

Vitéz Ferenc

Holló László művészete – a grafikai noteszlapok tükrében

„Holló rajzaiból külön is kitelne egy halhatatlan életmű”. Először Pogány Ö. Gábor utalt egy 1967-es tanulmányban az akkor már Kossuth-díjas festőművész grafikai autonóm művészi értékére. Megállapítását igazolta a grafikai oeuvre utóélete. Monográfusa, Tóth Ervin kiemelt figyelmet szentelt Holló grafikai munkásságának. (1965-ös könyvének fontos fejezetei méltatták a rajzok „tévedhetetlen ecsetjárás” felé vezető szerepét: „*A rajzban nem lehet tréfálni, ott minden kiderül!*”; 1969-ben reprezentatív albumban mutatta be Holló rajzait és akvarelljeit). A 120. jubileumra jelent meg Holló László aktrajzait áttekintő könyvem (*Holló László 120 aktgrafikája*); számos Holló-emlékhelyet alapoztak meg Ujváry Zoltán professzor (a szellemi és művészi hagyatékat ápolója) grafikai adományai.

A rajzok életműértékét jelölték az Ujváry Zoltán által Putnokon alapított Holló László Galériának szánt későbbi adományok mellett azok a kollektívreszek is, melyek újabb emlékhelyek kialakítását tették lehetővé. Putnokon kívül a tiszadadai (egykori) „Holló-Barbizonba” került az impozáns grafikai anyagból. Az időközben festményekkel és újabb (tiszadadai vonatkozású grafikákkal) gyarapodó gyűjteményrész fölé 2012-ben alakították ki a Holló-emlékházat. Mátészalkán a Szatmári Múzeum, Szolnokon a Damjanich János Múzeum kapott egy-egy Holló-kollekciót. Nyírácsádon a Malom Galéria ad otthont különtermében műveinek; Hajdúhadházon is egy grafikai adományra épült a Holló László Emlékszoba az Égerházi Imre Emlékházban. Gyomaendrőd is egy adomány számára hozta létre saját Holló-emlékhelyét: a Vidovszky Béla Helytörténeti Gyűjtemény és Képtár is fölíratkozott az emlékhelyek sorába. Konyáron csakúgy, mint a többi helyszínen: a técsői időszakból származó korai képek, egy-egy önarckép és akvarell mellett a grafikák (nagyobb részt tusrajzok, diópacok, illetve ceruza- és szénvázlatok) kerültek a dr. Kurucz Albert Emlékmúzeumban kialakított Holló-emlékszobákba. Egerben a Dobó István Vármúzeum számára adományozott Ujváry Zoltán 50 Holló László-grafikát (valamint egy kétoldalas festményt és egy akvarellt). A kollektívot 2008-ban mutatták be a Dobó-bástyában.

Magam is ott lehettem az adományrészek válogatásánál. Már a putnoki kollektív összeállításakor világos lett: nemcsak az eleve önálló grafikai lapnak készült művek autonóm alkotások, hanem a tanulmányrajzok és vázlatok, a kisebb kromkik, rajzi jegyzetek között is számos érték rejtőzik. Putnokra 2004-ben (a Holló László Galéria alapításának 10. évfordulóján) félszáz keretezett, kiállításra elő-

készített grafika mellett 200 kisebb, a jellemző témaérdeklődést jól reprezentáló vázlat került. Akkor fogalmazódott meg először a gondolat, hogy érdemes volna külön tanulmány keretében bemutatni Holló László hasonló munkáit. Erre végül az adta meg az ösztönzést, hogy a 125. jubileumra megjelent elemző monográfia (*Holló László művészete – élet és mű az életmű-képek tükrében*) írása közben ismét belelapozhattam azokba a rajznoteszekbe – és kinyíltak azok a „mellékesnek” gondolt dossziék –, melyekben ott rejtőztek Holló László fönmaradt jegyzetlapjai, a noteszekben számos rajzi ötlettel, kroszi szinten kivitelezett karakterstúdiók és helyzetgyakorlatok izgalmas sorával.¹

A vázlatfüzetekben, rajznoteszekben, alkalmi mappák mélyén rejtőző több mint 600 jegyzetlap – az A/6-ostól az A/4-esnél nagyobb, 23,5x32,5 cm-es méretig (ha nem is változtatja meg a Hollóról alkotott képünket, azzal viszont, hogy újabb kontextus lehetőségét tárja föl) – segít bizonyos hangsúlyok, erőpontok rögzítésében Holló rajzművészetével kapcsolatban. Lehetőséget kínál arra is, hogy bepillantást nyerjünk általa a műhelytitkok izgalmas homályába. Mert itt valóban a Műhely elővillanó titkairól van szó, a ceruzával halványan följegyzett vonalötletektől kezdve a kidolgozott, az önálló grafikai alkotás szándékával készült különböző jelenetekig. Fölfigyelhetünk a Hollót jellemző munkamódszer egyes sajátosságaira, betekinthezünk abba a folyamatba, ahogy a témát érlelte és variálta a művész. A noteszek arról is beszámolnak, hogy sokáig foglalkoztatta egy-egy festménytéma. Ilyen továbbgondolást bizonyítanak például a *Szent Antal megkísértése*, a *Debreceni csata*, a *Hazatérők* vagy a *Bűnbánó Magdolna* képeihez készített rajzi jegyzetek. Olyan vázlatokról van szó, melyek arra utalnak, hogy a művész újabb kompozíciókon szerette volna érzékeltetni a már megfestett témák további alakulását annak tükrében, ahogyan saját világképe is árnyalódott. Ám a számos lehetőség közül – nem tekintve most a magyar festészetben legjelentősebb sorozatot alkotó önarcképeket – előbb csak a Szent István-tematika volt jelen évtizedeken keresztül, és később a *Vihar (Vihar előtt)* képei kínáltak (jellemzően 1941–69 között) meghatározó ciklust, középpontban a sorshordozó jelképeknek számító lovakkal.

A grafika nem öncél volt Holló László számára, hanem a festménynek alárendelt eszköz. Akkor is így van ez, ha a rajzok önálló művészi értéket hordoznak. Végvári Lajos és Tóth Ervin nyomán fogalmazta meg H. Szilasi Ágota az egri adományt ismertető katalógus bevezető tanulmányában, hogy Hollónál a rajz közvetlen rögzítő eszköz volt – „célja nem elsősorban a látványteremtés, hanem a gondolat, a

¹ A tanulmányból végül kisebb könyv lesz, azt az *Ethnica Kiadó* jelenteti meg. A noteszlapok közül többet bemutattam 2013-ban *Néző • Pont* című folyóiratomban; az *Agria* olvasói most a készülő könyv fejezeteiből szemelgethetnek, reflektálva egyúttal a *Dobó István Vármúzeum* birtokában lévő grafikai adományra.

művészre éppen ható energiák, élmények lejegyzése. Esztétikai megformálásukban lényeges a vonalvezetés, a sötét foltok ritmikus elhelyezése, mégis gyakran e rajzok olyan mesterkéletlen és spontán jegyzeteknek tűnnek, mint a kézírás. Közvetlen és egyszeri közlések, melyeket olvasni kell.”

Az első dokumentum az említett rajzi jegyzetanyagban egy párizsi notesz, a borítón a 8-as sorszámmal. Dátum a füzetben és a lapokon sincs, de párizsi noteszről lévén szó, a 72 tanulmány 1911 ősze és 1913 tavasza között készülhetett. Valószínűbb az 1911–12-es dátum. A tustollal, néha ceruzával skiccelt rajzok a Függetlenek Szalonja 1912. évi kiállításán szereplő Holló-aktok előtanulmányai, s közvetlen előzményei az 1920-as erős kontúrvonalas, a fény-árnyékolást satírozással megoldó, egyszerre meditatív és darabos, húsosan érzéki aktgrafikáknak. A művész a férfiakok esetében nagyobb gondot fordított az anatómia tanulmányozására, a női aktoknál ezzel szemben inkább a mozdulatstúdium szándéka jellemezte Hollót. Az egi adományban négy hasonló, 1920-as grafika szerepel (néhány rajz az évtized végéről is fölbukkan, ezek a munkák viszont már az önálló értékű lapok sorába illeszkednek).

Holló László Kossuth- és Munkácsy-díjas Kiváló és Érdemes Művész 1887. március 6-án, Kiskunfélegyházán született. A képzőművészeti főiskola elvégzése után Münchenben (1909–11) és Párizsban (1911–13) volt ösztöndíjas. Münchenben lett Hollósy Simon tanítványa, az első világháború kitörésének híre Hollósy técsői művésztelepén érte. 1914-ben Debrecenbe került, a következő évben feleségül vette Hrabéczy Annát. A háború idején Podolinban (Felvidék) és Karánsebesen (Erdély) tanított. 1919-től haláláig (1976. augusztus 14.) Debrecenben élt. 1956-ban Hrabéczy Anna meghalt. Új társra talált a nála 40 évvel fiatalabb Maksa Olga-ban, akit 1961-ben vett feleségül, ebben az évben kapta meg a Kossuth-díjat is. A főiskolás évek alatt készült munkái nagyrészt elpusztultak Debrecen 1944-es ostromakor. A müncheni, a párizsi és a técsői tanulmányévekből ismereteink szerint mintegy 70 műve maradt fenn (külön számolva a karton mindkét oldalára festett alkotásait – ebből a sorozatból Eger is kapott egy képet). A párizsi évek nemzetközi sikert hoztak számára. 1912-ben a Függetlenek Szalonjában a 120 terem közül az igen előkelő második terembe válogatták be munkáit. Április 28-án meghívást kapott az *Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres* tagjai közé, nem kisebb festők, írók, tudósok mellé, mint például Rodin, Degas, Anatole France, Monet, Cézanne vagy Tolsztoj. A tagság olyan előjoggal is járt, hogy előzetes zsűrizés nélkül állíthatott ki.

Holló a *Salon des Independents* kiállítására három akttanulmányt választott. A párizsi stúdiumok már az 1929–36 közötti időszak aktábrázolásaiban kiforrott expresszív, önfeltáró tartalmakat vetítettek előre. A párizsi kiállításon szereplő

Álló női akt még magán hordozta a tanulmányjellegét, ugyanakkor a „finoman bensőséges lírai vonulat” első megjelenése volt Holló festészetében. Ez az attitűd, Sz. Kürti Katalin jellemzésével, „búvópatakként kísért a drámai festői hatásokra törekvő művek áradatát, és csak ritka pillanatokban, jobbára portrékban és életképekben bukkant föl”. Az aktábrázoló tusrajzok egyik vonulata is ezt a lírai bensőségeséget vázolja elénk. Egy évvel később, de még szintén Párizsban készült az *Ülő női akt*, mely a többi párizsi és técsői aktfestményt ugyanúgy reprezentálja, mint Holló későbbi fölfogását az aktokról. Már nincs nyoma a festői intimitásnak, a merev tartásban ülő nőalakot erős, sötét kontúrvonalakkal és mély árnyékokkal egyaránt jellemezte. 1923-as akvarellje (*Ülő női akt*) az egri adományból részben még ezt a hagyományt őrzi, de a plein air impresszionizmus hatása is megfigyelhető, mely irányt épp ebben az időszakban készült elhagyni az akvarellen megfigyelhető expresszív festői attitűd késztetései miatt.

Mivel Holló a *Szalon* kiállításán akttanulmányjaival vett részt, különösen izgalmas ez a párizsi notesz. Holló érett expresszív stílusának kialakulásában nehezen mutatható ki közvetlen müncheni és párizsi hatás, a francia művészet ismerete, szeretete. Ez az első időszak ('20-as évek eleje) bibliai és mitológiai képeire inkább érvényes. Greco, Delacroix, Millet forma- és szimbólumkezelése szintén ösztönözte, majd Rembrandt elsősorban önarcképsorozatának alakulására hatott. Végvári Lajos szerint ez az időszak azért volt fontos, mert ekkor ismerkedett meg Holló az európai festészet modern törekvéseivel. Holló egy magában olyan szemléleti útmutató volt számára, mint a modern európai művészet együttvéve, amikor azonban rátalált a saját festőegyénségére, újraértékelte a Hollósy-hagyományokat is. Párizstól és Hollósy Simontól egyaránt a szenvedélyt, az érzelmi fűtöttséget látta. A hangulatról az érzelmre, illetve a látványról az indulatra helyezte át a hangsúlyt. Ez egyúttal azt jelentette, hogy a plein air impresszionizmustól eltávolodva, a plein air impresszionizmus útjára lépett.

Az 1920-as évek bibliai és mitológiai témafeldolgozásai sajátosan hollói epikus narratívumok. A festői elbeszélés túllép a képi mezőbe átültetett „irodalmi” referenciákon, egyaránt mellőzi a romantikus mítoszalkotást, a realista aktualizálást és a barokkos naturalizmust. Ehelyett a formák ellentéte, feszültsége, a színek kontrasztja és intenzitásváltozatai, a képek atmoszférájából sötétben felizzó-felsejlő drámaiság mentén építette föl a kompozíciót a művész. A festőiség mellé ezért társult a plaszticitás, ennek reprezentatív példája a *Szent Antal megkísértése*. A Magdolna-festmények szoborszerű megérinthetősége is a kép testébe zárt idő és tér egységét fejezi ki. A Bűnbánó Magdolnák egyszerre elfojtott-extatikus, szelíd-vad, érzelmi-ösztönös, indulati-intellektuális áramlását az időtlenként átélt jelenvalóságban visszatérő olvasóhelyzet erősíti. Magdolna, előtte a (szent) könyvvel,

ellentéte az Angyali üdvözet olvasó Máriájának, mégis a vele való egylényegűséget sugározza: a Megváltásra várakozás atmoszferikus pillanatainak megrendítő közelségét.

Az olvasó (vagy író) helyzet visszatér Holló figuravázlatainak és szituatív grafikáinak, rajzi tanulmányainak. Az egri lapok közt is találunk erre példát. Ez a helyzet ugyanúgy a figura belső életére irányítja a figyelmet, mint a varró vagy krumplit hámozó asszony: magára a tevékenységre, a gesztusra fókuszál, kívül marad a külvilág, a könyvlepleten vagy a papíron keresztül ellenben megnyílik egy másik világ is. Előfordul, hogy az olvasót ábrázoló lapon ugyanúgy megjelenik a művész önportréja, mint a számos aktvázlaton: Holló az általa megfigyelt alakon és mozdulaton keresztül saját magát is tanulmányozta.

A magyar történelemhez való vonzalma Holló László egész életművét egységbe fogja. 1938-ban a Szent István-év keretében országos képzőművészeti pályázatot hirdetett. Holló nem a kerek évforduló (900 év) miatt fordult ehhez a gondolatkörhöz, hiszen már 1928-ban is készített tanulmányokat a *Koppány leverése* és a *Koppány halála* későbbi kompozíciókhoz. Az 1937-ben festett *Koppány leverése* történelmi érdeklődésének egyik vezérmotívumát jelölte. Bíró Katalin észrevétele szerint „az István-képekben koncentráltak a festő számára legizgalmasabb, újabb és újabb megoldásokra váró festői-kompozíciós és az ezzel összefüggő emberi-etikai és történelmi problémák”.

A *Szent István temetése* témakörét grafikán, akvarellen, festményen és freskóterv formájában is feldolgozta. 1947-es akvarell tervén Szent István életét és halálát mutatta be öt jelenetben. Az István temetését megjelenítő kép alatt a király életének mozzanatait ábrázolta (az esztergomi bazilika alapítása, az uralkodó halála, a korona felajánlása, Imre herceg megkoronázása). Az *esztergomi székesegyház alapítása* 1940-ben olajkép formájában elkészült, és azért jelentős Holló István ábrázolásai között, mert a királyt szinte csak ezen az egy festményen látjuk kiegyensúlyozottnak. Bíró úgy látja, Holló történelemfelfogásának kiindulópontja az volt, hogy a történelmünk alakulására legnagyobb hatást gyakorló tényezők egyetlen időszakba sűrűsödtek. „Szent István korának eseményei, István személye és Koppánnyal való összecsapásában kifejeződő törekvései döntően meghatározták a magyarság további, tragikus mozzanatokban bővelkedő sorsát” – a festői történelemértelmezés kulcsa tehát Szent István alakja lett.

A Szent István-emlékévé alkalmából festett (s általában az István-tematika) legjellemzőbb és legnagyobb számban feldolgozott jelenete a *Koppány halála* (*Koppány felnégyelése*, *Koppány legyőzése*); a motívumkör az 1940-es években és idős korában is foglalkoztatta Hollót. Több kép mutatta be *Szent István temetését*, a grafikai vázlatok között találunk előtanulmányt a *Szent Korona felajánlásához*,

a végül két olajképen megörökített *Merénylet Szent István ellen* témáját szintén grafikai vázlatok, noteszlapok, témavariációk hosszú során érlelte magában.

A *Szent István felajánlja a koronát* mindkét olajképváltozata 1937-ben készült, alkalmazkodva a Mária Országá (*Regnum Marianum*) gondolatához. Pogány Ö. Gábor szerint viszont „egy tépett szakállú, lerongyolódott Lear tétovázik Mária kis fülkeszobra előtt”, s az arcán fölfedezzük a fájdalom, a megalázottság nyomait. A *Szent Korona felajánlása* témájának több grafikai vázlata és két festményfeldolgozása ismert. H. Szilasi Ágota külön méltatta a motívumhoz készített diófapác vázlatot, mely – a méretek és az egyéb paraméterek (pl. datálás, technika) alapján – az 1937-ben megkezdett, nagyobb alakú noteszből származhat. Ebben viszonylag sok lap foglalkozott a *Merénylet István ellen* és a *Koppány halála* motívumkörrel. Egy föltételezhetően ugyaninnen kiemelt lapon rendhagyó megoldásra figyelhetünk föl. A *Koppány halála* jelenet mellett (egy falat jelképező, elválasztó vonal mögött) föltűnik a *Szent Korona felajánlásának* mozzanata. Hollóra egyébként az is jellemző volt, hogy egy-egy lapon több, akár egymással össze nem függő vázlatot jelenített meg. Gyakori volt egyazon élmény (látvány, mozdulatsor) különböző stációinak rögzítése (a mozdulattanulmányok részleteit összerakva tudjuk rekonstruálni szinte az egész jelenetet). Tóth Ervin az önarckép- és arcképvázlatok gyors egymásutánban készített grafikai sorozatairól jegyezte meg, hogy azok mintegy „pergő filmszalagként rögzítik a mimika alig észlelhető vonásait”. Találunk ilyen fázisrajzokat az egi kollekcióban is: aktokról és arcokról, pihenő parasztról, lovakról, kutyákról.

Visszatérve az István-grafikához, itt a gondolatkör kronológiáját egyetlen vázlat keretei közé sűrítve látjuk, egy fajta szinkronikus eseménykövetést jelölve ki. Előbb István legyőzi Koppányt – megrendülten áll meg fölötte lovával (érezkelve, mint ha önnön magának egy részét győzte volna le) –, majd megkoronázzák (fölv teszi a kereszténységet, így teljesíti be Koppány legyőzésének aktusát), végül felajánlja a koronát Máriának, az Istenanya oltalmába helyezi az országot. Itt egyetlen kisebb felületen szembesülünk István életének-uralkodásának két meghatározó mozzanatával, Koppány legyőzésével és Mária országa alapjainak lerakásával.

A Koppány-képek jellemzően azt az érzésünket erősítik föl, hogy Istvánnak meg kellett rendülni Koppány halála fölött. Jogos volt a büntudata, s ebből a büntudatból is erőt kellett merítenie. A számos változat közül a *Koppány leverése* (1937) és a *Koppány halála* (1941) is jól bizonyítja ezt. (Koppány leverésének és halálának témája összesen 15 olajképen, néhány akvarellen és rajzok tucatján jelenik meg.) A Koppány-képek egyik típusán a háttérben vágató lovasok lendülete még jobban kiemeli a tetem mozdulatlanságát, egyaránt fontos üzenetet társítva a megváltoztathatatlanhoz, illetve a fájdalom és dicsőség ellentétéhez. A halott Koppány testéhez hajoló fehér ló fontos szerepet kap: a fájdalom gesztusát mint-

egy a ló mozdulata mutatja, hangsúlyozva az ember elmúlásának döbbenetét. (E változatok mindegyikén szerepel a király alakja: soha nem győztesként, hanem a fájdalom érzését közvetítve.)

István (vagy Koppány) és Holló lovai között feltűnő a hasonlatosság. Ugyanezt a lovat látjuk a *Fehér ló áldozása* képeken (1927, 1929), a *Debreceni csatán* (1948); a többször feldolgozott *Vihar előtt* kompozíciókon (pl. 1940, 1941, 1958, 1971). Ez a ló van jelen a *Fuvaros szekéren* (1952), a Tornyai-kép párjaként alkotott *Bús magyar ló* (1953) festményen, az olyan expresszív paraszti életképeken, mint a *Lóitatás* (1958), az *Őszi szántás* (1962, 1963) és a *Kukoricaszüret* (1964). A ló szabadságszimbólum, ekképp a szabadsághiányt is megtestesíti. Itt István választási lehetőségeinek hiányát jelöli, egyúttal az elrendeltetést: hiszen csak ez az egy út állt előtte és az ország előtt.

Holló aktgrafikái közül több tekinthető valamely festmény előtanulmányának (ezen kívül viszonylag sok mozdulattanulmánnyal találkozunk). A Hollóra jellemző expresszív torzítások előre jelzik (s magukban hordozzák) a drámaiságot. Ezt az attitűdöt erősítette föl 1929-es naplóbejegyzése: „A szépség most taszít.” A harmónia helyett a női testben is a torz foglalkoztatta. Nemcsak anatómiai tényként kezelte a korpust, hanem vele mondta ki mindazt, amit maga a testiségről gondolt. Végvári Lajos szerint a testiségből való kiábrándulás – a szépség idealizálásától való elfordulás – nem pusztán a manierizmusra emlékeztető stilizálási módszerrel magyarázható. „Nem valószínű, hogy csupán a művész lelkivilágában rejtőzködő konfliktusok, egy hirtelen feltörő életidegenség kifejezései ezek”.

A testiség iránti iszonyat áradt Holló több művéből a '20-as évek végén, a '30-as évek elején. Ez arra mutat, hogy a szépségre annak hiányával szerette volna felhívni a figyelmet. Az aktrajzban hol egy merész rövidülést keresett, hol egy nehéz testhelyzetet. Modelljei természetellenes pozíciót vettek föl: a test viselkedését, az izmok megfeszülését és harmóniáját így tudta jól érzékeltetni. A szokatlan helyzetek és különleges beállítások során egyes testrészek lerövidültek, mások elsatnyultak, kidomborodtak vagy feltűnően megnyúltak. Mindez ráirányította a figyelmet a női szépség esendőségére, a szépség és a harmónia viszonylagosságára. Az aktok önvallomások is voltak: a művész szimbolikusan fejezte ki bennük világ- és önértelmezését.

Különösen érvényes lehet mindez a férfiakokra (többet magáról modellezett a művész – szerepel egy ilyen, 1950-es krétarajz az egri Holló-kollekcióban is abból a kisszámú lapból, melyen a férfi erekciója is jól látható). Gyakran ejt zavarba az arc és a nemi karakterek viszonya, itt ugyanis nem egyszerű anatómiai kérdéssel állunk szemben. Holló nem egy alkalommal (markáns) férfifejjel ábrázolta a női testeket (és fordítva). Másutt a férfi női melleket kapott. S nem holmi szürrealis-

ta kalandról van szó, inkább szimbolikus ábrázolásról. Mintha a platóni férfi-nő androgynitás sajátos hollói reprezentációi volnának ezek a lapok.

„A szépség most taszít” jelentésében egyrészt megnyilvánul a szándék, hogy Holló az érzékiség helyett az intellektusra tegye át a hangsúlyt. Másrészt azért „taszította” őt a szépség, mert nem érezhette magát szabadnak. A szépség az ember szabadságfokának érzéki megjelenése, s megformálásának egyik legalkalmasabb formája a meztelen test ábrázolása. Egy művész szabadságérzetét pusztán a szépségeszménye alakulásán keresztül is meg lehet vizsgálni. Holló hatalmas művészi energiáit külső korlátok fojtogatták. Ilyen korlát lehetett az otthontalanság (Kiskunfélegyháza már nem jelentette az aktuális hazaérzetet, s Debrecenben a közöny fogadta, nem tudott a Hrabéczy-családba sem beilleszkedni). Európa meghódítása helyett folyamatosan anyagi bizonytalanságban élt (maga kertészkedett, piacra járt, hogy tüzelőt tudjon venni), felesége gyakran volt beteg. A környezet szellemi kicsinyességhez a 2. világháború képromboló barbársága társult (a házukban állomásozó német és az őket felváltó szovjet katonák a műveit feldarabolták tűzrevalónak). Mellőzték a Rákosi-érában, művészetét polgári csökevénynek tartották. Holló aktjai bizonyítják, hogy a test érzékiségében az intellektus kifejezésének lehetőségeit kereste, a torzításokkal, a groteszk arcokkal pedig azt fogalmazta meg, hogy korlátozva van művészi és emberi szabadságának kiteljesítésében.

Kezünkben egy az 1937 utáni időszakból származó, megsárgult füzet. Az első dátumjelzést csak a 16. lapon találjuk (1939. X. 16.), rögtön négy, egymást követő, falusi udvart rögzítő jegyzet mindegyikén, de éppen a két noteszindító vázlat segít bennünket a pontosabb időbeli elhelyezésben. (A notesz amúgy meglehetősen szellős módon datál, újabb több mint húsz halvány ceruzaskicc alatt nincs dátum, majd egy hangulatvázlatnál látjuk az 1941 és – a végén egy háromlappos mezei, ceruza munkavázlat alatt – az 1942. IX. 22. dátumjelzést.)

A *Vasárnapi delelők* Dadán és a *Lakodalmások* diópác vázlataival indul a kis notesz. A több mint félszáz lap közül számos vékony, halvány (mára egyre inkább megkopott) vonalas ceruzarajz. Nagyobb részük látvány- és mozdulatvázlat, emlékeztető, gesztusvariáció. Ám néhány lapot ebből a kis sorozatból is érdemes kiemelni. Első a *Vasárnapi delelők*: 1938-ban készült az olajkép, így valószínű, hogy ebből az évből származik a vázlat is. Az ismert festménnyel összevetve a tanulmányt, a képen látható három – két álló és egy ülő, ölében imádságos könyvet tartó – figura helyzete megegyezik, ám a rajz háttérében ugyanolyan templom, fa és ház látható, mint amilyen a *Lakodalmások* festménye 1940-es változatán is szerepel.

A kép első két változatát (1. vászon, 100×85 cm; 2. lemez, 79×99 cm) Holló 1940-ben festette. Mindkét mű többször volt kiállítva: pl. Műcsarnok (1961);

Ernst Múzeum (1967); Párizs (1968); Magyar Nemzeti Galéria (1972); s Debrecenben is többször bemutatták. 1943-ban újra megfestette a képet, a 60×73 cm-es lemezre készült kompozíció egyaránt ismert a *Dadai lakodalmások* és a *Lakodalmás menet* cím alatt is – a kép a Műcsarnok kiállításán szerepelt, és a '68-as Párizs–Montreuil-i kiállítás katalógusába is bekerült. A *Falusi lakodalmások* témája a művészt már korábban (1934-ben) kezdte foglalkoztatni – a téma érlelésének folyamatáról tanúskodik egy akkorra datált nagyobb méretű tusrajz. Az 1934-es tusrajz (*Vázlat a Falusi lakodalmásokhoz*) azt illusztrálja, hogy Holló a festménytémát gyakran évekkal az első képek megszületése előtt kipróbálta. (Sőt, a téma később is foglalkoztatta Hollót: egy 1956-os lavírozott tusrajzon a '43-as olajkép helyzetét dolgozza föl.)

A vázlaton föltűntek a háttérben a zenészek figurái is, a festményről azonban már hiányzanak a muzikusok. A másik vázlat – mely a figurákat tekintve a *Vasárnapi delelők*, a környezeti és a kompozíciós kontextust illetően azonban a *Lakodalmások* világát is képes megidézni – az erős tömörítéssel jelentősen fokozta az alakok expresszivitását. A művész jól játszott az előtér és a háttér erőviszonyaival, ez a szemlélet érvényesült az olajképek készítésekor is. A környezeti elemek csupán jelzésértékűek, fokozódik a bemutatott jelenet drámai minősége; és a kicsiny lapról sem valamilyen szabadságérzés vagy az öröm sugárzik, hanem erős szorongásélmény, az emberi létezés már-már filozófiai problémája fogalmazódik meg az epizódban.

A *Lakodalmások* képei azt példázzák, hogy Holló érdeklődése nyitott volt az emberi létezés filozófiai problémái iránt. Az 1940-es első változatok azt mutatják be, hogyan él meg életük egyik jeles ünnepét a jellegzetesen paraszti figurák. Az első változatokban még úgy tűnik, mintha nem oldódott volna föl bennük a szertartás meghatottsága – a háttérben látszik a templom (noha e szakrális környezetben is föltűnő a parasztfigurák „bumfordisága”). Ez a naiv násznépi hangulat fokozatosan ölt drámai karaktert a későbbi változatokban. Az 1943-as képen a „megfogalmazás robbanással fenyegető feszültsége” szinte kézzel tapintható. Bíró Katalin szerint az 1943-as változatban Holló „egyértelműen, a zsánerképek epikus szándéka nélkül, a drámára koncentrált. A környezeti elemek csak jelzésszerűk, s talán éppen e miatt a figurák 'emberibbek', mint a második változat bálványszerű változatai. (...) Zaklatott ecsetjárság foglalja egységbe a képfelületet. Ez a lakodalmás téma legtömörebb, legkoncentráltabb megfogalmazása.”

De miért is drámai egy lakodalmás téma? A képeken a boldog megilletődöttség hiánya olyan érzést kelt a nézőben, mintha e lakodalmi aktus valamilyen kényszer lenne. S arról lehet szó, valóban, átvitt értelemben: a történelem kényszeríti rá saját akaratát/hangulatát az ifjú párra (mint korhangulatot). Ugyanis bizonyos történelmi helyzetekben az egyén és a kisközösség sem függetlenítheti magát a társadalmi sors-

és történelmi szükségszerűségtől. Itt tehát a lakodalom nem egy közösségi léthelyzet vagy cselekvésminta allegóriája, hanem az egyén és a közösség történelemmel való kapcsolatának drámai kifejezése. A harmónia és szépség hiánya egyúttal a szabadság-hiányra mutat rá (akár az aktoknál). Sz. Kürti Katalin szavaival élve: „a saját környezetében is idegenként fölmagasodó embercsoport” a közös magányt reprezentálja.

A *Lakodalmások* festményeit, s különösen a '43-as változatot, Végvári Holló legjobban komponált művei, sőt, a magyar festészet párját ritkító alkotásai közé sorolja, ahol a kollektív emberiség példaadó hagyománya érzékenyen találkozik a modern, individualista életérzéssel. Ezekhez a kiemelkedő Holló-művekhez kínálnak tehát további adalékokat a noteszlapok is.

Holló több festményén vannak gyerekek, s gyakran vázlatozta őket grafikákon. Képei, rajzai nem idealizáltak, „modelljei” ugyanolyan közegből kerültek ki, mint a drámai viaskodást tükröző, sorsábrázoló festmények szereplői. Faluszéli szegénygyerekek népesítik be a lapokat és vásznakat – a szegénysors már a miliőben azonosítható, noha ettől még nem naturalista képek Holló parasztgyermeki tematikájú alkotásai. A '20-as évek végén, a '30-as évek elején, majd az időskori, az 1950-es és '60-as években készült munkák arra utalnak, hogy Holló a szegény gyerekben a szegény felnőttet látta, de a piszkos arc mögött mindig a tiszta embert sejtette. S ami alapjaiban egyminőségűvé tette a gyereket a felnőttel: a gyerek leplezetlen őszinteségéből ered a munkába kérgesedett felnőtt makacs kitartása. A gyermekből épp a gyermekkor hiányzik, és ez (függetlenül az arcok felnőttes torzításaitól) alapvetően meghatározza hangulatukat.

A gyerekeket vázlatozó grafikákon szintén nyomon követhető vonalkultúrája. Gyakran megesett, hogy a rajzot nem fejezte be, nem rajzolta meg a környezetet. Tóth Ervin írta: „Holló segít bennünket abban, hogy vonalvázaihoz, mint csontvázpillérekre s idegszálakra a húst: a térbeliséget is hozzáképzelhessük. Így éri el, hogy rajzai valójában nemcsak a belőlük kialakult későbbi nagy művek csírái, hanem még a részletek érzetét is felkeltik.” Több száz arcstúdiumot és gyermektanulmányt rajzolt, s tovább gyarapszik az ismert szám a noteszlapok tucatjával a '30-as évek közepéről-végéről, melyek közt a ceruzavázlatok dominálnak. Végvári szerint Holló László „java rajzait a sommázó naturalizmus, a látvány analíziséből spontán kibontakozó szintézis jellemzi”. Az összegző látás úgy a festői, mint a grafikai gyermekábrázolásokban bizonyos morális és filozófiai árnyalatot kap. Sorsszimbólum nemcsak a magányos (magára hagyott) paraszt, de a kiszolgáltatott gyerek is, akitől elvették a gyermekkort.

Holló nagyjából az 1920-as évek közepére alakította ki önálló grafikai habitusát. Tóth Ervin szerint negyvenéves kora után nem mutatható ki változás, rajzművésze nem is osztható fel különböző tevékenységi korszakokra, tehát azt a grafikai stílust, melyre rátalált, a továbbiakban már nem módosította. Ezzel a minősítéssel

vitatkozik Végvári Lajos, mondván: Holló grafikai munkássága periódusokra oszlik. Ám a periódusok valóban nem kronológiai rendben követik egymást, inkább tematikusan tagozódnak.

El lehet különíteni a (többnyire női aktokat ábrázoló) tanulmányszerű rajzokat, melyek a mesterségbeli tudást tartották frissen, illetve a vonalas és lavírozott tusvagy (ecset)rajzokat, melyekkel Holló „finom, remegő tónusokat, komor árnyékokat és a formákat gyengéden körülölelő vonalak kombinációit” volt képes megteremteni. Az ide sorolható grafikák csak a harmincas évek elején jelentek meg, és java munkái 1960 körül készültek. A ceruzakrokik mellett a jellemzően 1937 körül keletkezett diófafác „jegyzetek” éppen arra az időszakra esnek, amikor az említett finom tónusok, az árnyékoló és vonaltechnika révén kibontakozó, hétköznapi vagy történelmi, immanens vagy szakrális szituációba rögzített expresszív drámaiság fölváltotta az állapotrajzot.

A grafikák téma- és motívumkincse nagyjából a festői érdeklődéssel párhuzamosan alakult. A művész gyorsan rögzítette a mozdulat lényegét, rajzain a vonalnak töretlen lendülete van, frissessége nem csorbul. A grafikákon Holló nem viaskodott a technikai problémákkal, inkább valóban „csak” rögzítette azokat. Olykor távirati stílusban. Tóth Ervin szavaival: szűkszavú „rajztelegram” ad hiteles képet a pillanatnyi benyomásról is. Az 1920-as évek elején véget érő klasszikus stúdiumrajzok (a realizmusra törekvő rajzi ábrázolások) után újabb erőre kapott a humánus iráni érzékenység kifejezése.

A '30-as évekre Holló valóban új erőt jelentett a hazai művészgárdában. Rajzi vonalvezetése, a sötét foltok elhelyezkedése kezdett éppoly spontánná, szabálytalanúvá és közvetlenné válni, mint a kézírás. Végvári Lajost idézve: „a megjelenítés módja már maga közlés (...) A rajz nem csupán néznivaló, a rajzot olvasni is lehet (...) Holló elérte azt, ami csak a legnagyobbak osztályrésze: a többsíkúság, a jelentésbeli pluralizmus csodáját érezhetjük.” A noteszlapok mellett föltáruuló grafikai mappákban rejtőző vázlatok a következő korszakra, a „sommázó naturalizmus, a látvány analíziséből spontán kibontakozó szintézis” jelenléteire is találtunk példát (elsősorban a lovakat és teheneket, tájakat és szituatív zsánereket őrző tollrajzokon).

A noteszlapok tovább árnyalják a grafikai attitűdöt, megerősítve a grafikák „mozdulattanulmány” jellegét. Az aktrajzok mellett az állatrajzokon és a paraszti életből kiragadott jelenetrészletekben a test mozgásának különböző stációi tűnnek föl. A figurát Holló egyrészt valamely mozdulat közben ábrázolta, másutt két vagy több alakot mutatott be, azt az élményt is fölkínálva, hogy a mozdulatok egymásutánosságát vagy kontrapozícióját lássuk. Jellemző volt az egyetlen figura több, egymást követő mozdulatának megörökítése, illetve az alakok egymáshoz való viszonyának kifejezése.

Ez a szándék még a gyakori töredékek esetében is érvényesült. Arra szintén a noteszvázlatok hívják föl a figyelmünket, hogy a mozdulat ereje éppen a torzóban, tehát a félbehagyott mozdulatban lesz a legmarkánsabb. A grafikák, de még a kis tenyéryi lapok autonóm jellegét is az fokozta, hogy a mozdulat tanulmány egészeiben elveszítette tanulmányvoltát. A mozdulatban rögzített alak a maga plasztikus teljességében jelent meg a lapon.

Holló László önarcképeit vizsgálva magam is többször kiemeltem a saját személyiség ábrázolásának transzpozíciós jellegét. Utaltam rá főntebb (a vármúzeum birtokában lévő egyik lapra hivatkozva), hogy több grafikán jelenik meg a művész arcmása olyan környezetben és olyan szereplők mellett, ahol ezt látszólag semmi nem indokolja – résztvevő megfigyelőként maga is cselekszik. Egy helyütt (1943. IV. 6.) a krumplivetőt vázlatozó művészt megfigyelő festőként ábrázolja önmagát. Itt a megfigyelői pozíciók rétegződnek: több szintje van a lehetséges olvasatoknak; illetve az alkotás folyamatábrázolásának (festménytéma, grafikai vázlat, a festő témamegjelenítése, festés közbeni önmegfigyelése, reflektív viszony kialakítása a képpel és ábrázolt tárgyával) vagyunk a tanúi.

Több példánk van tehát arra a megoldásra, hogy önarcképet rajzolt a művész a megjelenített szituáció vagy figura mellé. Az egyik korai (rossz állapotban és hiányosan ránk maradt vázlatfüzetben) 1922-es tanulmányrajzon látjuk Holló önarcképet egy nőalak három mozdulatstációs ábrázolása mellett. 1924-ből egy nagyobb lapon figyeli Holló az általa megfestendő életképi jelenetet; és ugyanebből az időszakból (1920-ból) maradt meg egy önálló diófapác lap – itt egy térdeplő Magdolna-tanulmányt figyeli a művész, s a felület bal felső részén egy hétköznapi parasztfaj látszik. Ebben a női akt-tanulmányban ugyanúgy ott van az 1924-es, mint a '29-es vagy '32-es *Bűnbánó Magdolna* helyzete, sőt, az 1927-es *Akt lepellel* festményszituációja; de még az 1942-es *Lázadók* című kép központi alakjára is ráismerhetünk. Ez a párhuzam akkor döbönt meg inkább, mikor az 1920-as vázlat mellé helyezünk egy keskeny lapocskát 1941. XI. 28-as keltezéssel. A diófapác rajz két évtizeddel később (és egy évvel a *Lázadók* előtt) a korábbi aktgrafika szinte pontos szimmetriaképét adja vissza.

Persze, nyitott marad a kérdés: mit keres a parasztfaj a festő témáját vizsgáló művész portréja mellett? Ha nem a párhuzamos élmény vagy látvány szinkron rögzítése áll e tény mögött, úgy csak arra gondolhatunk, hogy „Zsuzsannát meglesik a vének”. Az 1920-as tanulmány ez esetben nem Magdolna-vázlat, hanem az egyszerre kihívó és kiszolgáltatott, helyzetét élvező és önnön szemérmétlenségétől is megrémülő Zsuzsanna-változat, akit ezúttal nem a mitológiai vének lesnek meg, hanem a paraszt és a festő. Többszörös identitáskonstrukcióról és azonosságvállalásról van szó: Holló László parasztsorsok iránti elkötelezettsége talán még ezen a rejtett módon is megnyilvánul.

Holló László művészetének eredetiségét a „szociográfiai” életképeken, azok kialakulásán és témavariációin, a témafeldolgozás mélységén, a művészi és etikai problémák kifejezési szándékán keresztül érzékeltettem a 125. jubileumra kiadott könyvben. Idekívánkozó összegzésként fogalmazhatjuk meg, hogy a paraszti tematikában sejtett drámai mozzanat már a técsői tanulmányidőszakban ott volt, ahol Hollósy Simon példája ösztönözte. Az új utak keresésében előremutató példa lehetett volna a párizsi időszakot lezáró *Kiskundorozsmai parasztszoba* – ám az (noha kiváló plasztikai térszervezési megoldásokat reprezentált) a hagyományos realista (később alföldi realista) keretek között maradt. S tudvalevő: Holló Lászlót tévesen sorolták be az alföldi festészet képviselői közé. Az említett kép a Fényes Adolf-féle irányzatot követte volna – benne a naturalista elemek hangsúlyával.

1920 után Holló a posztimpreszionista kifejezéstől az expresszív realizmus felé haladt, de ez az irány kevésnek bizonyult új festői és etikai témáinak kifejezéséhez (a kritikai zsáner csapdáival fenyegetett). A téma és kifejezésmód összhangja nem a plein air vagy az alföldi festészetben és a realista életképben, hanem az allegorikus expresszionizmusban teljedhetett ki, magával a kifejezésmóddal is fokozva a narratív feszültséget. Az allegorikus keretbe helyezett szociográfiai üzenet megfogalmazása azt igényelte, hogy találja meg a jelenkor mitologikus magasságokba helyezhető, szakrális jelentésekkel átszőtt figuráit és élethelyzeteit. Azokat az alföldi emberben, a magyar parasztban, a szegénysorsokban és a szegénysorokon találta meg. És épp e modern mitológiák teszik a szociográfiai érdeklődést mentessé a kritikai realista tartalomtól, melyről Holló következetesen idegenkedett (visszautasította a „kötelező” tiszalöki téma megfestését; nem volt hajlandó beállni a bútorgyári sztahanovistákat festők sorába; s a '60-as évek elején államilag rendelt képein is a valóság érvényesült a „színpad” képe mögött).

Rámutattam, hogy az allegorikus példázatteremtéshez túl kellett lépni a szimpla jelképeken, s föl kellett emelkedni a jel- és szimbólumkapcsolatok szintjére, mely alapot kínált a metaforaképzéshez vagy asszociatív képteremtéshez. S ahhoz, hogy mitológia születhessék e festészetből, az alkotónak szüksége volt típusokra, tipizálható karakterjegyekre vagy szituációkra. A mítosz a rítusok (ismétlődő cselekvések) jelenlétét és festői ábrázolását követelte meg. S e rítusok, mint szituációs keretek, egyúttal tartalmak is, körvonalazzák Holló szociográfiai témaérdeklődésének legfontosabb irányait.

Ezek a rítuslányegű, mítoszalkotó, ismétlődő cselekvések a rajzok révén váltak a festői életutrin (a napi gyakorlat) részeivé. A rítus szintjén jelen lévő gyakori cselekménytípus, illetve eseménymozzanat volt a krumplivető, kapáló, lucernakaszáló, hazatérő jelenetek sora; a vízhordó, vesszőhántó, pásztorlány, pihenő gazda, ebédelő paraszt; a Tisza-parti vagy tócskerti epizód; arcok és mozdula-

tok, sorsok és életterek, tájak és hangulatok, történelmi mozzanatokba illeszkedő gesztusvariációk és lehetőségkísérletek fokozatai a lapokon.

A visszatérő cselekvések, nemcsak Holló festészetében, de grafikai tanulmányainak száz meg száz változatában is megfelelően reprezentálják a művészi létmódzatot. A most föltárt hatszáz „művészcedula” csak ráerősít arra a fölvetésemre, miszerint allegorikus (szociografikus) expresszionizmusának modern mitológiai színtereit vizsgálva lehet igazán elhelyezni az utókornak Hollót a 20. századi magyar képzőművészet legelső vonalában.

Felhasznált irodalom

- Bíró Katalin (1984): Holló László-életrajzok. *Művészet*, 1984/12.
- Bíró Katalin (1987): Holló László vallási témájú képeiről. *Alföld*, 1987/3.
- H. Szilasi Ágota (2008): *Holló László művészete. Holló-gyűjtemény a Dobó István Vármúzeumban*. Eger.
- Koczogh Ákos (1987): *Holló László*. Debrecen.
- Módy György (1978): *Holló László történelmi képei*. In: *Képzőművészeti írások*. A Debreceni Déry Múzeum Közleményei.
- Pogány Ö. Gábor (1967): A nyolcvanéves Holló László. *Alföld*, 1967/3.
- Pogány Ö. Gábor (1968): *Öt magyar alföldi festő*. Paris. *Montreuil*. (Katalógus; bevezető.) Budapest.
- Sz. Kürti Katalin (1972): Holló László mitológikus témájú alkotásai. *Alföld*, 1972/3.
- Sz. Kürti Katalin (1986): *Holló László festészete – Hrabéczy Ernő emlékezete*. (Vezető a Holló László Emlékmúzeum állandó kiállításához.) Debrecen
- Tóth Ervin (1965): *Holló László*. Debrecen.
- Tóth Ervin (1968): Lényeg és hangsúly. Holló László grafikai művészetéről. *Alföld*, 1968/9.
- Tóth Ervin (1969): *Holló rajzai és akvarelljei*. Debrecen.
- Ujváry Zoltán (1997. szerk.): *Holló László, a művész és az ember*. Debrecen–Kiskunfélegyháza.
- Ujváry Zoltán (2002): *München – Técső – Párizs. Holló László ösztöndíjas éve*. Debrecen.
- Végyvári Lajos (1990; 2007 – 2. kiadás): *Holló László*. Debrecen.
- Vitéz Ferenc (2002): „Szent Antal megkísértése”. *Holló László életregénye*. Debrecen.
- Vitéz Ferenc (2007): *Holló László 120 aktgrafikája*. Debrecen.
- Vitéz Ferenc (2012): *Holló László művészete – élet és mű az életmű-képek tükrében*. Debrecen.