

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

Csapás

Losonczy István

2007.

Témavezető: Keserü Ilona, Professzor Emerita

Patacsapás, döntülés a befagyott dagonya jegén, ami után másfél évre letettem az ecsetet és írni kezdtem ezt a szöveget. Arculcsapás, amely után tükörbe kellett néznem. Vadcsapás, mert az személyes, és sorscsapás, mert az szükségszerű.

| | |
|---|----|
| A pályaválasztástól István-aknáig | 4 |
| Mesteriskola, István-akna | 9 |
| Közbevetés a színek térerejéről..... | 10 |
| A Mesteriskola vége | 11 |
| István-aknától a <i>Körforgalom</i> ig..... | 12 |
| A <i>Körforgalom</i> | 15 |
| A <i>Halott király</i> | 21 |
| A <i>Körforgalom</i> befejezése..... | 26 |
| Az <i>Erózió</i> előzményei | 28 |
| Az álom és az <i>Erózió</i> vázlata | 29 |
| A <i>Szikla keresztel</i> | 35 |
| A <i>Kőhegy</i> vázlata | 36 |
| Kalandos <i>Önarckép</i> | 36 |
| A <i>Kőhegy</i> folytatása | 39 |
| A <i>Szélárnyék</i> , A <i>Tubestől a Zengőig</i> és a <i>Kőhegy</i> folytatása | 40 |
| A <i>Kőhegy</i> befejezése | 44 |
| Az <i>Erózió</i> folytatása..... | 45 |
| A <i>Szélárnyék</i> befejezése | 50 |
| Az <i>Erózió</i> befejezése | 51 |
| Új képek | 56 |
| <i>Nomi baba</i> | 58 |
| A <i>Csíki Ádám-Éva</i> | 59 |
| Az <i>Erdő/0. (Lesen)</i> | 61 |
| A <i>Somogyi part</i> | 63 |
| Az <i>Erdő/1.</i> | 65 |
| Az <i>Erdő/2.</i> | 67 |
| Az <i>Erdő/3.</i> | 68 |
| Köszönetnyilvánítás | 72 |
| Irodalomjegyzék..... | 73 |
| A képek jegyzéke | 74 |

A pályaválasztástól István-aknáig

Két gimnazista osztálytársammal második elején összedugtuk a fejünket: snassznak éreztük, hogy a közelgő osztálydekorációs versenyt plakátok kiragasztásával megússzuk, és elhatároztuk, hogy falfestményeket fogunk készíteni. Megkaptuk a szükséges támogatást a tervünkhöz, osztálypénzből bevásároltunk a háztartási boltban, bőven vittünk befőttesüvegeket a színkeveréshez, és még azon a hétvégén el is készítettük a műveket.

Ildi a hátsó padokban ülő fiúk feje fölé festett menő gall sisakokat, Gergő pedig sok, távoli kék hegyet a pulpitustól jobbra eső két nagy, fülkeszerű neogót ablak közé. Én a Gergőével szemben levő falat kaptam, a bejáratú ajtó mellett. Itt voltak a fogasok, fölöttük pedig a körülbelül 3x8 méteres, ablaktalan felület.

Téli naplemente, a kép jobb felén a távoli horizontig húzódó pusztság. A közelben, a baloldalon kisebb facsoport, egy léckerítés. A kép bal alsó sarkából, vagyis a terem vaskos faajtájának felső sarka mellől, a kabátok, az iskolaköpenyek és a tornazsákok közül, a hóban lábnyomok indulnak a fák közé és a kert végében álló falusi budiba vezetnek. Ajtaja nyitva áll, de a deszkán senki sem ül – annak viszont nincs nyoma, hogy kijött volna, aki bement.

Nagyon hatásos lett, zavarta az oktatást.

Szerdán volt a zsűrizés. Rosszat sejtettünk, mert az igazgatóhelyettes bejött az egyik órára és vészjóslóan közölte, hogy „a tanítás után a három festőművésznek benn kell maradnia”. A zsűri – vagyis az iskola teljes vezetősége, az osztályfőnök, a magyartanár és a rajztanár – már kész döntéssel érkezett. Szakmunkások általi lemeszeltetésre ítélték a termet, mégpedig a

lehető legrövidebb időn belül, osztálypénzből. Tudhattuk volna – szólt az indoklás –, hogy ilyesmi nem való az iskola falára. A döntés letaglózott bennünket, a bizottság azonban záradékot is fűzött az ítélethez: Ildit és engem elküldtek továbbképzésre az I. kerületi Ferenczy István rajzkörbe.

Gergő megsértődött, hogy őt miért nem, Ildi fél év után kimaradt – én viszont ott ragadtam.

Már nem emlékszem, hogy az első években ki tanított, mert nem nagyon tanított. 1985. januárjában (18 éves voltam) az egyik este bejött Gyémánt László és mindjárt átvette az irányítást. Annyit tudtam csak róla, hogy ő egy Valaki, aki akkoriban települt haza Nyugatról és – érthető okokból – tanítványokat keres. Felélénkült az egész rajzkör. Gyémánt tanár úr majdnem minden este ott volt, bőven elidőzött a rajzokkal, beült a helyünkre, fogásokat mutatott, fontos dolgokat mondott fontos pillanatokban. Neki köszönöm, hogy kinyílt a szemem a szénrajz festőiségére, a fények gazdag differenciálhatóságára és arra, hogy a természetben nincs vonal.

Egy újabb áttörésnek érzett rajz után, az utcán, négyszemközt megkérdeztem a tanár urat, hogy mit gondol, rátegyem-e erre az életem? Hogy szó szerint mit válaszolt, már nem emlékszem, de arra igen, mennyire felvillanyozva mentem haza.

A rajzköri idők előtt, elsős gimnazistaként még egészen jó tanuló voltam. A matematika-fizika fakultációt választottam, és mivel szerettem rajzolni, azt terveztem, hogy építész leszek. A családuk erőn felüli építkezése, a szűzies, ám annál időigényesebb kamaszkori szerelem, a tájfutás, a foci és az akkorra már mindennapos rajzkör mellett sem időm, sem kedvem nem maradt a tanórákra készülni. Elevickéltem az érettségig, de már rég nem akartam máshova beadni a jelentkezésemet, mint a Képzőművészeti Főiskolára.

Háromszor felvételiztem oda, mindháromszor eredménytelenül. A főiskola esti előkészítőjére viszont elsőre fölvettek.

Biztos vagyok benne, hogy Gyémánt mester ekkor hálátlanságnak érezte a részemről, hogy az „Esti” mellett döntöttem és nem mentem el az általa – a rajzköri társaságra alapozva – ekkor elindított Óbudai Szabadiskolába. Egyrészt azt gondoltam, hogy a főiskola saját előkészítőjéről nagyobb eséllyel fölvesznek majd, másrészt történt, hogy éppen abban az időben láttam a Műcsarnok jobboldali termeiben a hazatérése alkalmából nyílt kiállítását, és ezután dönthettem. A szüleiről készített grafit-portrékat rendkívülinek találtam, de a jazzzenészeket ábrázoló „szürnaturalista” festményei előtt akkor értetlenül álltam – nem láttam az összefüggést a róla (értsd: a festészetről) kialakított képem és a képei között.

Időközben a felvételihez tartozó kötelező orvosi vizsgálaton megállapították, hogy enyhe fokú szintévesztő vagyok. Hiába erősködtem, hogy látom én azon a tesztlapon a helyes megoldást is: közölték, hogy az érvényben lévő szabályok szerint „művész lehetek, de nem taníthatok”. Ez eléggé ijesztően hangzott, de ekkor már nem tántoríthatott el a célomtól. A szemem deklasszálásának kísérlete abban mindenesetre biztosan szerepet játszott, hogy annak ellenére, hogy – mint sokan mondták – egyre festőibben rajzoltam és (a vizsgálat után különösen) foglalkoztattak a színek (mennyit meregettük a szemünket, hogy eldöntsük, milyen színű a hó!) – mind a három alkalommal grafika szakra jelentkeztem. A döntésemben e mellett szerepet játszott az is, hogy a gimnázium alatt véletlenül ugyanabban az utcában építkeztünk, ahol a gimnáziumi rajztanárunk, Ezüst György lakott (gondolom, ő javasolta a bizottságnak, hogy küldjenek rajzkörbe). Ő maga ugyan soha nem volt velem túlságosan közlékeny, de összeismertetett a fiával, Ezüst Zoltánnal, aki – mekkora szó volt ez nekem akkor! – a Képzőn volt harmadéves, sokszorosító grafika szakon. Jó szívvel segített, nem titkolta, hogy milyen technikákat alkalmaz, és neki köszönhetően bejárhattam a „finom-illatú-főiskola” grafikai műhelyébe is – előkészíteni és lenyomtatni az első rézkarcaimat.

Tény, hogy (ritka kivételektől eltekintve) csak sokkal később, erős külső kényszer hatására mertem újra színekhez nyúlni.

A középiskola után, a hajnali újságkihordás és az esti modell utáni rajzolás között nagyrészt könyvtárakban időztem. Az első évben teljesen szabadon böngészgettem, sok minden érdekelt, úgy éreztem, újra kinyílt a világ. A második sikertelen felvételi után viszont – annak ellenére, hogy nyilvánvalóan fejlődtem a rajzolásban, vagy talán éppen azért – már nem voltam biztos benne, hogy belátható időn belül bekerülök a főiskolára, ezért ettől kezdve a könyvtárban a művészettörténet mellett történelemből és irodalomból is, vagyis egy bölcsészkar felvételire is elkezdtem készülni. Azt feltételeztem, hogy jobb grafikus (vagy festő) lehetek, ha a kapcsolódó tudományterületeken is képezem magam.

Aztán a harmadik felvételimben is kevésnek bizonyult az a néhány rézkarc, amit az olvasás és a rajzolás mellett készítettem (a Kisképzőbe jártak szakmai munkákkal tömött mappáihoz képest legalábbis). Mindent összevetve, ez alkalommal már igazságtalannak éreztem a bizottság döntését. Ebben az évben viszont – a Képzővel párhuzamosan – a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetemre is beadtam a jelentkezésem Magyar-Művészettudomány szakra, ahova fel is vettek. Ma már talán tulajdoníthatok jelentőséget annak, hogy a Képzőművészeti Főiskolán a felvételi beszélgetésen különös hangsúllyal rákérdeztek erre a (jelentkezési lapon is feltüntetett) „pécsi dologra”.

Mikor Pécsre költöztem, forrongott az ország. 1987-re – nekem legalábbis úgy tűnt – már mindenki jogállamban és többpártrendszerben akart élni.

A Magyar-Művészettudomány szakon Bécsy Tamás védőszárnyai alatt rendkívüli műveltségű, szabad szellemiségű emberek oktattak, akik közül többen – a nyíltan vállalt ellenzékiességük miatt – nem is taníthattak volna Budapesten. Az egyetemi éveinket úgy élhettük meg, mintha a szellemi nyiladozásunk párhuzamosan haladt volna egy nagy, általános nyiladozással. Ennél talán csak az volt fontosabb számomra, hogy bizonyos mesterek előadásai és az általuk felvetett problémákkal kapcsolatos olvasmányélményeim, általában az egyetemi lét, a mindennapos, lázas beszélgetések olyan (szöveg)környezetet teremtettek, amelyben elmerülve egyre színesebbnek láttam a festményekkel kapcsolatos álmvilágom is.

Lassan elmúlt a felvételi sokkja, aminek következtében másfél éven át majdnem teljesen felhagytam a rajzolással. A rajzmappám a kollégiumi ágyneműtartómban, a rajztanszék pedig ugyanabban az épületben volt, ahol a bölcsészek – nagy volt a csábítás. Másodév elejétől kezdve már egyre sűrűbben bekéredzkedtem modell után rajzolni. Egyszer Keserü Ilona (akkor még róla is csak annyit tudtam, hogy ő is Valaki) megnézte egy éppen elkészült rajzomat, és kíváncsi lett a többire is. Azt mondta, olyanok a munkáim, mintha a XIX. században készültek volna, mintha Ferenczy Károly rajzolta volna őket. Ó, mimóza lélek! – gondoltam, és bekopogtam Rétfalvi Sándor tanszékvezető úrhoz, aki fogadott és egy tollvonással (harmadik szakként) hallgatói státuszba emelt. Bencsik István másodévesei közé kerültem, akikkel addig is rajzoltam. Keserü tanárnőt is megkérdeztem, hogy felvenne-e abba az első egyetemi státuszú csoportba, melynek ő volt a mestere, de értésemre adta, hogy az a csoport egymásra épülő, egyedi képzések sorozatában vesz részt, amelybe másfél év elteltével már nincs értelme bekapcsolódni. Bencsik mester viszont mindjárt az elején kijelentette, hogy mivel öntörvényű festő(alkat)nak lát, ezért nem fog beleszólni abba, amit csinálok. „Bele” tényleg nem, ám mindig időben szólt.

A bölcsészkarai évek második felében szakszövegek fordításával gyötörtem magam (már szövegszerkesztővel, az egyetemen ekkor megnyitott, éjjel-nappal nyitva tartó számítógépteremben). A szakdolgozatomat – a fordítások során fokozatosan megszokott és meg is szeretett rendszeres munkával – Kisbali Lászlónak írtam. Delacroix egy Rubens-másolatát, a „Szent Benedek csodatételét” választottam témául, amelyet a brüsszeli Szépművészeti Múzeum Rubens-termeiben láttam – kakukktojás ínyenceknek – diszkrétén kiállítva. Vajon miért másolta a szabadság korának előfutára éppen Rubens olajvázlatait, és

egyáltalán, miért másolt ez az ember egész életében? – tettem fel magamban a kérdést. Gondoltam, nem azért, mert nem tudta azt, amit mi már tudunk.¹

Az egyetem vége felé még mindig azt álmodtam, hogy festő leszek. Ekkorra azonban már szembesülnöm kellett azzal is, hogy az általam ismert előkészítő társaságból – azok közül, akik bejutottak a Képzőre – többen már ismert művésszé váltak, mialatt én egy vidéki bölcsészkaron vesztegeltem. Ráadásul mint bölcsész sem voltam elég „izmos”: bár a szakdolgozatom meglepően jó fogadtatásban részesült, tudtam, hogy ez csak azért történhetett így, mert olyasmiről írtam, ami a gyakorlatban is foglalkoztatott. Még ebben a speciális tárgykörben sem tudtam volna azonban – bölcsészként – továbblépni, kutatóvá válni, mert ehhez minden időmben nyelveket tanulnom, olvasnom és írnom kellett volna. A graduális képzés során kisebb trükkökkel még egyben tudtam tartani ezt a kettős, bölcsész-festő/grafikus ént, az egyetem vége felé közeledve azonban egyre világosabbá vált, hogy előbb-utóbb választanom kell, hiszen mindkét szakma teljes életet kíván.

Közvetlenül az államvizsgák előtt jutott el a fordulóponthoz az életem: Keserű tanárnő megszólított a folyosón, hogy felvételizhetnék az István-aknán szeptembertől induló Festő Mesteriskola három éves, ösztöndíjas képzésére. Nagyon boldog voltam, mert úgy látszott, talán mégis festő lehetek.

(A megélhetést tekintve – zárójelben erről is kell beszélni – sokáig nem izgattam magam, mert a balatoni portréráajolás jó pénzt jelentett. Nagyon szerettem a műfajt, ambiciózus rajzokat készítettem, de a gátlástalanul hazug marketingstratégiára építő konkurencia a hét utcán töltött nyár során egyre inkább elnyomott. Szerencsém, hogy már nem csinálom, de örülök, hogy csinálhattam.)

¹ Delacroix, néhány XVII. századi velencei festő (Veronese, Tiziano, Tintoretto) mellett elsősorban Rubens-t, pontosabban kifejezetten a barokk festő saját kezűleg készített, a festő gondolkodásában, illetve a később, segítők bevonásával megfestett nagyméretű kompozíciók elfogadtatásában, vagyis a megrendelő és a festő között kialakuló alkufolyamatban fontos szerepet játszó olajvázlatokat másolt (több mint harmincat). Ez nem volt szokás. Az akadémizmus korában Rubens csak kevesek esetében számított a követendő példaképek közé. Delacroix mégis élete végéig másolta Rubens műveit. A szakdolgozatomban azt feltételeztem, hogy ez ön-előfutár képzés és edzés volt. Nagyon unhatta az akadémista banánt. Naplójában vázlatkészítő technikának nevezi azt a régi-új festésmódot, amely az akadémizmussal és ezzel egy füst alatt a fennálló társadalmi renddel és befülledt reprezentációs mintáival szembeforduló (de – mindeközben – III. Napóleonnal baráti viszonyt ápoló, államilag támogatott, mégis szabadnak mondható) Delacroix-t Rubens olajvázlataihoz vezette. Ha összevetjük a Brüsszelben egymás mellett kiállított Rubens-i eredetit és a Delacroix-féle másolatot, világosan láthatjuk, hogy a másoló célja nem az eredetinek szolgai módon történő lekoppintása, vagyis egy duplum, egy reprodukció létrehozása volt, hanem inkább egyfajta gesztusfestés-gyakorlat. Egy ilyen lendületes ecsetvonásokra épülő munkafolyamatot, mint amely pl. Rubens „Szent Benedek csodatétele” című olajvázlatához is vezetett, nincs értelme, nem lehet pontról pontra lemásolni. Delacroix-nak nyilván nem is ez volt a célja, hiszen – mint a naplójából is kiderül – éppen azt feltételezi, hogy csak úgy hozhat létre az eredetihez *hasonlót*, ha a saját vásznán a saját képzeletét engedi – természetesen a technológiai fegyelem betartásával – szabadjárá, ha nem törí meg az akció lendületét folytonos odapislogással.

Mesteriskola, István-akna

Felvételt nyertem tehát egy Festő Mesteriskolába, úgy, hogy egy kezemen meg tudtam számolni, hogy azelőtt hány (olaj)festményt készítettem. A többiekkel – különösen Ilona korábbi tanítványaival – szemben, akik rég túl voltak a tűzkeresztségen, én csak tanulmányrajzokat, néhány grafikát, két, kifejezetten a felvételre készített vakrepülésszerű olajfestményt, valamint egy bölcsészdiplomát tudtam felmutatni.

1992. szeptemberétől kezdtük el a Mesteriskolát tizenegy festőhallgatóval együtt az éppen felszámolás alatt álló István-aknai bányauzem kiürítés alatt álló központi épületének század eleji, reprezentatív termeiben. Hatalmas, fényes terek és nemzetközi viszonylatban is bőségesnek mondható költségkeret állt rendelkezésünkre: ideális, minden képzeletet felülmúlóan inspiratív helyzetbe kerültünk. (Ez elsősorban az alapító mestereknek, Keserü Ilonának, Bencsik Istvánnak, Rétfalvi Sándornak és Schrammel Imrének köszönhető.)

Ilona felkérte maga mellé a Magyarországra ekkoriban hazatelepülő Konkoly Gyulát is mesternek. Nagyon fellelkesültem, amikor ezt megtudtam, mert néhány hónappal azelőtt a Pécsi Galériában láttam Konkoly kiállítását, amely Monet tavirózsás képeinek átíratait állította a festészet centrumába. Számomra ez igazi, felkavaró élmény volt.

A mesterek elképzelése, azt hiszem, első perctől fogva az lehetett, hogy a különleges helyzetünket úgy lehet a legjobban kihasználni, ha eleve műcsarnoki dimenziókban gondolkodunk. Már a művek méretaránya is tudatos piaci választás következménye volt, tehát: nagy, fényes (erő)terekben, nagy, fényes (erő)terekbe készültek.

Konkoly Gyula („az edzőnk”) a helyzetnek megfelelő bevezető gyakorlatot javasolt – mint mondta – annak érdekében, „hogy elhagyjuk rögzült manírjainkat, és hogy megtanuljunk nagy léptékben gondolkodni”. A gyakorlat az ábrázolás kényszerétől, kényszeres mozdulataitól megszabaduló festészet, a tasizmus volt, amely – ahogy az edző rávilágított – Monet késői korszakában jelent meg először. Éppen ősz volt és István-akna egy erdőségben épült, így az őszi erdőt javasolta a készítendő nonfiguratív képek (fiktív) témájául, talán azért, hogy a színtér minél tágabb regisztereiben gondolkozhatunk. Mielőtt belevágtunk volna a művészetbe, két hónapon át kőműveseknek és szobafestőknek segédkeztünk a bányai igazgatóság helyiségeinek műtermekké alakításában – ez volt a bemelegítés. Ezután nagyméretű vásznakat feszítettünk fel, majd meghallgattuk az edző gyakorlati tanácsait, olyanokat, mint „Derékból,

akár a képhatáron túlra vezesd a lendületet, változatos eszközökkel hagyjál karakteres nyomot!” vagy ”Készíts be mindent, amit csak lehet, előre, hogy az akció közben ne kelljen minduntalan megtörni a lendületet!”.

A másodév végére legalább kétszáz, közepesnél nagyobb és kifejezetten nagyméretű² kép torlódott egymásra, több rétegben a falakhoz támasztva. Úgy látszott, ebben a helyzetben nem ízlés, politika vagy kommunikáció kérdése, hogy kinek mi tetszik: a folyamatosan növekvő képtömeg magától értetődően választotta ki a legéletképesebb darabokat. (Nem volt idő sokáig töprengeni, hiszen addigra valaki már kitalálta a folytatást.)

Az első hónapok után egyre személyesebbek lettek az utak. A nagy méretek jellemzőek maradtak, de – először a körülöttünk, a „Zónában” tenyésző, rejtélyes bánya-kacatoknak a képbe (vagyis „az őszi erdőbe”) applikálásával – a legtöbben kiléptünk a harmadik dimenzióba is. Mobilok, installációk készültek, és az edző által megszervezett műgyanta-kurzusnak köszönhetően egészen nagyméretű, színes plasztikákban is gondolkozhattunk.

Túljutottunk néhány hivatalos, a Mesteriskola által szervezett és saját, „diverzáns” kiállításon, és a reakciókból látszott, hogy ténylegesen be fogunk kerülni a célként kitűzött nagy kiállítóterekbe. Az persze nem látszott, hogy mi lesz azután, az „István-akna-sokk” lecsengése után...

Közbevetés a színek térerejéről

Edzőnk, még a legelején, amikor kiadta az utasításait – mintegy melleleg – adott egy jó tanácsot: azt, hogy a festés előtt, vödrökben és kisebb edényekben előre keverjük ki színeket. Ezt ma már annyira fontosnak tartom, hogy nehezen tudom kifejezni az akkori, színekkel kapcsolatos élményeimet úgy, hogy ne beszélje őket túl a mai, azóta sok mindenen keresztülment gondolkodásom. Ráadásul az is nehézséget jelent, hogy olyasmit próbálok kifejezni – a színek térerejének elemi érzését –, amihez biztosan nem volt, hiszen nem is lehetett köze az edzőnek, sem másnak: ez a festő legszemélyesebb ügye.

István-aknán, az első próbálkozásaim során nem készültem fel eléggé, keveretlen színekből próbáltam a kép-tereket kialakítani. Abban bíztam, hogy felülfestéssel, lazúrozással – menet közben – érzésből korrigálhatom a tónusértékeket. Így azonban a sok réteg alatt eltűntek az egyes ecsetvonások, a gesztusok, áttekinthetetlené vált a festés-akció egyszeri,

² Azért az ajtón kifertek a vakkeretek. Olyan méretű kép, mint mondjuk a „Baalbek” (30-32 □ méter) István-aknán nem készült.

megismételhetetlen tánca, beszürkültek, fáradttá váltak a képek. Hogy az akciót éppen akkor hagyhassam abba, amikor még a csinálás lendülete átlátható, de egyben a képen megjelenő színek is térbeli viszonyba kerüljenek egymással, egyre nagyobb gondot fordítottam arra, hogy már a festés megkezdése előtt meghatározzam a későbbi stratégiai szín-pozíciókat, hogy gondosan összehangoljam, előrelátóan egymáshoz viszonyítsam a képre majd felkerülő színeket. Érdekesnek találtam, hogy a keveredések lehetőségterében – módosítások sorozatán keresztül, vissza-visszatérve a korábban már késznek látszó színértékekhez – el lehet érni egy olyan állapotot, ahol a színek már szinte világítanak a keverőlapon vagy a vödrökben. Ezután az egyes ecsetvonások, a festői gesztusok nyoma, a „csinálás”, az akció személyessége és egyszerűsége, a lendület is látható maradt, a képnek pedig, mivel színesebb lett, nagyobb lett a térereje. Nem egyszerűen az történt, hogy a palettán elkészített színek szépek voltak és ettől a kép is esztétikusabb lett, hanem az, hogy a festés során a kikevert színek egy sajátos erőter pólusaivá válhattak, vagyis a palettán kialakított színrend, a színértékek egymáshoz viszonyított belső rendje a képen egyedülálló térbeli dimenzióként jelenhetett meg.

Nehezen megfogalmazható dolgot próbálok kifejezni.

A színek térereje? Ha ez a kérdés fölmerül valakiben, attól kezdve a festményeket nem annak alapján fogja minősíteni, hogy az figuratív-e vagy non-figuratív. Ez a „színekkel kapcsolatos valami”, ez a kifejezhetetlen, nagy erejű térélmény – függetlenül attól, hogy végül milyen formában kerül fel az anyag a vászonra – már a festmény szín-viszonylatainak előzetes kialakítása, végiggondolása, összehangolása közben, vagyis már a palettán jelentkezik, felfénylik. Mindezt persze csak ma merem megfogalmazni, ott legföljebb annyit éreztem, hogy egyre jobban élvezem a nagyméretű, szabad szín-erő-terek festését.

A Mesteriskola vége

A tasiszta (szabad szín-erő-tér) gyakorlatot másfél év elteltével egy bizonyos ponton lezártnak tekintettem – legalábbis akkor úgy éreztem, hogy az utolsó három ilyen jellegű munkám után ehhez már nem tudok mit hozzátenni –, illetve kíváncsi lettem (többek között) arra, hogy egy ilyen „edzés” után megtudhatok-e valamit a gyakorlatban is arról, hogy miért tartotta Delacroix élete végéig fontosnak, hogy Rubens olajvázlatait másolja? Vajon van-e igazság abban – kérdeztem magamtól –, amit a korábban említett szakdolgozatomban feltételeztem, hogy ez a másoló számára egy edzés, egy gesztusfestés-gyakorlat (is) lehetett?

A mesteriskolai diplomamunkámban ezért az addigra kézhez állóvá vált gesztusfestés-gyakorlatomat impresszionizmus előtti festményekkel próbáltam összefüggésbe hozni. Konkoly mesternek volt egy gyönyörű Velazquez albuma. A könyv vetítógéppel felnagyított reprodukcióiban izgalmasnak látszó képkivágásokat kerestem, jelzésszerűen vázoltam, majd miután lekapcsoltam a gépet, színeket kevertem és akcióba kezdtem. Egy-egy lázasan koncentrált, egész napos menetben három festmény kinagyított részletét festettem meg: a jellegzetes pápa-homlokot (X. Ince), a jellegzetes Habsburg-ajkat (IV. Fülöp) és Philip Prosper infáns ölelét. Miután elkészültem velük, azt éreztem, hogy a kiinduló feltevésemre csak részben kaptam választ, illetve azt, hogy – ha van is igazság a másolás szerepével kapcsolatos elképzeléseimben – talán mégsem ez a legfontosabb kérdés. Kínomban ezért átfúrtam a három éve a szomszédos helységben dolgozó, Csontváry nyomdokán a saját *napútján* járó Oroszi Csaba műteremfalát, és egy kuktára szerelt rézcsövön keresztül gőzt fújattam át magamhoz a felnagyított habsburg-ajkak között. A viszonylag hosszú, tekergőző csőben kicsapódó vizet a nyomás kisebb-nagyobb adagokban fel-feltolta a cső végéig, így a gőzölgő királyszáj legnagyobb köpéseit felfoghattam egy porcelántálban.

István-aknától a Körforgalomig

1995 nyarán, nyolc Pécssett töltött év után – személyes okból – visszaköltöztem Budapestre.

Szüleim erőfeszítéseinek köszönhetően annyi pénzhez jutottam, amiből egy kisebb házat vehettem valamelyik peremkerületben. Két hónap intenzív keresés után, újsághirdetés alapján találtam meg a már felújítás alatt álló, de valamiért mégis eladóvá vált, XIX. századi budaörsi présházat. Sötétedés után értem oda, aznapi körutam utolsó állomásaként. Felmásztam a láthatóan újonnan épült földemre, azon az oldalon, ahol most az erkélyajtó van, sokáig üldögéltem a betonon – hallgattam a tér hangjait. A későbbi műterembe nem tudtam lemászni, ezért kavicsokat dobáltam a majdani lépcső helyén tátongó sötét nyílásba, az egykori préstérbe. Hatalmasnak hangzott.

Másfél-két évig szinte csak építkeztem, alig maradt időm festeni. Közben ismertem meg az első feleségemet, Esztert, aki az Újpest Galériában szeretett bele az egykori mesteriskolás diplomamunkámba – és belém.

Az első festményeimen, amiket már Budaörsön készítettem, azt folytattam, amit István-aknán abbahagytam: néhány további klasszikus kép részletét nagyítottam fel oldott ecsetkezeléssel,

akril-technikával, de néhány kép után már önismétlésnek éreztem a dolgot, nem felfedezésnek.

Hébe-hóba festegettem azért, de az építkezés miatt csak időnként, nekibuzdulás-szerűen – nem is éreztem magam túl jól a bőrömben ezekben az években. Azt hiszem, megint kezdtem letenni arról, hogy festő lehetek.

Valami azonban még ebben a hosszú, depressziós időszakban is izgatott: a tíz évvel korábban a rajzolás során kifejlődött rendkívül részletező előadásmód (vagyis az „északi” hagyomány³) hiányzott a festői eszköztáramból. Azt gondoltam, ha Monet, Cézanne, vagy (mondjuk) a tasiszmus inkább a „déli” hagyományhoz sorolható, akkor – mivel Van-Eyck, Holbein és (mondjuk) Grünewald is ugyanúgy legyűgöz – indokolható lehet az „északival” is a gyakorlatban kísérletezni. Egyre kisebb ecseteket (is) használtam, szerettem volna festményben is elérni azt, amire a rajzaimban büszke voltam, amit annak idején olyan jó volt felfedezni. Viszont a részletességért cserébe semmiképpen sem akartam a tasiszta akciófestés tapasztalatát feláldozni, éppen ellenkezőleg: azt szerettem volna, ha a csinálás során váratlanul kialakult helyzetekre adott reflexszerű, színes ecsetvonásnyi válaszok szövedékén megcsillanó fény feltűnne az aprólékosabb, közelebből nézhető dimenziókban is, ugyanúgy, mint egy derékból kivezetett táncmozdulatokkal készített akciófestményen. Ezért az első időkben még eszembe sem jutott tüccsettől (vagyis kimondottan „északi” festéssel) próbálkozni, inkább a „déli” hagyományt követve haladtam fokozatosan „észak” felé – ekkor még csak valamivel kisebb ecsetekkel, mint a tasiszta képeimen.

Lehet-e akár tüccsettől is lendületesnek maradni, vagyis akár heteken, hónapokon át ugyanazon képen belül, lehet-e ebben a mikrodimenzióban is átlátható, átélhető az ecsetvonások, a színek szövedéke? Ez a kérdés csak később, évek gyakorlata után merülhetett fel.

Úgy gondoltam, hogy az (akkoriban még megfogalmazatlan) céljaimat csak olajfestékkel lehet megközelíteni, mivel teltebb a színe és a száradáskor sem változik meg annyira, mint a vizes bázisú festékeknek. Az olajfestés gyakorlatában azonban ekkor még mindig szinte teljesen tapasztalatlan voltam (István-aknán lényegében minden képemet akrillal festettem). Azt azért már tudtam, hogy az olajfesték nehezen kezelhető anyag, nem lehet rögtön felülírni, mint a pillanatok alatt száradó akrilfestéket, maszatos lesz, hamar átláthatatlanná válik és egy ponton túl végérvényesen „beragad a sárba” a gondolat. Abban bíztam, hogy gyakorlással

³ Lásd például: Wölfflin (Corvina, 1969.) és Alpers (Corvina 2000.)

megoldást találok majd a nehézségeimre, hiszen élénken élt még bennem a korábbi, sok éven át tartó intenzív rajzolás emléke, melynek során – miközben sokszor úgy éreztem, hogy csak „bénázok”, nemegyszer akár úgy is, hogy végérvényesen zsákutcába jutottam – a rajzeszközök lassan mégis természetessé, kézhez állóvá váltak.

Már egy ideje próbálkoztam az olajtechnikával, amikor a feleségem édesapjának egy ismerőse felkért, hogy jó pénzért fessek meg számára a kedvenc képét, Tiziano *Az adógarasát*. Talán mert a mai napig sem láttam még az eredetit, úgy emlékszem, hogy az addigi próbálkozásaimhoz képest viszonylag jól sikerült ez a reprodukció alapján összehozott festmény, valahogy elkapott közben a lendület, sikerült valami fényt (a jelenetben szereplő arany pénzérme csillogásához viszonyítva) meglátnom munka közben. Felbátorodtam, és immár a saját szakállamra egy nagyobb vállalkozásba fogtam: megkíséreltem egy reprodukcióról az eredetihez hasonló méretben megfesteni Delacroix-tól a *Dante bárkáját*. Ekkor, 1996-ban ugyanis kaptam egy hosszú évekig utolsó kiállítási lehetőséget a Vízivárosi Galéria *Mester és tanítványa* sorozatában, Konkoly Gyulával. Úgy gondoltam, hogy ha a mester annak idején Monet tavirózsás képeinek újrafestésével mutatta meg, hogy a maga részéről mit tart jó festészetnek, akkor az impresszionizmus közvetlen előfutárának másolásával kifejezhetem azt az érzésemet, hogy az impresszionizmus előtti festészetre hivatkozva is felszínre hozhatóak, újra érvényesíthetőek bizonyos festői megoldások. Ez a kép azonban túl nagy falatnak bizonyult számomra, nem sikerült végigvinnem a lendületet, nem befejeztem, hanem (a két főalakot biztosan) bedöglesztettem. A Vízivárosi Galériában rendezett kiállítás lényegében visszhangtalan maradt, és ezt ráadásul még csak igazságtalannak sem tarthattam.

Válságos évek voltak, nem sok sikerrel kecsgették az elképzeléseim.

Nyaranta továbbra is az utcán portréztam, télen festettem és – ha adódott megrendelés, pénzért – olajportrékat készítettem fényképről. Mint említettem, kifejezetten az volt a célom, hogy egyre részletesebben próbáljam meg kidolgozni a képeimet – annak ellenére, hogy a megrendelők ezt egyáltalán nem várták el és persze több pénzt sem kaptam azért, mert több munkát fektettem az elkészítésükbe.

Sokáig nem lehettem igazán elégedett az „eredményeimmel”. Aztán 1998 őszén úgy éreztem, hogy – természetesen nem minden előjel nélkül – áttörést értem el.

Egy divatkatalógusból festettem éppen portrékat egy – azon túl, hogy erre készülve lázas munkába kezdtem, (mint kiderült) értelmetlen és vállalhatatlan - franciaországi egyéni kiállításra. A katalógusban japán fiatalok voltak mindenféle nagyon bizarr, nagyon színes

ruhákban, ezek közül vetítettem fel a vászakra azokat, amelyek a legjobban tetszettek valamiért. Az első néhány képet – a ruhák és sminkes színkavalkádját élvezve – vadul és türelmetlenül festettem, a harmadik kép festése közben azonban valami megváltozott. Ez a fotó egy bájos arcú lányt ábrázolt, kötött sapkában – aki ismerős volt valahonnan. A vázlatolás után először a sapkát festettem készre, és ehhez nagyon jól illett a „türelmetlen módszer” – világosabban, kézzelfoghatóbban látszott, hogy mohair anyagból kötötték, mint a fényképen, amiről festettem. Ezután aludtam egyet, és másnap, amikor az arcbőrön vékonyabb ecsetekkel folytattam a munkát, az előzetesen kikevert paletta, a már elkészült sapka és a katalóguskép lebegő kölcsönhatásában valahogy éppen a megfelelő tempóban röppentek a helyükre az egészen apró ecsetvonások is: ropogósan részletes és színvilágában is tágterű lett az egész, és a festés utolsó fázisában arra is rájöttem, hogy kit láttam a képben: az öcsémet, gyerekkorában. Nagyon fellelkesültem, mert azt gondoltam, ezzel a technikával megtaláltam valamit, amit évek óta kerestem.

A Körforgalom

Az ország első valódi körforgalmi csomópontját 1986-ban adták át Budapesten a XI. és a XII kerület határán, de körforgalom-táblát, mivel akkor ilyen még nem volt a KRESZ-ben, nem lehetett kitenni, a rendet „elsőbbségadás kötelező” jelzéssel tartatták be a járművezetőkkel. Az utóbbi években a körforgalmak száma örvendetesen szaporodik, azonban az, amelyik 1998 késő őszen a házam előtt épült, forgalmi szempontból teljesen indokolatlan, mivel itt átmenő forgalom nincs és nem is lesz.

1999 márciusának végén, egy friss, tavaszias koradélután egyszerre megláttam, hogy a látvány, a körforgalom és a körforgalommal egy időben épült új, fedett faerkélyünk együttese az erkélyajtó egy bizonyos pontján állva különös síkmértani szabályosságot mutat. Ebből a pontból nézve (pontosan onnan, ahol üldögéltem kilencvenötben, amikor először itt jártam, a hatalmas tér hangjait hallgatva) a valóság egyszerre komponálttá vált, a külső tartógerendák keretezte kép olyan lett, mint egy szárnyasoltár középső tagja. A kerekded asztal lábától indulhat a művészettörténész segédvonala: az asztalon álló jukka középső lándzsalevele mentén felezné az erkélypalánkot. Áthaladna a körforgalom tengelyében és a tér túloldalán, a szemben lévő ház konyhaablakán is – amelyben, ni csak, veszem észre hónapok munkája után, mikor éppen azt a részt festem: a házam, az erkély, vagyis a festő pozíciója tükröződik –

, majd mértani precizitással metszené a nagy, egzotikus-zöld ecetfa mellett fénylő szigetként kikandikáló Kálvária-domb csúcsát, érintve az innét, négyszáz méterről hangyányinak látszó Krisztus-szobrot is (.kép).

Nagyon furcsa dolog történt velem, amikor ezt felfedeztem. Az egyenes mentén a látvány kiterjedt, irizáló szín-kristályként növekedett, amelyben benne álltam és/vagy amely bennem állt. Fogalmam sincs, hogy milyen lehet egy misztikus látomás, de akkor úgy éreztem, hogy éppen ilyen. A képben állva az egész életem feltolult: mintha valaki odabenn közölte volna velem, hogy „íme, ezért rajzoltál, ezért akartál mindenáron festő lenni: téged illet, erre készültél egész eddigi életedben”.

Ez a valami nagyon más volt, mint egy fénykép. Egyszerre volt benne éles a közel és a távol, és – természetesen – nem voltak rajta az alul- vagy túlexponálásból eredő fekete (vagy fehér) „lyukak”.

Alkalmas-e egyáltalán a modern technika arra, hogy ezt megörökítsük? Tegyük fel, hogy egy célszerűen kiválasztott kamera és lencse segítségével egy szakember fényképeket készít ebből a bizonyos, valahogyan (de hát épp ez az, hogy hogyan!) megtalált látószögéből. Az eredményt ezután számítógépre vinné, és egy alkalmas szoftver segítségével gondos (tehát hosszadalmas) munkával feljavítaná. Több expozíció adatait felhasználva egy óriási fájlban mindenhol élessé varázsolhatná (?), korrigálná a torzításokat (?), befoltozgatná (?) az egyes felvételek alul- és/vagy felülexponáltságából eredő pontatlanságokat, ezután pedig az így előkészített képet a legmagasabb színvonalú nyomdatechnika segítségével optimális méretben tárgyiasíthatná, vagyis kinyomtathatná. Vajon egy fénykép, akár egy ilyen, 3D grafikával manipulálva feljavított szuperfénykép, vagy inkább egy (ennél nyilvánvalóan sokkal nagyobb munkaidő befektetését igénylő) festmény lehet az, amely érzékletesebben, pontosabban, hitelesebben képes megközelíteni a látvány (illetve a látomás) *mélyiségét*? Számomra mindig is inkább festmények jelentették az igazi élményt. Azt feltételeztem, hogy éppen azért látom, azért éppen *én* látom a képet, azért kerültem pozícióba, mert a látvány megfestendő, megfesthető, és – mint szakember – mintha egész életemben erre a feladatra készültem volna. Így valójában egy pillanatra sem vált kérdésessé, hogy a fényképhasználatnak ebben az esetben tényleg nincs értelme.

Egy éppen kéznél levő, még István-aknáról megmaradt, meglehetősen durva, alapozott kendervászonra mindjárt elkezdtem felrajzolni a képet. Az egyenetlen, göbceses alapon nem volt egyszerű feladat felrakni, radírozni – pontosítani – a rajzot, hamar világossá vált, hogy jobban járnék, ha rögvést újra kezdeném az egészet, immár egy simára csiszolt alapozáson.

Valamiért azonban (csak később tudtam meg, miért) ragaszkodtam az első intuíciómhoz, és tovább folytattam a rajzolást. A nehezítő körülmény miatt ez nagyon sokáig, majdnem egy hónapig tartott, minden nap reggeltől késő estig.

Nyár végére már elkészültem az első, viszonylag részletező, aquarell-szerű színes réteggel. (A képnek ebből a korai állapotából a későbbiek során csak a kép középtengelyében álló ecetfa maradt meg változatlan formában.) Tapogatózó, vibráló színtelt-rendszer volt ez, amelyben a Kálvária-domb tetején álló feszületet csak akkor fedezhette volna fel valaki, ha megmutatom odakinn, a valóságban is. A látomás, a tér színekké kristályosodásának pillanata viszont úgy következett be, hogy miközben a tér különös elrendezettsége felett merengtem, lassan, csótlás-szerűen kiélesedett a tekintetemben a Kálvária-domb a kereszttel – egészen közelről fénylett, majd a fény először a központi függőleges mentén kitágult és a tér a képhatárig színné változott. A keresztet – amely mint anyalúg indította be a „kristályosodást” – magától kell, hogy megtalálja a néző.

Színekből kellett felépítenem a teret, úgy, hogy – amennyire lehetséges – annak minden eleme, a maga sajátos anyagának, a ráeső fénynek, valamint a nézőpontunktól számított távolságának függvényében megkülönböztetve álljon.

Példázza a lehetetlen célkitűzésből eredő mindennapos problémákat a beton színe: a képen nagyon sok betonelem van. Kerítésaljzatok, villanyoszlopok, szegélykövek, egy vakolatlan tűzfalba épített furcsa, hangvillát formázó betonkoszorú, a lakótelep panelházai, vagy a körforgalomból az erkély irányába induló fordított ipszilon alakú járda dekorit kőburkolata. A színük a sóder agyagtartalmától, a ráeső fénytől, a reflexektől és a levegőperspektívától függően eltérő. Különösen, hogy később egy elvonuló zivatar nyomán külön palettákat nyitottam a vizes, és a már felszáradt betonnak. A színértékeket úgy kellett megkülönböztetnem, hogy maradjon hely a palettán az olyan, a betonhoz közeli színtartományokban található, de nem betonból készült dolgok megkülönböztetésére, mint a veréblécek, a meszelt vagy vakolatlan sóskúti mészkőből rakott falak, az erkélyen álló kempingszék fényes fehér csőváza vagy a prizmafehér nyilak a KRESZ-tábla árnyékban levő oldalán. Egy idő után csak úgy voltam képes valamelyest még átlátni a helyzetet, ha már a palettán sakkozni kezdtem a színek helyi értékeivel. A paletta kiinduló színei jelentették a lehetőség-horizont végpontjait, ezért kéket, vöröset, sárgát és fehéret önmagában, keveretlenül sehol nem is használtam, ez csak elvi lehetőség maradt.

A kép legkülönbözőbb pontjain megkülönböztetett (arany-ezüst vagy „prézli-szürke”) középértékekre a zöld, a vörös és a sárga tisztább modulációi felelnek: a számos, különböző

távolságban levő és színében is egymástól különböző növényfajta, a tetőcserepek változatai, néhány piros és sárga tulipán a pirosra festett padnál, a tuják mögötti kertben, vagy a kempingszék napsütötte, világító sárga csíkjai, amelyeket a festés egyik utolsó gesztusaként újrafestett, a körforgalom bal oldalán szemben álló ház ellenpontoz – sorolhatnám. Annyiféle színt kellett megkülönböztetnem, hogy a munka előrehaladtával mindenhol „összeért” a paletta, alig maradtak köztes területek a kevert színek lehetőségterében. Vissza-vissza kellett térnem ezért, és színben újra és újra kellett pozicionálnom korábban hosszas munkával elkészített részeket, hogy minden a megfelelő „szín-helyre” kerüljön a kép „szín-terében”, belső vonatkozási rendszerében. E hosszadalmas, sokszor reménytelennek tűnő pozíciós játékok egyik – akkor bosszantó, de utólag értelmezhető – jelensége volt, hogy a „szín-gazdálkodás” szempontjából bizonyos képelemek a többinél jelentősebbnek mutatkoztak, megváltoztatásukkal minden esetben alapvetően változott az egész kép atmoszférája. Először persze csak az tűnt föl, hogy a kép előrehaladtával ezeket a dolgokat valahogy mindig újra kellett festeni. Tulajdonképpen szinte az összes „szürke” ilyen volt, de volt olyan képelem is, amely újra és újra átfestést kért. A körforgalom innenső oldalán emelkedő távvezeték-oszlop például ilyen volt: ennek a hangsúlyos kompozíciós elemnek sok szín-szomszédja van, összeköti, kölcsönös viszonyba hozza például az ég színét az aszfalt kékes-szürkéjével. Persze, ha ezt megváltoztattam, akkor a baloldalon, a Wartburg mögötti és jobbra, a Barkas előtt álló, valamint a tuják által körbenőtt távolabbi oszlopokat, a „kistesóit” is újra kellett definiálnom.

A jukka, az ecetfa, a tuják, a bal oldali kempingszék és természetesen az erkélypalánk zöldjét minél karakteresebben kellett megkülönböztetnem, fényestül és árnyékostul. Az ecetfát például azért tartottam meg mindvégig világító aláfestés állapotában, hogy a megkülönböztetés dimenziói ezen a központi helyen hangsúlyosan táguljanak. A piros tartományokban annak a szemben levő árnyékos, vakolatlan tűzfalnak volt a legproblematisabb a színe, amelybe a fura, hangvillaszerű betonelem van beépítve, ezeket is sokszor újrafestettem, a hangvillát (színvillát?) talán még többször, mint a villanyoszlopokat.

Megdagadt a „Runge színgömbje”, mint a Kisgömböc...

Határok és színátmenetek tömkelege. Hogyan lehet mindezt összeegyeztetni, mitől lesz egységes a fény, ha a munkafolyamat évekig tart, ha végül olyan képelemek összességéből áll egybe, melyek készítését esetleg hónapok vagy akár évek választják el egymástól? Ráadásul hogyan válhat mindez megkomponálttá, ha a módszer nem tanult, iskolában bebiflázható,

hanem mindig a kép készítése közben, a gyakorlat, a játék során alakul ki? Zsákutcák egy útvesztőben, melyeket alaposan végig kell járni – hogy újabb útvesztőkbe juthassunk.

Az inkább rajzos, részletező, éles kontúrokra épülő „északi” és az oldottabb, a kontúrokat a gesztusrend szabadságáért és a távoli színértékek egymás mellé helyezésével elérhető káprázatos fényért beáldozó „déli” (velencei, impresszionista, tasiszta) festő-technológia a gyakorlatban jócskán egymás ellen dolgozik, technológiailag tulajdonképpen kizárják egymást⁴. Lehetetlen igénynek tűnik legalábbis ugyanazt a képet egyszerre tempósan, látható, oldott ecsetkezeléssel, vibráló színekkel megoldani és ugyanakkor, ahol kell, végigvinni azt a lelassult, rezzenéstelen koncentrációban végrehajtható „maratoni rezgetést” is, amely a tüecset koronaszőrére fölvert festékanyagot, belülről kifelé, mindegyre szabályos határvonalig hajtja. Azonban, bármennyire is lehetetlennek tűnik, a látomás pillanatában a retinámba épült kép- emlék fényereje éppen ilyen áthidaló megoldásokat követelt, illetve, személyesebben fogalmazva, ígért.

Az egyes, kontúrokkal elhatárolt „képmozaik-darabok” belső területét a kis ecsetekkel is igyekszem lendületesen, vibráló színekből felépíteni. A leendő határt az akció során éppen csak megközelítem, át – lehetőleg – nem lépem. Közvetlenül ezután a legfinomabb (új, még ép koronaszőrű) tüecsetre váltok, lelassítom a lélegzetem, a támaszkodóbot segítségével közelebb hajlok a képhez és nekiállok a frissen felrakott gesztusokat külön-külön, az ecsetnyomok, a gesztus karakterét, dinamikáját folytatva nagy műgonddal továbbcsalni, vagyis óvatosan elhajtani a festékfilmet egészen addig az éles határig, ahol az átfordul.

Úgy teszek tehát, mintha az ecsetvonások éppen a határon szakadtak volna meg. Ez a megoldás azonban azzal jár, hogy az így elkészített egyes képmozaikokon utólagosan (a száradás után) nemigen lehet módosítani anélkül, hogy meg ne törjön a gesztusok lendülete, és ne lógjon ki a kép teréből a később ráfestett ecsetnyom, az új szín, az új lelkiállapot. Vissza-vissza lehet nyúlni a már elkészült részekhez, bizonyos mértékig módosíthatok visszamenőlegesen is a kép-egész folyamatos változásához képest, de ez azzal jár, hogy – a legtöbb esetben – nagy területeken újra végig kell vinni az egész processzust, így viszont - a felülfestések következtében - eltűnhetnek az aláfestés fénylő színértékei, és csökkenhet a mű átláthatósága. Igyekeztem ezért inkább előre, már a kép egészének előzetes elképzelésében

⁴ Ezzel kapcsolatban lásd azt a figyelmeztetést, amelyet Balzac, *Az ismeretlen remekmű*-vében Frenhofer mester intéz az ifjú Nicolas Poussin-hez: „Határozatlanul ingadoztál két rendszer között, a rajz és a szín, a régi német mesterek aprólékos hidegvérűsége és könyörtelen pontossága s az olasz festők káprázatos szenvedélye és boldog áradása között. Egyszerre akartad utánozni Hans Holbeint és Tizianót, Albrecht Dürert és Paolo Veronesét. Micsoda nagyszerű igyekezet! Csakhogy mi lett belőle? Nem éred el sem a szárazság szigorú báját, sem a clair-obscur csalóka varázslatait. (...) Ha nem érezted magad elég erősnek, hogy géniuszod tüzeben egybeolvaszd a két ellentétes modort, határozottan döntened kellett volna az egyik vagy a másik mellett, mert csak így képzelhető el az egység, amely többek között elevenné hazudja a képet.” Honoré de Balzac: *Az ismeretlen remekmű*, Magyar Helikon, 1977., 16-17.

végleges megoldásokra törekedni, úgy, hogy az adott munkadarab fényében összeegyeztethető, és – mint képmozaik – fizikailag is összeilleszthető legyen a (napokkal, hetekkel vagy hónapokkal) később felrakandó szomszédos kép-részekkel.

Olyan munkahelyet alakítottam ki, amely lehetővé teszi, hogy a tekintet minél kevésbé mozduljon el arról a tenyéryi területről, amelyen éppen dolgozik, ne kelljen minduntalan dimenziót váltania azért, hogy a megfelelő szín a megfelelő mennyiségben kerüljön az ecsetre. Íme: van egy – a fényforrás irányában félfordulattal elérhető – nagy, üveg keverőlap. Erre vannak kirakva a kiinduló színek, és itt keverem ki a számításba vehető színértékeket. Az itt elkészített színeket átrendezem a dekorációs műanyaglemezből olcsón és gyorsan elkészíthető – egyszer használatos – paletta lapjára. Ezt egy megfelelő állványra rögzítem, a munkaterülethez közel, hogy egy csuklómozdulattal kényelmesen elérjem. Erről a palettáról sorakoztatom fel nagyobb festőkésekre az előzetes keverés során az adott helyen számításba vett színértékeket. A figyelem zavartalanágáért teszem mindezt, azért, hogy se a kéznek, se a tekintetnek ne kelljen a tárgytól elszakadni, miközben az előző ecsetvonás után kiürült ecset végére felkerül a festékanyag. A tüccset vége így a színek egy elég széles skálájából válogathat reflexszerűen úgy, hogy a munkaterületre fókuszált tekintet a közvetlen periférián (néhány centi távolságban) megtalálhatja a színek gazdag skáláját, így azok a legmegfelelőbb tempóban kerülhetnek a helyükre. Ahogy a vonó húzása a hegedűhangban, a létrejött ecsetnyom „milyensége” is az ecsetvonás húzása és a felületi feszültség közötti összjátékon múlik. A koncentráció zavartalanágát, a tekintet és a kéz összhangját, az ujjpercek mozgásának rezzenéstelenségét a „déli iskola” által megvetett támaszkodófa biztosítja. A Caspar David Friedrich-et munka közben ábrázoló Georg Friedrich Kersting képen látható módszerrel szemben én a függesztett, nem pedig a képkeretre támasztott kéztámaszra esküszöm: a függesztett támaszt ugyanis bármikor elengedhetem anélkül, hogy tekintetem fókuszát ki kéne emelnem a mikro-dimenzióból, és ha valamiért messzebbre is ki kell nyúlnom, vagyis el kell engednem, akkor ne kelljen azzal foglalkozni, hogy hová tegyem, hová tettem. Az ecsetvonások így zavartalanabban vehetik fel a levegővételt és – kényes helyeken – a szívdobbanások ritmusát.

Esténként a (tároló) palettának használt műanyaglapot légmentesen bedobozolom és elrakom a hűtőbe. Így az előre kikevert színek akár két hónapig is felhasználhatóak. (Legalábbis ma így csinálom. Amikor a *Körforgalmat* festeni kezdtem, kezdetlegesebb eszközökkel próbáltam ugyanezt elérni, de emlékszem, a fridzsidert már akkor is használtam ilyen célokra. Az lenne talán az igazi, ha a hűtőből ki lehetne szivattyúzni a levegőt.)

2000 késő ősztől, négy hónap megfeszített munkával előrehaladt állapotba hoztam a *Körforgalmat*. Harmincnegyedik születésnapom alkalmából meg szerettem volna mutatni a képet a barátaimnak. Figyelmen kívül hagytam ezért a képpel kapcsolatban fokozatosan felmerült, addigra már kínzóvá váló problémáimat: súrlófényben, a durva kendervászon kiálló göbecsei az ekkorra már mindenhol rendkívül élessé vált kidolgozottságban olyan – valóságos - sziklatömböknek látszottak, amelyeket csak egy pusztító természeti csapás sodorhatott volna az aszfaltozott utra, azonban ennek a képen máshol nincsen nyoma. Ezen túl volt még valami, ami a vászon egyenetlenségénél is nagyobb gond volt: az, hogy a körforgalom látszati oválisáról a festés élesedésével egyre nyilvánvalóbban kiderült, hogy a felrajzoláskor pontatlanul határoztam meg: a rövidebbik tengelye ahogy élesedett a kép, egyre hosszabbnak bizonyult a kelleténél – úgy látszott, mintha az erkély, vagyis a nézőpontom egy emelettel magasabban lenne, mint ahol van. Mégis, annak ellenére, hogy éreztem, hogy zsákutcába kerülök, amiből csak úgy jöhetnék ki, ha újradefiniálnám az oválist, a tervezett időpontra mégis az ekkor már nyilvánvalóan hibás geometria szerint festettem végig a problematikus részeket. A körforgalom belsejét is teljesen átalakítottam. Zsilettel felszedtem az addigi, vékony festékhurkákból létesített látványos kis gazost, ami sokáig a kép egyik fő attrakciója volt, de az időközben kiélesedett környezetben, ezek a növénykék már irreálisan húsos szárúnak hatottak. A zsiletkezés után festett „felkapált talajra” ezután – a korábbiaknál jóval aprólékosabb módon – sok ezernyi színes virágból egy Dávid-csillag motívumot ültettem (olyasmit, mint a Clark Ádám téren volt az ötágú) . A születésnapon aztán mindenki megrökönyödésére váltig állítottam, hogy ez csak egy átmeneti állapot.

A Halott király

Pár nappal a buli után felhívott Tóth András Ernő, pécsi barátom (esztétika-szakos csoporttársam) és felkért, hogy tervezzek díszletet a Janus Egyetemi Színpadon készülő, általa rendezett *Gyász szív* című előadáshoz. Először (a *Körforgalom* munkálataira hivatkozva) vissza akartam utasítani, de aztán mégsem tettem.

Eloolvastam ugyanis a szöveggönyvet, amely Szentkuthy Miklós színdarabján alapul és érdekesnek találtam: a fordulatokat, mint a görög színházban (Tristan Tzara szövegeket skandáló) kar ellenpontozza. A történetet a halott király ravatala körül játsszák. A feszültség abból adódik, hogy a bohóc kivételével mindenki - az udvari emberek, az egyház szolgálja,

rokonok és kibicek – a legnagyobb falatot akarja magának a gazdátlanná vált kincsek közül. Egy ponton aztán, hogy a bűnösök által bűnösnek kikiáltott bohócot megmentse a kötélről, egy mondat erejéig mégis megjelenik a halott király szelleme, pontosabban a halott király szellemét játszó színész, Inhof László: „Ne a bohócot akasszátok fel, hanem a királyi rubin nyakékemet akasszátok le a báró úr nyakából” – parancsolja, majd nagy szárnycsattogás közepette eltűnik. Az uracsok persze éppen csak egy pillanatra rettennek meg, ezután még pánikszerűbben marakodnak a javakon, és persze a bohóc is csak haladékot kap. Végül egy fordulattal már a túlvilágon vagyunk: újra feltűnik a király, amint rajtakapja a mind közül talán legelvetemültebbet, az egyetlen életben maradottat – az egyházfit – aki éppen a kincseinek látványában kéjeleg. A reverendás pokolfajzat – mielőtt ráomlana a végítélet díszletfala – előrántja a pisztolyát, és mint a vurstliban, lelövi szegény halott királyt, aki „Hát ez a túlvilág? Kétszer halok meg!” – felkiáltással összeroskad.

Úgy láttam, hogy ebben a helyzetben a királyság státuszát kell erősíteni úgy, hogy portrét festek a halott királyt játszó színészből. A *Körforgalom* amúgy is holtpontra jutott, egy időre felfüggeszthettem a festését, ezért úgy döntöttem, hogy belevágok a dologba. Leutaztam Pécsre, de még mielőtt a színházban előadtam volna a tervem, felkerestem Mátis Ritát, akivel együtt jártunk a Mesteriskolába, hogy megnézzem a legújabb képeit. A beszélgetés közben felkeltette az érdeklődésemet, hogy Rita mesélt a barátja lovardájáról és egy Lord nevű, elképesztően nagytermetű lóról. Egy lovas portré, ráadásul egy óriáslovon, az igazán királyi dolog, ezért, mivel a rendező is elfogadta a tervemet, kikölcsönöztünk a Nemzetiből egy „királyi” jelmezt, autóba szálltunk és a beöltözött színészt a lovarda előtt, egy létra segítségével felültettük Lordra. Készítettem néhány fényképfelvételt, otthon az egyiket kiválasztottam, majd vetítógéppel átrajzoltam a körvonalakat egy 180x140cm-es vászonra.

A *Halott király* festésével egyben azt is bizonyítani akartam magam számára, hogy a (számomra legalábbis) új, nagyon időigényes „északi” olajtechnológia alkalmas arra, hogy egy viszonylag szűk határidő alatt (két és fél hónap volt a bemutatóig) egy meglehetősen nagyméretű képet létrehozzak. Minden egyebet figyelmen kívül hagytam, még focizni sem jártam el, így két hónap alatt elkészültem a lóval, a lószerszámokkal és a király díszes ruházatával. Minden egyes különálló képmozaikhoz, az arany ruhadíszekhez, a réz kengyelhez és a zablához, a vörös bársonyhoz, a piros, szattyanbőr cipőhöz, a ló szőréhez és a kötőfékhez, a borús égbolthoz és a pusztához külön palettákat készítettem. Annak érdekében, hogy a külön-külön festett kép-mozaikokból végül összeálló kép fényhatása egységes legyen, a legtöbb helyen mindössze négy keverőszint, (ultamarint, kadmiumsárgát, krapplakkot,

titánfehér) alkalmaztam. A legtöbb helyen, de nem mindenhol. A *Körforgalom* festése során tűnt fel, hogy bizonyos képelemeket hangsúlyossá lehet tenni azzal, ha a kép többi részén felhasználtaktól eltérően valamilyen más pigmentet is alkalmazok a színértékek kikeverése során. A *Körforgalomban* például ilyen volt a krómoxid-zöld, amelyet kizárólag a kép tengelyében álló ecetfa és azt ellenpontozva, az ugyancsak a kép középtengelyében álló (évekkel később elkészült) jukka esetében használtam. A *Halott király* festése során a szokásos kék keverőszínemhez, az ultramarinhoz – bizonyos élesen elkülönülő helyeken párizsi kéket adagoltam. A párizsi (vagy berlini) kék azonban egy veszélyes szín. Irdatlan színező ereje van és – minden kevert színben érezhető – átütő bukéja. Ha egy kép teljes színvilágát a párizsi kékre alapoznám, az olyan lenne, mintha egy bőséges vacsora minden fogását, az előételtől a desszertig ugyanannak a nagyon karakteres fűszernek az íze uralná. Ez a mellékíz a szürkés színekben – számomra – kifejezetten zavaró, csak a vörösök tüze tompítja harmonikussá. Viszont az áttetsző sötétvörös krapplakkal keverve az általam addig ismert legmélyebb feketét adta. Ezt a feketét a pupillák mélységének kiemelésére, ahogy már korábbi portrékon is, ezen a képen is használtam. Persze óvatosan, nehogy egy mákszemnyi párizsi kékkel kevert szín is elkeveredjen a palettán, vagy a vászonra felrakott, még élő, nedves színekkel. Ebben az esetben azonban raktam egy keveset a ló sörényének és a farkának feketéjébe, de ami talán ennél érdekesebb: az egyik aranyszínbe is. A jelmezen ugyanis, amibe a „halott királyt” öltöztettük, két eltérő fényű aranydíszítés volt, amelyeket egymástól és a réz lószerszámtól is meg akartam különböztetni. A domborított bőr váll-lapok aranyozása tompább, mint a vörös bársonybélésű aranypalást, ezért ez utóbbit – kísérletképpen – megkülönböztetésül párizsi kékből készítettem, úgy, hogy (bár ez lehetetlen) megpróbáltam ugyanazokat a színértékeket elérni a palettán, mint amelyeket a váll-lapok térbe forgatásához kevertem ki, még ultramarinnal. A nagy színerejű párizsi kékből egészen kis mennyiség is elegendő volt ahhoz, hogy a vörös, a sárga és egy nagyon kevés fehér keverékét aranyszínbe fordítsa: talán ez az oka annak, hogy a meleg színek tüzebben világítanak az aranypalást bélésén és a lószerszámokon, mint a kisebb színerejű ultramarinnal kevert aranyszínben, amelyet a váll-lapokhoz kevertem.

Mivel a festményen minden sokkal élesebb és színesebb lett a fotónál, ezért lényegében képzeletből kellett festenem. A ló elképzeléséhez nagy segítségemre volt Szunyoghy András ló-anatómiai atlaszának tanulmányozása, valamint az, hogy mielőtt a testet, majd még egyszer, külön, amikor a fejét festeni kezdtem volna, elmentem egy közeli lovardába – hogy a

selymes szőrzet, a finom bőr, a puha száj, a nedves orr és a szemek fényének kikeveréséhez közvetlen érzéki benyomásokat is nyerjek.

Azért hagytam utoljára a legnehezebb feladatot, a lovas fejét és a ruha ujjából kibukkanó, kantárt markoló kezét, hogy a kép már elkészült részeihez tudjam viszonyítani a bőr színét a színkeverés során. Milyen színű mármost az emberi bőr? E pillanatban, mikor éppen ezen gondolkodom, egy kölcsönkapott laptopon gépelve egy protekciós erdei padon, közvetlen előttem, a lombokon átszűrődő napsütésben egy piros huzatú szivacson szundikál az erdőszéli büfé tulajdonosa, és szinte világít a bőre a vörös-zöld komplementer harmónia közepén. Mintha az emberi bőr egyszerre foglalná magában és tükrözné a környezet fényét, mintha a látványt alkotó színek egyfajta találkozási pontja volna. Talán műszerekkel is ki lehetne mutatni, hogy ebben a színtartományban különösen érzékeny megkülönböztetésekre képes a látásunk. Ha viszont festményeket nézünk – mindegy, hogy figuratív-e avagy non-figuratív – akkor nincs is segédeszközre szükségünk ahhoz, hogy a bőrszínt egyfajta viszonyítási alapnak gondoljuk, egy olyan reflexív középértéknek, amely fontos szerepet játszik abban, hogy a képen megjelenő valamennyi színt térbeliként, fényjelenségként érzékelhessük. Keserü Ilona festményei jutnak eszembe...

Ahogy azt már említettem, a *Halott király* portréjához – a két évvel később, tükörből készült *Őnarcképpel* ellentétben – fényképeket használtam. A kép többi részének, a lónak, a lószerszámoknak, a díszes ruhának és a környezetnek a festése során szinte teljesen elfeledkezhettem – el kellett feledkeznem – a fotóról, mivel a kép egy idő után önmagát építette. A portréban azonban, a díszletkonceptióm szerint, egy bizonyos ember, a halott király szerepét játszó színész arcvonásainak kellett megjelennie – legalább olyan élesen, mint a kép többi része. Ehhez nem volt támpontom.

Kellett volna egy kellően részletes, méretarányos ceruzavázlatot is készíteni. Ha ma állnék neki, biztosan azzal kezdeném – egyfajta edzésként –, hogy (miközben elmerülök a festésben, a szín-viszonylatok ecsetvonásról ecsetvonásra alakuló terében) már rendelkezek a modellről egy a rajzolás során végiggondolt térbeli elképzeléssel.

Ebben az esetben azonban túlságosan bonyolult lett volna egy ilyen élő modell utáni, több napos rajzolást összeszervezni. Rettenetes helyzetbe kerültem emiatt, amikor a bemutató előtt alig egy héttel – még száradnia is kellett a képnek addig! – már csak két napom maradt, hogy a portrét és a ruhaujjból kilógó kezét megfessem a kép már elkészült elemei közé.

Felmásztam az állványzatra, leültem a székemre a fej helye elé, és az előre kikevert paletta értékeiből a fényképpel összevetve négy óra alatt elnagyolva felraktam az arcot, majd lemásztam az állványzatról, hogy megnézzem távolabbról is. Nemhogy nem hasonlított túlságosan a színészre, hanem egy egészen más, nagyon is konkrét személy (B. A., a kiváló utcai portrés) ült a lovon a maga teljes valójában. Ijedtemben megittam egy majdnem teljes üveg bort, és megpróbáltam valahogy átdolgozni az arcot. Ám amikor újabb néhány óra elteltével megint lemásztam, még ijesztőbb volt a helyzet, mert a színészre még mindig nem, viszont B. A. mellett már V. A.-ra és E. A.-ra is emlékeztetett a lovas fizimiskája. Ők olyan emberek, akikkel az életem során valamikor összevesztem, és – akárha átmenetileg is, de – megszakadt a barátságunk, és annak idején ez megviselt. Különös véletlen, hogy a színészhez hasonlóan mindhármuknak viszonylag széles állkapcsa és mélyen ülő szemei vannak. A „szellemek” mellett azért is bajban voltam, mert kezdett áttekinthetetlen masszává válni a portré. Ki kellett józanodnom. Kis mértékben átalakítottam, kiegészítettem a palettám és szívós munkával, az éjszaka folyamán óvatosan teljesen átrendeztem az ecsetvonások hálózatát. Lassan megnyugodtam, mert bár a démonjaim nem tűntek el teljesen a festmény tekintetéből, hajnalra fölénk kerekedett a halott király szelleme. A hosszas küzdelem során, a vásznon összekeveredett színértékek kicsit ugyan beszürkültek, de talán éppen ez által válhatott a király hiteles „élőhalottá”.

Nem több mint fél perccel az után, hogy (sokadszorra, de „most már tényleg”) befejezettnek nyilvánítottam a több mint negyven órája tartó küzdelmet, angyalok kopogtattak az ablakon, pontot téve a kétségekre. Három régi barátom, Gálos Viktor, Hajdú András és Deák Sándor látogatott meg várt-váratlanul. Ők azon kevesek közé tartoznak, akik azokban az időkben is segítettek és biztattak, amikor szinte senki.

A színház természetesen kockáztatott, amikor a készülő képre hegyezte ki a darabot: a *Halott király* a darab zárásaként – a túlvilági összeomlás után, váratlanul, jelenésszerűen – tűnt fel a színpadon, miközben a sötétben a színpadra beszivárgó kar tagjai immár a nézőkhöz fordulva, közékük bemászva, a fülekbe súgva mormolták tovább a varázsige-szerű Tzara verseket. Nem volt kiszámítható, hogy a kép működik-e majd, vagy sem.

A darab később díjat nyert Göppingen-ben és a Vilniusi Nemzetközi Egyetemi Színházi fesztiválon különdíjat kapott „különleges vizuális effektusok” kategóriában. De már ezt megelőzően, közvetlenül a pécsi bemutató után újra nagy változás következett be az életemben: közvetve elért a hír, hogy Keserü Ilona felfigyelt arra, hogy miket festek. Az üzenetből azt hallottam ki, hogy érdemes lenne beadnom a jelentkezésem a pécsi, ösztöndíjas

DLA képzésre. Számomra ez egyben azt is jelenthette, hogy folytathatom a *Körforgalom* festését.

A *Körforgalom* befejezése

A DLA felvételi után az első dolgom az volt, hogy felcsiszoltam az úttestet, a járdákat, a szegélyköveket, valamint a Dávid-csillagot, majd sűrű, lenolajos cinkfehérrel simára gletteltem a helyét.

Két és fél évig „szárítottam” ezután a glettelést, gondolkoztam az új megoldáson, miközben más (a szövegben később tárgyalt) képeken dolgoztam. 2003 decemberében, a végzés előtt fél évvel aztán végre eszembe jutott valami. Mivel évek alatt sem tudtam eldönteni, hogy mi legyen a kép centrumában, vagyis a körforgalmon belül, ezért mindössze annyit tettem, hogy egy kockakövekből kirakott gömbszelettel vízszintbe emeltem a kör közepét, és egy egyszerű aláfestéssel (a már bevált felkapált talaj mintájára) előkészítettem a terepet a fantázia számára. Épp elég látnivaló marad így is – gondoltam. (Még a csillaggal a közepén olyan volt a kép, mint egy mozdony szemből: félelmetes.) Az ekkorra teljesen átszáradt, immár sima alapon jó volt rajzolni, így a kép már elkészült részeihez viszonyítva pontosabban meghatározhattam a körforgalom és a kockakövekből rakott képzeletbeli tórusz-szelet látszati geometriáját

A felszáradó aszfalt felújítása során lehetőség adódott egy újabb, az addigiaknál technológiailag fejlettebb kis figura, egy versenykerékpárral a körforgalomba bedöngető biciklista képbe emelésére. Az évekkorábban (és akkor sem egy időben) készült öt másik figura abban különbözik a biciklistától, hogy ezeket kevésbé gondolhattam végig, és mindnek volt, ha csak egy rövid időre is, valódi, élő modellje. A „jegyespár” a villanyoszlop tetején: két villanyszerelő, akik éppen akkor másztak fel, amikor a tujákat és a közöttük (vagy inkább bennük) álló villanyoszlopot festettem; az atlétatrikós „óriás” a hátsó kertben valójában Pista bácsi, aki szegény azóta meghalt, és természetesen jóval kisebb termetű volt; a kempingszéken ülő olvasó vagy rajzoló, kék egyberuhás molett hölgy egyetlenként, tudtán kívül egészen sokáig modellt ült nekem; mellette a nyulainak füvet gyűjtögető gyanús tekintetű (talán ez alkalommal valami mást is talált?) alak pedig egyáltalán nem hasonlít a szomszéd nénire, aki festés közben sokszor naponta többször is megjelent ott, ahova festettem; a körforgalom felső peremén, a járdáról kilépő mezítlábas szellemalak modellje eredetileg egy ismert helyi jelenség volt, de ő már azért sem felismerhető, mert valamivel

később (de még jóval a biciklista előtt) képzeletből átfestettem. Természetesen mások is jártak, járnak erre, de a festmény szempontjából nem mindenki jókor. A biciklistán viszont gondolkozhattam, mert – a többiekkel ellentétben – ezt a kép közepén felcsiszolt fehér felületen teljesen képzeletből rajzolhattam. Szerintem egy versenybicikli megfestése ebben a méretarányban, ilyen kiélesedett környezetben másként nem is képzelhető el, mint nagy műgonddal, tühegyes grafittal előrajzolva.

Megrajzoltam, de csak azon a napon álltam neki a festésének, amikor a nyári zápor után felszáradó aszfalt mintázatával éppen odaértem, és a festékfilm már körbevette a grafitrajzot. Lelassított tüccsettől még közelebb csaltam a szélesebb nyomot hagyó kopott ecsetekkel és oldottabb gesztusokkal felrakott aszfalt mintázatát a figura – a lehető legélesebb rajz mentén is csak nagyjából előre látható – határaihoz, a versenyváz és a szingókerék közeiben is. Mikor idáig eljutottam, ugyanezzel a módszerrel a biciklit és a biciklistát is elkezdtem festeni: a grafitrajzra építve, belülről kifelé haladva megközelítettem a képzeletbeli vonalat, ahonnan kezdve, a nézőpontomból szemlélve a testek (a váz, a kerekek, a biciklista hátának íve stb.) maguk mögé, a saját takarásukba kerülnek. Két, színekből szőtt olajszőnyeg áll fel egymással szemben a demarkációs vonal két oldalán, majd – még közelebb hajolva és lélegzet-visszafojtva – a tüccset koronaszőrével igazgatom finoman a kontúr íve felé, vagyis egymás közvetlen közelébe a korábban lerakott ecsetvonásokat, egészen addig, amíg a felületi feszültség varrat- és sorja nélkül össze nem rántja, össze nem hegeszti a két olajszőnyeget. Ez a végső pontosítás, a „varratnélküli hegesztés” már nem a rajzot követi, hanem ceruzarajzzal elérhetetlen élességig definiálja a forma, a figura körvonalait.

A biciklista tehát még „élesebb” technikával készült, mint a többi, de – természetesen – a technikát nem én találtam fel, régi ügy ez már.

Úgy vélem, ha végiggondoljuk, hogy mit jelent a gyakorlatban, ha egy festő a formák meghatározása során a bármilyen rajznál élesebb, tehát pontosabb, részletesebb olajtechnikát használja, akkor részben legalábbis biztosan el kell vetnünk David Hockney pár éve elhíresült feltevéseit⁵. A Van Eyck testvérek, Grünewald, Rogier van der Weiden, Holbein festészetében – Hockney állításával ellentétben – főleg és nem praktikus, tehát kizárható a camera obscura használata. Nem pusztán a lencse torzítása miatt – azért is. A vetített kép csak egyenletes, fehér felületen látszik, a vászonra felrakott ecset, vagy ceruzavonásokon a vetület összezavarodik. Emiatt tájékoztató jellegűnek sem nevezhető kontúrvonalakat lehet csupán vaksin körberajzolni, és ez legfeljebb a gyorsabb technológia esetében lehet segítség. A

⁵ David Hockney: *Titkos tudás*.

pontos határt, a testeket tömegében láttató szabadkézi rajzzal ennél sokkal pontosabban meg lehet közelíteni. A szabadkézi rajz ugyanis nem a kontúrvonalakból indul ki, hanem éppen ellenkezőleg: a rajzolás során jut el a kontúrig, amely így sokkal érzékenyebb és pontosabb lesz, mint ha egy vetített kép körvonalait rajzolnánk át. A festékekkel és ecsettel létrehozható, bármilyen rajzi kontúrnál élesebb és pontosabb, varrat és sorjamentes határok elkészítésében, megtalálásában csak egy végiggondolt, tömegében látott rajz segíthet, nem pedig mindenféle masinák.

2004 májusában, megfelelő állapotban hagytam a képet. Június elején felrakták a tetőt arra a házra, amelyet a körforgalom szemben lévő oldalán, a festményen látható düledező pince helyén azon a télen kezdtek építeni. A budaörsi Kálvária-domb ezzel valószínűleg örökre eltűnt a valóságos látószögemből, bezárult a látvány.

Az Erózió előzményei

Az Erózió keret-plasztikáját, pontosabban azt a tárgyat, amelyből nyolc évvel később kialakult, még 1995-ben, István-aknán készítettem, kétkomponensű, ipari purhabból. Akkor egy előre elkészített lécvázra egy nagy körben kiöntöttem az anyagot, és mielőtt még a hab elkezdte volna a dagadást, gyorsan belenyomtam a közepébe Rubens egyik ismert, felhők közt lebegő, egy apoteózis-jelenet fölé babérkoszorút emelő angyal-kettősét. Pontosabban, még csak azt a farostlemezből kivágott sziluettet, amit később megfestettem. Gondoltam, érdekes lehet, ha a duci festett angyalkák „határai” mentén, a hónuk alatt és mindenhol változatos formákban kidagadó hab-domborulatok felhőknek látszanak majd.

A felhő-plasztikát akrillal, a betétet viszont olajjal festettem. Az eltérő pigmentek és az olajfestésben való járatlanságom miatt az angyalkák sajnos nem szervültek eléggé a színes felhő-plasztika terébe, valahogy különböző lett a fényük és az egyiküknek csúnyán be is szürkült az arcőre a sok, kapkodó felülfestés alatt.

Miután István-aknának vége lett, Budaörsre szállítottam a mozgások miatt időközben eléggé lerobbant darabot. Három évig őriztettem, aztán egyszer, egy alkalomszülte nekibuzdulásomban egy róka farkú fűrészszel a merevítő léceket is átvágva kivágtam az óriás pizza közepét, a vágási felületet átkentem egy gipszes masszával, mintha az angyalkákat az égboltból, mint falból emeltem volna ki, és még aznap odaajándékoztam valakinek.

A roncsolt, lyukas felhő-keretet megtartottam, valamiért mindig megkegyelmeztem neki az éves lomtalanításkor. 1999-ben aztán egy isztriai nyaraláson, a parti sziklák között készítettem egy titkos, monokinis fotósorozatot Eszterről. Otthon, az egyik fotót próbaképpen epidiaszkóppal belevetítettem a keret kivágott közepébe, és megtetszett, amit láttam, mert olyan volt, mintha a magasból egy felhő- vagy sziklagyűrűn keresztül nézne fel ránk a kavargó, csillámló vízben guggoló, a valós méret háromszorosára felnagyított feleség.

Ekkoriban, azt hiszem, már válságban volt a házasságunk – de én biztosan. A festészetből alig tudtam valami pénzt keresni, és kiállításom sem volt hosszú évek óta – úgy látszott, hogy sikertelen ember vagyok. Eszter nem titkolta a véleményét, hogy ezzel a képpel sem megyek majd semmire, teljesen fölöslegesen töltök vele annyi időt. Nekem viszont meggyőződésem volt, hogy azért kell hónapokat töltenem ezzel a képpel, hogy rendbe jöjjenek a dolgaink. Legalábbis azért is. Ma már persze látom, hogy miért nem akart magára ismerni a csöndkútból kivigyorgó (pisilő?) gólebenben .

A művel, a sok egyéb mellett, volt egy komoly technológiai probléma, mégpedig az, hogy a merevítéseit elvesztő szerkezet szinte az önsúlyától összeroskadt, mozgatni sem nagyon lehetett, nemhogy a falra rakni, és az a farostlemez is nagyon ingatag volt, amire ezt az újabb betétképet festettem. A festés közben arra gondoltam, hogy ha úgy látszik, hogy megéri, valamit úgyis kitalálok majd és megerősítem.

Már ösztöndíjas voltam, amikor 2001 novemberében újra elővettem a képet és elkezdtem lépcsőfokokat faragni a purhab keretbe. Arra gondoltam, bárha a gólem-figura felállhatna a lépcsőre és kiléphetne a keretből...

Pár nappal később egy álmod láttam, és más megvilágításba kerültek az amúgy bizonytalan terveim.

Az álmom és az Erózió vázlat

2001. november végén meghalt Eszter nagypapája, Gyula bácsi. Tudtam, milyen szörnyű fájdalmai voltak már, tudtam, hogy megváltás volt a számára. A gyászmise hajnalán a veje, az apósom ébresztgetett ebből az álomból:

Egy barlangrendszer lejárata előtt gyülekeznek látogatók egy kertvárosi zöldövezetben, a domboldalon kialakított parkban. Formaruhás alkalmazott fénymásolt térképvázlatot

osztogat, amely a barlang eddig feltárt részeit ábrázolja néhány egyszerű vonallal Akiknek jutott a fénymásolatból, csoportokba szerveződve gyülekeznek a lépcső körül. Lenn, a kapu mellett a falon egy táblára írva ez olvasható: „A térképet emberemlékezet óta helyesbítjük.” Bemegyünk egy félhomályos terembe. Átlépve valahogy eltűnik a kezünkből a papírlap, és mögöttünk a bejárat helye nyomtalanul beforr. Kis csoportunk tagjai (hatan-heten vagyunk, de nem ismerek senkit) zavartan vesznek tudomást a tényekről, mégis, mint egy teadélutánon, udvariaskodva, egy kiépített rámpán lesétálnak a terem baloldali falában nyíló átjáróhoz, és belépnek a szomszédos, diszkréten kivilágított kisebb terembe. Kicsit ugyan elcsodálkoznak, hogy miért vannak a kapu mellett falra szerelt, szinterezett tartókban légzőkészülék-szerű palackok is odakészítve, de nem érzik szükségét, hogy különösebben elgondolkodjanak azon, vajon ezek mi célt is szolgálhatnak. Nekem valahogy nem tetszik ez a hely, kiélesedik a figyelmem. A kezemből eltűnt térképészvázlat a fejemben van, nem muszáj a többiekkel tartanom, ezért átbújok a korlát alatt és egyedül maradok. De nézd csak! Nem én vagyok az első, aki itt körülnéz: a porban mindenfelé lábnyomok vannak. A terem csontszínű öreg márvány - nem teljesen sík, de simára kopott, nagyjából derékszögű falak szegélyezik. Az alapterülete szemmértékre 18x8 méter, a belmagassága pedig hét méter. Az egyik hosszanti oldalon, valahol közepén, fent léptünk be a rámpára. A baloldali bejáratnál szemben szimmetrikusan, egy azzal azonos méretű átjáró van, csak oda nem vezet rámpa. Mögötte egy, a bejárat teremhez hasonló, nagyobb méretű, félhomályos tér sejlik. „Ezt az utat már régóta nem használják” – gondolom. Odaóvakodom azért a vészjósló átjáróhoz: ez a terem valahonnan felülről csekély természetes megvilágítást kap, lábnyomok ide, a bejáraton túl már nem vezetnek, a terem sarkaiban poros pókhálók, balra a végében nagyobbfajta, díszes, sötétlő kapuzat. „Nem!”

Inkább visszamászok a rámpára. Az átjárón túl kisebb, mesterségesen megvilágított termek sorozata, mintha gyorsvonat száguldana az éjszakában, repülés, amelynek a végén egy hatalmas, legalább 30 méter belmagasságú, 100x150 méter alapterületű terembe, az úgynevezett Moziba jutok. Tömör márványfalba vágta, mint az összes addigit. Az egyik fala hiányzik, mint egy hatalmas sziklafalba vágott, korlát nélküli erkélynek. A peremen túl űr, közel és távol sötétlő üregek. A port itt mindenhol egészen keményre járták már, csak közvetlenül a falak mentén látszanak még egyes különálló lábnyomok. Szemben, a túlsó fal előtt egy tűzrakó hely, amelyben rég kihűlt a hamu és csak néhány egészen apró faszéndarabka maradt benne. Körülötte meglátom ugyanazt a csoportot, amelytől a bejárat teremben elmaradtam. Kicsit kíváncsiak, hogy hol maradtam, de éppen egy parázs hangulatú

veszekedésre figyel mindenki, amelyet a két domináns férfi folytat a helyzetről, amibe kerültek. „Miféle mozi ez?“, „Mire valók ezek a fura palackok?“ – kérdezzetnek egymástól a körben ülők is (a tűzrakó helytől néhány méterre, itt is palackok vannak a falra szerelve, csak van köztük más színű is). „Vajon ezek pont olyanok, mint amilyenek a bejáratnál is voltak?“ Rémülten suttogják, vagy csak gondolják: „De hiszen ezt sohasem fogjuk megtudni, mert oda embernek nincs visszatérés!“ „Légzőkészülék? Poroltó? Gázpalack? Vagy valami egészen más?“, „Ki lesz, aki kipróbálja?“ Úgy emlékszem, az üvöltözés kiváltó oka az volt, hogy csak az egyikük hozott magával öngyújtót.

Érdekes módon, én közben még nyitva látom a bejáratot, amit a többiek ott, a túlsó falnál már rég nem: néhány méterre állok csak tőle, mialatt mindezt, mint egy filmet nézem. Azonban ahogy azon hezitálok, hogy odamenjek-e a közéjük, már csak nyomtalanul behegedt fal emelkedik a helyén - amiként az összes addigi ajtó, ez is eltűnik az emlékezetemből. Nem sokkal ezután azonban – a veszekedők számára továbbra is szinte csak mellékesen – az ekkor váratlanul újra megnyíló bejáraton át egy középmagas, vékony testalkatú, sima arcú fiatalember érkezik, enyhén előre dőlve, egyenletesen gyors tempóban. Nem tulajdonít különösebb jelentőséget annak, hogy valaki közlőre bámulja („Idebiccent nekem, vagy sem? Jó kérdés!“), ahogy egyáltalán nem akad fenn azon sem, hogy a többiek a tűzrakó helynél talán fel sem fogják, ami történik – egyszerűen tovább halad, és eltűnik a roppant térben. Már közelebb állok a félelmetes peremhez, de egy hosszú pillanatig tétovázom, mert a társaság is vonz. Meglátok egy gyorsan mozgó árnyékot a falon, amely talán még az övé, de lehet, hogy az enyém, majd – az utolsó pillanatban – utána vetem magam. Azt még mintha látnám, hogy a moziban ragadtak erre azért felfigyeltek.

Igyekezniem kell, mert mindig éppen akkor érek oda, amikor valahol eltűnik a következő kijáraton, amelynek létezéséről csak ő tud. A termek szinte összeérnek, mint egy labirintus-szerű, sárgás fényű zsír-alagút, aztán egyszerre hűvös félhomályba érek, kitágul a tér, a magasból, több száz méteres fekete meddőhányó lábánál egy metróvégállomás. Csupasz betonoszlopok, sínek, váltók, egy kivilágított, de üres peron. Legfelül, a meddőhányó és a tárna tetejének találkozásánál megcsillan a napfény.

Odafenn egy kisebb márvány helyiségbe kerülök, ahonnan lépcső indul a szabadba. Látom az eróziót odakinn mindenütt a távoli hegyeken, de látom a hangyákat is – élnek. Mielőtt kiléphetnék a szabadba, eszembe jut: lehet, hogy itt éhen halok? Megtapogatom a szélzsekim zsebét, amiben maradt még néhány háztartási keksz a dobogókői hegyi maratonról, és megszűnik a probléma. Felsétálok a sziklás hegyoldalba vágott, házakkal szegélyezett lépcsősorra,

majd bemegyek a második kapun, ahol utoljára eltűnni láttam a vezetőm. Mintha egy nehéz, áttetsző függönyön keresztül lépnék át. Itt lakik. Az ágyán ül egy viaszosvásznas asztal mögött, a helység végében kisebbfajta, sötétlő kapu. „Ne is törődj vele!” – mondja a mosolya. Várt rám, örvendezünk. Cigivel is megkínál. „Köszönöm, talán később”, válaszolom és visszalépek a fénybe: „körülnéznék előbb még egy kicsit”.

Apósom ébresztgetett ekkor, megkávéztunk, és nemsokára a kora hajnali séta alatt átfagyott orromat dörzsölgetve, még félálomban üldögéltem a zalaegerszegi ferences templom padsoraiban. Eszter családjával közösen hallgattuk a gyászmise előtti csendes áhítatot.

Az álombéli barlangrendszer, a kijárat, a lépcsősor, a táj – mindez élénken megmaradt az emlékezetemben. Kicsit úgy voltam, mint aki még nem ébredt fel teljesen. Akkor hajnalban, a belülről márvánnyal burkolt templomban a halk zsolozsmázást hallgatva azt éreztem, mintha nem is jutottam volna ki a szabadba, mintha ez is egy újabb barlangbéli terem volna, a szentély pedig ijesztő márványarc. Persze azért láttam magam kívülről is, de tudtam, hogy hiába menekülnék most ki az utcára, oda is utánam jönne az álom...csak akkor – bocsáss meg nekem, Gyszi papa – már megsértődve.

Ekkor vagy később? – már nem emlékszem, mikor vettem észre, hogy az álombéli kijáratot belelátom abba a purhab szikla- vagy felhő-gyűrűbe, amelybe pár nappal azelőtt a lépcsőfokokat kezdtem faragni.

Hát igen, a kapuban nem guggolt óriási meztelen nő kék napszemüvegben, ezért, miután hazaértünk, az első dolgom volt, hogy kivettem Esztert az amúgy is ingatag keretből. Ő még azon a héten bejelentette, hogy időközben berendezte az új fészkét valaki másnál, és a bejelentés után rövidesen, hét közös évet hagyva a háta mögött, át is költözött oda.

Ezután stabilizáltam a keretet. Vasvázat hegesztettem, majd azt a habba ágyazott lécekhez és az új, vastag forgácslemezből kivágott képtükörhöz rögzítettem, majd nekiálltam átfaragni álombeli kijárattá. A hab spontán kialakult formáit folytattam és variáltam, a lépcsőfokokat pedig a keret formájához igazodva ívesre formáltam. Azt terveztem, hogy a festés során a látszati lépcsőket fokozatosan kiegyenesítem majd. Mikor elkészültem, híg gipsszel átkentem a formákat, majd fokozatosan különböző keménységű és színű, sűrűbb gipszrétegekkel vontam be és csiszoltam-csiszoltam hónapokig, a tömörebb anyagban pontosítva az éleket. Végül vékony, enyves kőkréta réteget gletteltem az egészre, és finomra felpolíroztam.

Amikor elkezdtem a keret felületének kialakítását, még nem tudtam, hogy fogok-e ráfesteni, vagy anyagában hagyom, tulajdonképpen egy tojáshejszerű, csiszolt festményalapot építettem

fel az ipari purhabra. Azonban a felület a munka során hasonlítani kezdett az álomban látott márvány barlangfalakhoz, ezért – no meg azért, hogy restaurálható legyen – eldöntöttem, hogy így, anyagában hagyom majd, és végül, mikor elkészültem vele, le is kezeltem viasszal. A viaszos védőrétegtől még „álomszerűbb” lett, festeni viszont ezután már biztosan nem lehet rá. (Időnként puha ronggyal le kell róla törölgetni a port!)

Valkiddal szigeteltem ezután a stabilan beépített új képtükör mindkét oldalát, majd a száradás után érdesített felületre vékony rétegekben csiszolt gesso alapot építettem.

Ezután egy nagy rajzlapból kivágtam a képtükör formáját, behelyeztem a keretbe és egy hét alatt szénrel felvázoltam az emlékképet (.kép).

Mielőtt elkezdtem rajzolni, sok bizonytalanság volt bennem. Miket is láttam? Sziklákat, egy tavat (vagy tengert?), távolabb hegyeket. Volt fa (fák?) is, meg persze a lépcsősor, de abban már nem voltam biztos, hogy három vagy négy kapu nyílt a lépcső oldalában. Ha pusztán az emlékezetemre hagyatkozom, a házaknak lehetett volna akár cserépteteje is, rusztikusan málló vakolat a falakon, falusi függöny az ajtókon. Azonban miközben rajzoltam, mindennél inkább vonzott az álombéli termék sallangmentes szabályossága. Talán azért is ragaszkodtam a vonalzóval szerkesztett formához, mert a ház sarkáig felvezető első lépcsőfokok a keret körformájához igazodva ívesek, csak fokozatosan válnak egyenessé, és ezt a térgörbítő trükköt a házak szigorú geometrikus rendjével gondoltam elfogadhatóbbá tenni.

A keret által meghatározott sajátos térben próbálkozással módszerrel alakítottam ki a lépcsősor és a ház-kubusok perspektíváját – vagyis többször teljesen újra kellett rajzolni az egészet, illetve egyes részeit. Észrevettem egyszer, hogy az első próbálkozásaim nyomán az ég puhán kezelt felületén ott maradt, kiradírozhatatlan vonalak mintha egy a hegygerincen álló őrtornyot formálnának, csak némi árnyékolás és a lőrések hiányoznak róla. Ezeket mindjárt pótoltam és így dőlt el a kérdés: három épület volt az álomban, a negyedik: az őrtorony.

A kép tömegközéppontjába helyezett magányos fával kapcsolatban is feltehető a kérdés, hogy valójában milyen viszonyban van az elkészült mű az álomban látott képpel? Az álombeli lépcsősor ott, a budaörsi borospincékre emlékeztető, bukolikus hangulatú házsor mögött úgy kanyargott fel a fák közé, ahogy itt, a Huszonnégyökrös-hegy gerincén, csak éppen a Huszonnégyökrösről hiányzik a nagy szikla, a házak és a távlat. Kezdetnek megrajzoltam a lépcsősor tetején az első fát, a sziklakiszögelés védelmében álló, öreg kocsányos tölgyet, de ettől annyit erősödött, annyival erotikusabb lett az egész, hogy azt gondoltam, nem több lesz a

mű, hanem éppen kevesebb, ha további fákat, „budaörsi” facsoportokat emelek a terébe. Indokolhatónak tűnt ráadásul, hogy egy kopár, szélfútta hegyoldal egyetlen viszonylag védett helyén egy szoliter fa áll.

Úgy gondolom, hogy az álomnak azon a pontján, amikor a Huszonnégyökrös facsoportját láttam, már túl voltam a kapuban látott, eredeti képen. Az emlékezetemben felismerhető (főleg budaörsi és egyéb) táj-részletek valószínűleg közvetlenül az ébredés előtt, evilági hordalékként kerültek az álomba. Ilyen hordalék lehetett egyébként az is, hogy a vezetőm cigarettával kínált odabenn, amit pár perccel később már ébren, tényleg el is szívtam az apósommal a konyhában, a reggeli kávéhoz. Valószínűsíthető legalábbis, hogy az álomképben nem az a fontos, hogy pontosan hogy néz ki éppen az a facsoport, hanem elegendő elfogadni, hogy a lépcső végénél állt egy vagy (ha kell, de – mint kiderült – nem kell) több fa.

Azt hiszem, hogy a kilátástalan barlangrendszeren túli világra érkezés pillanatában az álom teljes folyamata, nyelvileg is megfogalmazható története a képbe sűrűsödött. Ott és akkor a dolgok, mintha fogalmakként álltak volna a térben. Erre a hieroglifa-szerűsége rakódtak rá aztán a személyes emlékek, de ezektől – ezt világosan láttam – amennyire csak lehetett, meg kellett tisztítanom.

Mit kezdjek például a képen a „moziteremben” feltűnő ismeretlennel? Vele, akinek utána vettem magam, aki a fényre érkezés pillanatában, vagyis abban, amit „ábrázolni” szeretnék, *éppen eltűnik* az egyik bejárat mögött? A vázlat elkészítése során, mivel a sziklás hegyoldal rajzolása olyan élvezetes volt, nem bírtam ellenállni a kísértésnek és a gerinc egy kiugró sziklájára – ahova a lépcsősor tetejétől, a sziklaorrral alatta még kényelmesen át lehet sétálni – egy távoli mélységbe tekintő, régies öltözetű staffázs-figurát állítottam, egy köpenyébe burkolózó, sétabotjára támaszkodó melankolikus alakot. Az álombéli ismeretlenre azonban sem a mozdulat, sem az öltözet nem utalt: az álombéli vezetőm otthon volt, mai mindennapos viseletben: számára nem lehetett különös ez a látvány, de főleg nem fenséges. Talán az általam felrajzolt alak nem is ugyanúgy jutott oda, ahogyan mi, vagyis a barlangrendszeren keresztül és a lépcsősoron felsétálva, hanem valahonnan a képen ábrázolt világból tévedt oda, mint egy XIX. századi utazó.

Elbizonytalanodtam. Zavart a nyilvánvaló Caspar David Friedrich-utánérzés, de nem jutott eszembe jobb megoldás. Emiatt is nem álltam rögtön neki a festésnek, no meg azért, mert ez előtt a kép előtt a *Körforgalomra* festettem csak egy kis „sziklás hegyoldalt” és ezt még – mint tapasztalatot – kevésnek éreztem.

Kopár sziklaoldalokban Budaörs igazán bővelkedik, ezért úgy döntöttem, hogy az álomkép festése előtt először a valóságban fogok edződni.

A Szikla kereszttel

Az első szikla-gyakorlathoz a téma, akárcsak a *Körforgalom* esetében, ha nem is „az utcán hevert”, de adta magát: csak ki kellett nézнем az ablakon. Észak felé, a konyhaablakban, Budaörs jelképe látható, a „Puputeve-hegy”⁶ sziklája a kereszttel és az emléktáblával. A déli fekvésű, meredek, erősen erodálódott, kisebb fehér mészkősziklával és kőtengerekkel tarkított, különleges növényzetű hegyoldal felett aranyló-rózsaszínes szikla magasodik, a felénk eső oldalán egy emléktábla van felszerelve, a csúcán pedig hatalmas rozsdamentes fémkereszt áll. Az 1947-ben, a német nyelvű lakosság kitelepítésével egy időben ledöntött fakereszt helyén 1996-ban állították fel újra (három héttel azelőtt hozták helikopterrel, hogy megtaláltam a házam). A nézőpontomból, vagy háromszáz méternyi távolságból is jól látható, hogy az emléktábla márványból, de nem helyi anyagból készült. A felirat azonban távcső nélkül nem olvasható.

Kisebb (18x13 centiméteres) táblákra, oldott ecsetvonásokkal gyors színvázlatokat készítettem. A harmadik változatnak már egészen jó fénye lett. A negyedik verziót ezután egy valamivel nagyobb és zömökebb arányú (23x18centiméteres) táblára festettem, hogy rákerülhessen a képre az a galagonyabokor is, amely a szikla tövében áll. Friss tapasztalataim birtokában, itt már alkalmazhattam azt a festő-technikát, amelyhez a *Körforgalom* vezetett.

Élesebben megfestve a képet élesebben szembesültem a problémákkal is. Az „emléktábla”, amely ebben a méretarányban olyan picike, hogy lehetetlenség szöveget is felírni rá - nyugtalanító kérdésként ágyazódik a szikla falába. Miért is gondolnánk, hogy ez egy márvány emléktábla, miért nem, mondjuk, hogy egy, a képre ragasztott bélyeg? A nagy „lépcsős” keret, az *Erózió* előkészítése során kikísérletezett márványhatású felület vezetett el a megoldáshoz: vastag, szabályos formájú gipszöntvény keretbe ágyaztam a festményt úgy, hogy a keretet szintbe csiszoltam a képtükörrel, majd a látszó oldalait a már bevált módszerrel márványhatásúvá tettem. A mű így inkább egy emléktábla emléktáblájává vált, s ezáltal talán összetettebbé vált a téma szimbolikája .

⁶ Az oviban így nevezték a Kőhegyet a gyerekek. (Horváth Gergely szíves közlése)

Ezen a képen távolról néztem fel a hegyre, semmi sincs rajta közel. A „lépcsős” emlékkép rám váró festése során viszont a távoliakkal összevetve közelebbi és egészen közeli sziklákkal is számolnom kellett, mivel azok közvetlenül a keretből kiindulva, a kezdő lépcsőfokokhoz arányítva, tőlünk néhány méterre kezdődnek majd.

A Kőhegy vázlata

Felsétáltam a Kőhegyre látászöveget mérlegelni. Délutánra találtam is egyet, amelyben nem csak jó, tagolt szikla-gyakorlóterepet, hanem egy meglepő szabályosságokat mutató kompozíció ígérését is láttam. Maga a pozíció az erkélyablakomból is látszik, néhány méterrel a *Körforgalom* jobboldali képhatáránál emelkedő szikla fölött van. Önmagában is érdekes hely ez: ha a Kálvária-domb tetején álló feszületet (ugyanaz, amely a *Körforgalom* síkmértani szerkezetének kulcseleme) és az ezt megelőzően festett kőhegyi keresztet légvonalban egy egyenessel összekötjük, akkor ez a kiszögellés, vagyis ahol egyébként a hegy – szerintem – legizgalmasabb nézőpontja található (két-háromméternyi, vagyis ebben a dimenzióban elenyésző hibával) rajta van ezen az egyenesen, ráadásul annak éppen a felezőpontjánál.

Barkácsoltam egy mobil festő-szettet, és felköltöztettem a munkahelyem a hegyre.

Két hét alatt elkészítettem egy meglehetősen részletes grafitvázlatot a csiszolt alappal ellátott vászonra, de a festést csak két hónappal később, július elején kezdhettem el, mert közbejött valami, ami – remélem – vissza nem térő alkalmat teremtett egy önarckép megfestésére.

Kalandos Önarckép

„Keletkezett” egy durva seb, egy jókora monokli a jobb szemem körül. Történt egy eset, ami – sajnos – elmesélhető, és én sokáig nem is bírtam ellenállni a csábításnak, meséltem, kéretlenül, bárhol, bárkinek. Élveztem a saját hangom minden adandó alkalommal, belejöttem, s egy-egy pohár ital mellett hol tömörebben, hol cirkalmasabban fejtettem ki a történeteket. Pedig éreztem, hogy sokan megütköznek a szavaimon: „Azért festetted ezt az önarcképet, hogy mindenkinek elmesélhesd, milyen hülye voltál? Mi közünk nekünk ehhez, és mi köze a képnek?” Akkor sem, és azután még sokáig nem törődtem ezekkel a hangokkal, sőt, amikor írni kezdtem a képek történeteit, éppen „a megveretésem története” volt az egyik

legelső, amit gördülékenyen meg tudtam fogalmazni. Mindig is tudtam, hogy ez egy alpári sztori, de abban reménykedtem, hogy az események pontos leírása közelebb visz a festmény keletkezéséhez.

Hát nem vitt közelebb, vagy legalábbis nem úgy, ahogy gondoltam. Mégis, szöveg mivoltában is sokáig ragaszkodtam ehhez a (több, mint tízoldalnyi) történethez. Amióta azonban a többi képpel kapcsolatos írások is előrehaladtak, ahogy az egész dolgozat összetettebbé vált, egyre megterhelőbbé vált kínosan részletező jelenléte. A támadóim valójában jelentéktelen alakok voltak. Egy szépirodalmi igényű elbeszélésben felbukkanhatnának, elvegyülve a képzelet szülöttei közt, jelen írásban azonban semmi szükség arra, hogy az emlékezet (és a felejtés) kísértetei közül hús-vér szereplőként hagyjam őket előlépni.

Röviden megfogalmazva mégis, ami történt: arrogánsan rászóltam valakire, amiért szemetelt, ahelyett, hogy megvártam volna, amíg elmegy, és fölszedtem volna utána. Ez volt életemben az első eset, hogy megütöttek, ráadásul a saját házam előtt. Addig valahogy mindig megúsztam a sűrű helyzeteket: Egyszerűen csak elszaladtam, vagy jóakaróim vezették el a feszültséget, vagy sikerült kidumálnom magam. Ezúttal azonban messzire mentem: egy önjelölt próféta magabiztosságával hívtam ki magam ellen a sorsot. S ha az így kihívott sors elől nem is, a srácok elől végül el tudtam szaladni, ezért nagyobb bajom nem is esett.

Miután ágyba kerültem, egész éjszaka a lüktető sebben percegve megindult varasodást figyeltem, miközben újra és újra átpörögtek az események az agyamban. Pirkadatkor arra riadtam fel, hogy kívül kerültem a testemen. Tudtam, hogy azonnal fel kell ébrednem, mert eszembe jutott az az előkészített vászon, amelyre már fél évvel korábban átkopíroztam a régóta tervezett önarcképfestés előkészületeként rajzolt *Bőrkabátos önarckép* fő vonalait: „most minden okom megvan arra, hogy végre nekiálljak”. Még villanyfénynél berendeztem a munkahelyem a fürdőszobában, az egyetlen használható északi tetőablakom alatt. Becipeltem a nagy állótükröt, felvettem a legszebb fehér ingem, és amint feljött a nap, rohamtempóban nekiálltam kikeverni a sebesülés környékének színeit – nehogy beforrjon, mielőtt megfesterém.

Ezt a vásznat eleve úgy készítettem elő, hogy alkalmas legyen a részletező festésre, amely, mint már tudjuk, nagyon időigényes. Amennyire időigényes azonban ez a festésmód, olyan gyorsan változtak a szemem körül a színek és a formák. Az első nap ezért egyszerre nagyon gyorsnak és nagyon pontosnak is kellett lennem: valódi láttelelet akartam adni a sérülésről. Eleinte nagyon nagy segítségemre volt a vászonra annak idején átvezetett „szabásminta” –

aztán valamennyire eltértem tőle, ahogy belülről kifelé elkezdett önálló életre kelni a festett arc. Estére – a rezzenéstelen figyelemben töltött első nap végére – lényegében elkészültem a sérüléssel és a környékével. Talán a nagy kezdeti nyomás miatt ezután nagyon belendültem, és az eufórikus állapot, amely a „most vagy soha” érzéssel kezdődött, még két héten át, napról napra kitartott, egészen addig, amíg az arcbőrrel, a hajjal és az inggel el nem készültem. Talán még a telefont sem vettem föl ez alatt.

Olajportrét ezelőtt kizárólag fénykép után festettem. A tükörben látott kép megfestésétől azt vártam, hogy így kiiktathatom majd a fényképet a portréfestésből. Reméltem, hogy a bőr színét a fényképezőgép közbeiktatása, az előhívó nedvek butuska színvilága nélkül, élőben vethetem össze a palettával, miközben a modell lényegében mozdulatlan marad. Egészen addig azonban nem mertem belekezdeni a festésébe, igaz, mindig volt alibim, hiszen volt min dolgoznom.

Az egyenletes, északi fény miatt kezdtem el tehát éppen a fürdőszobában a munkát, ám festés közben egyszerre észrevettem, hogy amit a tükörben, a fejem körül látok, vagyis a fehér csempe izgalmas háttér lehet magán a festményen is. Nincs más dolgom tehát ezzel sem, mint az, hogy egyszerűen megfessek, amit látok! A szekrényemben kotorászva a kezembe akadt egy rosszul bezárt befőttesüveg, amiben, terpentiben oldott mastix-lakkot tartottam. Évek óta állhatott ott, már szinte mézszerű volt az állaga. Eszembe jutott, hogy ha ebbe a (kevés lenolajjal kicsit meglágyított) sűrű, áttetsző anyagba keverném a pigmentjeim, igazán csempeszerű lehetne a háttér. Csempeszerű, vagy éppenséggel, mint épített háttér – ikonszerű. Az ikonszerűség persze csak egy mellékhatás: amikor a háttéren gondolkoztam, akkor elsősorban az arcbőr és a háttér arany-ezüst színviszonylatai érdekeltek. A csempén tükröződő tetőablak fehér színéhez képest a „fehér” csempe a nem tükröző részeken a szürke középértéke („ezüst”), amelyet az akkor már meglevő bőrszínekkel („arany”) azonos alapszínek (ultramarin, kadmiumsárga, krapplakk, cinkfehér) felhasználásával állítottam kölcsönhatásba. Az ünnepi ing világító fehér vásznát már ehhez az összetett viszonyrendhez képest különböztettem meg azzal, hogy a cinkfehéret, mint keverőszínt az inghez kikevert paletta színeiben titánfehérre cseréltem.

Azt hiszem, hogy csak ilyen – érzékletesen nehezen, vagy egyáltalán nem megfogalmazható – kisebb „találmányok” összjátéka teheti érdekessé a képet. A sérülés (és a visszatartott kaland) értelme csak ezeken keresztül, ezekkel összevetve válhat igazolhatóvá.

A Kőhegy folytatása

Július vége felé visszaköltöztethettem a munkahelyem a Kőhegyre és belefoghattam a festésbe a kalandos önarckép előtt kidolgozott, rajzolt szabásmintával ellátott vásznon.

Általában tíz, fél tizenegy körül kezdtem el festeni, egy óra, fél kettő körül jutott el oda a Nap, ahol a képen, késő délutánra viszont már a bal vállam mögé került, és fokozatosan aranyszín árasztotta el a sziklákat. Talán ez a késő délutáni napfény volt a legszebb, de mivel a *Körforgalom* és a *Szikla keresztel* színeit is a kora délutáni fényeknek feleltettem meg, és a „lépcsős” álmképre sem úgy emlékszem, hogy naplemente lett volna, ezért kikevertem az aranyszíneket, de melléjük tettem a délelőtti ezüstös fényeket is, és a két (ultamarinnal kevert) színsort egymással összevetve építettem fel a sziklaoldal fényeit.

Augusztus végére már biztos voltam benne, hogy abban a mikro-léptékben, amelyben – a „szabásminta” mentén – haladtam, nem lesz időm odakint befejezni a képet: lassan, de biztosan átvették a hatalmat az alig elviselhető hidegek és a festőállványt rázó szelek, félbe kellett szakítanom a festést. Egy-egy ilyen megszakítás – gyakorlatilag – azzal jár, hogy amikor folytatom a munkát, nem tudom majd (nedvest–a nedvessel) összedolgozni a színeket, csak a már megszáradt terület határa mellé rakni.⁷ Kézenfekvő, hogy ott érdemes megszakítani a színes gesztusok szövetét, ahol ez feltűnésmentesen megtehető, vagyis a színekkel térbe görbített „dolgok” látszati határán. A Kőhegyen festett képen a sziklagerinc és a mögötte levő hegyoldal találkozása mentén kínálkozott egy ilyen határvonal. Itt végig megállhattam anélkül, hogy a kényszerű megszakítás és a megjósolható festésmódbeli változás határa ne hasadás vagy törés, hanem jelleghatár legyen a szín-tér összefüggő szövetében. Az egyre rosszabbodó körülmények ellenére ezért mindaddig feljártam a hegyre, amíg – október közepére – végig ki nem építettem a megcélzott száradási határt, a még megfestetlen hegygerinc körvonaláig.

Választhattam ekkor, hogy otthon folytatom a képet, vagy kivárom a következő nyarat.

Az előbbi mellett döntöttem: Egyrészt mert – természetesen – szerettem volna mielőbb készen látni a képet, másrészt, mert azt gondoltam, hogy hasznosabb lehet a „lépcsős kép” szempontjából, ha a *Kőhegyet* idebenn, fejből fejezem be, hiszen a „lépcsősön” a kerethez

⁷Hasonló problémát kell megoldania a freskófestőnek. A freskót, annak érdekében, hogy a pigmentek stabilan, időtállóan a fal anyagába kössenek, friss, nedves vakolatra festik. Ha egy részt fölvakoltak, azt a területet még az előtt készre kellett festeniük, hogy a vakolat megkötne – vagyis (gyakorlatilag) aznap. A munkát ezért a száradási határok előzetes figyelembe vételével kellett megtervezni. Például: Raffaello-nak egy nap Platon tógáját kellett készre megfestenie, pedig Platon arca és keze helyén ekkor még csak a falra felrajzolt, „szabásmintául” szolgáló vázlatvonalak voltak.

csatlakozó, abból kiinduló sziklaoldalt mindenképpen képzeletből kell majd festeni. A kőhegyi sziklák grafittal készült „szabásmintája” odakint hasznosnak bizonyult, segített a fölé épülő színes ecsetvonások léptékének megtalálásában. Abban reménykedtem ezért, hogy megfelelő támpontokat nyújt majd akkor is, amikor a látvány nélkül folytatom a festést, és így a műteremben megfestendő képrész nem üt majd el túlságosan a kint elkészülttől.

Technológiai szempontból nem kellett azonnal folytatnom a festést, hiszen száradási határhoz értem.

A Szélárnyék, A Tubestől a Zengőig és a Kőhegy folytatása

Ahogy ősze fordult az idő, a látószögem periferiáján, a völgyhajlatban felkúszó cserjés nyári, harsány zöld színei lassan elmélyültek, majd robbanásszerűen, néhány nap alatt bíborszínűvé vált a domboldal, amíg az első hajnali fagy le nem marta a nyárbúcsúztató díszet.

Egy csendes októberi napon aztán – már festő-szett nélkül – még egyszer kimentem a hegyre, ebbe a szélvédett völgyhajlatba. Látószöveget kerestem egy kölcsönbe kapott remek fényképezőgép lencséjén keresztül, de hiába: egyrészt igazából nem találtam olyan nézetet, amelynek a kompozíciójában benne lett volna annak a festménynek az ígérete, ami a látványban viszont, úgy éreztem, benne van, másrészt, délutánra gyanússá vált, hogy túl sokat exponáltam – persze ki is derült, hogy nem volt film a gépben.

A könyökömre támaszkodva nézelődtem még egy darabig, lassan elszállt a veszteség felett érzett dühöm, el is bóbiskoltam talán. Már átázott a ruhám a felolvadt dértől nedves aljnövényzetben, amikor beugrott, hogyan ne vesszen mégse kárba ez a nap: hazasiettem és egy meglevő, 180x145 centiméteres vászonra akrilfestékkel fejből fölvezoltam a *Szélárnyék* vöröslő bokrokkal tagolt domboldalát.

Ekkor a felhőkön még csak gondolkoztam. Hogy érthetőbb legyen, hogy miért pont olyanok lettek, amilyenek, itt párhuzamosan bele kell kezdenem egy másik kép történetébe is. Másnap meglátogatott a már vagy egy évtizede Marseille-ben élő régi, mesteriskolás barátom, Hajdú András (aki a *Halott király* festésének végén is jókor érkezett), és megkért, hogy az általa kitalált és részben általa is szervezett „Bigyoton-park Művészeti Fesztivál” egyik helyszínén, a pécsi TV-toronyban – a presszó bérleti díjának ellentételezéséül – segítsek neki megfesteni egy faliképet, „ami viszont – kecsgetett – ott is marad utána”. Nagyméretű falfelületről van szó, ezért András azt találta ki, hogy „mintha a kilátás tükröződne a falon”, megfestjük majd a

tájat és fölé a felhőket, „persze, mindent csak elnagyoltan”. Éreztem, hogy lesz neki elég dolga a társulatával és az előadásuk előkészítésével, vagyis az egész így is, úgy is rám hárul majd, de izgalmasnak találtam a feladatot, ezért gondolkodási időt kértem tőle. Hogy legyen valami fogalmam arról, hogyan lehet akrilfestékkel gyorsan felhőket festeni – nagyobb ecsetekkel, vad gesztusokkal, előre kikevert színekből –, amolyan absztrakt expresszionista felhőszerűségeket kanyarítottam az előző nap festett domboldal fölé. Úgy éreztem, egészen jól működik a felhőképző metódus, ezért – bár ehhez ehhez a képhez képest ekkor még túl vázlatosnak tűntek a felhők, mégis – felhívtam Andrást, hogy vállalom.

Valamiért azonban ott még egy hétig nem lehetett elkezdni a munkát, ezért – visszatértem (amint most elbeszélésemben is visszatérek) a *Kőhegyhez*: belekezdtem az odakint száradási határig festett kép folytatásába, vagyis a *Kőhegy* gerincébe, immár idebenn. Tudtam, hogy ha nagyon igyekszem, egy féltenyérnyi területet meg tudok festeni ez alatt az idő alatt, és éppen ennyi kellett ahhoz, hogy a következő lehetséges száradási határig eljuttassam a képet. Ez a terület a hegygerinc végén kiemelkedő (a nézőpontomból nézve a hegygerincet megkoronázó) sziklacsoport volt, amelynek az alapzata majdnem végig a közelebbi sziklák, és a néhol már szalmává száradt füvek takarásában van. Ezek mentén újra meg lehetett állni, és újra hagyni lehetett a festékfelületet, hogy száradjon.

Aztán elutaztam Pécsre. Megláttam a helyszínt, a döbbenetes panorámát és a megfestendő felületet, amely a torony 7.5 x 2.4 méteres, ¼ hengerpalást alakú vakolt szerkezeti betonfala volt, a körkörös panorámaablakkal szemben. Tényleg nagyon rövidnek tűnt a rendelkezésünkre álló idő, különösen, mivel úgy láttam, hogy ezt a képet érdemes lenne nem „csak úgy nagyjából megcsinálni”, ki kéne hozni belőle, amit csak lehet, tartson, ameddig tart. András persze magabiztosan kijelentette, hogy ne aggódjak, összehozzuk a dolgot határidőre.

Piros, sárga, kék, fehér akrilfestékeket, akril emulziót és ecseteket vásároltunk a városban, és mivel olyan hosszasan incselkedett velem egy tengeriszivacs is a művészellátó egyik felső polcáról, megvettük a kis drágát.

A toronyban levő étterem konyhájáról kölcsönkértem egy csomó mélytányért, hogy az ezekben előre kikevert, összevetett értékek széles skálájából, „behangolt” színekből festhessünk.

Az otthon kisebb méretben kipróbált felhő-generáló módszer ebben a tág dimenzióban jól működött, változatosabbak, jó térhatásúak lettek a gomolyfelhők, különösen este, villanyfénynél, a körkörös panorámaablakokban tükröződve – vagyis messziről nézve.

Közben, mikor akadt egy kis ideje a próbák között, András is kedvet kapott: egy nagyobbfajta felhőtömböt ő festett meg az általam kikísérletezett módszerrel. A közeli felhőket nagyobb, a távolabbiakat pedig egyre kisebb ecsetekkel raktam föl, de a gesztusrend folyamatos változtatásával is próbáltam érzékeltetni az égbolt ebből a magasságból nézve rendkívül tág téri dimenzióit. Két nap alatt elkészültem vagy harminc (köztük jó néhány nagy, bonyolult) felhővel, aztán áttértem a mélyen alattunk húzódó Mecsek hegyeinek és a távoli horizontig tagolt tájnak a festésére. Ekkor derült ki, hogy miért akarta annyira az a bájos kis szivacs, hogy elhozzuk: a letépkedett darabkáinak a kis kiálló izé-bizéivel felpötyögtetve a színrétegeket jól ki lehetett fejezni a távolban hullámzó erdőség puhaságát. Zöldes és vöröses, hidegebb és melegebb értékekkel kiegészített komplementer színsorokat kevertem a hosszú asztalokra kirakott tányérokban: az őszi erdő színeit. Annak idején, István-aknán krómoxid zöldet és feketét is használtam az „őszi erdő” témához, itt azonban mindent az alapszínekből kevertem.

Ez a pötyögtetős módszer egy ekkora felületen akkor is nagyon időigényes, ha a lehető legkevesebb pihenővel, minden nap reggeltől estig pötyögtetek. Ha viszont az így kialakuló hullámzó, nagy puhaságban mégis feltűnnek ecsetvonások, akkor azok igen karakteresen válnak irtássá, az irtásokon erdészeti úttá, külszíni fejtéssé, vagy (a képen négy centi magas) tubesi kilátóvá és hasonló térképészetileg is releváns tereptárggyá – vagyis, úgy látszott, megéri.

A közelebbi, a tőlünk 400-tól 1000-méter távolságra levő irtások szélén, azokban a keskeny sávokban, ahol a lilásbarnás aláfestésre csak a legsötétebb lombszínekből jutott, a tüccsettől húzogatótt világosszürke és egészen sötét, kékesfekete fatörzsek között mindenhol „belátni” az erdő lombja alá is. A Tubestől a Zengő távoli tömbjéig tart a negyed-kör panoráma. A napsütötte Komlói medence mögött, a Baranyai-, sőt, távolabb a Somogyi-dombság lankáin változatos színű szántóföldek és erdősávok fénylenek. (Jó időben, állítólag, látni a Badacsonyt is.)

Az előadásra természetesen nem készült (nem is készülhetett) el az egész panoráma-tér-kép. A felhős égbolt, a horizont és a távoli dombok megvoltak, de az erdőségek pötyögtetésével, akárhogy igyekeztem, akkor sem haladtam gyorsan, csak a tükörkép jobb szélén tudtam a határidőre befejezni vagy három négyzetméternyi lombos területet: a Misina közelebbi lejtőit, a Tubest és mögötte a távolabb kéklő Jakab-hegyet. A többi, aláfestésben maradt rész elé az előadások idejére felépítettük a nézőteret. Sajnos, mivel ez egyben egy videofilm fesztivál is

volt, vetítívásznak kerültek a panorámaablakok elé, és emiatt a közönség egyáltalán nem láthatta magát a hatalmas tükrökben, a felhőim közt ülve.

A rendezvény után Andrásék hazautaztak Marseille-be, én azonban még másfél hónapig Pécsen maradtam, és rendületlenül folytattam a pötyögtetést. Minden időmet az ebben az évszakban már eléggé kihalt, csaknem fűtetlen TV-toronyban töltöttem, bélelt nadrágban egy szőnyegen a fal előtt térdelve.

Van az ilyen helyekben valami iszonyú. Két héttel azelőtt, hogy elkezdtek odafenn a munkát, egy tizenkilenc éves egyetemista lány ugrott le a Panoráma-presszó felett levő hírhedt, nyitott kilátóból. Ilyenkor a jegyszedő vagy a liftesfiú telefonon felszól az étterembe, azok először értesítik a hatóságot, majd lelifteznek (sokáig tart, hetvennyolc méter), hogy maguk is megszemlézzék az esetet. Bennem is lappangott egy enyhe, fémes ízű szédülés. Már majd egy éve egyedül voltam, a „körforgalom” és a „lépcsős” megoldatlanul (megoldhatatlanul?) álltak, én meg itt gyötöröm magam hónapok óta a hidegben, ingyen. Mindemellé az étterem tulajdonosa (vagy bérlője?), aki már nyolc alkalommal liftezett le a torony még friss áldozataihoz, többszöri kérésemre sem volt hajlandó áthelyeztetni a képből a melegmányi erdőbe ékelődő barna duplakonnektort, sem pedig (legalább) megfordíttatni egy kis lengőajtót, a dídsé-pult „ajtaját”, amely valahol Pécsvárad magasságában maradt – úgy éreztem, az én szégyenemre is –, értelmezhetetlenül a tájba csavarozva. A festménynek ezt a szerencsétlen bal sarkát, vagyis a Zengő távoli, párás tömbjét emiatt a többi részhez képest vázlatosabb állapotban hagytam.

December közepén elégeltem meg végképp a helyzetet, de előtte még - két napos rohammunkával - majdnem teljesen átfestettem az eget, eltüntetve a korábbi büszkeségeimet, az absztrakt expresszionista gomolyfelhők zömét is. Erre a radikális beavatkozásra azért volt szükség, mert bár a pötyögtetős módszer nagyon plasztikussá tette a hegyek hullámzását, ennek azonban az volt az ára, hogy így nem különböztethettem meg elég élesen a felhők elrendezettségéből következő árnyékos és napfényes területeket, ehelyett egységesen hűvös lett, árnyékba borultak a közeli erdőségek. A távoli, ecsetvonásokkal (vagyis nem pötyögtetve) festett színes domboldalakat viszont még mindig, sőt a kontraszthatás miatt még inkább sütötte a nap, ellentmondásba kerültek tehát a tájon uralkodó fényviszonyok az időjárási viszonyokkal. Egy nagy, egybefüggő frontfelhőzetet képzeltem el a helyzet megoldásául, amint a hátunk mögül éppen betör a Mecsek fölé és az előőrsei már Komló fölé nyúlnak. Csak a Zengő körül és a napsütötte távolban kegyelmeztem meg a korábbi felhők közül néhányat.

Mivel azonban a gyönyörű atmoszférikus új ég elkészülte után sem teljesítették a konnektorra és a lengőajtóra vonatkozó kérésemet, bosszankodva befejezettek nyilvánítottam a munkámat a Toronyban.

Ez után bementem a városba, hogy Somody Péter barátommal igyunk egyet a frissen meghozott döntésemre. Aznap este, huszonkilenc év után találkoztunk újra össze Nomival, aki rövidesen a feleségem – és mára a kisfünk, Istike édesanyja is lett.

Epilógus: A *Tubestől a Zengőig* munkacímet viselő, kilencvenöt százalékban befejezett falfestményemet a tulaj két és fél évvel később lemeszeltette. Egészen addig, amíg ezt a hírt Keserü Ilonától meg nem hallottam, abban reménykedtem, hogy majd mégis jön egy telefon: nincs már a konnektor és a lengőajtó, lezárhatom a képet – ezért sajnos le sem fotóztattam rendesen. Így, az egykori gimnáziumi falfestményemhez hasonlóan, tulajdonképpen ennek sem maradt más emléke, mint az írás.

Azt gondolom, soha többé nem vállalok secco-festést.

A *Kőhegy* befejezése

Ez után már Nominak is meg akartam mutatni, hogy be tudom fejezni a *Kőhegyet*. Hogyan lehettem volna biztos abban, hogy nem értelmetlenül, nem pusztán mazochizmusból fektetek annyi munkát a képeimbe? Hiszen – bár évek óta folyamatosan dolgoztam – alig tudtam felmutatni olyan művet, ami elkészült, és még csak nem is úgy nézett ki, hogy belátható időn belül bármelyik elkészülne.

A *Kőhegyet* egyébként abban az állapotában, ameddig odakinn eljuttattam, akár befejezettek is nyilváníthattam volna. (Hajdú ki is mondta, de én is kacérkodtam a gondolattal.) Az alapon levő funkcionális, akár szépnek is nevezhető rajz ekkor még látható része – a hegygerinc és annak pontos határain túl készre festett képrész – ugyanis tényleg egészen izgalmas viszonyban álltak egymással. Azonban, mint korábban említettem, mielőtt lementem volna Pécsre, szánt szándékkal belekezdtem a hegygerinc festésébe. Részben azért, mert volt még egy szabad hetem, amit ki akartam használni, legfőképp azonban azért, hogy Pécssett, miközben majd a TV-toronyban dolgozom, ne agyalhassak azon, hogy tovább fessek-e a *Kőhegyet*, ne legyen választásom, ha majd hazajövök, s mindenképpen végig kelljen festenem a képet egészen az alsó képhatárig.

Idebenn az erkélyablaknál ülve dolgoztam, ott, ahonnan korábban (és később) a *Körforgalmat* is festettem. Egyszer, amint felnézek a munkaterületből, látom, hogy odakinn a körforgalom és a felső utca találkozásánál a tuják mögötti járda végén fekszik a kutyám, és merőn néz engem. Meglepődtem, mert ilyen addig még nem fordulhatott elő: mivel napközben sötétebb van idebenn, ezért odakintről tükröződik az ablaküveg. Az történt, hogy éppen borús volt az idő, és ezért idebenn felkapcsoltam a nem sokkal korábban beszerzett erős fényű nehézfém-halogén napfény-lámpám, ezért most belátott a „tükör” mögé a szobába, ahova addig sohasem. Intettem neki, billentett egyet a farkával, és ott maradt, őrizte tovább a gazdit odakintről, hűségesen. Rögton láttam, hogy ugyanolyan szögből, csak egy kicsivel nagyobb távolságból látszik, mint ha a képen éppen ott heverészne, ahol a már megfestett és a még rajzban maradt terület határa van, vagyis a munkaterületen, ahol éppen tartok. Ez a hely központi jelentőségűnek látszott a kép síkmértani kompozíciójában: itt egy tenyérnyi területen találkozik a vöröslő lombú fa, a színes sziklával övezett barlang, az ösvény a gerincet záró sziklacsoport oldalában, az ég egy kis darabja és – „jaj, csak maradj még ott egy darabig, Pupukám!” – a kutya. A palettán meglevő közeli színértékekből gyorsan „golden retriever-színvariációkat” kevertem és felvázoltam a mozdulatot, ahogy nézi a gazdit, amint az festi a képet. Aztán persze odébbállt, de akkor már képzeletből be tudtam fejezni a bundáját, a lompos farkát és a tekintetét.

Felmerülhet mármost a kérdés, hogy miért érdekes egyáltalán, hogy hogyan került a képre a kutya, minek egy újabb felesleges anekdotával terhelni a képet? Vajon a kép festői minőségét tekintve nem édes mindegy-e, hogyan készült? Fellapozhattam volna kutyás fotóalbumokat, kereshettem volna megfelelő kutyaképet az interneten, vagy akár fel is sétálhattunk volna a hegyre, lefektethettem volna oda, ahova akarom, hogy aztán lefényképezsem vagy akár lerajzoljam. Eszembe sem jutott volna azonban mindez, ha ő nem akkor fedezi fel, hogy szokatlan módon az utcáról is látható a gazdi, amikor egy nettó fél évig (összesen majdnem egy éven át) tartó, többlépcsős munkafolyamatban az éppen ott tart a képen, ahol egy ilyen motívum nem csak éppen beilleszthető a kompozícióba, hanem egyenesen szükségesnek látszik, hogy valami ott megjelenjen. Ha egy nappal korábban vagy később történik mindez, akkor – abban a festészet-technológiai rendben, amit ezen a képen is alkalmaztam – nem kerülhetett volna a képre, legalábbis a kompozíció szempontjából talán nem ennyire jó helyre.

Az Erózió folytatása

A *Kőhegy* befejezése után aztán, márciusban visszatértem a „lépcsős képhez”. Éppen egy éve volt, hogy elhatároztam: az álomkép festése előtt a kopár budaörsi sziklákon, vagyis a közvetlen környezetemben edzem magam.

A korábban elkészült vázlat csomópontjait tüvel átszurkáltam a festményalapra, grafittal pontosítva halványan újrarajzoltam a házakat és éppen csak jelzésszerűen a sziklákat és a tájat, csak a Friedrich-es staffázs-figurát hagytam el ezúttal. Nem rajzoltam túl, inkább mindjárt nekiálltam a keretbe faragott lépcsőfokokon megjelenő fények kikeverésének.

Igyekeztem is kellett, mert az első lépcsőfokot a többtől külön, egy régóta tervezett út előtti napokban meg akartam festeni. (Rómába utaztunk édesanyámmal, mindketten először.) A freskózáshoz vagy intarziakészítéshez hasonló („északi”) olajfestés-technológiai rendet alkalmazva ebben az esetben minden további nélkül félbehagyhattam a festést, hiszen a lépcső bármely éle egyben száradási határ is. Természetesen tudtam, hogy ez az előre elkészített első lépcsőfok egy kicsit biztosan különbözni fog az út után festettektől, de kíváncsi voltam, és ugyanúgy, mint korábban, a *Kőhegy* esetében, ki akartam használni az utazásig hátralevő néhány napot is. Úgy számítottam, hogy ez egy amolyan belépő, a keretbe faragott és a festett fokokat összekötő csatlakozó elem lesz, ezért talán indokoltá válhat majd a várható kis különbség az első és a többi festett lépcsőfok között. A nézőt akár még segítheti is egy alig érzékelhető „hiba” a mű egységben látásához szükséges (gondolatnyi) dimenzióváltásban .

Miután hazajöttünk (talán már másnap) felhívott Kórodi János festő barátom. Korábban látta, hogy mire készülök, ezért megbeszéltük, hogy délután kihozza Budaörsre Uglár Csabát, aki egy decemberre tervezett műcsarnoki kiállítás kurátora volt éppen. A keretet, a vázlatot és a római út előtt elkészült első lépcsőfokot látva is érdekesnek találták a dolgot, ezért azt beszéltek meg, hogy ha novemberre befejezem, ki lehet állítani a tervezett kiállításon, a *Rosszcsontokon*.

A újramevettem a lépcső-palettát, és a készülő képet ért különös, korai megtiszteltetéstől lelkiileg megerősödve álltam vissza a munkába. Kicsit több mint két hónap után, augusztus közepére értem fel a lépcsősor festésével odáig, ahol az a tölgyfánál a háztömb mögé befordul. Ezután kibővítettem a lépcső palettáját. A lépcsősort a sziklaoldalba faragták – gondoltam – viszont az addig használt palettám csak két egymást derékszögben metsző sík, vagyis a lépcsőfokok oldalán és a tetején megjelenő fény viszonyait tárgyalta, a sziklák esetében viszont a színértékek tágabb dimenziójával, egy képzeletbeli márványgömb fényviszonyaival, reflexeivel, ön- és vetett árnyékaival kellett előre számolnom.

Először a lépcső jobb oldalán húzódó, a keret felszínéhez csatlakozó sziklaoldalt kezdtem festeni. A plasztika felszíni mintázata közvetlenül folytatódik, ráncokat vetve fordul át festett szikláká, vagy sziklaszerű lepellel bevont valamikké. Nagy segítségemre volt a dimenzióváltás konkrét elképzelésében, illetve beindításában, hogy a keretnek ezen a jobb alsó részén két évvel azelőtt – a faragás közben – ragacsos anyaggal kitöltött mélyedéseket, pudvás árkokat találtam az amúgy, a flakonból fújható, általánosan ismert háztartási purhabhoz képest kopogósan kemény ipari szigetelőanyag belsejében. A barlangkeret alapjául szolgáló tárgy történetét már elmeséltem, de ahhoz, hogy érthető legyen, hogy miért éppen ilyen üreget mélyítettem a keret bizonyos részein, a keletkezéséhez kell visszamenni. Annak idején, István-aknán kitapasztaltuk, hogy az ipari purhab két komponensét nagyon függően kell megkeverni, és úgy 20 másodperc után mindenképpen ki kell önteni a megfelelő helyre a keverővödőből, mert rögtön dagadni kezd, és akkor már nem jó hozzányúlni, mert összeomlik a hab térhálósodásának folyamata. Az „angyalkás” felhőkerethez négy keverést kellett gyors egymásutánban kiöntenem. Az egyik öntésnél a folyamat során felhevülő hab belsejében valahogy megvasadt a térszerkezet, és létrejöttek az említett, érdekes szabályosságokat mutató hosszúkás üregek. Annyit csináltam csak, amikor nyolc évvel később, a faragás közben megtaláltam ezt a részt, hogy kipucoltam a mélyükből az ott maradt, ragacsos anyagot és legömbölyítettem a széleiket. Azt játszottam egy idő után, mintha valamilyen vízáramlás alakította volna ki a formákat. Ezt a faragás során véletlenül talált, a keretnek leginkább éppen erre, vagyis a sziklaoldallal találkozó részére jellemző formai játékot folytathattam, kombinálhattam aztán a képtükrön belül is .

Egy-egy gyerektenyérynyi sziklát, sziklacsoportot tudtam naponta – átlag nettó 10 óra alatt – elkészíteni. Minden nap valamilyen új, az addigiaktól karakteresen különböző, éles határig festett „egyéniséggel” zárult – lassan, de biztosan gyarapodott a sziklakert.

Három hét után feljutottam a második bejárat előtti lépcsőpihenő vonaláig, vagyis nagyjából a horizontvonal magasságáig. Itt aztán elbizonytalanodtam és úgy gondoltam, hogy meg kellene állni, vagyis végig kiépíteni egy száradási határt. Egyrészt azért, mert innét, a növekvő távolság és sziklaoldal emelkedése miatt lassacskán így is, úgy is módszert kellett volna váltanom (a közeli sziklákat tárgyaló, ekkor már vagy egy hónapja folyamatosan használt palettát már fokozatosan elkezdtem újrakeverni), másrészt mert a lépcső másik oldalán (egy ideje, ahogy itt a sziklával haladtam) egyre konkrétabb űr tátongott, egy napról-napra, szikláról-sziklára növekvő hiányérzet. Tényleg látnom kellett már ott a háztömböt és a háztömbhöz, a kerethez és a lépcső bal oldalához csatlakozó sziklaoldalt.

A kép alsó harmadában, a lépcső mellett (mint már említettem) úgy kezdtem el festeni a sziklát, hogy a keret felülete és plasztikája „folytatódjon” a képen. Egy ponton túl azonban a sziklák mindenképpen az emelkedő barlangkijárat mögé, annak takarásába kerülnek, ezért ki kellett neveznem azt a sziklát, amelytől kezdve a képből a kép elé tör a keret. Ezt a térficamodást a jobb oldali sziklákon már (viszonylag feltűnésmentesen) megoldottam, vagy másfél hete a keret mögül előbukkanó sziklasorokat szaporítottam csak. Úgy gondolkodtam, hogy ha inntől egy elképzelt vízmosás mentén végig kiépítek egy száradási határt, vagyis éles határokig befejezetre festek egy sziklasort, akkor ezt a sziklaszaporító tevékenységet folytathatom később is – de előbb meg kell festenem azokat az ekkor még hiányzó részeket a lépcső másik oldalán, amelyek szintén a keretből és nem a keret mögül indulnak ki.

Sokat gondolkodtam azon, még mielőtt elkezdtem volna a festést, hogy miből legyen a háztömb? (Vakolt, fehér fal? Nyerstégla? Festőien málló vakolat? A keretre emlékeztető márvány, mint a lépcső és a sziklák?). Lényeges, hogy mindezekben csak a lépcsők festésének megkezdéséig (pontosabban: a lépcsők színeinek kikeveréséig) gondolkozhattam: akkor döntenem kellett, hogy melyiket választom. A mindjárt véglegesre festettnek tervezett lépcsőkön ugyanis azelőtt számításba kellett vennem a házfalról és a kapuk sötétjéből vetülő reflexeket, mielőtt ez utóbbiakat is elkezdeném festeni.

Ha felidéztem magamban az álom utolsó képeit, olyan hangulatú házsort láttam, mint itt Budaörsön, például a Felsősor utcában: salétromos falakat és málló vakolatot, hódfarkú cseréppel rakott tetőket. Könnyen lehet azonban, hogy a kép szempontjából a cigivel kínáláshoz és a Huszonnégyökrös kiserdejéhez hasonlóan ez a falusias hangulat – a mintás függöny az ajtókon és a muskátli se hiányozzon az ablakokból – az eredeti kép szempontjából fölösleges álom-hordalék volt csupán.

„Olyanok a házak, mint az álombéli termek – csak éppen kifordítva”. Így indokoltam aztán magamban, hogy miért tetszenek a vázlatolás során kialakult, tető nélküli, ablaktalan kockaháztömbök. Ha viszont – ezt tovább gondolva – a termek márványszerűségét is „kifordítanám”, akkor a festett házsor talán túlságosan beleolvadna a környezetbe és elveszítené a fogalom-szerű különállását a kép terében, ami pedig az álom egyik fő jellegzetessége volt.

Téglafalon a szín miatt gondolkodtam. Ha dús növényzetet festettem volna, azt egy a képbe ékelődő mértani forma hangsúlyos vörösesbarnája jól ellenpontozhatta volna. Úgy éreztem azonban, hogy egy ilyen harsány komplementer-kontraszt elvonná a figyelmet a térbeli keret és a képtükör találkozásától, maga a keret pedig inkább dekoratív elemmé, indokolatlanná,

főlölegessé válna. Vagy pedig azt is be kéne festenem – akkor viszont elveszíteném az álombarlang tapintható márványszerűségét.

A legkézenfekvőbbnek egy meszelt vagy mészkőből rakott fal elképzelése látszott. Kérdéses volt azonban, hogy hogyan lesz fehérebb hatású a fal az első lépcsőfokoknál, mivel a keveretlen titánfehér színt már ott, az elején el kellett sütnöm: a képet megvilágító nehézfém-halogén lámpának a faragott lépcsőfokok lapjáról visszaverődő fénye ugyanis – a képtükörtől eltérő beesési szög miatt – még ennél a (foltokban megjelenő) legfehérebb fehérnél is sokkal fehérebbnek látszott. Azt gondoltam, hogy egy optikai trükkal mégis meg lehetne emelni a háztömb „fényét”: a házkockák napfényes homlokzatát és a felénk eső árnyékos oldalfalait sok apró, alig láthatóan világossárga, rózsaszín és világoskék pöttyre bontottam, vagyis egy – szinte anyagtalanul lebegő – mikro-káprázattal próbáltam kiemelni a falakat a környezetükből.

Szeptember végére a háztömb, és a kép minden olyan eleme is elkészült, amely közvetlenül (trompe l’oeil módon) csatlakozhat a kerethez. Az utolsó ilyen lehetőség a keretplasztika és a háztömb felénk eső, árnyékos fala közötti, a keret formáival egy tömbnek látszóan megfestett meredek oldal volt. Mint a lépcső másik oldalán, ez is maga mögé kerül a bemélyedéseiben, mégis a ház sarkáig – lényegében végig – a keret felszínéből indul ki, bevonva a plasztikát is a képbe, illetve fordítva. De csak odáig, semmivel sem tovább. A háztömb bal felső sarka egyértelműen a keret mögé kerül, onnantól kezdve ezért a felette levő sziklák sem tehetnek mást, csak a barlangkeret takarásából érkehetnek a képbe.

Úgy terveztem, hogy a lépcsősor jobb oldalán folytatom ezután a sziklaoldal festését, de hezitáltam. Ezért inkább – mivel a képet mindenhol kiépített száradási határok mentén hagytam félbe – nekiálltam az esedékes félévi beszámolómat megírni a DLA témavezetőmnek.

Nem sokkal ezután, ahogy júniusban ígérték, újra meglátogatott Kórodi és Uglár. Azzal kellett fogadnom őket, hogy nem tudom kiállítani a *Rosszcsontokon* a „lépcsőst” – mert folytatni akarom, és biztosan nem lesz kész addigra. Az *Önarcképet* ajánlgattam nekik, kalandostul, mint amolyan jó „rosszcsontosat”. Ők azonban, meglepetésemre, arról próbáltak meggyőzni, hogy a „lépcsős” már kész van, így kell kiállítani, nehogy hozzányúljak! „Szerintem legalábbis – érvelt Csaba – senki nem fogja azt gondolni, hogy nincs kész, hacsak te ki nem jelented az ellenkezőjét”. Én persze ragaszkodtam az álláspontomhoz, Csaba viszont mereven elzárkózott attól, hogy bármely másik munkámat rakjam ki e helyett. Mindkettőnket felkavart a vita.

Számolnom kellett ugyanekkor egy másik közelgő kiállítással is: Keserü Ilona felkért, hogy vegyek részt a 70. születésnapja alkalmából rendezett, tanítványaival közös kiállításon, amely november elején nyílt, a Pécsi Galériában. Ezt nem lehetett visszautasítani, és erre az alkalomra mindenképpen új művel kellett előállnom, márpedig az *Önarcképet* és a *Kőhegyet* júniusban már elsütöttem a Pécsi Galériában a szokásos, éves DLA kiállításon.

A Szélárnyék befejezése

Mivel tudtam, hogy az álomképpel semmiképp sem készülhetek el decemberig, de azt is éreztem, hogy meg kell fontolnom, amiért a „rosszcsont” barátaim olyan lelkesen kardoskodtak, csak egyet tehettem: elővettem azt a vásznat, amelyet egy évvel azelőtt festettem emlékezetből arról a szélárnyékos dombhajlatról, amely fölé a tévétorony képre felkészülésül vadul kaszabolt akril bárányfelhők is kerültek. Kitaláltam, hogy a „lépcsősön” éppen félbehagyott „sziklagömbölítő” módszeromat mostantól a felhőkön alkalmazom.

Itt közbe kell fűznöm egy személyes, de mind a két képpel kapcsolatban jelentőssé váló történetet. Augusztus végén szerelmemmel, Nomival megtudtuk, hogy azokban a napokban, amikor a lépcsősor tetejére értem a festéssel, végre gyerekünk fogant. Ekkor már a lépcsőktől jobbra eső sziklakert mélyén jártam (könnyen kitalálható, hogy melyik „egyéniiséget” festettem a várva várt hír hallatán), és már elkezdtem kiépíteni a korábban említett száradási határt is. Ezután festettem meg a bal oldali, a keret formájából kiinduló sziklát és a háztömböt, majd mondták Csabáék, hogy „kész a mű”. A kurátorok második látogatását követően abban maradtunk Nomival, hogy nem szabad a kiállítással foglalkozni, folytatni kell a festést, mert nem lehet, hogy emiatt változtassam meg az elképzeléseimet.

Másnap a műteremben tépelődtem, hogy mitévő legyek: mi az, hogy „emiatt”? Mi a kurátor érdeke és mi a képé? Eközben jutott eszembe az egy évvel azelőtt fejből, akrilfestéssel felvázolt domboldal az expresszív gesztus-bárányfelhőkkel és az, hogy a sziklák mintájára a felhőket is begömbölíthetném. Fellelkesedtem az ötleten, és fölmentem a lakásba, hogy elmagyarázzam Nominak is, miért kell mégis megváltoztatni az addigi terveim (röviden: mert lehet). Az erkélyen gubbasztottunk ezután, és a takaró alatt összebújva figyeltük a Törökbálint fölött elvonuló zivatart. Elgondolkozva hallgattuk a felhőtömbök között kisülő apró villámok szinte folyamatos morajlását, miközben – a másnap rám váró felhő-paletta keverésére is készülve – elmélyedtem az elénk táruló szín-dimenziókban. Egyszerre, velünk szemben,

három nagyobb felhőtömb között egy gomolygó köldökszerű forma közepén a szelek egy rücskös-foszlott halálfejet formáltak a ködpárából – ijesztően sokáig meredt le ránk és torz pofákat vágott. Mindketten megrettentünk, mert láttuk, hogy mindketten látjuk.

Jelekkel nincs mit kezdeni, ezért nem törődtem a halálfejjel, ahogy azzal sem, hogy úgy éreztem, Nomit nem tudtam igazán meggyőzni arról, hogy jobb, ha most mégsem a „lépcsőst” folytatom. Szépen átállítottam a munkahelyemet, és kikevertem a felhőszíneket. Tudtam azonban, hogy – a *Kőhegy*hez és az *Erózió* első lépcsőfokához hasonlóan – ezúttal is lesz egy olyan képelem, amely a többitől valamelyest különbözni fog: néhány nappal később ugyanis Velencébe kellett utaznom, a Művészeti Kar szokásos, kreditértékű Biennálé-látogatására. Most is úgy gondolkoztam, hogy nem baj, ha kíváncsiságból belekezek a festésbe. Kiválasztottam az egyik nagyobb, előtérben lévő, akrillal felvázolt felhőt, és az aláfestés „javaslatait” figyelembe véve, a kikevert paletta értékeinek megfelelően két nap alatt térbe forgattam, begömbölyítettem. Közben végig a pocakban úszkáló csodalény járt az eszemben. Ezután elutaztam Velencébe. Három nappal később, a hazaérkezés reggelén, az ultrahangon az látszott, hogy elhalt a magzat.

Túl nehéz lenne megfogalmazni, milyen volt ezután a már meglevő felhő köré festeni a továbbiakat. Másfél – jól meghajtott – hónap alatt végigcsináltam ezeket is, vigasztaló volt a munkára koncentrálni.

Az akrillal festett domboldalt a vöröslő bokor-foltokkal még valamelyest feljebb kellett volna húzni színben, de a kiállításig már nem maradt időm olajfestékekkel is rámenni, így ekkor még nem teljesen készen állítottam ki.

Az Erózió befejezése

A felhők festése közben sokat tépelődtem, hogy mi legyen a „lépcsős” képpel. Nem tudtam különbséget tenni, hogy *akkor* vagy hogy *attól* halt el a magzat, hogy nem azt folytattam, ahogy azt sem tudtam, hogy ami történt, azt jelenti-e, hogy folytatnom kell, vagy éppen ellenkezőleg.

Ha végiggondolom, mi történt, akkor be kell látnom, hogy már azelőtt leálltam, legalábbis agonizálni kezdett a festés, mielőtt elkezdtek gyözködni arról, hogy elkészült, vagyis még mielőtt a pécsi kiállításra készülve átálltam a másik képre. Tény az is, hogy a háztömbbel,

vagyis azzal az elemmel, amit legutoljára festettem meg, teljesen megváltozott az összkép – ilyen jelentős dimenzióváltásra a továbbiakban már nem számíthattam, legföljebb abban az esetleges (távoli) pillanatban, amikor az olajfilm végül teljesen betölti a képmezőt. Itt ismét hangsúlyoznom kell, hogy akkor már két éve állt befejezetlenül a fehérre glettelt közepével a *Körforgalom* – folyamatosan nyomasztott, hogy a legfontosabbnak érzett képemnek nem tudom a megoldását. Mindazonáltal a megrázó esemény miatt, és azért, mert tényleg eléggé erős volt így is a mű, végig kellett gondolnom, hogy mit veszíthetek, és mit nyerhetek – egy múcsarnokbeli kiállítási lehetőségen kívül – ha végigfestem a képtükört.

Annak ellenére ugyanis, hogy szentül elhatároztam, hogy – a felhők után – továbbfestem a sziklákat, minél tovább gondolkoztam ezen (lett rá időm) annál több érv szólt ellene. Ez még akkor is így van, ha akkoriban nem tudtam szabatosan megfogalmazni azokat a megfontolásaimat (vagy inkább érzéseimet), amelyek a döntéseimhez vezettek, és amelyeket most is csak vázlatpontokban kísérek meg összefoglalni:

Addig, amíg nem határozom meg az ég színét, és nem rakok be szélsőségesebb színeket (például növényzet), nem dönthető el, hogy a Nap vagy a Hold fénye világítja meg a tájat, vagyis a már megfestett sziklákat, a lépcsőt és a házak homlokzatát. Ezt az eldöntetlenséget az álomnak nagyon is megfelelő állapotnak éreztem, azt gondoltam, kár lenne elveszíteni. Ha továbbfesteném, akkor – legkésőbb az ég elképzelésével – meg kellene határozni a napszakot.

Azzal, hogy egy éles határon megszakad a festés, de – rajzban – mégis folytatódik a kép, egy újabb fordulat, dimenzióváltás történik, és ez visszautalva összetettebbé teszi a szemfényvesztést, amit a keret és a képtükör összekapcsolásával játszottam.

Az álmokképre hordalékok rakódtak, amelyek szószaporításra talán méltóak, de arra, hogy még vagy egy évet eltöltsek az életemből a megfestésükre – az egyáltalán nem biztos.

A trompe l'oeil hatás, amely összekapcsolja a festmény fiktív terét a keretplasztika valós formáival egy bizonyos, egy pontra beállított külső fényforrásnak megfelelően van kialakítva. Az úszógumi-forma keret bizonyos területein emiatt úgy látszik, mintha ugyanaz a fiktív fényforrás világítaná meg, amely a festményen ábrázolt világban világít, mintha maga is festve lenne. A keret felső karéján azonban ez a játék már nem folytatható, mivel ahol árnyéknak kéne lennie, ott fény van, ahol pedig fénynek, ott árnyék – mint a Möbiusz-szalag, átfordul a festett világ és a keret viszonya.

Mondom, nem állítom, hogy már akkor teljesen átgondoltam mindezeket, közelebb áll a valósághoz, ha azt mondom, hogy egyszerűen nem mertem a „lépcsőt” továbbfesteni a

felhők megfestése, vagyis másfél hónap után sem. Sőt – bár nem voltam meggyőződve arról, hogy jól teszem – felhívtam Csabát, hogy mégis kiállítom a „lépcsőt”, abban az állapotban, amelyben szeptemberben látta, de úgy, hogy valamilyen formában jelzem, hogy nincsen kész (erre a kiállításra⁸ ideiglenesen a *Non-stop* címet adtam neki).

A hazaérkező „lépcsőt” újra felraktam a nagy műteremfal közepére, de több mint fél évig továbbra is csak meditáltam rajta, nem nyúltam hozzá. Időközben lett ugyanis felmentésem: ekkor, november végén jutott eszembe az ötlet – a kör közepének vízszintbe emelése –, amely lehetőséget adott a *Körforgalom* befejezésére, ezért akkor természetesen felköltöztem az erkélyajtó elé, és ezt követően fél évig máson nem is dolgoztam.

Májusban, két héttel az után, hogy a *Körforgalommal* elkészültem és megnyílt az önálló kiállításom is a St.art galériában⁹, tíz napra elutaztam Krapanj-ba, életem első alkotótáborába. Napközben egy hatalmas, labirintusszerű olajfaligetben bolyongva rajzoltam, esténként pedig a teraszon borozgattam a többi művésszel. A hosszú naplementéken lenyűgöző volt a távlat a tengerrel, a mólóval és a végtelenbe nyúló Kornati-szigetcsoporttal.

Miután hazajöttem, elhatároztam, hogy márpedig most, bármilyen érvek szólnak is ez ellen, nekiállok a „lépcsősnek”, és – tart, ameddig tart – befejezem. Újra felépítettem a kép elé az állványzatot, de mielőtt színeket kevertem volna, először grafittal kezdtem valamivel pontosabban kidolgozni a festményalapon addig éppen csak jelzésszerű vázlatot. Eközben vettem észre, hogy ha a lépcső és a háztömb megfestésével időközben kiélesedett geometrikus rendhez mérem, akkor a horizontot bő arasznyival feljebb kell tennem ahhoz képest, ahova a korábbi vázlaton jelöltem. Ez a váratlan fordulat megingatta a korábbi, még a szénvázlatban kidolgozott elképzelésemet, amely szerint az álomkép horizontját kijelölő tó (vagy tenger) felénk eső partvonala a hegyoldalról letekintve jóval a nézőpontom alatt, vagyis a távolban van.

A megemelt horizontvonalat figyelembe véve vázlatoltam tovább a megfestett sziklák folytatását, és hamar kiderült, hogy látószögem így csak néhány méterrel lehet a tengerszint felett. Erre viszont beugrott a Krapanj-ban, az erkélyről látott panoráma, és az, hogy a Tanfare-móló a lépcső és a háztömb mellett egy újabb (ember alkotta) geometrikus elem lehet, amely átsegíti a tekintetet a szigetek között a távoli látóhatárig. A legfinomabb technikámat bevetve megrajzoltam a mólót, a hajókiemelőt és Toma bácsi motoros bárkáját is, és ha már így belejöttem, nekiálltam a kikötőhöz lefutó sziklaoldal korábbi vázlatát is jobban

⁸ *Rosszcsontok (Bad boyz)* Műcsarnok, 2003. (A katalógust szerkesztette: Fabényi Júlia és Uglár Csaba)

⁹ *A Festői látásmód/2* című kiállítás-sorozatban.

kidolgozni. Közben észrevettem, hogy a száradási határ, vagyis az olajjal festett és a rajzolt részek határa mentén kiépíthetek egy a sziklákon átvezető, enyhe lejtésű, kövekből rakott töltést – egy kényelmes ösvényt, amely a második bejárat előtti lépcsőpihenőtől vezet le a mólóhoz. (Ilyesmiket láttunk a szigeten is, a labirintusszerű olajfaligetben.)

Ahogy egyre jobban kidolgoztam a rajzot, egyre inkább úgy látszott, hogy mégsem fogok már festeni ezen a képen semmit, annyira izgalmas lett az, ahogy a keret-plasztika teréből kiindulva a festményben folytatódó kép egy újabb médiumváltáson megy keresztül: a színesből a fekete-fehérbe, a komplementer-színesszürke dimenziók teréből a grafitrajz kétdimenziós, fény-árnyék világába. Az ösvény fölötti sziklákat igyekeztem úgy megrajzolni, hogy azok a közelebbi, megfestett sziklaformációk közvetlen folytatásának látsszanak – ez is egyfajta trompe l'oeil... A tölgyfán is finomítottam és pontosítottam, a mögötte levő nagy sziklát viszont – hogy a fa hangsúlyosabb lehessen – alaposan megkurtítottam, majdnem teljesen kiradíroztam az égről. Ez után – hogy tompítsam az alapozás fehérjét és ezzel kiemeljem a festett háztömb fényét, valamint azért, hogy a grafit-felhőzet is hasonlítson valamelyest a keretre – papír zsebkendővel, grafitporból frontfelhőzetet dörzsöltem az égre. A radírozások helyén másképp tapadt meg a por, ezért ott – most látom csak, ahogy a gépelés közben nézegetem a képet a DLA-katalógusban – lett egy köldöke a felhőknek, amelynek közepéből egy bal szem tekint le ránk. A sziklaoldal rajzát óvatosan folytattam a tölgyfa felett is, egészen az őrtoronyig, addigra azonban fokozatosan újra elbizonytalanodtam, majd végül úgy döntöttem, hogy a festett háztömb fölötti részeket már egyáltalán nem rajzolom meg, éppen csak jelzem, ahogy megindulnak a grafitvonalak, mint valami sziklakereső csápok. Az üresség az, ami a baljós bejáratokon túl sejthető, vagy tejszerű köd kúszik le a hegyoldalon a házak fölé? Azt hiszem, hogy a kézzelfogható hiány hiányzott a sziklaoldal, a lépcső és a háztömb festett kép-gerezdjei mellől.

Már csak egy kérdés maradt hátra: hogyan került a rajzoló fiú és a válla fölött a rajzban elmerülő nő alakja a képre? Hasonlóképpen, mint annak idején a szénrajzra a Friedrich-es, mélységbe tekintő staffázs-figura – vagyis maga a rajzolás hozta az ötletet: a kialakulóban levő, egyre tagoltabbá váló térben, a kövekből rakott ösvény fordulójában láttam meg a lehetőséget, és mindjárt neki is álltam megvalósítani. A rajztáblára rajzoló alak azonban felnőttnek túl kicsi lett, tizenkét éves forma fiúnak látszott. Nem radíroztam le, hanem e helyett, viszonyításul felvázoltam egy nőt is, amint a látványban elmerülő kisfiú válla fölött csendes büszkeséggel figyeli az alakuló rajzot, és mindkettőt kidolgoztam. A rajztábla nem egyszerűen

egy újabb narratív elem, hanem ugyanolyan geometrikus, tehát a nézőpontunkat meghatározó térbeli alakzat, mint a móló.

A fiú rajzának vázlatvonalalaival vissza kívántam utalni az álom kezdetére, a barlang bejáratánál kezünkbe nyomott fénymásolatra és az ajtó mellé a sziklába csavarozott tábla feliratára: „A térképet emberemlékezet óta helyesbítjük!”...

Az őrtoronyban a mindent látó, de a láthatatlanságában raboskodó apa... a tölgyfa a kép középpontjában, mint a szem ideghártyáján a vakfolt...vagy az egész inkább – Bencsik Istvánra és a testkivágás-szobraira gondolok – egy felnagyított köldök...

Miután befejeztem, felajánlottam a művet a PTE MK Mesteriskola alapítványnak (a képzés végén kötelező egy művet felajánlani). Az álom ezzel különös módon beteljesült, mintegy visszatért a kiindulásához. Sokat gondolkoztam ugyanis korábban, hogy mit kezdhetnék a kiinduló jelenettel, vagyis a barlangrendszer lejárataival, amely „egy kertvárosi részen, egy domboldalban kiépített parkban” volt, ahol „a lejáratainál gyülekeztek a látogatók, köztük én is”? Egyszer nekiálltam megrajzolni, de nem érdekelt különösebben, ami létrejött, ezért hamar félbehagytam. Magát a helyet azonban még aznap azonosítottam, amikor felébredtem: a PTE Művészeti Kar Damjanich utcai parkját, legalábbis azt a környéket ismertem fel benne. Ennek – a kép szempontjából – ugyanúgy nem tulajdonítottam nagyobb jelentőséget, ahogy az álomban megjelenő „Huszonnégycsücsű-hegység” vagy a „budaörsi préházszornak” sem. Abban azonban már volt némi tudatosság, hogy a DLA képzés záró kiállítása után éppen ezt a művet ajánlottam fel az Egyetemnek. Igazság szerint nem is lepődtem meg, csak nagyon megörültem, amikor Ilona felhívott, hogy mit szólnék ahhoz, ha a kép a Damjanich utcai épületbe, a lépcsőfordulóba, a címer¹⁰ helyére kerülne. Azt válaszolhattam, hogy megálmodtam.

Beszélnem kell még a mű címének változásairól. Említettem, hogy egy korábbi állapotának (a *Rosszcsontokon*) a *Non-stop* címet adtam, de akkor felmerült az is, hogy *Barlangos, testen kívüli élmény*. Később, miután tovább alakult a kép, majd le is lakkoztam, *Az ómega anamorfózis* címet adtam neki: ezen a néven szerepelt az *Egyhetesen* és ez volt kiírva a Művészeti Karon, több mint egy éven át. Már ennek az írásnak befejezése felé jártam, amikor feltűnt, hogy a szövegben hangsúlyos helyeken használom az „erózió”, „erodálódik” kifejezéseket, és ez eszembe juttatta, hogy a műteremben, a pingpong asztal fölött még meglátszik a „lépcsős” keret helye a falon és mellette, halványan, egyszer már átmeszelve, az a néhány szó vagy

¹⁰ A pécsi Művészeti Kar épülete a rendszerváltás előtt pártfőiskolaként funkcionált. A címer (Fürtös György kerámiája) egy nyitott könyv és egy ótágú csillag kombinációja volt. Az elmúlt években csomagolópapírral le volt takarva.

szóösszetétel, amelyek a munka közben az évek során eszembe jutottak, mint cím-lehetőségek. Az *Erózió* előkelő helyen van azok között is.

Még valami. Azzal, hogy lelakkoztam (ráadásul milyen rondán!), könnyen lehet, hogy tönkretettem ezt az egészet, nem is tudom, hány év munkáját. Azért tettem ezt, hogy semmiképpen se folytathassam, illetve senkinek ne juthasson eszébe, hogy folytatható.

Új kékek

A DLA-képzés vége felé, miután a *Körforgalmat* és az *Eróziót* is befejezettek nyilvánítottam, Ilonától kaptam két tubus, egy zöldes és egy vöröses árnyalatú W-N ftalocianid-kék párost, kipróbálásra. 1999. óta nem használtam bolti festéket: elsősorban azért, mert túl gyorsan száradnak – én legalábbis még nem találtam olyat, amelyik alkalmas lenne az „északi” technikára. Akkor, Gálos Viktor barátom tanácsát megfogadva – minőségi pigmentekből és a lenolajnál jóval lassabban száradó mákolajból – elkezdtem magam gyártani és tubusozni a festékeimet. Ezzel azonban nem csak hosszabb száradási (vagyis munka-) időt nyertem, hanem a változtatás a palettámat is teljesen átalakította.

Egzakt kísérletekkel igazolható, hogy a boltban kapható tubusos olajfestékeknek szinte minden esetben kisebb a színező ereje, mint a házilag, minőségi pigmentekből készíthetőeknek. A különbség a sárga esetében a legszembetűnőbb: a minőségi (drága) kadmium porból készített festék színező erejéhez képest a legtöbb gyári „kadmium” részben vagy teljesen imitáció, nem sárgítják, hanem szürkítik a keverékszíneket – ezért ha ilyennel kever az ember, kénytelen zöldet használni ott is, ahol egyébként nem kéne. A kék színek esetében viszont, ha azt vesszük, hogy a leggyengébb kék pigment is jóval nagyobb színező erejű, mint a legerősebb sárga, nem ez a fő kérdés.

Már jó ideje úgy gondolom, hogy a kép fényét, mint egy zenemű hangnemét, az alapszínek közül elsősorban a színkeverés során felhasznált kék szín karaktere határozza meg. A legutóbbi évszázadokban viszont a vegyipar számos, azelőtt teljesen ismeretlen kék színt produkált.

Ha a képen megjelenő dolgokat egységes fényben akarom látni – akkor a színek, és a tér absztrakt összefüggéseiben kell gondolkoznom. Ez számomra gyakorlatilag azt jelenti, hogy minden számításba vehető színértéket bizonyos megfontolás alapján előre kiválasztott

alapszínekből keverek ki, más pigmenteket csak indokolt esetben, elkülönített helyeken használok. A fekete pigment alkalmazásától lehetőleg tartózkodom – mivel azt szeretném elérni, hogy árnyékban is ugyanaz a fény világítson, mint a magasabb szintartományokban –, inkább a sötétebb színeket is ugyanazokból a pigmentekből keverem, mint a világosabbakat.

1999. óta a képeim alaphangnemét a (mákolajban eldörzsölt) ultramarin dominálta. Annak ellenére is ragaszkodtam hozzá, hogy ez az egyik legnehezebben kezelhető festékanyag: a konzisztencia-stabilitása minimális, olajban eldörzsölve az egyik percben még kemény, töredező massa, ha viszont néhány cseppel többet adagolunk hozzá, máris megfolyik. Emiatt rendkívül érzékeny az alapozásra is: ha egy kicsit is túl szívó alapot készítünk, az kiszippantja a festékből az olajat – és a szín betompul, és úgy elveszítheti a ragyogását, hogy azon már egy esetleges lakkozás sem mindig segít. Cserébe viszont, ha a technológia, az alapozás megfelelő, akkor – különösen a tág regiszterű középső tartományokban és feljebb – jól átlátható palettát lehet felépíteni belőle. Azonban (például a ciánkékhez képest) a legtisztább, legsötétebb ultramarin is eltompul az árnyékok mélyén, és nem elég melegek a zöldjei, sem a vörösesbarnái.

Az Ilona által ajánlott ftalocianid párosítás meglepetés volt számomra, hasonlóval még nem találkoztam: a kötőanyaga a sáfrányos szeklice olaja, amely bár nem olyan lassú száradású, mint a mákolaj, de a lenolajnál azért lassabb, így aprólékosabb munkafolyamatban is használható. Két színárnyalatban gyártják, van egy „zöldes” és egy „vöröses”. A vöröses árnyalat alapkaraktere ugyanaz, mint a zöldesé, de a színereje csak fele-harmada. A zöldes árnyalat színező ereje vagy hússzorosa az ultramarinénak, olyan erős, mint egy párizsi kék, csak nem olyan zavaró a mellékíze. Számomra egyszerűen döbbenetes élmény azt látni, hogy a tüzes vörösesbarnákban és a harsány zöldekben mennyivel tágabb regisztereket szólaltat meg, mintha „ugyanazt” ultramarinnal keverném ki. (Vajon milyen lett volna a *Körforgalom* vagy az *Önarckép* és a többi, ha Ilona két évvel korábban próbáltatja ki velem a ftalocianidot?) Mindazonáltal az új kékjeim nem váltották fel teljesen az ultramarint, inkább kiegészítik: a középső, színes szürke tartományokban még az enyhe ciános mellékíz is túl agresszív, ezért – számomra – az ezüstös színekben az ultramarin, az arany melegében viszont a ftalocianid ragyog fényesebben. A párizsi kéket viszont lehet, hogy egy időre teljesen elfelejtem.

Az új kékek számomra addig elképzelhetetlen tereket nyitottak meg a képzeletemben.

Sőt: úgy látom, hogy egészen eddig elkerülte a figyelmemet az impresszionizmussal, Cézanne-al és a kubizmussal beállt változás egy fontos tényezője: jelesül az, hogy a vegyipar

XIX. századi robbanásszerű fejlődésének¹¹ melléktermékeként megjelenő, addig soha nem látott új színek, a nagyságrendekkel nagyobb fényerejű és a korábbiakhoz képest nagyságrendekkel olcsóbb pigmentek megjelenése közvetlen összefüggésben lehet a festészet forradalmával, illetve azzal, amit abban forradalminak érzünk. Nem csak arra gondolok, hogy a festői eszközök árának jelentős csökkenésével lényegében bárki, aki erre elhivatást érzett, szabadon – legalábbis megrendelőktől, vagy közízléstől függetlenül (természetesen, így is nagy áldozatok árán) – kísérletezhetett, hanem főleg arra, hogy a korábban nem látott új színek korábban nem látott új tér felfedezésére hívtak. Engem is.

Amióta beemeltem a palettámba a ftalocianid kék-párt, hat témát festettem meg. Az első három vásznon szabadon tobzódtam a zöldek és a narancsos-vörösek számomra addig ismeretlen ragyogásában – ultramarint ezekben nem is használtam. Az utána következő három *Erdő* képen viszont, a ftalocianiddal kevert, aranylóan napfényes avarba ultramarinnal kevert „vérbükknek álcázott ezüst hűtőelemeket” eresztettem.

Nomi baba

W-N ftalocianid kék-párral kevert palettával legelőször Nomiról festettem egy impressziót, amint a kertben napozik. A tűző napfény zavaróan átvilágította a vásznamat, ezért (beszaladtam a házba és hirtelen ez akadt a kezembe) egy aranyszínű, karácsonyi csomagolópapírt rajzszögeztem a vakkeret hátuljára, árnyékolónak. A széleken mindenhol túlógó, gyűrött aranypapír olyan volt, mint egy spéci keret és egyszerre azt vettem észre, hogy festés közben belevilágít a látásomba, odabenn összeér a képpel. A számomra addig ismeretlen kékkel keverhető színektől és az aranypapír csillámlásától megrészegedett ecsetvonások varázsszönyegen repítették *Nomi babát* a palettáról – a Balaton partjára

Fura ez a levegős levitáció a lebegő aranypapír felett. Menekültem csak előre, de a vége felé volt egy váratlanul hangsúlyos mozdulat, amitől hirtelen felemelkedett, lebegő fallá vált a kép. Valami hiányzott, talán nem is annyira az égről, hanem inkább a kép felső részéről... egy szín. A kikevert paletta az egész napos vad csapkodásban már szinte átláthatatlanul összekeveredett, de találtam egy fénylő, eredetileg Nomi bőréhez kevert aranyszín kiegészítő-értéket, amiből ráadásul még mennyiség is volt, és egy tízes laposecsettel mindjárt fel is

¹¹ Lásd: Victoria Finlay: *Színek: utazás a festékesdobozban*.

durrantottam az égre, még az aranypapírra is kiszaladt. Itt kéne - Cézanne-nal kapcsolatban – az ég aranszíneiről és a föld ezüstös kékjeiről beszélni, de ehelyett még inkább festenék...

A Csíki Ádám-Éva

2005 nyarán, életemben először, mindjárt két alkotótábori meghívást is elfogadtam. Nem mintha korábban folyamatosan bombáztak volna efféle invitációkkal, de tény, hogy az évek során minden ilyen lehetőséget visszautasítottam, mert olyan hosszú munkafolyamatokban voltam benne, amelyeket, úgy éreztem, hogy nem szakíthattam meg.

Az első, mint említettem, Dalmáciában volt, a második, a *Fa*¹² címen meghirdetett alkotótábor viszont Romániában, az egyik nagy erdélyi, magyar nyelvű rezervátumban, Csíkban, Nagytusnádon. Lehetséges, hogy a kurátor (Hegyi Csaba barátom) nem azért hívott meg, hogy fessek, hanem éppen ellenkezőleg, azért, hogy lehetőséget adjon, hogy ez alkalommal valami egészen mást csináljak. Azonban az új kékjeim miatt nagyon izgatott voltam, ezért eleve úgy készültem, hogy festeni fogok.

Erre az útra három héttel a krapanj-i tábor után került sor. Krapanj-ba – mivel éppen az előtte való napokban fejeztem be a *Körforgalmat*, és nem akartam, nem mertem festeni – csak egy ceruzát és egy kockás jegyzetömböt vittem. Az erdélyi út előtt azonban felbátorodtam, így oda már magammal vittem a festő-szettet is: bíztam benne, hogy a színkeverés önmagában is éppen elég érdekes lesz és ezért – remélhetőleg – nem kell majd erőltetnem a témaválasztást. Azt természetesen tudtam, hogy az aprólékos technikával, amelyet az utóbbi években előszeretettel alkalmaztam, ennyi idő alatt nem lehet kész képet létrehozni, vagyis egy nagyobb ecsetvonásokból építkező, gyorsabb módszert (is) be kell majd vetnem. A *Nomi baba* éppen ezért, mintegy edzésképpen készült, az indulás előtti napokban, egy ugyanolyan méretű vászonra, mint amit aztán a hosszú vonatútra is magammal vittem.

Az első két nap kicsit körbejártam a környéket. Nedvesen ragyogó színek, kialudt vulkánok, szinte érintetlen vidék, valahogy mégsem volt kedvem nagybányai festészettel próbálkozni.

A községi óvoda épületében, az egykori „Svájci-házban” voltunk elszállásolva, éppen nyári szünet volt. A házban és a kertben, a sívító flexekkel dolgozó szobrászok körül egész nap a helybéli gyerekek csiviteltek.

¹² A 2004. július 21-31. közötti alkotótábor emlékét őrzi egy katalógus is: *Alkotótábor a Székelyföldön*, szerk.: Hegyi Csaba, Pécs, 2005.

A kétszintes épület hátsó, csendesebb frontján levő emeleti ebédlőben napközben viszonylagos nyugalmat leltem. A sétából hazaérve a második nap délutánján is ott üldögéltem, elmerengve néztem kifelé az ablakon, és bizonyára a témaválasztás lehetetlenségén gondolkodtam. Közvetlenül az óvodaépület mögött meredek kaszáló emelkedik, a közepén egy almafa áll. Abból a nézőpontból, az almafa koronája éppen az ablakkeretek által kijelölt képmező közepét foglalta el, ám a törzsét és a fő ágait nem lehetett látni, mert ezeket a keret függőleges osztása kitakarta. Tetszett, hogy a „partoldal” és a „fa” fogalmára csak az ecsetvonások táncának mintázata és a színek különbözősége utal. A fa alatt, a temetőhöz vezető (a partoldal „táncrendjének” változtatásával megoldható) ösvényen időnként emberek haladtak át a képen – mindenki beköszönt a nyitott ablakon át. Az ösvény a baloldali ablakfélfánál, egy már szinte megfeketedett léckerítés mögött tűnt el. „A legélesebb technikával megfestve a szomszéd kert sarka szabályosan belemetsz majd a kuszán kaszáló ecsetvonások szövédéjébe” – gondoltam .

Először azt terveztem, hogy magát az ablakot majd otthon festem meg, mivel ez – ha tényleg pengeélesre akarom megcsinálni - önmagában egy hétig tartana. Kihagytam ezért a helyét és a helyszínen csak az ablakkeretek előre kijelölt határáig festettem, vagyis csak azzal foglalkoztam, ami odakinn van. Aztán meggondoltam magam és itthon már csak annyit tettem hozzá a képhez, hogy két, szénrel húzott, jelzésszerű vonallal rigliket rajzoltam a közepén, csíkban megfestetlenül hagyott vászonra. Utalván a bűnbeesés történetére a felső rigli „fejéből” – amely épp az „édenkerti” almafa lombkoronájával esik egy magasságba – a kígyó ölti ki szénrel finoman odalehelt, villás nyelvét .

Még a helyszínen ugyanis – különös körülmények között – két figura (. és . kép) és egy furcsa fészek is belekerült a képbe, és már ott látszott, hogy ez akár egy (nem szándékolt) Ádám-Éva jelenet is válhat. Amikor a férfialakot hirtelen felindulásból, két-három perc alatt odafestettem, erre még nem gondoltam. Egyszerűen csak lett modellje: M. Péter, szobrász, aki a tenyerével kagylózza hallgatózott percekig (miközben festettem), hogy merre jár éppen az a traktort, amely a patakban talált, kényelmes fotelhez hasonló óriáskavicsát hozta fel nagy kerülővel a partoldal tetejére. Másnap aztán a nőalakot már tudatosan próbáltam olyanra megfesteni, mint aki éppen csak kimerészkedett a kerítéssel elzárt, megművelt kertből, de lám, már az almáért nyúl. Ezt a figurát teljesen fejből festettem, de még a gyerekek is felismerték benne a férfialak modelljének barátnőjét, B. Csillát. Aztán, még ugyanezen a napon, amelyiken őt is odafestettem, váratlan dolog történt: Péter a titokban magával hozott gyűrűvel eljegyezte Csillát.

A kissé stilizált (kígyó?)fészek eredetijét Szilvássy Edit művésznő a lelkes helybéli gyerekekkel együtt építette négy napon át.

Az Erdő/0. (Lesen)

Bő két évvel korábban, 2003 kora őszén, Nomival egy kirándulás során megjegyeztünk egy izgalmas festmény-témát. Fél éves szerelmünk boldog elszántságával figyelmen kívül hagytuk az ijesztően masszív, jól karbantartott kerítésekre szerelt „belépni tilos” feliratokat, és az egyik erdészeti létrán bemásztunk a Biai-hegység zárt vadgazdálkodási területére. Odabent további kerítéseket és létrákat találtunk, bizonyos helyeken pedig kisebb-nagyobb csapóajtókat, amelyeken át az őzeket, a muflonokat és a disznókat zsilipelik át a nevelő-területekről egy nagy etetőhöz. Az etető egyben mészárszék is: körülötte tíz-tizenkét magasles állt. Utak ezzel szemben alig voltak odabenn, errefelé nem járnak kirándulók. Egy helyen a valaha autóval is járt, de már vadrózsával benőtt út teljesen eltűnt, de mivel egyszerűen nem hittem el, hogy ilyesmi lehetséges, törpejárásban hatoltunk tovább a folytatást keresve. Egy távoli tisztásra leltünk a jól láthatóan vaddisznó járta csemetefás sűrűben. Egyszerre értelmet nyertek a figyelmen kívül hagyott tiltó táblák, és félelmetessé vált az erdő.

Némi pánik és hosszas küszködés után találtunk csak vissza az útra.

Naplemente előtt értünk – már megnyugodva – a Kőszörűkő-hegy csúcsa alá, ahol az oldalon egy szép tiszta, érett szálfásban nagy dagonyára leltünk. Kisebbfajta, kerek tó volt ez inkább, majdnem szabályos, valószínűleg erdészek mélyítették ki egy természetes képződményt. A sekély víz – a fenekén rothadó avar vagy az iszap vastartalma miatt – szinte izzott a késő délutáni napfényben, és a vöröslő víz felszínének csaknem felét, jing-jang szerűen belepte a legutóbbi vadjárás óta már kivirágzott rikító békalencse. A tó körül, koncentrikusan csökkenő mértékben minden – az avar, és másfél méter magasságig a fák törzse is – szürkésfehér volt a dagonyázás után hozzájuk dörgölöző vadaktól.

Ha akkor éppen nem a *Kőhegyen* dolgozom, azonnal nekiugrottam volna a megfestésének.

Több mint egy évvel később az *Erózió* szikláit festettem, mikor egy éjjel váratlanul előkerült az emlékezetes dagonya-téma. Az egész napos festés után az altatósörömet ittam már, amikor eszembe jutott egy felfeszített és felalaposított vászon, amely legalább öt éve a falnak támasztva állt. Alkalmatlan volt olajfestészetre, mert a csiszolt alapból kihagytam a

szigetelést. Két-három évvel korábban vettem elő egyszer, de csak azért, hogy egy nagyobb adag, romlott mákolaj miatt betúrósodott titánfehéret, amit egyébként ki kellett volna dobnom, szigetelésül felgletteljek rá. Az első néhány mozdulat után már láttam, hogy a mennyiség nem lesz elegendő a teljes felületre, de amit felraktam, azt nyomtalanul leszedni már nem lehetett, romlott olajam nem maradt több, friss olajból legyártani viszont erre a célra tényleg pazarlás lett volna. Emellett még szépnek is találtam a festőkéssel addig felrakott fehér gesztusokat a csiszolt alap csontszínű mintázatán, ezért a rendelkezésemre álló anyagot az István-aknán gyakorolt, derékból kivezetett mozdulatokkal felraktam a képfelületre, majd a falnak fordítottam, hátha egyszer jó lesz még valamire.

Akkor este, amikor az egész napos sziklafestés után elővettem, észrevettem, hogy az (addigra már jól átszáradt) titánfehér gesztusok az alap világos drapp felületén épp olyanok, mint az erdő lombján átvilágító napfényfoltok az avaron. De nem! Mégsem ilyen egyszerűen történt: egyszer, valamikor régebben Visegrád fölött a Nagy-Villámon, a kilátóban lefényképeztem egy tárlóban kiállított és hátulról neonnal megvilágított, az idők során már teljesen megfakult és berepedezett poszterképet, amely (valaha) a környező erdőkből ábrázolt egy részletet. Az tetszett meg benne, hogy a megfakult fatörzseket villámszerű fények szelték át keresztbe-kasul, mivel az előregedett fotófólia repedésein átvilágított a neon vakító fénye. A fényképről készült fényképet – mint érdekességet – szívesen mutogattam, a kezem ügyében volt évek óta, ezért tulajdonképpen inkább ez juttatta eszembe a dagonya-téma és a félrerakott vászon összefüggését.

Azzal kezdtem, hogy a fotót ideiglenesen felragasztottam a vászonra, nagyjából középen, és kineveztem a dagonya helyének. Ezután alapszínekkel, akrilfestékből kevertem egy fatörzsszínnek is felfogható középértéket és széles ecsettel, egy lendületes mozdulattal felraktam a közeli fát, amely mögül a dombhajlat innenső oldaláról nézek át a dagonya túlsópartjára. Ezután ugyanebben a színben mélyebben megmártottam az ecsetet, és a vakkeret tetején kinyomkodva festéket csurgattam a vászonra, de óvatosan, úgy, hogy csak addig szaladjanak le a csorgások, ahol a túlsóparton a hegyoldalban felkúszó erdő fái kinőnek a földből. A kép még viszonylag szűz aljára, a legközelebbi, ecsetvonásnyi fatörzs töve mellé kevertem egy jelzésszerű vörössárgás értéket az avarnak, majd egy világosabb sárgás-szürkét a jobb felső sarokba, mert ott távolabb, az erdő szélén mintha egy nagyobb tisztás vagy rét fénylene. Végül egy kékesebb szürke foltot is felpemziliztem középre, a beragasztott fényképhez közel, és ezt kineveztem a dagonya partjának. Majdnem olyan gyorsan lett kész, amint a készültének történetét elolvassa az ember.

2003 novemberében *Lesen* címen, még a Nagy-Villámon készült fotóval a közepén ezt a váratlanul jött gesztusfestményt is kiállítottam (a „felhős kép” vagyis a *Szélárnyék* mellett) az Ilonának tisztelgő pécsi kiállításon. Két évvel később aztán az ihletet adó fotót kicseréltem arra a rajzra, amely az ugyanehhez a dagonyához kapcsolódó harmadik, legnagyobb méretű festmény (*Erdő/3*) melléktermékeként maradt meg, magát a szarvasrajzot pedig Ilonának adtam. Úgy gondolom, ez a megoldás közelebb áll az emlékképhez, mint az ihletet eredetileg hordozó trükkös fotó.

A nagy dagonya-témát ezután csak másfél évvel később, vagyis a kirándulás után két és fél évvel elevenítettem fel, 18x24 centiméteres méretben. Előtte azonban egy másik képről kell beszélnem, amelyik a legelső próbálkozásom volt ebben a szabványméretben.

A Somogyi part

2004 őszén, az *Erózió* befejezése és a *Csiki Ádám-Éva* után hónapokig kizárólag írással foglalkoztam. November végén aztán megelégteltem és újra festeni akartam. Még Krapanj-ban azt terveztem, hogy majd otthon, emlékezetből megfejelem az ott készült rajzsorozatot, és meg is festem az olajfaligetet.

Festő barátommal, Ferenczy Zsolttal Krapanj-ban sokat beszélgettünk a teraszon az aprólékos, szigorú festésmódról – az ebből következő színhasználati dilemmákon. Egy 24x18 centiméteres klub megalapítását is tervezgettük, de hamar ráébredtünk, alapítási szándékunk jócskán megkésett, hiszen ennek a klubnak, amióta festészet van (de legalábbis, amióta létezik francia mérettáblázat), azóta gyarapodik a tagsága. Gondoltam, csak kiváltom a magam belépőjét abba a klubba: megfestem a krapanj-i olajfaligetet, amelyben annak idején Zsolttal külön-külön és együtt is eltévedtünk.

Ezúttal nem vázlatoltam grafittal (rajzoltam eleget a helyszínen), hanem két napon át azzal foglalkoztam, hogy a fejemben levő elképzelés alapján egy kellőképpen gazdag és áttekinthető palettát keverjek, amely – azt reméltem – magától megfesti majd a képet. A jobb felső sarokban kezdtem bele a festésbe, két távolabbi, tőlem 30-40 méterre levő olajfa lombját próbáltam egymás mellé helyezett mikro-ecsetvonásokkal színben elképzelni.

Mikor azonban az ég színét is elkezdtem berakni a lombozat csipkézetébe, meg kellett állnom, mert ami addig elkészült, egyáltalán nem az emlékezetemben őrzött kertet idézte. Kínomban

vettem csak észre, hogy amit festettem, az lehet, hogy 30-40 méterről látott olajfának nem lesz jó, de folytatható úgy, mintha 100-150 méternyi távolságból látott platán lenne – mi több, egy olyan dupla platánfásor, mint amilyen Jankovics-telepen van, a víz felől nézve, ahol a hét végén is lubickoltunk. A kibetonozott partvonal éles határa alatt egy gyors, kalligrafikus aláfestés, amely aztán úgy maradt, és a kép teljes alsó harmadát kitöltötte a „hullámzó Balaton”. A véletlennek is köszönhetően a víz színe megidézte a késő délutáni fürdés hangulatát, mikor már a part felé tartunk, s a hátunk mögül a Badacsony és a Szent-György hegy között éppen lebukó nap vöröslő fénye világít meg mindent. A vászon nagyobbik része így váratlanul gyorsan elkészült, már csak a partvonal fölötti keskeny, 7x18 centiméteres sávot, a fasort és a mögötte megbúvó kerteket és házakat (a házak csecsemőkörömnymi ablakában tükröződő naplementét és a többi) kellett megfesteni. Ezt a területet viszont, ha már így összehent, a legaprólékosabb technikámmal, lélegzet-visszafojtott ecsetvonásokkal, másfél hét munkájával dolgoztam ki. Mikor elkészültem, láttam, hogy valami még hiányzik a kép aljáról, vagyis a vízről. Egy stég piros vascsövei? Talán nem. Mindenképpen ellenpontozni akartam valahogy a fásorban álló pad icipici, de a lemenő nap fényében annál izzóbb pirosát és az ablakokban tükröződő északi part feletti narancsos-rózsaszínes fényeket, ezért nem gondolkoztam sokat, hanem kevertem egy megfelelően rikító vöröses narancsszínt, és mivel azt nem írhattam oda, hogy „Vincent”, a kép címét pingáltam fel. A tájolás miatt lett *Somogyi part*, de egyben tréfából is, mert tudtam, hogy fél órán belül meglátogat Somody Péter barátom, két festő szakos hallgatójával.

A *Somogyi part* tehát egy ékelt vakrámára feszített, 24x18 centiméteres vászonra készült. Ezt azért kell újra megjegyezni, mert korábban kifejezetten kerültem a szabványméreteket. Évekkel István-akna után is ragaszkodtam ahhoz, hogy a kereteket és a vásznakat magam barkácsoljam, mert inspirált az esetlegességükből fakadó egyéniségük. Standard (mérettáblázat szerinti) képhordozót, bolti vásznat nem használtam, mert az ilyesmit jellegtelenül perfektnak, afféle kispolgári csökevénynek tartottam. A *Somogyi part* festése előtt viszont, még utoljára a DLA-képzés anyagköltség keretéből, életemben először szabványos (24x18-as és néhány nagyobb, 70x50-es stb.) „bolti” méreteket vásároltam, azért, hogy a számomra valamiért emlékezetes, pontosabban az emlékezetemben valamiért kiválasztódott képek szabályszerűen összehasonlíthatóak legyenek egymással és mások azonos méretű festményeivel.

Azt gondoltam, hogy az emlékezetem eleve festői szemmel szelektál a valóságban, ezért valóságosabb és festőibb képekhez juthatok el, ha a látásomra és az emlékezetemre bízom a témaválasztást, mintha fotóalbumokat pörgetnék.

Az Erdő/1.

2004 decemberére úgy alakult, hogy nem maradt más témám, mint az emlékkép a dagonyával.

Az azóta eltelt idő alatt leegyszerűsödött bennem a kép. Már rég nem voltam képes felidézni lombozatot, nem emlékeztem a legcsekélyebb aljnövényzetre sem, mert ezek a zöldes értékek elszürkültek az emlékkép közepét uraló vörös víz és a békalencse harsány komplementere mellett.

A kialakult nézőpontból azonban a lombok alá láttam, s még az is indokolhatónak tűnt, hogy mindenütt a képhatár fölött „felejtsem” a lombozatot. Ez a megoldás a faleveleknek csak árnyékát láttatná a fák törzsén, az avaron, az iszapos partoldalon és a dagonyában.

A valóságban valamilyen sötét, barázdált kérgű szálfák voltak, szürke csizmában a rájuk dörgölt sártól. Azt gondoltam azonban, hogy mivel a kép kompozíciója nagy hangsúllyal ütköztet két komplementer értéket (a tó vörösét és a békalencse zöldjét), ezt csak egy hasonlóan élénk és karakteresen megjelenő színviszonylattal lehetne ellenpontosítani, vagyis úgy, hogy a sötét kérgű fákat kicserélem egy bükkösre. A sima törzsek ezüst színvilága ezáltal érzéki viszonyba kerülhet a lemenő nap fényében aranyló avarral, amely a valóságban inkább hervadt barnásszürke lehetett.

A színek kompozíció kontrasztelemei egyúttal technológiai kontrasztban is álltak egymással, különböző festői alapállással, elvonatkoztatási rendszerrel készültek:

Az ezüstszínek forgástesteken jelennek meg. A fényeket a fatörzsek és a dagonyaoldal esetében is ugyanazzal a módszerrel raktam fel, akár csak a felhőket, a sziklákat, vagy a *Kőrforgalom* kockaköveit, vagyis előre kevert színértékeket rakosgattam egymás mellé, és néhol kicsit össze is húzogattam őket. Ahol viszont „átfordul” a test, vagyis a látószögemből nézve maga mögé görbül, ott lelassítottam, és csak óvatosan igazítottam a festéket az addig (a szélesebb ecsetvonásokkal) éppen csak megközelített éles határig.

A hegyoldalba mélyített dagonya pata- és csúszásnyomokkal szabdalt agyagoldala egy olyan belső ezüstkeretnek ígérkezett, amely a bükk oszloperdő színétől markánsan elkülönülhet. A különböző palettákat ezért különböző kékkel kevertem: a fa színeiben az ultramarin „bukéja” a domináns (egy csipetnyi kevert árnyalatú ftalo-kékkel), az iszap viszont ultramarin nélkül, tisztán a zöld árnyalatú ftalo-kékre alapozva készült.

Tőlünk néhány méterre, a kép legalján szélesebb ecsetvonásokkal kezdődik az aranyló avarszőnyeg, majd – fokozatosan csökkentve az ecsetvonások méretét – felhúzódik a tó túlsaján emelkedő hegyoldalban, a képtükör tetejéig. Az árnyékos részeket úgy különböztettem meg, hogy ahhoz egy külön lebutított „arany”-palettát kevertem, csak lilából és sárgából. A vékony aláfestésre gyors tempóval felrakott színekből szótt, lebegő lepelre emlékeztető festékpötty-struktúrát, vagyis az avart mindenhol a fatörzsek és a dagonyapart aláfestéssel jelölt éles határáig csaltam.

A dagonya-tó világító vöröse és zöldje egy harmadik, a leírtaktól jól elkülöníthető módszerrel készült – egy egészen vékony festőszeres aláfestésre egy kicsit vastagabb anyagból mintázatot tettem, amelyet így (mint a vizet) a festék vastagságától függően világított az aláfestésről feltüköröződő fény.

A kis méret miatt problémát jelentett, hogy a közelben, a kép alsó felén, a pöttyögtetés még valamelyest úgy látszott, mintha egyenként látnánk a leveleket, ahogy azonban távolodott az avarszőnyeg a dagonya-tó túlsaján és följobb az oldalban, a festékpöttyök egyre kevésbé lehettek kisebbek a korábbiaknál – annyival biztos nem, mint a lehullott falevelek méretarányának csökkenése megkívánta volna –, ezért a mintázatot és a színt is folyamatosan változtatnom kellett.

Azon gondolkoztam már a kis kép festése közben is, hogy a figuratív kép absztrakt dimenziói tágasabbak lehetnének, ha egy nagyobb vásznon, vastagabb ecsetekkel kezdeném a közeli avart.

Nem csak a vakrámáknak van mérettáblázata, hanem az ecseteknek is. Egy 18x24 centiméteres képmérethez a soknullás ecset nagyjából úgy viszonyul, mint mondjuk a 180x240 centiméteres képmérethez a harmincas ecset. Ha viszont minden méretet megfelelő vastagságú ecsettel festenénk – kis túlzással –, csak az lenne a különbség a képek között, hogy milyen távolságból ideális nézni őket. Az *Erdő* esetében az avarszőnyeg nagy távolság-dimenzióit az ecset méretének fokozatos csökkentésével (is) érzékeltettem, a festmény ideális nézőpontja így hangsúlyozottan meghatározhatatlanná vált. Különböző távolságokból,

messziről és egy arasznyiról is meg kell (mert meg lehet) nézni ahhoz, hogy a látás adatait egyeztető „központi érzékszerv” egységében lássa a képet.

Az Erdő/2.

2005 márciusáig olvastam és a dolgozatot írtam – csak ezután festettem meg újra a dagonyát egy nagyobb, 70x50 centiméteres méretben. Az avarszőnyeget négyes ecsettel kezdtem festeni. A tó túlsaján, nagyjából a domboldal kétharmadánál értem el azt a távolságot, ahonnan már nem válthattam kisebb ecsetre (nincs kisebb), ezért ettől kezdve ismét csak a légypiszoknyi ecsetvonások táncrendje és a színek fokozatos változtatása állt rendelkezésemre. (A korábbi kis képen már a túlsaj első fái mögött elértem ezt a léptéket.) A közelebbi avar nagyobb ecsetekkel, gyors, két-három órás vad akcióban készült, és az így beindított gesztus és színrend aprózódott el és terjedt szét fokozatosan, ahogy a távolság nő az alsótól a felső képhatárig.

Az avar palettáját ezúttal az ultramarinból kevert ezüstsürke fák fagyos tónusával még határozottabban állítottam szembe, mint az első verzió tettem: fehérrel alig megtört, szinte csak sárgával, vörössel és tisztán ftalocianid kékkel kevert színsorokból állítottam össze. Az ultramarin alapú „bükkfák” ebben a meleg tónusú pixeltérben már-már olyanok, mint valami hűtőhengerek vagy bádog ereszcatornák. A tó tüzes mélyvöröse és a békalencse zöldje – az első képen tapasztaltakból okulva – még vékonyabb festést (ezáltal tüzesebb színt) kapott, tovább tárgult tehát az éles határok mentén elkülönítve kezelt képelemek közötti kontraszthatás.

Három hét alatt készültem el az *Erdő/2*-vel. Mivel a méretnövekedéssel új lehetőségek, a valóságérzetem számára pedig ismeretlen dimenziók nyíltak meg, ezért egy harmadik, jóval nagyobb méretben is gondolkozni kezdtem. Az írást azonban ekkor sürgetőbb feladatnak éreztem, ezért azt gondoltam, hogy egy későbbi időpontban állok majd neki.

Ekkor, április elején történt, hogy kiállíthattam a négy budaörsi témájú képem Budaörsön, az Illyés Gyula gimnázium zsibongójában. A megnyitóra eljött Fabényi Júlia, a Múcsarnok akkori igazgatója is, majd itthon megnézte az új képeimet, és felkért, hogy vegyek részt a szeptemberi *Egyhetes* kiállításon, ami egyúttal azt jelentette, hogy az elmúlt hat évemet lényegében teljes egészében együtt láthatom a Múcsarnokban, a saját termemben.

Az Erdő/3.

Azonnal félreraktam az írást, és már másnap reggel nekiálltam előkészíteni egy harmadik, az addigiaknál jóval nagyobb, 180x140 centiméteres vásznat. Kockáztattam, mert az egyértelmű volt, hogy ha egy ekkora képnek nekiállok, ezen kívül mást a kiállításig már biztosan nem tudok majd festeni, s még az is kérdéses, hogy egyáltalán el tudok-e készülni vele – hiszen az éles határok kiépítése semmivel sem lesz tempósabb attól, hogy a kép méretét megnövelem.

Az első hét után feltűnt valami: elkészültem a fák, az avar és a dagonya iszapos partjának vékony aláfestésével, és a kompozíció vázát látva elgondolkoztam azon, hogy be lehetne emelni a képbe egy dagonyázó vadat, olyat, amelynek ebben a méretarányban akár kifejező tekintete is lehet. Ebben a vad-ügyben nem halogathattam sokáig a döntést, tudtam, ha a vad felbukkanása mellett döntök, akkor az állat tömege kitakar majd nem csak a dagonyatóból (amivel éppen ráérnék), hanem az iszapfalból, az avarból és egy túlparti fából is, ezért az elkövetkező munkafázisokban az említett képelemek mindegyikét az állatfigura előre meghatározott, pontos határaihoz kell igazítanom. Ha nem így járnék el, vagyis ha egyszerűen ráfesteném a kis figurát az elkészült „avar”, „iszap”, „tó” és „fa” már megszáradt festékrétegére, akkor nem alkalmazhatnám azt a vékony aláfestésre építkező technikát, amellyel az összes többi, már említett képelem is készülni fog. Az elkészült részekre száradás után ráfestett, a kép síkjából relief-szerűen kiemelkedő „matrica” vastag festékanyagán nem úgy törne át a fény, nem ragyognának fel a fehér alapról (mint foncsorról) visszatükröződő fény által átvilágított színértékek, mint a kép többi részén. A tervezett figurát azonban előre sem festhettem készre: egyrészt úgy gondoltam, hogy jobb, ha a színeit az összes többi képelem elkészülte után, azokhoz viszonyítva keverem ki, másrészt egyszerűen azért, mert az állat szőrös, ezt a tulajdonságát pedig csak a már korábban a figura pontos határáig csalt, időközben megszáradt avar-mintázat fölé simogatott mikro-lazúrozással láttam egyedül illően kifejezhetőnek.

Nyilvánvaló volt tehát, hogy technológiailag kizárólag ebben a munkafázisban gondolkozhatom egy kis figura képbe emelésében.

De milyen állat legyen? Dagonyázni vaddisznók szoktak, azonban – bár máskülönben inkább velük szimpatizálok – most mégis inkább egy szarvas mellett döntöttem: a tervezett avarhoz hasonló rőtárany rejtőszín miatt, és azért, mert a képen a fatörzsek elágazódásai így lombok

nélkül határozottan agancs-szerűek. Mindezek ellenére maradtak kételyeim a szarvas megjelenítésével kapcsolatban, attól tartottam ugyanis, hogy kimódoltnak, narratív giccsnek fog hatni.

Pontosan ekkor, vagyis amikor a technológiából, illetve a munkafázisok sorrendjéből következő döntékényszer miatt már tényleg csak néhány napig gondolkodhattam, a házam körül olyan különös dolgok történtek, amelyek után nem hezitálhattam tovább.

Az egyik napon, az erkélyen állva észrevettem, hogy a szomszéd ház ormán díszelgő szarvas-trófea mintegy 30°-os szögben elferdült. Szélvihar dühöngött az éjszaka, de voltak itt már nagyobbak is, gondoltam, hogy elrozdállhatott egy tartócsavar a falban. Három nappal később a trófea még mindig elferdülve állt, amikor a szomszédom, az agancsos ház gazdája váratlanul meghalt. Aznap – szokásával ellentétben: hétköznap – mulatni vágyott, s még ebéd előtt ki is cipelte a nagy hangfalat a verandára, hadd szóljon a lakodalmas meg a búsmagyar. Estére aztán rosszul lett, és a kórházból már nem tért haza többé. Negyvenhárom éves volt. A temetésekor is hatalmas vihar volt, dörgés, villámlás, de az agancs nem ferdült tovább. Pár nappal később azonban egy jelentéktelen éjszakai szél végül mégis leverte: láttam, amint a szomszéd özvegye és a lánya söprögetik a darabjait az erkélyen.

A történetnek azonban nincs vége, mert egyszerre visszaemlékszem egy régebbi jelenetre: kilencvenhatban, amikor ideköltöztem, ő, mint „helyi erő” a maga sajátos stílusában rögtön kifaggatott, hogy kiféle- miféle vagyok. Úgy beszélt velem, ahogy egy „gyüttmenttel” szokás. Tisztáztuk azért, hogy nem szobafestő vagyok. Erre persze felcsillant a szeme: azt találta ki, hogy akkor fessek egy képet a szobájának a falára. Legyen egy tó – adta fel anno a rendelést – a túlsópartján, az erdő fái közül kandikáljon ki egy szarvas. Majd, hozzátette, hogy fessek a képre a kislányát is. Úgy döntöttem, hogy ez inkább csak amolyan borgőzös kóstolgatás a részéről, ezért (bár lehet, hogy a feladattól is megijedtem, ahogy ő bizonyára gondolta) nemet mondtam. Akkor.

A látószögem és a szarvas általam elképzelt mozdulata olyan volt, hogy nem is reménykedhettem abban, hogy megfelelő fotót találjak, de ebben az esetben egyébként sem akartam volna ilyesmivel megzavarni a belső látásom. Szunyoghy András anatómiai atlaszát nyitottam ki ismét, de úgy tűnt, ezúttal nincs szerencsém, mert szarvas nem szerepel benne, csak őz és szarvasmarha. A két „rendszerintani szomszéd” csont- és izomszerkezetét értelmezve próbáltam összehozni valamit. A vászonról egy papírlapra átvezettem annak a területnek a sémáját, ahova a figurát elképzelttem és rajzolni kezdtem. Első próbálkozásra egy szarvasra ijesztően kevésbé emlékeztető, inkább a tehén és a farkas kereszteződésének látszó lény si-

került, a második alkalommal azonban már nem kellett minduntalan az atlaszba pislognom, ezért ezt elfogadhatónak ítélttem.

Lefénymásoltattam az elkészült rajzot, majd a másolatból pengével finoman kivágtam a figura körvonalait. Az így kapott negatív formát egy vékony, vöröses olaj-aláfestéssel átkopíroztam a vászonra. Az árnyékot, vagyis a szarvas pontos vetületét külön kellett kezelnem, mivel azzal még többet szenvedtem, sokszor újra kellett rajzolnom. Amikor végre elfogadhatónak ítélttem az árnyék rajzát is, a leendő szarvashoz igazítva ugyanazzal a módszerrel (csak egy másik színkeverékkel) átkopíroztam a vászonra. Ekkor még nem tudtam (de talán már éreztem) hogy a kép szín-terének – egy ekkor elkövetett figyelmetlenségem miatt – végül is éppen az árnyék színe lesz a kulcsa.

Valahogy ugyanis teljesen elkerülte a figyelmem, hogy a szarvas békalencsére vetülő árnyékát a külön rajzolt árnyék-verzió már nem a csánkjánál kezdtem, ameddig a vízbe merülne a lába, hanem közvetlenül a patája alól. Így viszont rálépne a békalencsére, nem pedig belelépne – ami értelmetlen.

Először dühöngtem, amikor ezt a már megváltoztathatatlan tényét másfél hónappal az aláfestés-réteg átkopírozása után, a szarvas és az árnyék végleges megfestése előtt, vagyis az egész kép záróakkordjára készülve észrevettem. Aztán eszembe jutott valami, és már áldottam a szerencsém: azt ugyanis, hogy korábban nem siettem el a tó aláfestését. Így még maradt egy lehetőség: bár a tervezett vörös-zöld komplementer-kontraszthatásról mindenképpen le kellett mondanom, azt azonban még megtehettem, hogy a szarvas egy befagyott tó jegére lépjen. Ez eszembe jutott már korábban is: az említett, szénnel és grafittal készített, vagyis fekete-fehér szarvas-rajzon is inkább vékony jégrétegnek látszott, amit repedező békalencse címén próbáltam rajzolni (.kép) – de mindeddig elvettem az ötletet.

A kényszerű döntés elfogadása után aztán rögtön megláttam, hogy a tiszta, fehérre alapozott vászon ebben a környezetben éppen olyan, mintha a tó helyén léket vágtak volna a képbe. Adódott azonban még egy probléma. A dagonya partoldalát, vagyis a jég határát már hónapokkal korábban véglegesre kidolgoztam, és hogy úgy mondjam, a „szoknyája” alól kicsit kilógott a festmény vázolásakor feldörzsölt vékony, szürkés aláfestés. Mikor az iszapoldalt festettem, úgy gondoltam, hogy a víz később megfestendő vörösének mélyén a parthoz csatlakozó részeken még jól is jöhet majd ez a kis szépséghiba, ahol meg békalencse lesz, ott az úgyis befedi, úgyhogy nem számít. Az új elképzelés fényében azonban ez a „kivillanó szürke alsószoknya” durva hibának, restaurálhatatlan kosznak látszott a jégnek látszó szűz alapozás oválisának peremén. Ez nagy baj volt, nem is sikerült tökéletesen

megoldanom, viszont a megoldási kísérletem egy újabb váratlan előrelépést eredményezett, ami után felsejlett a közeli befejezés lehetősége. Közepes sűrűségű titánfehérrel óvatosan, kisebb foltokban elkezdtem felülfesteni a jég-illúzió peremének hibáit, ez a fehér viszont nagyon elütött a lithoponos-cinkfehéres alapozás melegebb tónusától. A tó körül ekkor már rég – még a fatörzsek több mint két hónapig tartó végigfestése előtt – elkészültem a távolba felhúzódó avarszőnyeg színes, csipkeszerű mintázatával. Indokolhatónak látszott ezért az is, hogy a melegebb tónusú cinkfehéres alapozást egy hideg titánfehérrel csipkézzem. Ezzel a jég is egy bizonyos, a mintázatából következő távlatot nyert, és a két különböző színértékű fehér között létrejött egy lebegő, ebben a környezetben a fehérnél is fehérebbnek látszó, szinte csak gondolatnyi káprázat, egy égtükör.

Megvártam, amíg átszárad a titánfehér csipke, majd nekiálltam kikeverni azt a színt, amin azóta gondolkoztam, amióta kiderült, hogy be kell fagyasztanom a dagonyát. „Milyen színe van tehát az árnyéknak egy abszolút fehér felületen?” – kérdezhettem magamtól. „Bizonyára nem másmilyen, mint a képet keresztül-kasul átjáró fény érzésre meghatározott összege.”

Hogy blöffölök? Nem tudom bizonyítani az ellenkezőjét. Abban azonban biztos vagyok, hogy egyszer mégiscsak abba kell hagyni a keverést, félre kell tenni a maradék kétségeket, és el kell fogadni azt a bizonyos színértéket.

Ezen a képen ezután már nem maradt más dolgom, mint lélegzetvisszafojtva megrepeszteni a pata csapása alatt megdöndülő jeget.

– vége –

Köszönetnyilvánítás

A dolgozat a PTE MK KM támogatásával készült.

Köszönöm témavezetőmnek, Keserü Ilonának a munkám iránt tanúsított figyelmét, kitartó bizalmát és felejtethetlen útmutatásait. Hálával tartozom azért is, hogy végigkísérte a dolgozatom kialakulásának hosszú folyamatát: figyelmesen, barátilag mutatott rá az elvakultságaimra, az értelemzavaró, sokszor öntelt csapongásaimra. Bölcsessége tette lehetővé, hogy a festményeimmel kapcsolatos személyes történeteimben világosabban megjelenhessenek a festészettel kapcsolatos általános megfontolásaim is.

Köszönet illeti Várkonyi Györgyöt, aki konzulensként el tudta érni, hogy kihúzzam a szöveg méregfogát és időben mutatott rá hiányzó súlypontokra.

Külön köszönöm Arató Ferenc, Hegyi Csaba, Hidy Tamás, Müller Zsolt és Tamás Zsuzsa önzetlen munkáját.

Köszönöm édesanyámnak és a családomnak.

Irodalomjegyzék

Swetlana Alpers: *Hű képet alkotni*. Corvina kiadó, Budapest (2000).

Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti Alapfogalmak*. Corvina kiadó, Budapest (1969).

Honoré de Balzac: *Az ismeretlen remekmű*. Magyar Helikon (1977).

Victoria Finlay: *Színek: utazás a festékesdobozban*. HVG kiadói Rt. (2004).

A képek jegyzéke

(Az említés sorrendjében)

Körforgalom (1999-2004) 140x108 cm., olaj, vászon.

A halott király (2001) , olaj, vászon.

Erózió (1995-2004) , 230x285 cm. A keret: szigetelőhab, fa, vas zártszelvény, gipsz, enyv, kalcium carbonicum, viasz. A beépített festmény: olaj, ceruza, alapozott forgácslemezen.

Szikla keresztel (2002) 24x20 cm. (keret nélkül), olaj, farost, gipsz keretbe építve.

Kőhegy (2002-2003) 40x55 cm., olaj, vászon.

Önarckép (2002) 60x40 cm., olaj, vászon.

Szélárnyék (2002-2005) 180x140 cm., akril, olaj, vászon.

Nomi Baba (2004) cm., olaj, vászon, aranyszínű csomagolópapír

Csiki Ádám-Éva (2004) cm., olaj, szén, vászon

Erdő/0. (Lesen) (2004) cm., olaj, akril, fénymásolat, méhviasz, vászon.

Somogyi part (2004) 24x18 cm., olaj, vászon.

Erdő/1. (2004) 24x18 cm., olaj, vászon.

Erdő/2. (2005) cm., olaj, vászon.

Erdő/3. (2005) 180x140 cm., olaj, vászon.