

Forgács Éva

RÉNYI ANDRÁS SZÜLETÉSNAPJÁRA

PÁRHUZAMOK KONDOR ÉS VAJDA MŰVÉSZETÉBEN¹

Nem akarom pontosan kiszámolni, több mint negyven éve vagyunk Andrással kollegiális barátságban. Még az egyetemen olvastuk egymás dolgozatait, holott volt néhány év különbség az évfolyamaink között, és azóta is örömmel és tisztelettel olvastam András tanulmányait többek között Rembrandtról, Aby Warburgról, Jovánovics emlékművéről. Nyilvánvalóan az egyes kategóriákban kimagasló művek érdeklik, amelyekhez a történésznek és kritikusnak is fel kell nőnie. Nem kevésbé értékes szerkesztői és kurátori munkássága is. Örömmel köszöntöm Rényi Andrást hetvenedik születésnapján, ami ma már általában, és láthatóan az ő személyes esetében is, az érett alkotói munka időszakára.

Kapcsolódva András érdeklődéséhez és témái közül egyhez, Kondor Béláról, és munkásságának arról a kevésbé említett aspektusáról mondanék néhány szót, ami Vajda Lajossal rokonítja. Erre a meglepő és váratlan felismerésre elsősorban a két művész gesztusainak és rajzainak a karaktere láttán jutottam. Szó sincsen arról, hogy Kondor folytatandó hagyománynak tekintette volna Vajdát, vagy hogy a műveivel való bármiféle közösségnek akárcsak tudatában lett volna. Nem is valószínű, hogy jól ismerte.

Mégis, rajzaik karakterén túl egyes motívumok – például a kéz, vagy ikonok – jelentősége, és a felemelkedés, felülemelkedés vallási szimbólumokkal való kifejezése is kapcsolatot jelez közöttük. Amikor Németh Lajos „szerkezeti rend és szürrealista vízió” együttállásáról beszélt Kondor művészetében, maga sem gondolta, hogy Vajda „konstruktív szürrealista tematika” programjára rímel, amit Kondorról mond.²

Gyerekkori rajzaik tanúsága szerint mindketten pontos, hajlékonyan vezetett vonalakkal, nagyon érzékletesen tudták ábrázolni azt, amit láttak: Vajda lovakat, konflist, Kondor portrét, tájképet, csendéletet, és mindketten önarcképeket. Vajda ca. 1936-tól, Kondor 1957-től (történetesen mindketten körülbelül 27 éves koruktól) találtak rá arra a saját hangra, ami hamarosan mindkettőjüknél stílussá szilárdult. Önálló karakterrel ruházták fel a vonalat. Kissé mereven vezették, immár nem követve készségesen a leírandó tárgyak és látványok kontúrjait: azoktól inkább kissé eltartva. Távolságot teremtettek a látvány megtapasztalható megjelenése és az ábrázolása között. Nem másolták, hanem „kézbe vették” és a maguk számára értelmezték, amit láttak. A vonal

¹ Rényi András 70-ik születésnapjára, részben korábbi tanulmányok felhasználásával.

² Németh Lajos: Kondor Béláról. [katalógusbevezető] In: *Kondor Béla grafikai kiállítása*. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 1977. [3.] – újra közölve: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Budapest, 2001. 114–115.; *Kondor Béla festő- és grafikusművész emlékkiállítása születésének 75. évfordulója tiszteletére*. Budapest, 2006. 11.



1. Rényi András tárlatvezetése a *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* című kiállításon, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. november 24. © Fotó: Fehér Dávid

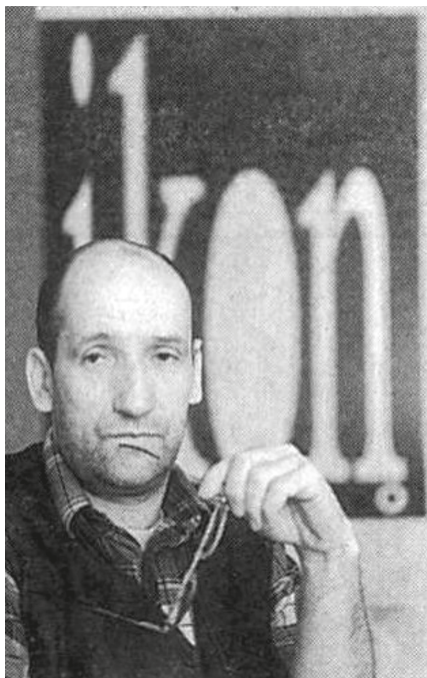
a szemmel látható kontúrok mentén, de azoktól függetlenül, azokat kissé megtörve, alakzatokat formál meg, kerít körül. Hangsúlyossá válik az ábrázolás függetlensége, öntörvényűsége, ellenőrzöttsége. Ezen az általános érvényű gesztuson belül sajátosan hasonló Vajda és Kondor vonalainak a karaktere, amit talán egy kissé szándékoltnak megemelt, enyhén merev dikcióhoz hasonlíthatunk, ami áthelyezi a hangsúlyokat a látvány manifeszt elemeiről az inherens elemekre. Redukál, egyszerűsít, és egyúttal átvilágít.

Mind Vajda, mind Kondor sok képén egymásra írt formák, egymásba írt motívumok láthatók, bár ezt a módszert már nagyon különbözőképpen alkalmazzák. Vajda tiszta, világosan követhető rétegelt rajzolataival szemben, ahol minden motívum artikulált, és külön síkon jelenik meg, Kondornál több, olykor megszámlálhatatlanul sok, kuszán

halmozódó réteg torlódik egymásra. Ezek alternatív megoldások egyidejű bemutatásai is lehetnek, amelyek megmaradnak tisztázatlannak – például a *József Attila: Mama* (1972) című képen három egymásba írt alak gesztusai alig szétfejtethetők. Sok festménye eleve kollázsszerű, különféle tárgyak és síkok töredékeinek, szimbolikus értékű fragmentumainak az ötvözése, mint például az *Úrhajósok* (1970) című festmény, amely égitestek, emberi végtagok, űrben lebegő, munkálkodó figurák és szerkezetek gomolygó halmaza.

Kondor egyik legmarkánsabban jelentésteli és talán legsűrűbben visszatérő motívuma az emberi kéz. Ez mindig stilizáltan és sokszor aránytalanul felnagyítva jelenik meg a képein. Legtöbbször begörbített, eltartott hüvelykujj és hosszú, törekeny, szétterpesztett ujjak jelennek meg a képen, ahol az ujjak középső perce néha szokatlanul megnyújtott. A kéz – természetes funkcióját inkább világossá téve, semmint költőien stilizálva – olyan, mint egy szerkezet, egy finom műszer, az egymás felé görbülő ujjak mintha egy gép mechanikájához tartoznának. Ez különösen szembetűnő például a *Darázskirály* (1963) című képen, Kondor leghíresebbé vált festményén, ahol a darázs repülőgépszárnyhoz hasonlóan megkonstruált szárnyai és a darázs tartó kéz, mint egyazon szerkezet alkatrészei kapcsolódnak össze. Alig van olyan Kondor kép, ahol a kéz ne jelenne meg hangsúlyosan, akár fel is nagyítva, a kifejezés legmarkánsabb hordozójaként, jelképként, s egyúttal érzékeny mechanikaként, műszerként. A *Burkolók, építők* (1968) című képen a kéz például szinte hieroglifává kiírt motívum, amelynek már rögzültek a körvonalai.

A kéz jelentése feltehetően széles skálán mozog. Elsősorban az emberit testesíti meg, ábrázolja és szimbolizálja. Az emberi képességekre és cselekvési lehetőségekre utal, beleértve, mint például a *Bukás, Szent Antal megkísértése* (1966) című festményen, ezek határait is. Vajda sok képén és rajztanulmányán is szerepel kéz, ugyancsak hangsúlyosan, elsősorban felfelé mutató helyzetben. A *Felmutató ikonos önarckép* (1936) éppen a Kondor kezeihez hasonlóan erősen megnyújtott, hosszú ujjú kéz gesztusával utal arra, mintegy Kondor Bukásával ellentétben, hogy a felemelkedés lehetséges. A mindenütt jelenlévő, izgága, gesztikuláló, részletezett kéz Kondornál is közvetíteni látszik a meghatározottságok és a lehetőségek között, mintegy hidat teremtve Kondor klasszikusan lecövekelt stílusából kozmikus törekvéseihez. A *József Attila: A kozmosz éneke* (1971) című akvarellen felfelé nyúló kezek koreográfiája látható, és Kondor szárnyas figurái, repülőgép-ábrázolatai, úrhajósai. Számos bibliai témájú képe, vagy *Az idő múlása, Dante és Vergilius* (1963) olyan univerzális távlatban tekintenek a létezésre, mint Kazimir Malevics vagy Piet Mondrian, akik az univerzum vizuális megjelenítésére szánt festői nyelvet és formakészletet próbáltak teremteni. Kondor nem hagyta el az ábrázolás, figurativitás képi nyelvét – nehéz képei láttán szabadulni a gondolattól, hogy erős pesszimizmus is kötötte – de látomásai, amiket ebbe a nyelvbe tördelt bele, végtelen perspektívákba tekintettek, egy jövőbe, amelyet azonban nem kezelt olyan közvetlenül közeli lehetőségként, mint Malevics és Mondrian a maguk univerzum-képét. Kondor egy másik képe is megerősíti, hogy ezek az analógiák, noha időben és térben távoliak, nem légből kapottak: Kondor gondolkodása és képzelete messzire távolodott a 60-as évek Magyarországtól, és ez a kitérés, nem csak a róla szóló anekdoták, hanem képei szerint is, élete programja



2. Rényi András, az Ikon kiadó vezetője.
Magyar Hírlap, 1994. december 17. 6.

Liszickij fotóját, hiszen az orosz avantgárdról csak a hatvanas évek végétől kezdve szivárgott hozzánk információ. Éppen ez mutatja azt a dimenziót, amelyben Kondor gondolkodott, és amely nem kevésbé volt nagyszabású, mint a klasszikus avantgárd elképzelése az emberi képességek és tudás által megteremthető jövőről.

Kondor *Jelenség* (1967) című szürrealisztikus festményén elrettentőbb világ-vízió jelenik meg. Ezen a sok más képeről is ismerős, lépcsőket, hágcsókat, vízimalomkereket is tartalmazó monstruózus ácsolt szerkezet látható, körülötte hozzá képest gigantikus arcok és egy ugyancsak monumentális kéz öltenek formát kaotikus és amorf környezetben. Ennek a képnek a fényében Kondor ikonosztázai, ikonszerű festményei, és az arany gyakori alkalmazása a képein inkább a transzcendencia remény- és vigaszteli – a káosszal szembeszegett – kozmikus igényét, vagy, több esetben, a jelen történelmi és politikai valóságának a meghaladására irányuló nagyon konkrét vágyat sejtetik, semmint közvetlenül vallásos mondanivalót. Mintha Kondornál fordítva lenne, mint sok más művésznél, akik áttételes nyelven tiltott vallásos mondanivalót forgalmazták meg. Kondor ugyanis sok esetben manifeszt vallásos motívumokkal utalt egy még tiltottabb mondanivalóra: saját politikai szabadságvágyára és lázadására.³ Ezzel a töltettel tette radikálissá és aktuálissá Szent Katalin, Szent Margit, vagy akár Krisztus ábrázolásait.

³ Ld. erről Erdély Miklós: „Kondor Béla, a korszak és az avantgárd”, <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html> Erdély számos példát említ erre.

volt. *Férfi konstrukcióval* (1966) című képének jobboldalán egy fej látható, a baloldalán a hozzátartozó két, a már leírt módon ábrázolt kéz, a kezek pedig egy finom, bonyolult, áttetsző, geometrikusan konstruált szerkezetet tartanak. A szellemi erő, manuális készségek, és a kettő közötti térben az általuk létrehozott áttetsző konstrukció megjelenítése nagyon hasonló El Liszickij 1924-ben készített fotomontázsához, amelynek jobboldalát a Kondor képéhez hasonló arányban Liszickij önarcképe foglalja el, arcán áttűnik körzöt tartó, a Kondor képein látható tartásban lévő keze, s mindezen áttetszik a milliméterpapír négyzetrácsshálózata, ami éppolyan szabályos mértani konstrukció, mint a Kondornál látható szerkezet. Ennek az analógiának a jelentősége a szándékolatlanságában van – nem valószínű, hogy Kondor egyáltalán ismerhette

A mártírium nem feltétlenül vallásos kontextusban jelenik meg Kondornál. József Attilát is mártírként ábrázolja a *József Attila: Hazám* című képen, ahol a halott költő egy vasúti sínként értelmezhető átló mentén fekszik, kezei és lábfejei hangsúlyozottan, a költő egy sorát felidézve, síkba kiterítve.

Kondor radikális és vakmerő volt politikai nézeteinek és érzületének a kifejezésében, amit kortársai egybehangzó véleménye szerint az tett praktikusán lehetővé – vagyis nem betiltottá –, hogy stílusa megmaradt ábrázolónak, figuratívnak, és így beilleszthető volt a hatvanas évek Kádár-korszakának az óvatos és mértékletes modernizációs stratégiájába. Ugyanakkor nemcsak a *Dózsa* rézkarc sorozat kódolt nyelvében, hanem a forradalmi utalást címükben is vállaló képekben is szólt 1956-ról, és bár festészete alapján sokan úgy tekintettek Kondorra mint, ahogy Kovács Péter megfogalmazta, „az utolsó ikonfestő”-re,⁴ a jelen olyannyira érdekelte, hogy 1972-ben a magyar festészetben példátlan módon, reagált egy aznapi történelmi eseményre, és *Gyilkosság az Olimpián* címmel képet festett a müncheni olimpiai terrorakcióról. Vajdához hasonlóan Kondor is eljutott a fotografikus képalkotáshoz, Vajdától eltérően azonban, aki pályája korai szakaszában folyóiratokból kivágott képeket és képrészleteket montírozott össze, Kondor pályája legvégén maga fotózott maga készítette és megvilágította szerkezeteket. Ezekkel a fotókkal, Donáth Péter megítélése szerint, aki empátikus elemzést írt Kondor pályájáról és a magyar avantgárd két – 1947-ben megrekedt, illetve 1965 után induló – generációja között elfoglalt egyedülálló szerepéről⁵ – Kondor túllépett azon a már fojtogató stíluson, ami addigra rátelepedett. A modell méretű holdkompok, repülőgépek, és hangszerek készítése mellett ezek a fotók egy egészen új vizuális képalkotás, motivika, és módszer lehetőségét hordozták, amit Kondor pontosan felismert, de csak halála évében. Ezek a sokrétegű terek, áthatolhatatlanul komplikált konstrukciók megmaradtak felütésnek.

⁴ Kovács Péter: Az utolsó ikonfestő. Emlékezés Kondor Bélára. *Kortárs*, 17. 1973. 466–469.

⁵ Donáth Péter: „Ami két 'nem' között történt. A Kondor-jelenségről”. *Új Művészet*, 2, 1991, 5 7–12.