Madách Imre

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

200. ÉV

VÁNDORKIÁLLÍTÁS

2023. nov. 8. - 2024. feb. 29.

FESTETICS-KASTÉLY DÉG

Festetics-kastély,
Dég

HELIKON KASTÉLYMÚZEUM
FESTETICS-KASTÉLY KESZTHELY

Helikon Kastélymúzeum,
Keszthely

NÁDASDY-KASTÉLY
A LEGENDÁK KASTÉLYA

Nádasdy-kastély,
Nádasdladány

WENCKHEIM-KASTÉLY
SZABADKÍGYÓS

Wenckheim-kastély,
Szabadkígyós

NÖF Nemzeti Örökségvédelmi Fejlesztési Nonprofit Kft.

országút

„…több-é, mint álom, a lét…”

Sturcz János művészettörténész akadémikus elemzése

Madách Imre születésének 200. évfordulóján az Országút folyóirat az Ember tragédiája 15 színét feldolgozó különleges grafikai mappát ad ki ***„…Rajzoltunk egy költeményt…”*** *címmel, hat kiváló grafikus, festő, média-, képzőművész közreműködésével.*

Zichy Mihály mindannyiunk agyába beégett sorozata után 160 évvel a kiadvány nyilván nem a dráma illusztrálására, még csak nem is az egyes színek sajátos szellemi-történelmi klímájának visszaadására, hanem az általuk felvetett történet- és életfilozófiai kérdések egyéni, szövegtől elszakadó interpretációinak bemutatására vállalkozik. A mappába került művek a Tragédia inspirációjára készült autonóm alkotások a kortárs magyar képzőművészet élvonalába tartozó művészek jelenkori nézőpontjából. Madách Dantéhoz hasonlóan rengeteg képet használ, ám művészeink nem ezeket alkalmazzák. Gyakorlatilag semmit sem idéznek meg a történelmi környezetből vagy a szöveg konkrét eseményeiből, látomásaik legtöbbször távolról, áttételesen kötődnek adott szöveghelyekhez, lényegében időtlenek, vizuális idiómáik nem feltétlenül az adott színben szereplő korszakhoz kötődnek. Az Országút és felelős kiadója, a Magyar Szemle Alapítvány valószínűleg arra a kérdésre akar választ kapni, hogy a mai napig aktuális, mert az emberi lét örök kérdéseit felvető irodalmi mű milyen szellemi, intellektuális és zsigeri reakciókat vált ki kortárs művészeinkből. Bár a felkért alkotók által használt médiumok és stiláris eszközök a legszélesebb skálán mozognak, legtöbbjük – különösen Orosz István, Szurcsik József és Baksai József jártas az illusztrációs műfajban. Orosz megrögzötten klasszikus grafikus, Szurcsik és Baksai egyszerre grafikus és festő, Milorad Krstic művészetében egyenrangú szerepet játszik az animációs film, a festészet és a grafika, míg Csurka Eszter alapjában festő, Mayer Éva pedig grafikus, de mindkettejük tevékenységében alapvető szerepe van a nem pusztán eszközként, hanem alkotói elvként használt fényképezésnek és az elektronikus képi médiumoknak, a fotográfia belső logikájának, például a bemozdulásnak, vagy a szkenner által véletlenszerűen átformált látványnak.

Mind ezekből fakadóan a sorozaton a festőiség és a rajzosság váltakozik, miközben a néző egy varázslatos utat tehet meg a festői és grafikai korstílusok legkülönbözőbb tájain, az expresszivitástól a karikatúrán és a szürrealizmuson át a grafiti, a sci-fi, a konceptualitás és a filmes hatások beépítéséig.

Csurka Eszter I. színhez kapcsolódó festményén az öntudatlanság és az elmúlás sötétjéből ragyog elő a Mindentudás és az Örökélet két fája. Megjelenítésük korántsem hagyományos, a tudás fája nem a szokásos dús termésű almafa, inkább látomás- vagy álomszerűen megjelenő zsenge, örökifjú cserje, a csábítás eszköze sem az alma, hanem a fény által jelzett tudás. A fák belső fénye jelzi, hogy termésük nem földi, hanem szellemi táplálékot kínál, kisugárzásuk spirituális természetű. Ebből fakad, hogy nem földhöz kötöttek, statikusak, ellenkezőleg, dinamikusak, nincsenek gyökereik, sőt, mintha a levegőben szabadon szárnyaló gondolatokként repülnének. (Szélfútta ágaik talán Lucifer jelenlétét sejtetik, hiszen Lucifer megjelenésekor vihar támad.) A II. és III. színhez kapcsolódó festményeken csodálatos, spirituális természetük az Istentől való elszakadás hatására megváltozik, az első emberpár testével összenőtt attribútumként a gyökértelenség, a kiűzetés utáni otthontalanság, a kitaszított emberi egzisztencia szimbólumaként értelmezhetőek. Az emberpár többé nem tud megszabadulni tőlük, mintha testükkel összenőve, az idők végezetéig emlékeztetné őket az eredendő bűnre. A II. és III. jeleneten megkezdődik a nemek változó viszonylatainak a Tragédia minden színén végig vonuló vizsgálata. A második képen a Csurkára jellemző, bemozdult, több mozgásfázisban, torzultan ábrázolt, összegabalyodó testekről nem dönthető el, hogy szenvedélyes ölelésben vagy gyilkos élet-halál harcban olvadnak össze. A test torzulása a lélek torzulását jelzi, okát a Bűnbeesés fája magyarázza. Még az sem világos, hogy a Jákob harca az angyallal ábrázolásokra emlékeztető jeleneten két vagy három emberalakot (Ádám, Éva, Lucifer) látunk. A harmadik képkockán a harc nyugvópontra jut, Ádám holtfáradtan, a harctól kimerülten, eszméletlenül terül el, alvó arcának vonásai enyhén ördögi vonásokat mutatnak, akárcsak a szintén elmosódott arcú, de éberen a férfi fölött kuporgó-uralkodó, démoni tekintetű Éváé. Ugyanakkor a két alak mindkét képen eggyé olvad, jelezve, hogy az ember önmagával való belső viaskodásáról is szó lehet.

A nemek közötti viszonylatokat kutató szálat viszi tovább Szurcsik József a IV., egyiptomi színhez kötődő ábrázolása, ám nála nem a nemek darwini harcát, hanem egymást kiegészítő, lírai, mégis melankolikus, be nem teljesülő, ambivalens kapcsolatát láthatjuk. Míg Csurkánál a történelem előtt, de már a kiűzetés után a mezítelen, küzdő, élvező és szenvedő test az emberi egzisztenciára vonatkozó jelentés hordozója, Szurcsiknál az egész életművére jellemző, testtől elszakított, kolosszális méretű, eltárgyiasított, épülettel összeolvadt, mégis kifejezésteli arc. Paradox módon a falra vetített arc egyszerre maszkszerű és eleven, szinte lélegzően érzéki, realisztikusan megjelenített, mély érzelmekkel, fájdalmakkal, kétségekkel és vágyakkal áthatott.

A bűnbeesés utáni test névtelen, erőszakos és anyagi, az „egyiptomi" arc szelíd, személyes és empatikus. Míg Csurka őskori jelenetén az agresszió, az ösztön, a rút tombol, az egyik első nagy emberi civilizáció madáchi-szurcsiki interpretációjában már megjelenik a másik nem iránti szeretet és a többi ember, a társadalom iránti együttérzés, az ember vágya, kísérlete, hogy az Istennel és önmagával való meghasonlását felszámolja, s ez az arcok összekapcsolódásában manifesztálódik. A pozitív érzelmi előre lépésnek pedig az egyiptomi kánontól részben eltérő klasszikus szépség az

esztétikai megfelelője. Különösen a női arcon tűnnek fel a quattrocento, Ghirlandaio, Botticelli angyali szépségű nőalakjainak reminiszcenciái, és valóban, ebben a színben az asszony a férfi spirituális megmentője, vezetője. [1] Míg Csurkánál mindent a villámgyors, már-már brutális mozgás hat át, Szurcsik arcot és falat egybekapcsoló szürrealisztikus, boschi látomásában az egyiptomi szemléletmódhoz és művészethez illően a mozdulatlanság, a metafizikai csend, a meditáció uralkodik. Arc-architekturájának szépsége, életszerűsége, emberi vonásai II. Ramszesz fáraó Abu-Szimbel-i portrészobrait idézi emlékezetünkbe, melyeknek monumentalitása ugyanúgy nem válik félelmetessé, mint a Szurcsik művén szereplő arcok. Szurcsik egyiptomi képén már-már utópisztikus béke honol, de ez a béke egy ember nélküli, mégis barátságos, látomásszerű, szinte anyagtalan, túlvilági ideáltáj és a Fáraó (Ádám) tömegek iránti szolidaritásából fakadóan félbehagyott piramis romja fölött uralkodik. Ádám (a Fáraó) és Éva (a Rabszolganő) arca e rom szimbolikus jelentésű falán olvad emblematikusan össze, egy új lény és gondolkodásmód születését jelezve. A piramis az emberek közös spirituális, társadalmi céljaként összeköt, s a falon összekapcsolódó két arc erre is utalhat. Ám az építmény a társadalmi hierarchia jelképe is, s a fáraó és a rabszolganő szerelme csak ennek leomlása után teljesedhet ki. („E mű meg álljon bévégzetlenül, Intő rom annak, aki nagyra tör, Erőnk s gyöngénknek nagy kérdőjele.")

A fal is ellentétes jelentések hordozója, egyszerre véd, otthonosan körbevesz és közösséget teremt, ugyanakkor bezár, elszigetel, elválaszt. Az erős fal a hatalom és a gőg jelképe. Szurcsiknál az arcokkal antropomorfizált, vékony, légies fal sem erőt sugározni, sem bezárni nem akar. De kérdés, hogy otthonul szolgálhat-e? A piramis romja nem az uralomvágy, sokkal inkább a lélek jelképe, csupa rés, sérülés, a töredékes fal csak vetítőfelület, az emberpár ambivalens kapcsolatának szimbóluma, amit az arcok elhelyezkedése és a tekintetek jeleznek. Bár összekapcsolódnak, viszonyuk némileg diszharmonikus voltát a szemből és oldalnézet ellentmondása jelzi. Ugyanerről tanúskodnak az arckifejezések is. A nő szórakozottan, szomorúan, kisírt szemekkel néz el mellettünk, a férfi zárkózottan, komoran és elgondolkodóan maga elé tekint. Ugyanakkor a kettejük közötti társadalmi és nemi különbségre utaló fal leépülése egy valódi, egyenrangú kapcsolat lehetőségével kecsegtet. Ezt jelezheti, hogy a kompozícióban az alacsonyabb társadalmi státuszú nő arca uralkodik a férfié fölött. A még félig a sáros földbe, sötét gondolataiba süppedő férfiprofil fölött, már a távolba emelt tekintettel lebeg a nő megértéssel teli arca, jelezve, hogy e jelenetben a nő ösztönzi a szolidaritás irányába a férfit. (Szurcsik ókori Egyiptomról alkotott képe, a férfi-nő viszony értelmezése jelenkori tudásunk és szemléletmódunk következtében természetesen több ponton eltér Madáchétól.)

Az V., athéni színhez készített Szurcsik képen újra Éva kisírt szemű arca jelenik meg, de jóval komorabb, vészterhesebb konnotációval. A szín kontextusában értelmezve Miltiádész özvegyeként, gyászfátyolban, férjét siratva, Luciaként azonosíthatjuk. (A bal felső sarokban alig látható demagógfej

[1] Szurcsik időben való szabad mozgása összhangban áll a madáchi mű szemléletével.

is ezt erősíti meg.) Ám a képi megformálás itt is emblematikus, összefogott, általánosító, az arcon áthaladó dicsfényszerű, talán az ábrázolt nevére utaló fénysávok egy keresztbe foglalják, idealizálják a vértanúkra emlékeztető nőalakot, a textilhez hasonló textúra Veronika kendőjét asszociálja. A közeli nézőpont miatt monumentális, könnyeit esőként hullató, már-már épületszoborszerű arc általánosítva az egész emberiséget sirató, Máriára vagy más szentre emlékeztető nőalakként értelmezhető. (Botticelli Vénuszának vonásai itt is felsejleni látszanak.)

Madách művének súlyos morális mondandója, drámai, filozofikus jelentései mögött - különösen Lucifer epés, sokszor találó, néha együttérző megjegyzéseiben - mindig jelen van a humor, az irónia. Ám az a teljes mértékben a jelen szemléletmódjából és populáris vizuális kultúrájából táplálkozó, felszabadító nevetésre ösztönző, féktelen, néhol altesti humor, amelyen Milorad Krstic festő, képregény és animációs filmkészítő, színházi látványtervező hangszereli meg az VI., római és a VII., bizánci színt, egészen új, üdítő hangot hoz a grafikai sorozatba. Krstic falfirkákat idéző karikatúrái, vizuális villámtréfái a sorozaton belül a komor gondolatok alóli pillanatnyi felszabadulást nyújtanak, s csak látszólag mondanak ellent a komoly madáchi kontextusnak. Kortárs megjelenésük ellenére a középkori farce (francia „töltelék") bohózat hagyományát folytatják, amely a 14-16. században volt népszerű, s eredetileg a nagyobb lélegzetű, többnyire vallásos témájú moralitások, misztériumjátékok gyakran durva, trágár betétjátékai voltak. Leggyakrabban az ember rossz tulajdonságait figurázták ki, s ez így van Krstic esetében is, aki a VI., római színben az embert mozgató két fő ösztönt, a hatalom és a párzás vágyát, illetve az ezekből logikusan következő erőszakot és öldöklést állítja pellengérre. Már a helyszín is frappáns és beszédes, Krstic keveréképületében az amphiteátrumot és a színpadot kapcsolja össze, előbbin az értelmetlen öldöklést, utóbbin a szexuális eltévelyedéseket, ugyanakkor a hozzájuk kapcsolódó közhelyeket, felületes moralizálást is nevetségessé teszi. Az előtér színpadán a féktelen római tivornyák voyeur szemléletű historizáló festményeken [2] és bűnökön csámcsogó hollywoodi filmekben látható toposzait fordítja emblematikus, eltúlzott, túlhajtott motívumokkal, torzófigurákkal és hibridlényekkel abszurd karikatúrákba. A színpad szélén egy kopasz férfi női altest torzót tart vigyorogva. Egy másik hiányos öltözetű pasas élvezettel tűri, hogy karját egy cápafejben végződő meztelen nő – a „férfit kihasználó, telhetetlen, bűnös nember" - harapja le, a harmadik perverz alak pedig egy kádban fürdőző nő lábát szopogatja, a vízből kikandikáló hegyes „cicis" hölgy nagy örömére. A harmadik nő alkata is hasonló, ő baccháns táncot járva kínálja fel kúpos mellét az égnek. A mértéktelenséget Krstic hatalmas, közhelyes szőlőfürtökkel, almákkal, pálmalevelekkel és szanaszét heverő üres poharakkal jelzi. A bohózat azonban a színpad alatt is folytatódik. Az „uralkodó" osztály játszóteréül szolgáló színpadot a „kisemmizettek", az alávetett rabszolgák tartják vicsorgó pofával a vállukon, a súly alatt rogyadozó térdű Atlaszokként. Szegénységüket, „nincstelenségüket" Krstic meztelenségükkel, „nemzetköziségüket" különböző bőrszíneikkel jelzi. A Madách által az előző színekben is megidézett tömeget egy cirkuszi idomárra emlékeztető rabszolgafelügyelő tartja

[2] Ld.pl. Thomas Couture: Rómaiak a hanyatlás korában, 1847

kordában, pattogó ostorral, üvöltő pofával, az alak groteszk testtartásával, nyomorék testével lelkialkatát jellemezve. A földalatti jelenet mintha csak a Madách művében is felvillanó, de a Krstic által valóságos propagandaként is megélt vulgármarxista közhelyek vitriolos humorú karikatúrája lenne. A színpad hátterének díszletszerű arénájában gyűlölködve vicsorgó, véglény „anti-gladiátorok" folytatják értelmetlen, gyermekded és soha véget nem érő küzdelmeiket. Legtöbbjük már nem is élhetne, hiszen több végtagjukat is elvesztették, csonka testüket és fegyvereiket művérszerű foltok borítják, mégis a Gyaloggalopp provokáló nyomorék lovagjához hasonlóan nem tudnak leállni. A Colosseum mögül kikukucskáló, Munchot és a horrorfilmet, illetve azok paródiát is megidéző Sikolyfej azt sugallja, hogy az egész öldöklő jelenet sem vehető komolyan. A Krstic groteszk „világszínházában" felvillanó sok apró részlet és jelenet a németalföldi hagyományt, például id. Pieter Brueghel Gyermekjátékok című moralizáló alkotását idézi emlékezetünkbe. Ugyanakkor a szétszórt kompozíció, a rendetlenség, a teljes fejetlenség jól illik a bukás előtt álló, sokak által a mai Európával párhuzamba állított, „bűnös" Rómára jellemző káoszhoz, amelynek büntetését az egész jelenet fölött trappoló, a karikatúrától teljesen eltérő, klasszikus-expresszív stílusban megrajzolt, a dekadens civilizációt elsöprő „barbárok" támadását jelképező lólábhadsereg jelképezi. Az erőteljes paripák, a drámai alulnézet és a heves mozgás filmes szemléletet sugall. A történelem karikaturisztikus értelmezése tűnik föl Krstic VII,. Konstantinápoly szín interpretációján is. Az éjszaka itt még mélyebb, metaforikus sötétségbe fordul, az emblematikus ábrázoláson az egymással vitázó egyháziak és a keresztes hadjárattal visszaélő rablóseregek hosszú, félelmetes árnyakként vetülnek a korábban virágzó kultúrájú városra, melynek lakói éppen a szentföldről hazatérő, fosztogató martalócok elől zárkóznak otthonaikba. A kísérteties holdfény mellett az egyetlen fényforrás az eretnekeket elpusztító hatalmas máglya. A laktanyák, börtönök, koncentrációs táborok, modern lakótelepek kockaházaira emlékeztető egyenépületek nem a bizánci kort, hanem a visszatérő diktatúrák időtlen képét, örök fenyegetését jelenítik meg, még ha rajzfilmszerű humorral is. Krstic karikaturisztikus szemlélete a romantikus-heroikus történelemszemlélet kritikáját sejteti. Nyilván az sem véletlen, hogy interpretációjából hiányzik a Sergiolus-Ádám számára a római szín végén a kiüresedett érzéki gyönyörökből kivezető útnak tűnő, szeretetet, testvériséget és szabadságot hirdető kereszténység, amelyben azután a konstantinápolyi színben a keresztes lovaggá lett Ádám (Tankréd) az egyház széthúzása és a hit elkorcsosulása miatt csalódik. Krstic figyelme a főhős szellemi választásai helyett a tömeg ösztönös reakcióira fókuszál.

Az abszurd, a groteszk, a gúny és az irónia kortárs értelmezése **Orosz István** művészetében is alapvető szerepet játszik. Csak nála mindez Krstictől eltérően a klasszikus grafika vizuális nyelvén szólal meg. A manierizmus idején játszódó prágai színek interpretációjához autentikus módon az északi késő-reneszánsz és a manierizmus, Dürer és a korabeli csillagászati és alkimista könyvek illusztrációinak grafikai stílusát, illetve a Keplerrel egy udvarban működő Arcimboldo kollázsszerű, szimbolikus tárgyak összekapcsolásával portrék illúzióját keltő alkotói eljárását sajátítja ki. De mindezt egy kis trükkel! Orosz három lapja ugyanis első látásra nyomatnak, réz- vagy fametszetnek tűnik,

valójában tollrajz, az utolsón némi számítógépes utómunkával. (Az első lapon még az öreg könyvekre jellemző barnás penészfoltokat is imitálja.) A korszak lényegét emblematikus tömörséggel megragadó, frappáns és bravúros rajzokon az emberi történelem máig örök önellentmondására, a ráció irracionalitásba, a szép társadalmi eszmék erőszakba fordulására mutat rá. Orosz a dráma történetfilozófiai és a nemek viszonyának kérdését vizsgáló szálait fűzi össze. Míg a konstantinápolyi szín a vallásos hitből, a prágai és párizsi jelenetek a tudományból és a rációból való kiábrándulást ragadják meg. Az első prágai (VIII.) színhez kapcsolódó kép első látásra egy számokat és csillagászati jeleket tartalmazó tudományos ábra és egy különböző tárgyakat hordozó csendélet kombinációja. Valójában a „tudományos ábra" egy Keplertől származó horoszkóp, a csendélet pedig egy rejtett portré, az ábrával egybeolvasva a csillagász, matematikus Johannes Kepler (Ádám) arcképe. A szimmetrikusan elrendezett szimbolikus tárgyak – ahogyan Arcimboldo művein - az ábrázolt foglalkozására és szemléletmódjára utalnak. Kepler szerint a bolygókat a Napból kiáradó erő tartja pályájukon, ezért jelenhet meg a kompozíció középpontjában a Napot jelképező csillag tudományos szemléltető eszközre emlékeztető makettként való ábrázolása, amely körül az összes objektum és jel kering, s amely a rejtett portré orrát képezi. A tárgyhierarchia csúcsán a fejtetőt, a hajat vagy parókát megjelenítő nyitott könyv áll, amely a lúdtollal és tintatartóval együtt Kepler tudományos munkásságára utal. Ugyanakkor több valláshoz kötődő tárgy is feltűnik, a Biblia, a két szemet alkotó harang, melyet a szemöldököt képező rózsafűzér kapcsol össze, egy stóla és a talán az eucharisztia vizét és borát tartalmazó, az arc oldalait és füleit kiadó ezüstkancsók. Mindez azt jelezheti, hogy a kialakulóban lévő természettudomány még nem szakadt el a kereszténységtől, s arra is emlékeztethet, hogy Kepler is eredetileg protestáns lelkész szeretett volna lenni, míg matematikai tehetségének híre miatt 23 évesen meg nem hívták a grazi egyetemre. A korszakban azonban a tudomány még szorosan összefonódott a ma már az ezotéria körébe sorolt szellemi területekkel is, így a Kepler által kényszerűen űzött asztrológiával és alkímiával. Ez utóbbira a sótartó utalhat. A portré szájaként és nyakaként szolgáló sótartó azonban azt a gyanút is felkelti az emberben, hogy a képen az öt érzékszerv korban divatos, rejtett ábrázolása is jelen van. Ezen belül érdekes paradoxon, hogy a portré szemeiként szolgáló harangok egyszerre szolgálhatnak a hallás és a látás szimbólumaiként. Az olvasót a tapintás, míg a leégett gyertyacsonkot a szaglás jelképeként értelmezni már erőltetettnek tűnik, így az öt-érzék-szimbolika mintha csak valami félig elfeledett emlékként, öntudatlanul, töredékesen lenne jelen. A vanitas csendéletre emlékeztető együttesben szétszórt pénzdarabok is feltűnnek, a gazdagság mulandóságára és arra utalva, hogy Kepler (Ádám) kénytelen volt képességeit horoszkópok és időjárásjelentések talmi tevékenységeivel „apró pénzre" váltani, hogy feleségének (Borbála-Éva) telhetetlen anyagi igényeit kielégítse. A színben központi szerepet játszik az anyagi és a szellemi gazdagság szembeállítása, Orosz művének „festői rendetlenségében" az ellentét felolvad, a földi gazdagság tárgyai, az ötvösremekek és a spirituális kincsek, könyvek, liturgikus tárgyak kicsit kaotikusan ugyan, de békében hevernek egymás mellett. (Ahogy a jelen posztmodern szemléletében is látszólag konfliktus nélkül megférnek egymás mellett a legkülönbözőbb, vagy ellentétes szemléletmódok elemei.) Az egészre azonban, értelmezési keretként a horoszkóp vetül, amely azt

jelezheti, hogy Kepler végtelenbe pillantó, s abban – ezt a harmadik lapon láthatjuk – öntudatlanul a nő testét felfedező tekintetét nemcsak feleségének szépséges idomai, hanem korának áltudományai is elhomályosították, s ez már komolyabb veszélyeket rejt magában.

A Kepler jövőbe látó álmában felbukkanó francia forradalmat, a IX. színt megidéző kép talán ezt a veszélyt jelzi. A sorozat valószínűleg legprovokatívabb, legbrutálisabb lapja adekvát megjelenítése annak a brutalitásnak, kegyetlenségnek és közönségességnek, fékevesztett gyűlöletnek és gyilkos ösztönöknek, amelyet a múltat első ízben „végképp eltörölni" szándékozó „felvilágosult" forradalmárok mutattak politikai ellenfeleikkel, de a társadalom egészével szemben. Hiszen a szabadság, egyenlőség, testvériség „érdekében" elkövetett vérengzés elsődleges célja a társadalom megfélemlítése volt. Orosz frappáns lapján emblematikus tömörséggel mutat rá arra a belső önellentmondásra, hogy az „ész" uralmára hivatkozó, a rációnak templomokat emelő francia forradalom legkedveltebb eszköze éppen a nyaktiló volt, amely az ész szervét tartalmazó fejet távolította el az emberi testből és életből. Az eszköz ésszerű, higiénikus és állítólag fájdalommentes, csak a cél, amire használják, nem. A hatalmas, erotikus női keblek közé szorított levágott fejjel, szexualitás és erőszak összekapcsolásával Orosz Krstic-hez hasonlóan a nemi és uralomvágy közös, ösztönökbe, tudattalanba, irracionalitásba nyúló gyökereire mutat rá. Lehet, hogy az embert és az emberi történelmet nem a ráció, hanem a pusztító ösztönök irányítják? A klausztrofóbiát sejtető perverz motívumtársítást az a madáchi szövegben szereplő nyomulós forradalmárnő inspirálta, aki kezében egy levágott arisztokrata fejével igyekszik meggyőzni Danton-Ádámot, hogy töltse vele az éjszakát. A Kepler jelenetek istenítés és gyűlölet között ingadozó nőképének skáláján Madách itt éri el a legnegatívabb pontot. Az élet adására képes nő kéjgyilkos szörnnyé válik. Az Orosz által alkalmazott kompozíció direktsége, már-már közhelyessége, a női testre fröccsenő vér művisége és a fej próbababaszerűsége az elcsépelt dramatizálástól, moralizálástól való ironikus távolságtartást jelez. Hiába ágált már Vörösmarty vagy Dosztojevszkij és Ensor az ember gyilkos, önpusztító ösztönei, az ostobaság, az árulás és a gyávaság ellen, a helyzet a 20. - sőt most testközelből érzékelhetjük - a 21. században sem változott. Ezért Orosz jó hegeliánus módjára, és Madáchot vagy akár Kafkát követve az ismétlődő tragédiát komédiaként látja és láttatja. A „társadalom mérnökei" mindig az ész-szerűségre, a tudományra, a demokráciára hivatkozva szerzik meg a hatalmat, majd azzal visszaélve építik ki rémuralmukat. Orosznak nincsenek illúziói a modernizmus korában még megfellebbezhetetlen igazságként kezelt tudománnyal kapcsolatban sem. A bukás lehetősége, az eredendő bűn, vagy ha úgy tetszik az emberi természet félig állati része, s ebből következő uralmi vágya miatt már a tudományban is ott van. A humanisták csillagászati kutatásai könnyen átfordultak asztrológiai fantáziálásokba, a kémia alkémiába, sőt a történeti valóság szerint épp fordítva történt, a racionális reflexiók révén lett alkímiából kémia, asztrológiából asztronómia. Mengele „kutatásai", az atombomba, a génsebészet, a „világháló", a mai vegyi és biológiai fegyverek „feltalálása" azt mutatja, hogy igazi változás azóta sem következett be.

A második (X.) prágai szín lapján azonban látszólag kisimulnak az ellentétek, a rációt, a világegyetem megismerését jelképező rácsszerkezet és az érzékiséget sugalló, de ízléses női aktrészlet tökéletes átfedésben áll egymással. Orosz egyszerre kristálytiszta és érzéki kompozícióján a nyitott könyv formájában megjelenített tudományos ismeretet és a Velasquez Rokeby Vénuszát megidéző hátakttal megfogalmazott, kozmikus vágyat, ösztönösséget, a világegyetembe beleírt titkot állítja szembe és kapcsolja össze harmonikus egységben. A vízszintes, földi sík rövidülésben ábrázolt kockapadlójának hálója a földi világ és megismerés behatároltságát jelképezheti, míg az égbolt végtelenjére felírt háromdimenziós csillaghálóval megragadott, az embert és a világot szülő női test a kozmikus világ gazdagságának végtelenségét, megismerhetetlenségét sugallja. A pusztán vonalakból, a legegyszerűbb mértani térteremtő eszközzel, a háromszögeléssel létrehozott női forma absztrakt jellege ellenére erotikus. A testbe foglalt csillagok a fenségességet, a titokzatos életteremtő erőt, míg a csapdaszerű háló, a földi nő Madách által megfogalmazott férfire leselkedő veszélyeit sejteti. A kettősség Orosz két női testrészletet felhasználó lapján is jelen van. Míg a párizsi szín felkínálkozó, véres mellképe a „torz", közönséges, a második prágai szín hátaktja az „ideális" női testet jeleníti meg. A földi és az égi térfél akár a nemeknek is megfeleltethető. A perspektivikus rácsszerkezet, a földi sík, rajta a korlátozott, racionalizáló megismerést jelképező könyvvel – a férfi földhöz kötött világa. [3] A rá merőleges síkban dimenzióváltás következik be, amit a háromdimenziós, mégis nyitott, áttetsző, légies, végtelenbe görbülő női test jelképez. Ez a nemi „szereposztás" ellenkezője a hagyománynak, melyben az ég a férfi, a föld a nő birodalma. De nagyon hasonló ahhoz, ami Marcel Duchamp Nagy üvegjén látható.

A londoni (XI.) színben Madách víziója elérkezik saját korába, a vadkapitalizmus időszakába. Ez magyarázhatja, hogy legalábbis az irodalomtörténészek véleménye szerint ez a legkeserűbb a tragédia összes része közül. A korábbi korszakokról Madách romantikusabb képeket festett, Ádám aktív hősökként, történelemformáló szerepekben tűnt fel, a londoni színben passzív, öregedő szemlélődő férfi, aki tehetetlenül nézi minden érték devalválódását. [4] Ennek megfelelően **Baksai József** papírra festett képén minden bizonytalan, szinte teljes sötétség uralkodik, csak néhány részlet bukkan elő, ám a sötétből felsejlő árnyéklények, arcok és testek nagy része beazonosíthatatlan. Csupán két félbevágott, de pszichésen zárkózott férfiprofil világít ki relatíve azonosíthatóan a komor éjszakából. A két arcél hasonlít egymásra, az előbbi világosabb, egykedvű, kiismerhetetlen, mögötte a másik árnyékban marad, savanykásabb kifejezésű, mintha száját gúnyos mosolyra húzná. Azt gondolom, hogy a két arc jelentése többértelmű, személyiségük szándékosan rögzítettlen. Olyan, mintha egy maszkot és mögötte, az árnyékban meghúzódó, rejtőzködő arcot látnánk, vagy ugyanannak az arcnak

[3] A könyv nyitott lapjain egy Keplertől származó csillagászati rajz látható, amely a Föld elképzelt mozgását jeleníti meg a Marsról nézve.

[4] A további színekben is ez a helyzet, Ádám és Lucifer történelmet formáló nagy egyéniségek helyett önmagukként jelennek meg.

két különböző pillanatát, kifejezését, vagy a személyiségnek két aspektusát. Elől, a reflektorfényben fürdő, nyilvánosságban szereplő, maszk-szerűen kifürkészhetetlen arc akár a szerepszemélyiségre (persona), a mögötte meghúzódó az árnyékra vagy a mély-énre utalhat, amelyet azonban szintén megtépázott, elhasznált az állandó rejtőzködés, titkolózás, őszintétlenség. De az sem kizárt, hogy a fényben úszó arc a személyiség pozitív, világos oldalát, a mögötte lévő a sötét karaktervonásokat, a modern lélek szétszakítottságát, állandó szerepjátékaiból következő skizoid vonásait jeleníti meg. Szövegközeli értelmezésben a két arcot az alant, a sötét Londonban kavargó tömeget a Tower tetejéről távolból figyelő Ádámmal és Luciferrel azonosíthatjuk. Ugyanakkor a hatalmas, közeli nézőpontból látható, a káoszból kivilágló, monumentális, közönyös vagy kifürkészhetetlen arc akár a madáchi műben többször felsejlő, az embert bűnei miatt elhagyó - Nietzsche szerint /az ember számára/ halott - *Isten*ként is értelmezhetjük, mögötte hozzá hasonló árnyékával, ellentétpárjával, a bukott angyal Luciferrel. Baksai az identitással való játékkal, az identitás csúsztatásaival nem csak a modern, Istennek hátat fordító ember lelki-spirituális elbizonytalanodását, gyötrelmeit jelzi. Baksai azt is nyomatékosítja, hogy az istenit és az ördögit nem az emberen kívül, hanem belül, a pszichés valóság részeként, a lélek tulajdonságaiként kell értelmezni. Bizonyos értelmezések szerint Ádám és Lucifer a Tragédiában Madách személyiségének két ellentétes oldalát személyesíti meg. A hatalmas, fényes, karakteres profilok és a sötét, hangyabolyszerű tömeg kontrasztjával az *egyén* és az arctalan, akarattalan, személyiség nélküli *tömeg* történelmen keresztül húzódó konfliktusát, illetve a személyiség megingását, elbizonytalanodását, megsokszorozódását jeleníti meg. A lap alján klasszikus frízhez hasonló elrendezésben bő leplekbe öltözött alakok derengenek elő, mintha nem is a 19. századi londoni utca járókelői, hanem egy színházi előadás szereplői lennének. Ebben az összefüggésben a profilok - akár az Istené és Luciferé, akár Ádámé és Luciferé - a világtörténelem színpadán zajló eseményeket a páholyából figyelő nézőkként értelmezhetőek. Az ember „tragédiája" Baksai művén mérete és láthatatlansága alapján nem tűnik túlzottan lényegesnek. Ezzel kritikusabb, realisztikusabb felfogást is képvisel, mint azok a hübrisz csapdájába esett jelenkori elméletgyártók, akik az ember kapcsán külön földtörténeti (antropocén) korszakról értekeznek. Baksai az elbizakodottság és a modern emberi lélek elbizonytalanodásának okát is megmutatja abban a (fogas)kerekeire széthúlló, hatalmas, fenyegető gépezetben, amely a színpad fölött alig láthatóan derengve zuhan a föld felé. A sötétbe burkolással Baksai azt jelzi, hogy a tömegtársadalom tagjai semmit sem észlelnek ebből a veszélyből (sem.) Hogy miért? Ezt a függőlegesen az égből lefelé szálló üzenetként is értelmezhető, fénybetűkkel írt, de kicsinysége miatt szinte rejtett Madách idézet teszi érthetővé: „Kilöktem a gépből egy főcsavart, mely összetartá, a kegyeletet." A Tragédia elején Isten beszél gépként a világról: „Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen." Ez a keresztény hitnek ellentmondó deista felfogás, ami szerint az Isten csak megteremtette az univerzumot, de azután nem szól bele további alakulásába. A Baksai képen olvasható kijelentés azonban nem Istentől, hanem Ádámtól származik, s a gép nem a világegyetemre, hanem az emberi társadalomra és lélekre vonatkozó metafora. Ádám felismeri, hogy a társadalom szerkezetének összetartó alkatrésze, „főcsavara" a „kegyelet", ami alatt szolidaritást és hitet ért. Az ateizmus és a

liberalizmus ugyan felszabadította az egyént, de kiirtotta az együttérzést és a transzcendens értékeket, a szabad verseny által létrehozott anyagias, haszonelvű civilizáció szellemi-lelki elsivárosodáshoz, kiüresedéshez, elidegenedéshez, a társadalom atomizálódásához vezetett. Ennek a folyamatnak a jelképe Baksainál a gép széthullása, s következménye a szellemi, spirituális leépülést szimbolizáló elsötétedés. A technika ugyanúgy a ráció, az emberi szellem terméke, mint a francia forradalom színében a saját ellentétébe forduló felvilágosodás. De önmagában, spirituális és költői értékek nélkül nem teremthet igazi humánus társadalmat. Metaforikus, hogy Baksai az ipari forradalom korát - amely a gépet az emberiséget megváltó, a munka alól „felszabadító" fétisként helyezte értékrendje középpontjába - éppen a gép szétesésével jellemzi. Ábrázolása Francis Picabia Ébresztő óra (Réveil matin, 1919) című monotípiáját juttatja eszembe, melyet Picabia az első „jól szervezett" világháborút követően a „racionalitás" és a pontosság elleni dadaista lázadásként egy szándékosan összetört óraszerkezet fogaskerekeinek lenyomatával készített. Ahogy Orosz István a francia forradalom színében áttételesen a guillotine-t, úgy Baksai az angol ipari forradalom jelenetében a gépet teszi meg a kor jelképévé. A szűklátókörű, lélektelen, anyagias, érzelemmentes, mechanikus célracionalizmus szimbóluma nemhogy építi, de rombolja a társadalmat, az emberi közösséget. Ádám ennek a közösségnek a vágyától hajtva lép tovább az időben a részben még a mi korunkon is túlmutató jövőbe. Ádámnak itt is csalatkoznia kell, hiszen a közösségnek és az egyénnek a társadalom racionális, egalitárius átalakítása által remélt kibontakozása épp az ellenkezőjébe fordul. A profit hajhászásának következményeként elgépiesedett kapitalista társadalomban megkezdődött uniformizálódás, az egyéniség elvesztése, mechanizálódása totálissá válik. Ma már látjuk, hogy Madách rossz előérzetei beigazolódtak. Nemcsak a 20. századi kommunista és náci diktatúrák fő vonásait, a központi irányítást, a megfélemlítést, a folyamatos ellenőrzést, a terror, a kollektívizálás, a koncentrációs táborok borzalmait sejtette meg, de a 21. századi fogyasztói társadalom lélekpusztító, totális agymosását, az (európai) magaskultúra és a természet kiirtását, a hazug giccs és a rideg mesterségesség totális uralmát is. Ezért a Baksai képén olvasható függőleges fényfelirat - „megvetjük e földnek hitvány porát, / Keresve útat a magasb körökbe" – csak propagandaszövegnek tűnik, hiszen a szép új világot éppen a földhözragadtság, a fantázia hiánya jellemzi. A XII., falanszter szín Orwell disztópiáját előrevetítő madáchi látomásához Baksai a vadkapitalista színhez hasonló eszközöket használt, a folytonosságot jelezve. Csak a sötétség, a homály, az elmosódottság vált még erőteljesebbé. Az emblematikus motívumok is azonosak, alul felismerhetlenül, beazonosíthatatlanul az emberiség, felül a figyelő kettős profil. Azonban nemcsak a két motívum módosult, de a közöttük lévő viszony is megváltozott. Ráadásul a figurák fölött már nem a széthulló gépezet, hanem egy hatalmas, kihűlt napkorongra, bolygóra, óralapra, szerencsekerékre vagy akár egy csillagbörtönszerű falanszterépületre emlékeztető, félelmetes körszegmens lebeg, képzavarral élve a korábbi géphez hasonló Damoklész kardjaként. Ettől az alakok még apróbbnak látszanak, a korábbi tömeghez képest számuk is megfogyatkozott, így még kiszolgáltatottabbnak, jelentéktelenebbnek, arctalanabbnak tűnnek. Ám a profilok is elvesztették karakterüket. A londoni szín még világosan elkülönülő két arca ugyan nem volt szimpatikus vagy együttérző, de határozott jellemvonásokkal bírt. Itt azonban az arc

egész felülete egyetlen sáros, kavargó massza, érzelmeket kifejező mimika nélkül. Az előző képen még grafikai részletekkel gazdagon jellemzett arcvonások eltűntek, s a két profil – Ádámé és Luciferé - vészterhesen összeolvad. (A második arc csak egy vékony csíkkal jelzett sötét árnyékként van jelen.) A profilból egyetlen részlet maradt meg, a fürkésző szem, s ez azt jelzi, hogy a falanszterben a luciferi természet kerekedett felül. De arc és csoport viszonya is megváltozott. A londoni színben a profilok még az alantlévőkről tudomást sem véve pillantanak el az alakok felett. A falanszter fejének megfigyelő tekintete már egyértelműen a kisemberekre irányul, ő már nem a londoni szemlélődő, sokkal inkább spion, smasszer vagy diktátor. A szellemi-lelki ellaposodásra, a társadalom elszürkülésére utaló látvány jellemzésére jól illik a következő, XIII. színben olvasható sor: „Mi érdekes volt, minden elmosódott." Szimbolikus jelentése van a két lap közötti színváltásnak is. A londoni színen a fekete, a falanszterén a lila, a gyász és a bűnbánat színe dominál. S valóban, a legmélyebb ponton megjelenik a remény, a falanszterbörtön fénnyel teli ajtajában álló angyal, Éva alakjában. (Nem mintha ezt az emberek érzékelnék.)

Feltehetően nem véletlen, hogy nemcsak a Tragédia teremtéssel induló első három, hanem az utolsó három, a születéshez visszatérő szín megjelenítését is női alkotóra bízták. Annak ellenére, hogy a XIII. Űrben játszódó színben nincs jelen Éva. Ádám egyedül van az Űrben, ki akar lépni a földi kötöttségek közül, el akar szakadni az anyagtól, a természeti kötelékektől, egy tökéletesen szabad, tisztán szellemi, test nélküli létre vágyik. Lucifer csak felröpíteni segíti, de magára hagyja, sőt, céljának megfelelően megpróbálja öngyilkosságba kergetni. Mayer Éva alkotása kevés eszközzel, mindössze néhány motívummal ezt a pre-egzisztencialista Űrbe, semmibe vetettséget ragadja meg, minden pátosz és romantika nélkül. A Földből való kilépés jelenetét éppen a minimális eszközhasználattal sikerül általánosítania, az ember végletes, kozmikus magányának, köztes létformájának szimbolikus képévé alakítania. Az ember ugyanis az anyag és a szellem határán egyensúlyoz, mindkettőhöz, de egyikhez sem tartozik kizárólagosan. Mayer képén Ádám hátat fordít a nézőnek, metaforikusan a földi világnak, életnek, s egy veszedelmes, végtelenbe, semmibe vezető, perspektivikusan rövidülő, egyre keskenyebb, egyre kevésbé járható, lezuhanással fenyegető, pallószerű útra lép. Ennél egyszerűbben nem lehetne érzékeltetni az élet veszélyeztetettségét. Ám a férfi képének negatívba fordulása egy másik, a földi gravitáción kívüli dimenzióba való átlépését, s ezzel a megmenekülés lehetőségét is sejteti. Ilyen módon Mayer Éva víziójában egy pillanatra beteljesül Ádám vágya. Alakja fénnyel telítetté, átszellemülté, anyagtalanná válik, nem fenyegeti a zuhanás és a halál. Ám mindez csak pillanatnyi illúzió, hiszen hamarosan megjelenik a Föld Szelleme, s figyelmezteti Ádámot, hogy itt a határ, ha tovább megy, megsemmisül, ha visszatér a földre, életben marad.

A sorozaton belül talán Mayer Éva vizuális nyelve kerül legtávolabb a grafika történeti határain túlra, ám ezt a jelenet irrealisztikus jellege, elvontsága, földön kívülisége is indokolja. Mivel a jelenet a jövőben, vagy még inkább téren és időn kívül játszódik, nem anakronizmus például egy fotón látható jelenkori férfi motívumát alkalmazni. Ahogy az sem, hogy Ádám kezében egy alig látható, kis

zseblámpát tart, amely az ember olthatatlan megismerési vágyára és annak emberi és földi mivoltához kötött korlátaira is utalhat. Elvben egy ilyen kis zseblámpával nem igen lehet az Űr végtelen sötétségét szétoszlatni. Még akkor sem, ha az anyag- és gravitációmentes térben a fény feltehetőleg messzebbre hatol. Ugyanakkor a 36. zsoltár szerint „a te fényedben látjuk a világosságot" (Zsolt 36, 10), s a Teremtés könyve és a János evangéliuma is világossá teszi, hogy a fénynek kettős jelentése van. Nem véletlen, hogy a csillagok csak a teremtés negyedik napján jelennek meg, s ebből következik, hogy a természetes fényen túl van egy transzcendens, isteni fény, ami már a teremtés előtt is létezett, s ami minden élet előfeltétele. [5] („az élet volt az emberek világossága." Jn 1,4) A Mayer Éva képein megjelenő fények is szellemi, transzcendens fények, aminek a fizikai világ sötétje sem állhatja útját.

Az emberiség egész történelme nemcsak a Bibliában, de Madách Tragédiájában is a fény és a sötét közti folytonos szimbolikus harcként jelenik meg, s a most közreadott kortárs grafikai interpretációknak is szinte minden lapján végigvonul világos és sötét drámai ellentéte. Mayer Űr szín interpretációjának Ádámja is sötét és világos, mélykék és sárga határán egyensúlyoz a fényúton, s ez a bizonytalan helyzet az élet és a halál, a jó és a rossz közötti állandó választás, az Űr jelenet középpontjába állított küzdelem motívumát nyomatékosítja. Ádám fölött, a két terület közepén egy-egy modern lámpára is emlékeztető koncentrikus körökből álló motívum jelenik meg, ami akár a két szembenálló pólust (Isten-Lucifer, jó-rossz), égitesteket, a Napot és a Holdat jelképezheti, de a Baksainál is látott figyelő (isteni) szempár asszociációját is felkelti.

Ez a lap a sorozat legfestőibb alkotása, pedig az az absztrakt mintázat, amely elsőre Pollock drippingjeit és más absztrakt expresszionisták fröccsentett felületeit juttatja eszünkbe, nem festéssel, hanem egy különleges, csak Mayerra jellemző, akvarellt, fotót és szkennert kombináló eljárással készül. Három lapja közül csak itt jelenik meg a Pollockénál jóval színesebb, organikusabb, foltszerűbb felület. A motívum ugyanis nemcsak a végtelen, mélykék tér csillagmilliárdjait, hanem a Madách által megsejtett földön túli, háromnál több dimenziók világát is jelképezheti, amelyet Mayer a Nietzsche által a „nagy felfedezőnek" nevezett, valójában a kozmosz ember által kifürkészhetetlen törvényeit egyesítő véletlen segítségével hoz létre.

A Földre visszatérve Lucifer és a már aggastyán Ádám a Falanszter színhez képest négyezer évet lép előre az időben. A XIV. Eszkimó színben Madách a történelem utáni utolsó pillanatot ragadja meg,

[5] „Azaz a fény, illetve a világosság szavakat a Biblia két külön értelemben használja – mutat rá P. Yves-Marie Blanchard exegéta, a Párizsi Katolikus Intézet tanára. – Egyfelől konkrét értelemben, és a természetes fényt érti rajta, másfelől pedig teológiai értelemben mint Isten ajándékát, mely minden élet forrása, vagy akár mint Istent magát." idézi: A fény a Bibliában. *La Croix/Magyar Kurír*, Katolikus Hírportál, 2012. december 29. „Az Ige volt az igazi világosság, amely megvilágosít minden embert: ő jött el a világba." Jn 1,9

korántsem Fukuyama optimizmusával, hanem mélységes borúlátással. Víziójában bekövetkezett az, amitől a falanszterlakók féltek, a tudomány nem tudta megmenteni az emberiséget, a Nap kihűlt, s a Föld emberi életre alkalmatlanná vált. [6] Csupán az Egyenlítő vidékén maradt fenn az élet, ahol az eszkimók teljesen elállatiasodva inkább csak vegetálnak. Minden energiájukat a létfenntartás köti le, s az oda érkező Ádámot istennek képzelik, s engedelmességet fogadnak neki. Az emberiség tehát nem egymás közötti harcaiba, hanem egy kozmikus katasztrófába pusztul bele. Mayer Éva képének egéről már a Nap is eltűnt, a végtelen, rideg hósivatagban, a közönyös, jéghideg ég alatt mindössze egy igloo jelenik meg, ajtajában egy eszkimó áll, mély meghajlással, megalázkodva fogadja Ádámot és Lucifert. Madách szövegében nem jégkunyhó, hanem viskó, guliba szerepel, az anyagi-szellemi szűkösség szimbólumaként. Ezzel szemben Mayer Éva látomásában az igloo inkább Mario Merz szimbolikájához hasonlóan tágas, kozmikus jellegű. Félgömb formájával a teljesség helyreállásának reményével, meleg, narancsos-vörös színével, transzcendens izzásával, benne a tűz mellett kuporgó Évával az élet, a túlélés lehetőségével kecsegtet. Mintha az otthon a Nap szerepét vette volna át, önfénye azt jelzi, hogy a benne égő tűz nem földi eredetű, a belső ragyogás az Isten jelenlétét és életmentő segítségét sejteti.

S valóban, a XV. színben Ádám felébred az emberiség történelmén virtuálisan végig haladó álmából, s ifjan visszatér a „jelenbe", a III. szín Paradicsom közeli helyszínére. A Lucifer által elé vetített szörnyűségek hatására véget akar vetni életének, hogy megakadályozza az ember kiábrándító történelmét, ám Éva közli, hogy áldott állapotban van. Ádám tehát már nem tudja megakadályozni az élet folyamatát, a történelem tőle függetlenül is elindult. De hogy milyen lesz, Isten válaszából nem válik világossá. Annak ellenére, hogy támogatásáról biztosítja az ősszülőket, az emberiség sorsa az Isten titka. Mayer Évának a színhez készített alkotásában ennek megfelelően remény és bizonytalanság kettőssége érzékelhető. A háttérben ugyanaz a rideg-hideg ég jelenik meg, mint az Űr és a Jégvilág színekben, az égről itt is hiányzik az éltető, melengető Nap. A helyszín is kopár, színpadszerű, élő emberi szereplőnek vagy otthonnak nyoma sincs, csupán kilenc, különös, acéllemezből készült, de belülről tiszta fehér fényt árasztó bölcsőt és öt útjelző táblát látunk. Az egész, fényben úszó, a jégpályaszerű „parketten" tükröződő jelenet látomásszerű, a tárgyak önmaguk funkcióján túlmutató szimbolikus jelentést hordoznak. A babák – klasszikus lélekszimbólumok - ugyan láthatatlanok, sorsuk a tárgyakból kikövetkeztethető. A bölcsők száma a várandósság kilenc hónapjára, rideg fémanyaguk és formájuk nemcsak bölcsőre, az élet útján a víztükörszerű felületen végig haladó hajóra, de koporsóra, így az elmúlásra is emlékeztet. Ugyanakkor a bölcsőből áradó erős fény az isteni gondviselés folyamatos jelenlétére, s a földin túl az örök életre utalhat. A titokzatos bölcsőkben, mint minden ember életében egyaránt benne van a kárhozat és az üdvözülés lehetősége. Hogy melyik teljesül be, talán rajtunk is múlik, azoknak az erkölcsi-teológiai szabályoknak a

[6] Az elképzelés a 19. századi entrópiaelméletből származik, ami miatt még az 1970-es években is a Föld kihűlésétől, s nem a felmelegedéstől rettegtek, mint manapság.

követéséből is fakadhat, amelyeket valószínűleg az irányjelző fénytáblák mutatnak. Földi szemünkkel nem vagyunk képesek pontos szövegként olvasni, azonosítani őket, de lelkiismeretünk segítségével irányt jelző isteni fényekként érzékeljük és követhetjük őket.

Madách művének kvalitásait először Arany János érzékelte. Az „első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat", írta Tompa Mihálynak. Az Ember tragédiája világirodalmi jelentőségét talán éppen az adja, hogy az emberiség történetének filozófiai kérdéseit feszegetve bravúrosan egyesíti az örökérvényű és az aktuális, a lélek belső, pszichológiai és a társadalom külső problémáinak tárgyalását. [7] Egyedül Dantéhoz fogható szabadsággal mozog az időben, sokszor olyan dolgokat megsejtve, amiről saját korának fogalma sem volt. (Korát messze megelőzve gondolkodik az űrbe való kilépésről, háromnál több dimenzióról, vízionálja a természet ember általi kipusztítását, aggódik az európai magas kultúra és a környezet sorsáért, világosan látja a modern tömegtársadalom negatív vonásait, a tömeg manipulálhatóságának veszélyeit, stb.)

Madách művének szellemi gazdagságát, érvényességét, aktualitását, inspiráló hatását a most kiadásra kerülő sorozat is igazolja. A Tragédia filozofikus szemléletmódjából eredhet, hogy kortárs alkotóinkat emblematikus, néhány szimbólumot egyesítő komponálásmódra késztette. Csurkánál ilyen motívum a test, a fa és az üres szobabelső, Szurcsiknál az arcok, a fal és az ég, Orosznál a levágott fej, a keblek és a vér, illetve az akt, a könyv és a csillagok, Baksainál a kettős profil a gép és az embercsoport, Mayernél az űr, az út, illetve az igloo, a bölcső és a jelzőtáblák. Ez az eljárás nemcsak a filozófiai jelentés egyéni interpretálására, hanem annak időbeli kiterjesztésére, az időben történő, Madáchéhoz hasonlóan szabad mozgásra, a madáchi életfilozófiai gondolatok aktualizálására és időtlenségük bemutatására is alkalmas.

Sturcz János
művészettörténész akadémikus

Kelt: 2023. június 5.

A Magyar Szemle Alapítvány felkérésére

[7] Bodor Aladár már 1905-ben érzékelte, hogy a Tragédiában az egyén polarizált benső világa vetítődik ki szimbolikusan.


országút