

Ég és Föld között a Vízen - Alföldi László előadása a Fischer konferencián



Az itt közzé tett kézirat a 2015. november 9-én az Újlipótvárosi Klub-Galériában Ég és Föld között - Transzcendens világkép és létfilozófiák Fischer Ernő művészetében című konferencián, rövidített változatban elhangzott előadásom teljes szövege.

Ég és föld között – a vízen

Fischer Ernő Tengeri vitorlások című műveinek transzcendens dimenziói, valamint szakrális és spirituális összefüggései

Az előzetes vázlatban megfogalmazottakkal ellentétben máshol kezdem az előadásomat, mert ott a fogalmak definiálását jelöltem meg indulásként, de most ettől eltérve egy rövid prologusban először feltárom a valláshoz való viszonyomat. Ezt az indokolja, hogy Szigyártó Gyöngyi az előadások vázlatainak beérkezése után úgy gondolta, hogy Tanár úr tavaly elhunyt első monográfusára, Szuromi Pálra is emlékezzünk ezen a konferencián – amivel természetesen mindannyian egyet értettünk -, és videóról bejátszotta a délelőtt látott és hallott szöveget. Ebből kiderül Pali viszonya a vallásos élethez, azaz, hogy Ő sem volt elkötelezett hívő ember. Én sem vagyok az. És félreértés ne essék, hogy itt a magam valláshoz való viszonyának feltárással kezdem, ezért előre bocsájtom, hogy ezt azért teszem, mert utána rávilágítok Fischer Ernő valláshoz való viszonyára is, amit majd négy évtizeden át volt módom követni.

Apám katolikus volt, édesanyám pedig evangélikus. Engem katolikusnak kereszteltek. Gyerekkoromban vallásos nevelésben részesültem, jártam templomba, hittanra és néha még ministráltam is. Természetes volt számomra ez az életforma. Édesapám, tizennégy éves koromban bekövetkezett halála után rendültem meg először a hitemben. Ezt követően – serdülő koromban - tíz évig részben nevelő szülőknél nőttem fel és lettem nagykorú, történetesen egy evangélikus lelkész családnál. Így a bérmálkozásig már nem jutottam el, de a gyakorlatban megismertem a protestáns hitéletet, és a filozófia iránti érdeklődésemet is itt szereztem. Ezt követően megházasodtam, és házasságunk második évében kiderült, hogy feleségem rákos, és az orvosok diagnózisa szerint egy - másfél éve van hátra az életéből. Ez volt a második hitbéli megrázkódtatásom, és egyben hitem elvesztése is. Persze éltünk tovább, és egy sajátos életforma kialakításával –amiben már fontos szerepet játszott Tanár úr is – feleségem még tizenkilenc évet túlélte ezt a betegséget, és végül negyvennégy éves korában halt meg.

És most ennek párhuzamaként nézzük meg Fischer Ernő valláshoz való viszonyát az én nézőpontomból. Születése szerint Ő is katolikus volt, de Losoncon rossz gyerekkori élmények kötötték ehhez a felekezethez, és amennyire lehetett igyekezett távol tartani magát a vallás gyakorlásától. Felesége, Ági néni, református volt és hívő ember. Így Tanár úr is igazodott a protestáns életformához, de amikor én megismertem őt – ötven éves korában – még rengeteg kételye volt a vallást illetően. Érthető volt ez a filozófiai érdeklődése miatt, mert a teológiai hittételekkel sokszor nem tudta összeegyeztetni a filozófiai nézeteket. Persze az idő előre haladtával látszólag egyre közelebb került a hitbéli élethez. Rendszeresen imádkozott, templomba járó ember lett, és sokat olvasta a bibliát. Ez az életút épp fordítottja az előbb vázolt saját életutamnak, mert míg én egy pozitív motivációktól, kiegyensúlyozott neveltetésből, traumatikus sérülések miatt váltam hitetlenné, Ő negatív gyerekkori élményektől, traumatikus sérülésektől terhelten, de később a protestáns teológiából sok bölcséleti gondolatot magáévá téve, lett idősekkorára látszólag egyértelműen vallásos ember.

De nem túl leegyszerűsítő e feketén-fehéren kettéválasztani a hitbéli elkötelezettséget úgy, hogy az egyik embert hívőnek nevezzük, a másikat pedig hitetlennek? Nem úgy van-e inkább, hogy

mindenkiben egyszerre van jelen ez is és az is, és naponta kell megszolgálni hitünket, illetve naponta kell megküzdenünk hitetlenségünkkel? Mivel csupán aránybeli viszonyok határozzák meg az éppen megélt diszpozíciónkat. Azt valószínűleg kijelenthetjük, hogy Tanár úr idős korában egyértelműen vallásos ember volt, de vajon ebből természetyszerűleg következik az, hogy vallásos festő volt? Óvni mindenkit attól, hogy a festészetét csupán ebből a nézőpontból szemlélje. Nem úgy van-e inkább, ahogy Goethe mondja: „Kit művészet és tudomány / éltet, vallásos is egyben / kit nem éltet, az legalább / vallásos hadd lehessen.” ? Ezeknek a kérdéseknek megválaszolására az előadásomban majd többször visszatérek, mert nekem Fischer Ernő életútja ebből a szempontból is tanulságos és példa értékű volt.

Mint tudott, a konferencia címe: Ég és Föld között, Transzcendens világkép és létfilozófiák Fischer Ernő művészetében. Én kissé módosítva ezt, a magam előadását Ég és Föld között – a Vízen; Fischer Ernő tengeri vitorlások című műveinek transzcendens dimenziói, valamint szakrális és spirituális összefüggései címmel tartom meg. Így, ha a dimenziót leszámítom, akkor is szerepel a címben három olyan idegen szó – transzcendencia, spiritualitás és a szakrális – ami a köznapi beszédben kevésbé használt fogalom, és ezért ezek definiálását szükségesnek érzem előre tisztázni.

A „Transzcendens: értelemmel fel nem fogható, a megismerés határain túli, tapasztalat feletti, az érzékfeletti, nem anyagi, magasabbrendű, felsőbbrendű. (...) Transzcendentális: tapasztalattól függetlenül létező.” – tudhatjuk meg a Bakos Ferenc által az Idegenszavak és kifejezések szótárából. Maróti Gábor teológus szerint viszont a „Transzcendencia: a latin transcendere (‘átlép, meghalad’) szóból származik, jelentése: ’magasabb rendű, felsőbb rendű’, természetfeletti.”

Én a festészet területén a két megfogalmazás ötvözetéből, egy rövidebb változatban szoktam a szó jelentésére utalni. A latin szó eredeti jelentéséből kiindulva (‘átlép, meghalad’), ‘önmagán túlmutatóként’ definiálok. Húsz évvel ezelőtt az Utánzástól a szimbolikus formaképzés című írásomban – amely alapja volt a később hasonló címen megjelent Fischer Ernő és Szuromi Pál közös könyvének – A mű hatása és a szimbolikus formaképzés című fejezetben részletesen is leírom ezt. Most csak az utolsó részből idézek, ahol a következőképpen foglalom össze a szimbolikus formaképzést és annak immanens és transzcendens voltát. „Az ilyen forma, csak az alkotott képben létezhet, és az állandó létrejövés és feloldódás, a keletkezés és az elmúlás folyamatában határozódik meg újra és újra, konkrét, reális valóságként úgy, hogy immanenciájából ered a transzcendenciája, illetve transzcendenciája visszahat a benne rejlőre úgy, hogy az önmagán túlmutat.” Tehát mondhatnánk, hogy transzcendenciájából ered az immanenciája, amiből következik az is, hogy sok esetben nem az a fontos, hogy min állunk, hanem sokkal inkább az, hogy mitől függünk. Anélkül, hogy most tovább bonyolítanám a fogalom kifejtését, csupán utalok rá, hogy ez a meghatározás közel áll Umberto Eco nyitott forma leírásához is.

Míg a transzcendens fogalom elsősorban a filozófia területén használatos, a spiritualitás már átköt a teológia területére. Az idegen szavak és kifejezések szótára így értelmezi: latin eredetű, vallási kifejezés; jelenthet lelki atyát, lelki vezetőt, de szellemi, értelmi, lelki is; valamint testetlen, anyagtalanként is értelmezhető. Én az előadásomban szellemi és lelki értelemben használom.

A szakrális ugyancsak latin eredetű, és isteni, szent; valamint természetfelettire utal. Én is így használom.

Azért tartottam fontosnak e három szó általam használt jelentését előre tisztázni, mert a művészet területén sokszor egymást átfedő fogalomként értelmezik, és ha még hozzá vesszük az ars sacra, a vallásos művészet, a liturgikus művészet és az egyház művészet területét is, akkor végképp eltévedhetünk a fogalmak erdejében. Fischer Ernő festészetének értelmezése esetében meg különösen igaz ez, mivel mind a három fogalom felől megközelíthető a munkássága. Ha a tematika szerint nézzük, akkor láthatóvá válik, hogy életművének jelentős része kötődik a klasszikus egyházi ábrázolások és a művészet területéhez. Ha Hamvas Béla archaikusabb szemlélete felől közelítünk a művek vizsgálatához, akkor a témák tágabb körében felleljük a szellemiség más rétegeit is, de főleg a mitológia témáit. És ha tovább szélesítjük a spektrumot, akkor ott vannak a városképek, tájképek és nem utolsósorban a tengeri vitorlások ábrázolásai, amelyekre az átfogóbb és elvontabb értelmű transzcendens kifejezés illik a legjobban. Míg ez utóbbi magában foglalja az előző kettőt is, addig megfordítva már kevésbé értelmezhető így.

Általában gyakori, de még ebben az életműben is akadnak olyan képek, amelyek szakrális tematikájuk ellenére nem rendelkeznek önmagukon túlmutató dimenzióval, azaz transzcendenciával. De esetleg a spiritualitás mércéjének sem tesznek eleget, mert a szellemiség csupán a racionális spekulációban jelenik meg, de formai oldalról nem teljesülnek azok a feltételek, amelyek önmagukon túli dimenzióba emelnék a művet. Ahol viszont az absztraktabb területre érkezünk, és nem igazít el bennünket az ábrázolt téma, ott egyértelműen csak a kép formai rendjéből állapítható meg, hogy szakrális, spirituális, esetleg transzcendens, vagy mindhárom kritériumnak is megfelel-e egy műalkotás. És akkor az egyházi giccsről, az ezoterikus barkácsolt vallások egyéni mitológiájáról, és a dilletáns munkák zűrzavaros kavalkádjáról még nem is beszéltünk.

De még mindig a címnél és a fogalmak tisztázásánál maradván, a Magyar Művészeti Akadémia által kiírt pályázat címe a következő: „Ég és Föld között. Spiritualitás a kortárs magyar és nemzetközi művészetben és ennek nemzetközi vonatkozásai.” Tehát itt a spiritualitáson van a hangsúly, amit a mi pályázati címünk a transzcendenciára helyezett át: „Ég és Föld között. Transzcendens világkép és létfilozófiák Fischer Ernő művészetében”. A szakralitás pedig csak az én előadásom címében jelenik meg, igaz csak utalás jelleggel, de mégiscsak ott van: „Ég és Föld között- a Vízen. Fischer Ernő Tengeri vitorlások című műveinek transzcendens dimenziói, valamint szakrális és spirituális összefüggései.” Mint fentebb már említettem Fischer Ernő életműve mind a három fogalomkör felől megközelíthető, de nem szabad abba a hibába esni, hogy egyik megközelítést kijátsszuk a másikkal szemben, és így lényegében az egyikről se mondjunk semmit. A transzcendens világkép és létfilozófiák azért pontos meghatározása a mi konferenciánknak, mert a legáltalánosabb szinten határozza meg a témát, és így kinek-kinek módja van a maga aspektusából feldolgozni az általa kiválasztott kérdéskört. Fontos ez azért, mert, ahogy a címben szereplő „létfilozófiák” többes száma jelzi, Fischer Ernőnek élete során, különböző életszakaszaiban változtak az alapvető elképzelései a művészetről, és ahogy Ő szokta volt mondani a létről magáról is. De még egyes periódusok esetében is, egyszerre, egy időben több megközelítést is magáénak tudhatott.

Szinte mondhatjuk azt, hogy a három alapfogalom, aminek a tárgyalásába nem véletlenül bonyolódottam bele ilyen részletesen, mindig jelen volt tanár úr létről vallott elképzelésében. Viszont ez a három aspektus, azért különült el a tudományágakban, mert alapvetően nem egyeztethető össze egymással. A spirituális a legősibb szellemi, lelki dimenziókat veszi alapul, és így az összes

4.

vallásban meglevő általánosságokat vizsgálja. A szakrális, már az egyes vallások sajátosságai szerint csoportosít, és mereven külön választja őket az egyes hittételek szerint, és így dogmatikus, teológiai szempontok szerint ítélkezik. A transzcendens viszont visszatér az általánosítás absztraktabb, és filozófiai síkon történő egybevetésekhez, hogy a teljességet megragadhassa.

Ezután röviden nézzük meg, hogy Fischer Ernő személyes életében, hogyan volt jelen mégis sok esetben a három különböző létfilozófián alapuló világlátás, és miként tudta ezeket összeegyeztetni, illetve miként mutatkozott meg ez a festészetének egyes korszakaiban.

Kezdjük a sort a spirituális megközelítéssel, és ezen a területen belül nézzük meg, hogy Hamvas Béla munkásságának megismerése, és világlátása miként hatott Fischer Ernőre. Abban mindenképpen szellemi rokonok voltak, hogy az esszéisztikus gondolkodás mindkettőjükre jellemző volt. Tanár úr esetében sokszor beszélnek filozófiai beállítottságú emberről, de ez elsősorban csak a megérzésen alapuló, intuitív megközelítéseket jelentette, és semmiképpen nem a rendszerező, filozófiai vizsgálódásokat. Főleg az írásaiban mutatkozott meg, de ismerve olvasási stílusát, ott is elmondható, hogy sokszor részeket kiragadva, közbülső ismereteket kihagyva, nagyon jó végkövetkeztetésekre jutott egy-egy problémát illetően. Előadásom vázlatában leírtam már azt, hogy míg Hamvas Béla főleg a tradicionális hagyományokat és írásokat vette alapul, addig Fischer Ernő elsősorban az újkori filozófiai művekre (Kant, Schelling, Hegel, Heidegger) helyezte a hangsúlyt. Itt még kiegészítem ezt a sort azzal, hogy idős kora ellenére nagy érdeklődéssel követte az aktuálisan megjelent kortárs filozófia szerzőit is (Derrida, Foucault, Gadamer). De hogy ne legyek igazságtalan Hamvas Bélával szemben, egy kis kitéréssel azt is el kell, mondjam, hogy az Egyetemi Nyomda kiadásában 1945 és 1948 között az általa szerkesztett, és önálló füzetek formájában megjelent írások alapján ismerte meg annak idején Fischer Ernő is az akkori legkorszerűbb filozófiai nézeteket. Többek között Martin Heidegger: *Mi a metafizika?* című művét is. Én magam a hetvenes évek elején ezt a kiadást kaptam Tanár úrtól, Lukács György: *Esztétikum sajátosságainak ellensúlyozására*. De ha jól emlékszem, ebből a kiadásból megvolt neki Werner Heisenberg: *Változások a természettudomány alapjaiban*, és Max Born: *Kísérlet és elmélet a fizikában* is. A sokak által emlegetett Heisenberg *Rész és egész* című műve viszont már később, a hatvanas években jelent meg, és lett minden Tanár úrhoz közelebb álló tanítványnak kötelező olvasmánya.

Maradva mindkettőjük esszéhez való vonzalmánál, azért az a különbség megállapítható, hogy míg Hamvas szépirodalmi megfogalmazásaival szemben, Fischer elvontabb nyelvi eszközökkel, főleg Heidegger filozófiai fogalomkörének használatával (lét, létezés, benne-lét, belevettség, totalitás, stb.) alakította ki a maga művészetfilozófiáját. Ez a két különböző irányból való megközelítés nem zárja ki azt, hogy a spirituális, szakrális és a transzcendens látásmód tekintetében sok esetben nem lennének hasonló állásponton.

Bár míg Hamvas az extatikus művészetfelfogás híve, addig Fischer főleg a hermeneutikai megközelítést részesíti előnyben a művek értelmezésében. A festői gyakorlatban pedig az utolsó alkotói periódusban, sok esetben a dekonstruktivitás szellemében is alkot. Meglátásom szerint ilyen vegyes volt Tanár úr Hamvashoz és a spiritualitáshoz való viszonya, amelyben jól megfér egymás mellett az őskori hagyomány, a legújabb filozófiai irányzatok, de még a korszerű természettudományok és az atomfizika is. A szakralitással kapcsolatban már szűkebb területre

5.

korlátozódik az érdeklődése, de még itt is belefér a keresztény témák mellett, a több istenhiten alapuló mitológia világa. Az ötvenes évek végén, a naturális ábrázolás elhagyásával szinte egyszerre jelenik meg Fischer Ernő festészetében a két nagy tematikai műcsoport. De nagyméretű műalkotásokban először a mitológiai témák valósulnak meg. Olyanok, mint az Achilles és Hektor, Orfeusz és Eurydike, Flóra, Vénusz barlangja, Mitikus táj, és az Európa-Ázsia. Ezt követően viszont az idő előre haladtával egyre inkább előtérbe kerülnek az egyistenhíthez kötődő, egyházi jellegű művek. Többek között az Angyali üdvözet, Korpusz, Menybemenetel, Háromkirályok, Golgota, Cristos Pantokrator és hasonlók. De a szó szoros értelmében, a klasszikus kánon szerint mennyiben tekinthetők ezek is szakrális műveknek? Ha abból indulunk ki, hogy a szó történelmi hagyományának szerves része a szakrális térbe kerülés ténye, a mű felszentelése és a liturgiához való kapcsolódása, akkor Fischer Ernő esetében ilyenről nem lehet beszélni. Leginkább még az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött művek közelítik meg ezt a státuszt. De még ott is szerepel egy kép, amelyik a később részletesen kifejtésre kerülő esztétikai tartalom, és a formai megoldása miatt, szerintem a szakralitás mércéjét nem éri el.



Fischer Ernő angyali üdvözetek a nyolcvanas és a kilencvenes évekből. Középen az esztergomi múzeum tulajdonában levő kép, amely a vázaltszerűségével nem éri el azt a festői minőséget, amely ahhoz szükséges, hogy transzcendens kisugárzása legyen. A jobb és baloldali művek megfelelnek ennek a kritériumnak.



6.

2. kép: Fischer Ernő: Angyali üdvözlétei a nyolcvanas és kilencvenes évekből.

De ugyanez a probléma tovább bonyolódik, ha összehasonlítjuk a következő három képet. Láthatjuk a formai megoldás szempontjából milyen különbségek adódnak a kidolgozatlanúságból, és a túldolgozottságból. Baloldalon vázaltszerű marad a kép, középen befejezetté válik, és jobb oldalon a dekorativitás és az öncélú ornamentika érvényesül elsősorban. Pedig az utóbbi mű a közepén levő alkotás alapján készült, annak ellenére, hogy a figurák meg lettek nyújtva.

Beavatottságuk szempontjából ezután következnek az egyéb múzeumokban elhelyezett művek, majd a megvásárolt és Belting szóhasználatával élve a magánáhitatként funkcionáló, sok esetben házi oltárként szereplő képek. Mivel a konferencián elhangzó előadások főleg erre a területre összpontosítottak, ezért ezt nem részletezem tovább, csupán azt kívánom megjegyezni, hogy Fischer Ernő vallásos világlátásában és létfilozófiájában az egész életművön végighúzódó kettőség fedezhető fel. Tehát itt sem olyan egyértelmű a helyzet, a vallásosságot illetően, ahogy az első megközelítésre látszik.

A transzcendens világgép – Tanár úr szóhasználatával - totalitást felölelő következménye, hogy nem csak a spirituális és szakrális dimenziókat foglalja magában, hanem azok ellentétét, a profánt is. Ez pedig megmutatkozik Fischer Ernő filozófiai megalapozottságú létfilozófiáiban. Az eddig elmondottakból látszik, hogy ha egy kicsit mélyebbre ásunk, milyen differenciált, egymást átfedő és a legtöbb esetben egyszerre jelenlevő létfilozófiák működnek, az egyértelműen transzcendensnek

minősíthető világkép mögött is. Most ha megtetézzük ezt még az evilági lét összes bújával és bajával, megint csak oda jutunk vissza, hogy az emberi múlandóság kérdésével hívőnek és hitetlennek egyaránt számot kell vetnie. Fischer Ernő ezt tette, lett légyen az spirituális, szakrális vagy transzcendens megközelítésű.

Azért választottam a Tengeri vitorlásokat vizsgálódásom tárgyául, mert profán voltából adódóan első megközelítésre távolállónak tűnik a felvetett témától, de remélem, hogy a részletes kifejtéssel rá tudok majd világítani a formai tartalomból eredő fenséges voltára, és így a transzcendens dimenziójára, valamint a spirituális és szakrális összefüggéseire.

Most érkeztünk el konkrétan előadásom tulajdonképpeni tárgyához, a tengeri vitorlásokhoz, és ezzel összefüggően a vázlatban jelölt tájkép rövid történetének vizsgálatához, majd ebben a témában két jelentős előkép bemutatásához.

Abban minden művészettörténeti összefoglaló nagyjából egyet ért, hogy az európai festészetben a tájkép önálló műfajként történő kialakulása a tizenhetedik század elejére tehető. Összefügg ez a reformáció után kialakuló szekularizációs folyamatokkal, és a polgáriasult városi életformával. „A tájnak az antik művészetben alig volt szerepe, a középkori Európa sem ismerte. Festmény háttérként a tizennegyedik században jelent meg először. 1500 körül főleg tanulmányok formájában festették és rajzolták az első önálló tájképi ábrázolásokat. A tájképfestészet először Németalföldön talált jeles művelőkre, itt alakult ki a tengeri tájképfestészet is. A 18. században tűntek fel a városi látképek, a rokokó stílus idejében pedig idilli pásztorjeleneteket ábrázoltak. A klasszicizmus és a romantika új motívumokat dolgozott fel.”

7.

Azt hiszem általánosságként ennyi elég a történeti háttérről, hogy ebbe a sorba be tudjuk illeszteni azt a két művet, amelyet párhuzamba kívánok állítani Fischer Ernő Tengeri vitorlásokat ábrázoló képeivel. Mindkét mű fontos művészetelméleti problémákat vet fel, de itt csupán a végtelen ábrázolására és megjelenítésére kívánok kitérni. Az első mű Caspar David Friedrich 1809-ben festett, Szerzetes a tengerparton című műve.



3. kép: Caspar David Friedrich: Szerzetes a tengerparton (1809.)

A kép kompozicionális újszerűsége abban rejlik, hogy a horizontvonal a jobb és bal oldali széleken nem kerül lezárásra, és így a mélységbeli végtelennel szemben a hosszúság tekintetében is megnyitja a képet. Ez pedig azt eredményezi, hogy magát a kép szemlélőjét is körülöleli a táj, és így a kép részévé válik. Ebből következően pedig minden olyan viszonyítási pontot nélkülöz, amely garantálná a biztos nézői pozíciót. Itt megszűnnek azok a nézőpont kijelölésére szolgáló képi elemek, amelyek eddig a klasszikus tájkép esetében megvoltak, például a diagonális vonalak, amelyek a mélybe irányították a tekintetet. Somhegyi Zoltán „A kifürkészhetetlen Túlnan”, A tájkép a német romantikában című doktori értekezésében ezt a pozícóváltást a következőképpen írja le: „A táj képe úgy mutatja be a világ végtelenségét, hogy szinte nem is vesszük észre a finom fordulatot: a kép tárgya immáron nem a táj, hanem a végtelen.” De Fischer Ernő által is jól ismert Schelling Művészetfilozófiai előadásaiiban is hasonló eredményre jut. „A tájképfestészet esetében mindig csak szubjektív álláspont lehetséges, hiszen a tájnak csak is a szemlélő számára van realitása. A tájképfestészet szükségképpen az empirikus igazság felé fordul, és a legtöbb, amire képes, hogy magát ezt az empirikus igazságot olyan burokként ábrázolja, amelyen áttűnik az igazság magasabbrendű fajtája. Ám éppenséggel csak ez a burok jelenik meg, míg az igazi tárgy, az idea, alakatlan marad, a szemlélőtől függ, hogy ezt az ideát felfedezi-e a légies és forma nélküli lényegben.”

Tanár úr sok tekintetben magáénak érezte ezt a megvalósítási módot, és nem véletlen, hogy a mitológiai, a szakrális témák mellett a tájkép is az életművének egy lényeges része lett. Tájképei, városképei és kiemelten a tengeri vitorlásai, ha burkolt módon is, de mindig önmagukon túlmutató ideát céloznak meg. Véges voltunkkal szemben időben és térben mindig a végtelen az, ami a kihívást jelenti, ezért a tájképek is alkalmassá válhatnak akár még szakrális tartalmak felidézésére is.

Ennek a gondolatsornak lezárásaképpen először Caspar David Friedrichől idézek, majd újra Somhegyi Zoltán írásából. Ezáltal ugyanis világossá válhat számunkra, hogy a romantikából átöröklött tájképszemlélet, miért máig ható tényező a festészet területén, és milyen önmagán túlmutató következményeket rejt magában.

Tehát először a Caspar David Friedrich idézet: „S töpregnél bár reggeltől estvélig, estétől a hanyatló éjfélig; akkor sem töpreghetnéd ki, tárhatnád értelemmel elő a kifürkészhetetlen Túlnant! Nagyralató göggel lennél az utókornak fény, a Jövők sötétjét kifürkészendő! Ami szent sejtelem csupán, amit csak a hit láthat és ismerhet meg; végre az legyen tisztán tudható és megérthető.” Nem véletlen, hogy Somhegyi Zoltán könyvének címében is ebből a részből van egy kiemelés, és az sem véletlen talán, hogy ehhez kötődően a következőkkel zárja értekezését. „Az elérhetetlen végtelen szemlélete a képen – rezonálva az ember bensőjének végtelenségére – elvezet annak tiszteletéhez, Akit a szemlélő a végtelenben tisztel. Ezért mondhatjuk, hogy az esztétizálás nem vezet végső szekularizálódáshoz, a romantika nem deszakralizál, hanem reszakralizál, a természetben nem második istent lát, hanem az Első megnyilvánulását.”



4. kép: William Turner: Hóvihar (1842.)

A Turner mű végtelenjének hasonló a formai megjelenése, mint a fentebb látott Caspar David Friedrich képnél, ezért ennek részletezésére most nem térnék ki. Ami változás bekövetkezik a befogadó nézőpontját illetően az az, hogy itt a tengerpart keskeny sávja is eltűnik, és teljes bizonytalanságba kerül a szemlélő. Maga is ég és föld közé, a vízre kerül. Tovább fokozódik a világnézeti bizonytalanság, de itt már a csendes fenségesség, drámaivá válik. Ég és víz alig elválasztható egymástól, és a föld biztonsága helyett a szemlélő csak a távolban felragyogó fényben bizakodhat. Transzcendens fény az, ami megjelenik, mert önmagán túlmutató módon, előre vetíti a tenger háborgásának idővel történő megszűnését is. Itt Heidegger és Tanár úr szóhasználatával élve - átélhetjük az evilági belevettségünk hátborzongató otthontalanságát, és a mindenkori létnek való kiszolgáltatottságunkat. Fischer Ernő korai romantikus tengeri vitorlása, amely szintén a háborgó

tengert ábrázolja, ehhez képest játék a habokkal, de egy újfajta tér megjelenésével szembesít bennünket, amely megint más létfilozófiát feltételez.



5. kép: Fischer Ernő: Vitorlás hajók, (1970.)

A Turner kép keletkezését követően majd százharminc év telt el, és túl vagyunk már a huszadik század avangard és részben a neoavangard korszakain, amikor ez a kép készült. Itt már eltűnik az atmoszférikus tér mélysége, és síkra feszítetté válik a kép. A tájból végérvényesen kép lesz, ahol már nem a topográfiai sajátosságokat rögzítik, és nem az ábrázolt tárgy tárgyi mivoltára helyeződik a hangsúly, hanem a szimbolikus formára. Ezért olyan absztrakt formarendből épül föl a kép, ahol analitikusan a részletekben egyetlen reális forma sem azonosítható, de a mű egészében mégis felismerhetővé válik két vitorlás hajó, és a tenger hullámai, valamint a háttér bizarr égi imitációja. Itt a végtelen tér és idő folyamattá válik, és a befogadó által a részletekből összerakott egész állandó keletkezéséből és felbomlásából adódik a téri-idő kontinuitás, mint örökös változás.

Mielőtt tovább folytatnám Fischer Ernő érett alkotói korszakában festett Tengeri vitorlások bemutatását, röviden kitérek a vázlatok jelentőségére is. Először maradványként még Turner egy akvarelljénél – Tanár úr egyik kedvenc képénél – amely bizonyos értelemben befejezetlen műnek tekinthető. Köztudott, hogy Turner több fázisban készítette akvarell képeit, és általában először vizes, lazúros technikával, nagyvonalakban felvázolta a teret meghatározó fő formákat - az eget, földet és a vizet -, majd száradás után újra elővette ezeket az absztrakt színtoltok által meghatározott téri képződményeket, és úgy folytatta a kép ábrázoló részének ráfestését. De ez esetben nem folytatta.

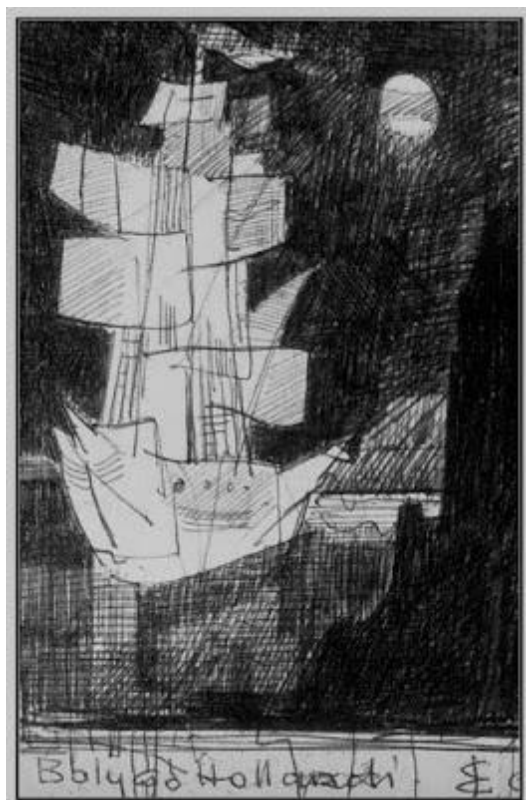


6. kép: William Turner: Vázlat

Így maradt a kép befejezetlen, és ez által korát megelőző módon absztrakt festmény, méghozzá transzcendens kisugárzással. Mivel olyan belülről sugárzó fényözönt áraszt a kép egész felületére a fehéren hagyott semmi, hogy Tanár úr többször idézte ezzel a képpel kapcsolatban a már említett Martin Heidegger: Mi a metafizika című művének utolsó mondatát, hogy „Miért van egyáltalában létező és nem sokkal inkább semmi?” Ha visszagondolunk az ugyancsak fentebb már idézett Caspar David Friedrich „A kifürkészhetetlen Túlban” mondatára, akkor ez esetben sem vagyunk távol a szakrális képekre jellemző üzenettől.

Tehát nem kell feltétlenül bibliai eseményt, szentet, vagy valamilyen szentséggel összefüggő témát ábrázolnia a képnek, mert ott sem a tematikától, hanem a művészi kivitelezésnek a formai megoldásaitól függ elsősorban az, hogy szakrálissá válik-e, vagy sem. Turner akvarellje esetében láthattuk azt, hogy a részből befejezetlenül is miként lesz egész. Most viszont Fischer Ernő egy korai rajzából próbálok rávilágítani arra, hogy miként válhat egy nagy legendafüzérből, mitikus egészből, egy képi ideából számtalan képet meghihető motívum. A hatvanas évek elején készült kis tenyérnyi rajz, a Bolygó hollandi volt az ősforrás, az első felvetése a tengeri témának, amely később tényleges tengeri élmények által átformálódott, de romantikus felhangja az egész életművön végig vonult.

11.



7. kép: Fischer Ernő: Bolygó hollandi, 12 x 7 cm, golyóstoll (vonaton készült, notesz lap) rajz, 1963.

Időrendben visszafelé haladva most bemutatok az életműből a legjelentősebb Tengeri vitorlások közül néhányat, amelyeknek rövid elemzésével rámutatok azokra a kompozicionális és formai megoldásokra, amelyek a témától függetlenül a transzcendencia megjelenését lehetővé teszik.



6. kép: Fischer Ernő. Tengeri vitorlás, 1997., olaj és vegyes technika, 100 x 200 cm, SZTE JGYPK tul.

A fentebb látható, 1997-ben befejezett Tengeri vitorlások című kép, amely az életművet záró egyik jelentős alkotása Fischer Ernőnek, jól példázza a kezdetekhez való visszatérést. Itt már nem volt

közvetlenül motivációs tényező a Bolygó hollandi, és annak legendafüzére, vagy éppen Wágner operájának története, de tartalmi hasonlósága letagadhatatlan. Ha nem is a sötét éjszakában jelenik meg a hajó, mint a bemutatott grafikán - hanem csendes, nyugodt hajnali derengésben, vagy kissé párás szürkületben - akkor is titokzatossága és sejtelmessége megmarad. A képnek a végtelenhez való viszonya, itt inkább már a valami és a semmi vonatkozásában jelenik meg, és nem annyira a horizontvonal által kijelölt pozíció határozza meg az előtér és a háttér helyzetét. A kép közepén megjelenő hajót körülvevő hangsúlyosabb motívumok nehezen meghatározható képi elemek, és szinte ugyanabban a síkban helyezkednek el, mint maga a főtéma. Ezért a reálisnak felismerhető hajótest is a maga valóságában elbizonytalanodik, mert rajzi értelemben legalább annyira kötődik a körülötte levő absztrakt képi elemekhez, mint az ábrázolást egyértelműen meghatározó formákhoz. Szinte az egész képteret ritmikusan átszövő vertikális és kisebb mértékben a horizontális vonalrendszer is az előtér absztrakt voltát erősíti. Így, a középtér eltűnésével a síkra feszített tér, olyan helyzetet hoz létre, ahol az előtér és a háttér szoros egységet képez. Eggyé olvad a valami és a semmi, és a maga komplementaritásában teszi érzékelhetővé a létezés és a lét egységét. Hogy megy-e, vagy jön-e ez a hajó, látszólag nehéz eldönteni, mert itt már nem egy hétköznapi térben utazunk, hanem valami egészen másban, talán Fischer Ernő Káron ladikjában. Kant által meghatározott transzcendentális esztétika szerint mondhatnánk azt, hogy ez az a priori tér és idő egysége, ami csak a szimbolikus formában tud megnyilatkozni. A délelőtti vetített filmben, Tanár úr Sípós Endrével beszélgetve, ezzel kapcsolatban azt mondja, hogy „... mi is a tér és az idő, arról valójában fogalmunk sincsen.” Tehát az a priori, ami a tapasztalatot és a tényeket megelőző, és attól független megállapítás és ítélet, itt transzcendens módon mégiscsak láthatóvá válik. És ezzel már nagyon közel kerülnünk Isten fogalmához, annak ellenére, hogy egy a semmiből előtűnő, majd a semmi felé tovább haladó tengeri vitorlást látunk.

A kép keletkezéstörténetéből az is kiolvasható - amit itt nincs módom most részletezni, de egy évvel ezelőtti blog bejegyzésemben leírtam már -, hogy sokáig eldöntetlen volt a hajó tatjának, vagy a kormánylapátnak az előtérbe kerülése. Szinte csak az utolsó simításoknál, amikor a fekete zászló a megadás jeleként fehérre változott, kaptam a hajótest azt a grafikai vonalat, amely egyértelműen a kormánylapátra utal. Ez pedig már a távolodást jelenti az e világból, egy ismeretlen transzcendens dimenzió felé.



7. kép: A nagy Tengeri vitorlás korábbi változata, és a befejezett mű.





8. kép: Fischer Ernő nagy Tengeri vitorlás.

Annyit azért érdemes itt még felidézni a kép készülésének több mint öt évet felölelő folyamatáról, hogy láthatóvá váljon milyen másságokat és kettősséget kellett a mesternek önmagában leküzdenie, ahhoz, hogy ilyen bölcs nyugalommá váljon a távozás szimbóluma, az ismeretlen vizeken.



9. kép: Ez az 1985-ben készült kisméretű (30 x 65 cm) Tengeri vitorlások I. című Fischer kép volt a kiindulási alapja a felnagyításra kerülő nagy Tengeri vitorlásnak (100 x 200 cm, 1997.).



10. kép: Az 1985-ben készült mű, és ennek felnagyításaként az 1997-ben készült mű.

Hogy hű maradjak előadásom címéhez, erre a kép párra mondhatom nyugodtan azt, hogy itt ég és föld különbségét látjuk a vízben. A két mű annak ellenére, hogy azonos témára és formai megoldásra épül, mondanivalójában lényegében eltér egymástól. Míg a kompozicionális hasonlóság nagyjából megmaradt, a kép formai tartalma gyökeresen megváltozott. Az expresszív, zaklatott, inkább tengeri csatát felidéző jelenetből, szinte mozdulatlan, álló látomás keletkezett, ahol már nincs kivel és mivel viaskodni. De túl egyszerű lenne ezt az idősebb Mester korával magyarázni, mivel a tíz évvel később, 1995-ben festett kisméretű Balatoni vitorlás, - a nagy Tengeri vitorlással egy időben készült -, ami azt jelzi, hogy egyszerre volt benne mindkét véglet. A nyugalom és a háborgás összetartozik, egymást ellensúlyozzák, mint ahogy a szimbolikus formaképzés is csak az egyik lehetősége Fischer Ernő festészetének. A másik pólus a képi történet szabadjára engedése, ahol a formai sajátosságok sokszor felülírják a szimbolikus tartalmakat.



11. kép: Fischer Ernő: Balatoni vitorlás (Vihar, tornádó), 30 x 41 cm, olaj, 1995.

A vonalak és foltok, a felület faktúrája és textúrája, a színek és fények előtérbe kerülése itt már legalább annyira meghatározza a képi tartalmat, mint az ábrázolandó téma. Mert a festői minőségé lesz a főszerep, ahol mindegy, hogy golgotát vagy hányódó vitorlást látunk, a drámát a formai megoldásban leljük fel. Innen aztán hívó és hitetlen a maga narratívája szerint írhatja le a történeteket. Egy biztos, hogy senki sem kerülheti el a tér és idő végtelenjének képbe sűrített megrázkódtatását.

15.

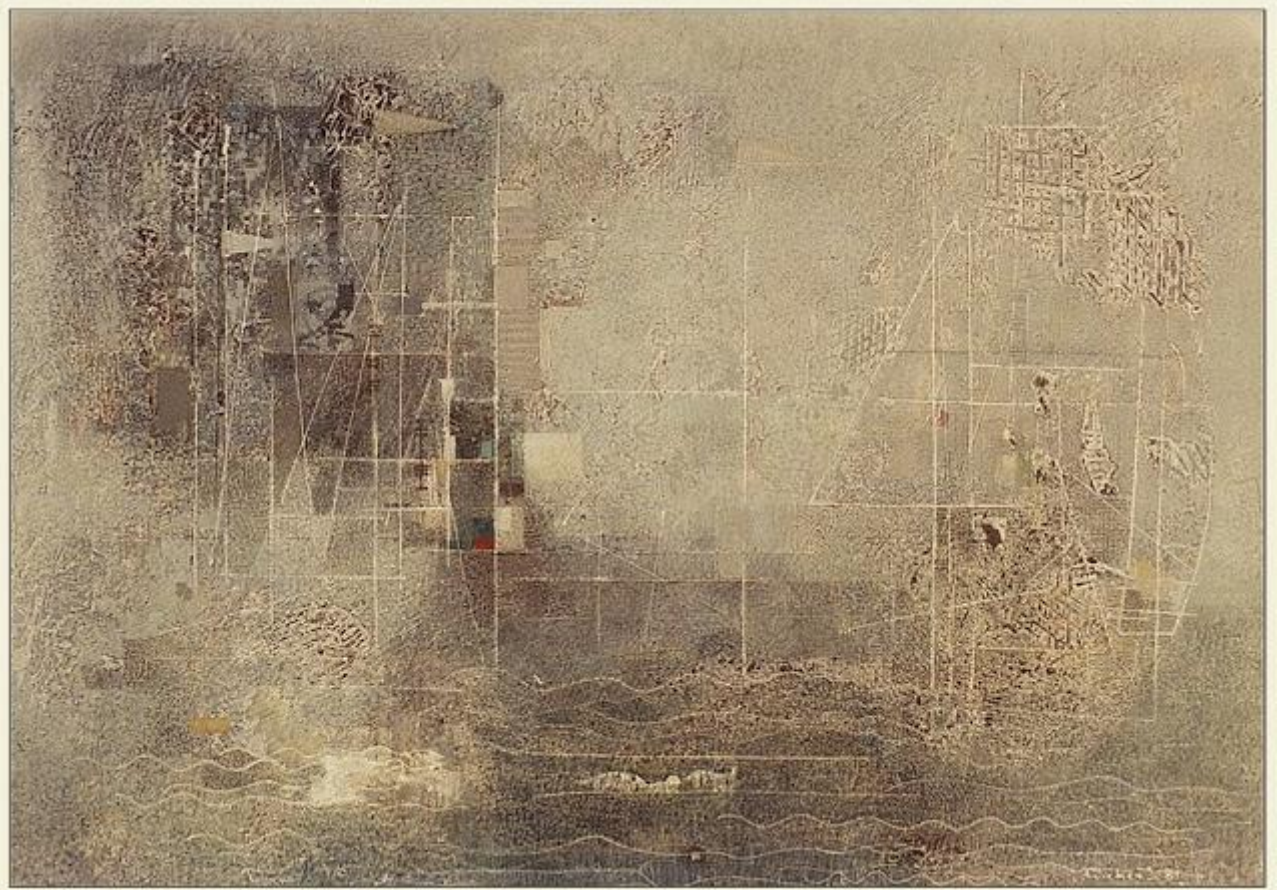


12. kép: Fischer Ernő két Golgotája 1987-ből és 1989-ből, és az 1995-ben festett Balatoni vitorlás.



13. kép: Fischer Ernő Golgotája a kilencvenes évek elejéről, és a Balatoni vitorlás.

De csendesebb vizekre evezve is megmarad a mű önmagán túlmutató téri és időbeli szerkezete, amely megint csak a véges és a végtelennel való szembesülést idézi fel. Az alább következő műveken láthatjuk, hogy Fischer Ernő festészetére oly jellemző tört színek sokasága miként áll össze egy redukált színvilággá, amelyből előbb-utóbb felragyog a fény. Ezt a jelenséget a Tengeri vitorlások esetében lehet talán legjobban érzékelni, mivel a képek narratív története, és tárgyi ábrázoló mivolta nem vonja el a figyelmet a formai történésektől. Mert sok esetben éppen, hogy csak sejteti a keletkező formák kibontakozását, megszilárdulását, majd eltűnését, ezzel nagy teret adva az absztrakt tartalom érvényesülésének. Ebben a félig ábrázoló, félig elvont formai megoldásban, mindig a képalkotó elemeket összefogó csendesen sugárzó belső fényé lesz a főszerep. Minden ebből az önmagából eredő, önmagán túlmutató tartalomban sűrűsödik, amely már a szakrális művek sajátja. Ennek a metafizikai minőségnek a megalkotásával válnak Tanár úr festészetében a tájképek és a Tengeri vitorlások is szakrális jelentőségűvé anélkül, hogy témájuknál és műfaji besorolhatóságuknál fogva oda tartoznának. A tengeri táj különösen alkalmas arra, hogy a végest és a végtelent megjelenítse, amelynek a síkra feszített téri megformálása előhívja az idő múltó és örökkévaló voltát. Ez a paradox helyzet teremti meg annak igényét, hogy a földi létünk időbe zárt egységéből, az öröklét végtelen égi szférái felé vonzódjunk. Hajóra szállva távolodva a partoktól a vízen, ég és föld között lebegve, mindenkit magával ragad a tág horizont, amely a transzcendens létezés megtapasztalásának lehetőségét hívja elő.



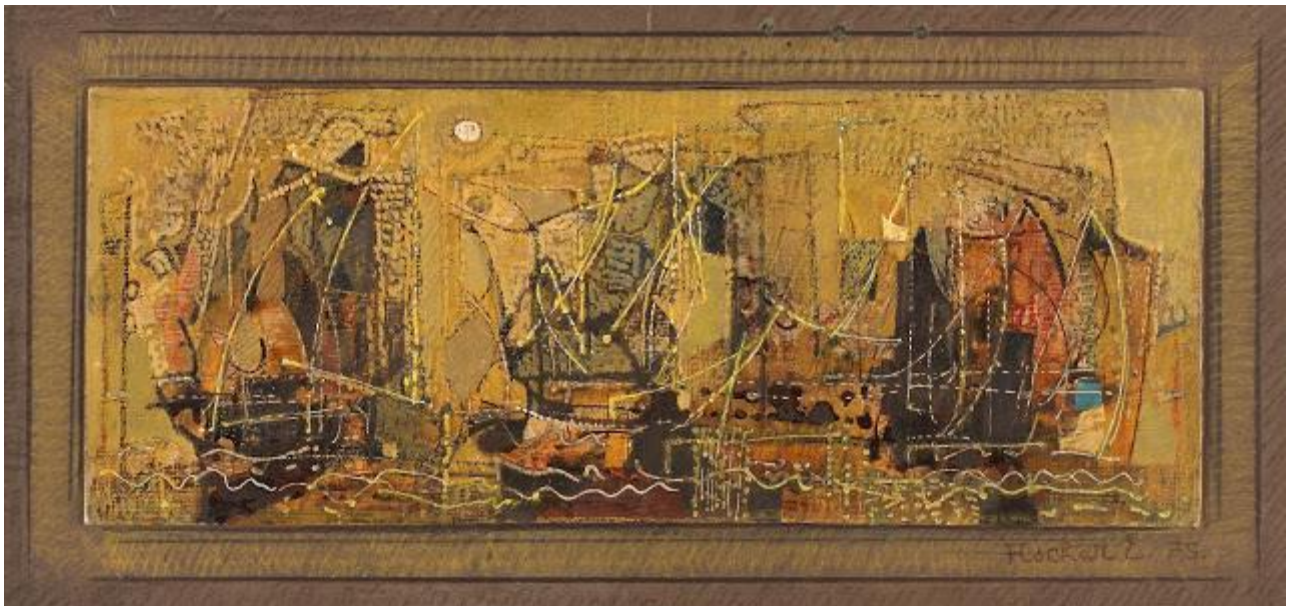
14. kép: Fischer Ernő: Tengeri vitorlások II., 79 x 111 cm, olaj, 1981.

Az előbb bemutatott Fischer Ernő nagy Tengeri vitorlásánál, és ennél a vitorlásnál már nem hányódnak a háborgó vizen a hajók, mint Turner Hóvihar című képén, és a magányos Balatoni vitorlásnál, hanem csendes szélben, méltóságteljes nyugalommal haladnak az idő sodrával. Így a tengeri vitorlások az égi és földi valóság között keresve az utat, a Mester egész életének létfilozófiai szimbólumai is lehetnek, mivel bölcs világlátása realizálódott ebben a képi toposzban.

Befejezésül azokat a profán vagy szakrális műveket mutatom be – csupán vetítve, minden kommentár nélkül - amelyek tematikájuktól függetlenül a festői minőségüknél fogva a spiritualitást és szakralitást, az elvontabb transzcendensben egyesítik. Így visszajutunk az előadás bevezetőjében felvetett fogalmak egymást átfedő voltához, amit ha racionálisan szét is tudunk választani és analitikusan elkülönítve definiálni, esztétikai szempontból a mű élményszerű befogadásánál csak egységében tudjuk megélni. Ezért mindegy, hogy honnan közelítünk a dolgok lényege felé, a szakralistól a profánhoz vagy a profántól a szakralishoz, a spirituálistól a testihez vagy a testitől a lekihez, illetve a metafizikaitól a fizikaihoz, vagy az anyagitól a szellemihez, mert a jó mű esetében min ez egységet képez. Tanár úr szóhasználatával élve, így jutunk el a lét totakításához. A magam szerényebb megfogalmazása szerint a létezésünk teljességének időbeli átéléséhez és megtapasztalásához, míg el nem érünk a lét égi kikötőjébe.



Fischer Ernő: Tengeri vitorlás



Fischer Ernő: Tengeri vitorlás

18.



Fischer Ernő: Vörös napnyugta



Fischer Ernő: Alföld



18. kép: Fischer Ernő: Semmis táj, 43 x 34 cm, olaj és vegyes technika, 1999.

József Attila: Reménytelenül / Lassa, tűnődve / Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér, / szétnéz merengve és okos / fejével biccent, nem remél. // Én is így próbálok csalás / nélkül szétnézni / könnyedén. / Ezüstös fejszesuhanás / játszik a nyárfa levelén. // A semmi ágán ül szívem, / kis teste hangtalan vacog, / köréje gyűlnek szeliden / s nézik, nézik a csillagok.

Nincsenek megjegyzések:

Megjegyzés küldése

[Újabb bejegyzés](#)[Régebbi bejegyzés](#)[Főoldal](#)

Feliratkozás: [Megjegyzések küldése \(Atom\)](#)

Blogarchívum

- ▶ [2020](#) (19)
- ▶ [2019](#) (26)
- ▶ [2018](#) (28)
- ▶ [2017](#) (27)
- ▶ [2016](#) (16)
- ▼ [2015](#) (15)
 - ▼ [november](#) (1)
 - [Ég és Föld között a Vízen - Alföldi László előadás...](#)
 - ▶ [szeptember](#) (1)
 - ▶ [július](#) (2)
 - ▶ [június](#) (3)
 - ▶ [május](#) (2)
 - ▶ [március](#) (4)
 - ▶ [február](#) (1)
 - ▶ [január](#) (1)
- ▶ [2014](#) (55)
- ▶ [2013](#) (11)



Magamról

[Alföldi László András](#)

[Teljes profil megtekintése](#)



Egyszerű téma. Üzemelte