-os kis rézkarc Krisztusa, aki a testét szétcsavaró erők közepette tartja egyenesen magát, pillanatnyi egyensúlyt és nyugvópontot hozva létre. Utána következik a monotípiák és a földvári kereszt lépő-táncos mozdulata, a lendület megvalósítása olyan szűk mozgástérben, mint amelyet a kereszt határai megengednek. Végül a karok lendítésének heroikus erőfeszítése az utolsó képeken.

Lehetetlen nem párhuzamot vonni e Krisztus-alakok és a művész-barát, Nagy László által Kondorról kirajzolódó kép között. A művész halálakor írta: „Megharcolta, megérdemelte a szelíd halált. De a lábafejét, mintha az átszögezést várná, idézve a szimbólumot, a Szent Alakot, akit embernek annyiszor megfestett felfeszítve.”⁵³ és „Utolsó napjaiban lebegve járt már, mintha elszállni készülne. (...) Már oldotta magáról a nehézkedési törvényt. Immár elszállt.”⁵⁴

JEGYZETEK

¹ NÉMETH Lajos: Kondor Béla. Corvina, Budapest, 1976. p. 16.

² KRISTÓF Attila: Kibékítő látogatás egy „haragvó” művésznél. Magyar Nemzet, 1963. febr. 10.

³ MOLNÁR Edit: Kondor Béla. Kortárs, 1990. márc. 3. p. 101.

⁴ Kalapáty János, jelenlegi plébános szóbeli közlése. Köszönet érte!

⁵ „Hányaveti fölírás” – VASS István: Kondor Béla grafikai Békéscsabán. Békés megyei Népművelési és Közművelődési Bizottság, 1966. márc. 19. p. 5.

⁶ VATTAY Elemér visszaemlékezése alapján, amely a 2002. jan. 16-án, a Városmajor utcai galériában megrendezett Kondor-esten hangzott el.

⁷ NAGY T. Katalin szócikke. In: A magyar kereszténység ezer éve, Magyar Nemzeti Múzeum. [Kiállításkatalógus] 2002. p. 112.

⁸ DÁVID Katalin: Emlékezés Kondor Bélára. Budapest, 1973. dec. pp. 22–25. (p. 24.)

⁹ Uo.

- ¹⁰ KRISTÓF Attila utal rá, hogy többen annak tartották. In: Magyar Nemzet 1963. febr. 10.
- ¹¹ VASS István i.m. p. 5.
- ¹² ERDÉLY Miklós magnófelvétele In: Beszélő, 1999. jan. pp. 104–114. (p. 106.)
- ¹³ Dávid Katalin szóbeli közlése
- ¹⁴ A Vigilia *Ki nekem Jézus?* körkérdésére adott válasz, Vigilia, 1970. dec. p. 857.
- ¹⁵ DÉVÉNYI Iván: Kondor Béla. Vigilia, 1973. febr. p. 121. A belső idézet Herbert Read: A modern festészet című könyvéből való.
- ¹⁶ NÉMETH Lajos: Kondor Béla művészi vilásképe. Művészet, 1973. márc. pp. 13–22. (p. 21.)
- ¹⁷ MIKLÓS Pál: Kondor Béla világa. Kritika, 1974. júl. pp. 27–28. (p. 28.)
- ¹⁸ RÉNYI András: A mítosz képétől a kép mítoszáig. Kísérlet egy Kondor-rézkarccépphermeneutikai értelmezésére. Művészettörténeti Értesítő, 1988. 1–2. pp. 1–15. (p. 1.)
- ¹⁹ Kat 56/93.– rézkarccé, 77×78 mm, MNG leltári szám: 77341 Kat: p. 55.
- ²⁰ RÉNYI András i.m. p. 9.
- ²¹ KRUNÁK Emese: Kondor Béla grafikai munkássága. Nógrád megyei Múzeumok Évkönyve, 1979. p. 172.
- ²² Az ide sorolható, három alaptípusban megjelenő, hat mű közül ötöt volt módomban megtekinteni. A hatodik, a harmadik típust képviseli (Krisztus a kereszten III. Kat 60/86), és magántulajdonban van.
- ²³ Kat 60/83 Krisztus a kereszten II. a. variáció, 295×422 mm és Kat 60/84 Krisztus a kereszten II. b. variáció, 290×340 mm. Kat p. 81.
- ²⁴ Kat 60/85 Krisztus a kereszten II. c. variáció, 297×420 mm, MNG Leltári szám: 77 528
- ²⁵ Kat 60/81 Krisztus a kereszten I. a. variáció, 298×420 mm MNG Leltári szám: 77 530
- ²⁶ Kat 60/82 Krisztus a kereszten I. b. variáció, 300×420 mm MNG Leltári szám: 77 529
- ²⁷ Kat 62/6–13 fémbetetés, színes üveg ráfestéssel, 210×155 cm Balatonföldvár, róm. kat. templom, Kat: p. 89.
- ²⁸ KALAPÁTY János közlése szerint a templom festésekor, 9–10 éve (1992–93. körül) rögzítették a keresztet álló formában, s szüntették meg a felfüggesztést.
- ²⁹ Kalapáty János közlése
- ³⁰ Az ablakokon át beáramló fény mennyisége nem minden hónapban elegendő a feszület átvilágításához, ezért a kezdet kezdetétől szertartások alkalmával külön mögöttes megvilágítást alkalmaztak.
- ³¹ Kat 63/36 Útszéli feszület, rézkarccé, 170×115 mm, Vattay Elemér tulajdona, Kat p. 98.
- ³² Kat 64/4 Szerb Krisztus, farost, olaj 24×34 cm, Magántulajdon, Kat p. 89.
- ³³ Kat 64/16 vászon, olaj 145×185 cm, MNG Leltári szám: 77 187 Kat p. 107.
- ³⁴ KIS Mihály: Kondor Béla keresztjei. Művészet, 1978. febr. pp. 29–33. (p. 30.)
- ³⁵ NAGY T. Katalin i.m. p. 112.
- ³⁶ DÁVID Katalin: Angyalt tartok a kezembben. Forrás, 1977. 7–8. p. 31.
- ³⁷ Köszönöm Dávid Katalinnak a szíves fogadtatást!
- ³⁸ Kat 64/30 Golgota, litográfia 38×60 cm, MNG Leltári szám: 77 431
- ³⁹ Kat 71/7 Farost. olaj, kréta 99,4×60,8 cm, MNG Leltári szám: 77 205 Kat p. 144.
- ⁴⁰ Blake Kondor által jól ismert verse, idézi PÉTER Ágnes In: Liget 2000. ápr. p. 95.
- ⁴¹ PILINSZKY János: Apokrif
- ⁴² RÉNYI András i.m. pp. 8–9.
- ⁴³ A Városmajor utcai galériában, 2002. jan. 16-án tartott Kondor-est alkalmából levetített Kondor-filmen hangzott el.
- ⁴⁴ Részlet az „Angyal, ördög, költő” kötetzáró verskompozícióból KONDOR Béla: Bol-dogságtörödéék. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1971. p. 117.
- ⁴⁵ KIS Mihály i.m. p. 33.
- ⁴⁶ Uo. p. 30.
- ⁴⁷ Uo.
- ⁴⁸ Uo.
- ⁴⁹ Részlet az „Angyal, ördög, költő” kötetzáró verskompozícióból KONDOR Béla: Bol-dogságtörödéék Szépirodalmi Kiadó, Budapest 1971. p. 127.
- ⁵⁰ Nagy T. Katalin közlése
- ⁵¹ „Egy hármas képet festett ekkor, külön képek, de egy kompozíció.” DÁVID Katalin: Emlékezés Kondor Bélára. Budapest, 1973. dec. p. 24.
- ⁵² KIS Mihály i.m. pp. 29–33.
- ⁵³ NAGY László: Az öldöklő angyal tövében. Búcsú Kondor Bélától. Élet és Irodalom, 1972. dec. 16. p. 13.
- ⁵⁴ NAGY László: Kondor Béla utolsó versei elé. Új Írás, 1973. febr. p. 66.