

Matematikai fenség

Rátkay Endre (1928–2011) művészetéről

Tízen-tizenöten is ülhetünk az összetolt asztalok körül, a *Kövek szülnek virágot* antológia tizenéves szerzői; én magam felvételi vizsgák előtt és után, néhányan már évek óta egyetemisták. Kárpáti Kamil, a műhely atyamestere, a patriarchák kimértségével és a próféták lelkesítő erejével adagolja mindnyájunknak azt a szérumot, amely – az ismétlőoltásokat el nem mulasztva – életünk végéig az irodalomtól teheti függővé közérzetünket. Elcsépelet kifejezés a beavatás, és talán megavasodott; fiatalkori találkozásaim, levélváltásaim, verseket élveboncoló, hosszú tortúráim idős költőkkel nemcsak a mesterség Alkaiosz óta mind kiterjedtebb példatárát, de a hivatás rangját is megmutatták; a görög típusú sors megpróbáltatásai – mely nélkül nincsen magasrendű művészet – azután már maguktól kegyet gyakoroltak, fojtogattak és fölmagasztaltak. Ekkor, 2002-ben, még hunyorogtam, félénken nyitogattam a szememet, s hogy a rítus átélhetőbb legyen, a pesterzsébeti Gaál Imre Galéria apszisában foglaltunk helyet; körülöttünk megelevenedett az emberiség szubjektív történelme, ahogyan egy XX. századi mester látomása a XX. kerületbe varázsolja. Rátkay Endre *Calendariuma*, a reneszánsz freskófestészet monumentalitását a középkori miniatúrák részletgazdagságával ötvöző, három és fél méter magas, tizenöt méter hosszú, négy-százötvenöt képmezőből álló Arany Ikonosztáz, 1974-ben hökkentette meg első alkalommal – születésem előtt kilenc esztendővel – a nyárspolgári okszerűségbe és a szocializmus sivár valóságába ragadt publikumot, ám tizennyolc évesen is figyelhettem, ahogy a festő rendületlenül igazítja, alakítja a művének szentelt, profán fülkében. Rátkay éppolyan természetességgel volt bejáratos a régi pályatársáról elkeresztelt galériába, mint Kárpáti poézisébe; és a költő a festményekkel éppúgy anyanyelvi szinten bocsátkozott párbeszédbe, akár csak a versekkel.

A művészettörténet nagy eseményei, amikor a társművészetek egymást fel-tüzelik; közösen gondolkodnak, osztoznak esztétikai szemléletmódjuk, világképük gyümölcsein. Az Átlók csoportosulását, amely nevét Rátkay Átlós utcai lakásáról kapta, 1960-ban alapították meg költők és képzőművészek: Csillag

FALUSI MÁRTON (1983) költő, esszéista, a *Hitel* szépirodalmi szerkesztője. Legutóbbi kötete: *Műtűcsök opál mezőkön* (esszék, 2016).

Tibor, Kárpáti Kamil, Zsombok Tímár György, illetőleg Czétényi Vilmos, Juhász Sándor, Morvay László, Gaál Imre és Rátkay Endre. Ha egyszerűen akarjuk megfogalmazni ars poeticájukat, úgy kell mondanunk, hogy a kelet-európai falusias-kültelki létmód, Pesterzsébet kietlen vidéke az Arno folyásától és a Montparnasse dombjától mért távolságában ver gyökeret. Rátkay őselménye Dante *Divina Commediája*, amelyet eredeti nyelvén, szótárral és Babits fordításával a kezében hónapokon át silabizált egyvégtében, és megdőbbsen – amint a Nádor Tamásnak adott interjújában olvashatjuk –, „hogy egyetlen műben így együtt lehet költészet, politika, teológia, filozófia, fizika, geológia, földrajz, napi és régmúlt eseményeket idéző történelem.” Ekként komponálja meg a magyar festő sajtószertű közösségi és magánmitológiáját, a trecento és a quattrocento klasszikusait, Firenzét, valamint az avantgárd hagyományt, Párizst házasítva össze – amint Rátkay alkotóközösségükről vall: „egyek voltunk a pesterzsébetiségben. Közös indíttatásunk jegyében ezt igyekezett ki-ki a maga módján Firenzévé, Arezzóvá, Párizsá tágítani”. Michelangelo, Giotto, Masaccio, Ucello, Mantegna, Piero della Francesca stílusát, sőt a németalföldi Bosch ikonográfiáját és démonológiáját vagy Brueghel groteszk figuráit a kortárs, ijesztően szabadszájú – vagy inkább frivol ecsetvonású – milió attribútumai, valamint az archaikus-primitív, totemisztikus és primordiális szimbólumvilág szinte bekebelezik. Picasso, Chagall és Matisse fémjelzik e képi libabőröztetés eljárásának egyenes ági rokonságát; a magyar tradícióban pedig Csontváry, a korán – 1964-ben – elhunyt pályatárs, Gaál Imre és Kondor Béla; miként Kondor és Nagy László „képzletközössége” – ahogy egy korábbi esszémben neveztem – Rátkay és Kárpáti Kamil művészetének formai és eszmei analógiáját idézi. *Sir Parcival* pannóján őket hívja pajkos csatára a hóna alatt bőrlasztit, egyik karjában leengedett dárdát szorongató harsonás; Csillag Tibor, Nagy László – az ő kővé vált Tristan-fejét, halotti maszkrét a várba mint kriptába tolja be a koronával ékesített Csillag –, Csernus Tibor, Kondor Béla, Kárpáti Kamil és a többiek kamaszos incselkedéssel, falóval és rajzfilmszerűen mamlasz kutyuval rohamozzák meg a Kerekasztal Szent Grál vércsöppjeire szerződött lovagjait, Michelangelót, Dantét, Händelt, Einsteint, Thomas Mannt, Bartókot és Rabelais-t. A fiatal, apród-frizurájú és atlétatermetű Rátkay, háttérben a glóriába vont szülőkkkel, az édeni büntelenség kertjében, pajzsként egy keresztelőkápolna hatszögű alaprajzát ejti hanyagul maga elé; egyéb attribútuma a gyékény termése, a buzogány, a páva és a víziló. Kárpáti képi imágója nyakába halat akaszt. Portréverseinél, valamint egyedien kidolgozott, a Rátkay-képeket narráló, többszólamú és stílárisan kevert hangvételő eposzainál semmi sem jellemzi találóbban a festőt. *A Három hódolat Rátkay Endrének* című vers tablójában „betelepednek a bundás trónusokba Kondor és Gaál, Kormos és Nagy, / s félig a terembe belógatva lábát / Csontváry Kosztká Tivadar libanoni cédrus képében / ég-lombját kiterjesztené fejük fölé”. Mindenekfelett azonban – hiszen még a Gaál Imre Galériában üldögélek – tanúskodjanak költő és festő koedukált médiumáról, a közösen belakott imaginárius térről a *Reggel* zárósorai. „A percet hosszában kisöpörni kész vagy,

csend. / Most Firenze sem több Erzsébetnél. / Imre rajzol. S egy lány körvonalából, Reggel, / visszavonhatatlan megszületél.”

Mi tagadás, számunkra, akik sihederként jártunk az öregek közé, e nagy kölcsönös ihletettség legendaként hatott. Mi másra, mint a kor és a formanyelv immár végérvényes megváltozására utalhat, hogy hiába csatlakoztunk többen a még élő ős-Átlósok kezdeményezésére – 2000-ben – föléledt Új Átlók Művészeti Társasághoz, Szentmártoni János és a válogatott verseit illusztráló, a „pest-erzsébetiséget” továbbvivő, kacifántos dürieri elme, Kirják Miklós együttműködése kivételesen egyszerű jelenség. Szentmártoni, a szintén a Stádium Kiadóban debütáló idősebb pályatársam jellegzetesen gaálos-rátkays látomása, a Gaál Imrét evokáló *Galambok a Galériában* mégis az „erzsébeti reneszánsznak” hívott hagyomány folytonosságát sugallja. „Már a nyomodban voltam, mikor / felfeltünedeztek s lefoglaltak / lemeztelenített szeretőid: / ágyak elé fosztott madártollak, // s az indulat lázában széttépett / képek – keringtek, zúgtak, pörögtek / felrobbant szobád meteorjai: / égő ingek, kirántott fiókok”. Hogy alátámasszam, mennyire egy bordából szőtték az Átlókat, Juhász Sándor hosszúverséből is idézek. „Mennyi kurva! Mennyi copf és térdharisnya; / milyen szag a tantermekben! / Letüdőzi Rátkay Endre. És elgondolja száz ablakban / sétabotos szemtanúként / a rózsás-seggű megkísértést. / De tanári fizetését mégse költi nőkre: / inkább vásárol egy igen szar cipőt / és abban koslat a Csarnok téren” (*Egy kor. Gaál Imre emlékére, aki 1964. május 14-én reggel meghalt a Dohány utcában, a Bástya mozi mellett*). Rátkay ugyanis rajztanárként tengette életét, a teljes mellőzöttség és az öblös visszhangot keltő tárlatok különbözetéből egyenlítve ki a koszt-kvártélyt.

A Rátkay-képek fő karakterjegye a mítoszparafrázisok különleges idézés- és montázstechnikából fakadó halmozása. Ennélfogva a reneszánsz és a szürrealizmus mellett a filmes fényírás is közvetlenül hatott azokra a mozgalmas, jobbra fantasztikus vagy legalábbis groteszk cselekvéseket, bizarr állapotokat megformáló pannókra, amelyekre oly utánozhatatlanul ütötte rá védjegyét a festő. Fellini szociális érzékenysége és az Érosz lábai elé omolt embert kendőzetlenül is a szakralitás régiójába emelő témakezelése ugyanúgy áthatja a látvány mélystruktúráját, mint Jean-Luc Godard laza szerkesztési technikája, amely látszólag epizódok láncsorát kapcsolja össze, valójában viszont csak az érdekes, ami a kusza történetek mögül kifejthető. Rátkay egy ízben idézi is Eizenstein montázselméletét, mely szerint *egy meg egy jelentés nem egyenlő kettővel*, hanem egy harmadikat eredményez. Ha a *Calendarium* farostlemezeit végigpásztázzuk, egy mozgóképi kópia celluloidszalagja, valamint az emberiség egyetemes műveltségének topográfiája rajzolódik elénk, belénk vésődött toposzok simulnak ki egy mértani test felületeiként. Önfeledten játszik az alkotó, a megsokszorozott oltárképek mezői afféle periódusos rendszert alkotnak; a tudományos, a művészi és az erkölcsi értékek függvény tábláját. Így fejeződnek ki egyszerre, sok kis emblémából kompilált egyetlen metaforává, a világszellem sűrűsödési pontjai, Gilgames, Szókratész, Oidipusz, Hellász, Candide, Nagymajtény, Händel és Nana.

Ám nem hiányozhat a panorámából Csillag Tibor, Gaál Imre, Kárpáti Kamil és maga a Maestro sem. Ezt a sokdimenziós látószöveget persze nem a filmművészet fedezte föl, hiszen a szimultaneizmus ideálja a festészet, a zene és az irodalom ősképzete – ahogy erre Gilles Deleuze *A mozgás-kép* című könyvében rámutat –; megvan már Kantnál is, ő „matematikai fenségnek”, „abszolút mozgásnak” nevezi *Az ítélőerő kritikájában*: „[...] a bennünk levő sajátos igénynek köszönhetően, a Természetben vagy a Világegyetemben található mozgások összességét a Gondolkodásnak, a Léleknek egy egészben kell megértenie”. A különféle „mértékességek”, princípiumok, a holt anyaggal birkózva, a márványba életet lehelő Michelangelo, Szent Johanna mártírúma, Churchill reálpolitikai erélye, Thomas Mann európaisága mértéktelenül és összemérhetetlenül, ám mindenesetre egy-idejűleg villannak föl a táblaképeken.

E mítoszdarabkák azonban nem kihűlt emlékek, mementók a súlyos talapzaton: csupa vizuális idézet – műalkotásokból, relikviákból, használati tárgyakból valók – hoz zavarba, s mind a fülünkbe suttozja: azt hiszed, ismersz, mégsem ismerhetsz. A felejtésnél fenyegetőbb veszély a műveltség beszáradása és a bölcsesség megkérgesedése. A Lao-cét – a *Hideg van* című kötete elejére – mottóul választó Weöres Sándor juthat eszünkbe: „Aki a dolgok mögé néz, az nem úgy szeret, mint az emberek: semmit se tart többre a szénakutyáknál.” Weöres sem véletlenül becsülte Rátkayt, az elveszett orpheuszi létegeszt mindketten a szubjektum tárgyakba illesztésével és maszkokba bújtatásával fürkészték. Hol van a modern ego a létefejtésben? Hol van Rátkay valódi énje a sok figura között? Epikusságát nem ritkán vádként koholták ellene, s ő maga sem tagadta, hogy reprezentál konkrét helyszíneket, helyzeteket, alakokat. Ám a teljességet birtokba venni másként nem lehet, az eposz beszélőjének le kell gombolyítania a történet fonalát – akár átveszi egyik rapszodosz a másik kezéből, akár Thészeusz kezéből tépjük ki –, a személytelen, „egyen fölötti” tudósítás látszatát keltve. Eddig tart a XIX. századi heroizmus krédója, ám Rátkay a modern kételkedés fenegyereke; humora, játékos agyafúrtsága és vitriolja adja tudunkra, hogy nem aranyfüsttel fújja be a múltat, hanem festékszóróval. A blaszfémia feszültségét nem oldja fel azzal, hogy felülemelkedik a lealacsonyító gesztusokon, a szörnyeket nem számúzi a pokol fenekére az angyalok kara, a gyilkológépeket nem ellenpontozzák üde és karcsú idomok. Rátkay epikus perspektívája nem ítélkezik, nem hordoz morális mondanivalót, nem visel gyászt, nem ölt tragikus színezetet. Ha mégis, az a mennyiség és az elhelyezés következménye: az *Orbis sensualium Pictus* érzéletes előadóját kétségtelenül nemes szándékok vezérlik. A Rátkay-képek legnagyobb talánya, hogy milyen viszonyt létesítenek a meg-rázó víziók, összeegyeztethetetlen minőségek, kevert szociolektusok, szédítő térformák, valós alakok, vicsorgó lények között.

A törzsi művészettel való megismerkedése, valamint 1964-es itáliai tanulmányútja mélyíti el Rátkay hitvallását: az ösztönvilág atavisztikus feltörése és a reneszánsz perspektíva szigorú felügyelete az a két pólus, amelyek között a modern művészet hányódik. Az *Apocryph* az Ótestamentum, az Újtestamentum és

az Apokalipszis vörös alapra festett ikonosztáza, a *Binominalis* pedig kék alapon az antik hellén mitológia sorsait jeleníti meg. Mindegyik képi rendszer önálló stílust határoz meg, különböző képzőművészeti korok és alkotók gondolkodását szűri át Rátkayén. *Demonologia* címmel, fekete alapon már XX. századi életképek, társadalmi helyzetek, jogtiprások, sanyargatások, egyszersmind szellemi csúcsteljesítmények kerülnek fókuszba; olyanok, mint Grant kapitány, Hófehérke, Rákosi, Fellini, Bartók és Nagy László. Egy-egy ikon sem feltétlenül egyetlen frappáns megfogalmazás, azon belül is különböző képeket montíroz össze a festő. Bogarászhatjuk, mert megfejtésre vár, hogy a kompozíció jobb oldalán, a lehajtott ülőkéjű angolvécén Hófehérke, a domina, szétvetett lábbal miért éppen egy szexkabin vajatából dugja ki kampósbotját, hogy magához vonja VIII. Henrik porba hullt királyi koponyáját. A mesehős ekként talán groteszkül trónol, míg az uralkodó üstökét a csodalámpa dzsinnye görgeti, a plafonra akasztott falosz pedig nem a termékenység, hanem az erőszak jelképe. De lám csak, Hófehérke piros csokornyakkendő, német katonai sisakot húzott szemébe, balján náci karszalag, kezében lovaglóostor, a törpék levágott fejét a kajüt tetején gyűjti. Bal oldali ellenpontja egy míves ablak, a sárga csillagból ítélve zsinagógáé lehet, középkori fehér csontváz tartja, míg haláltáncot rop, s a párkányon leskelődő, piros orrú törpekobak kegyetlen szatírává – már-már a pop-art és a plakátművészet fricskájává – torzítja, ami az ablakot kitölti, sőt ki is lóg belőle: az antiszemita propagandából ismerős, görbe hátat. Menyhárt László joggal hívja ezt „képregény mitológiának”, hiszen az alkalmazott grafika rutinja, az „aura nélkül” sokszorosított vizuális elemek egyszercsak a legmagasabb mesterségbeli tudással formált látványelemekbe játszanak, tűnnek át.

Külön tanulmányt érdemelnének a Rátkay-képeken táncoló-feszülő, igézően vaskos női combok és tomporok, széles csípők és hátsók; a *Don Juan* című tábla közepén (*Rituálé* sorozat) ilyen asszonyi fenség tombol egy lófej és egy androgün társaságában. A modell mintha személyesen is elsuhant volna megilletődött szemeim előtt, a pesterzsébeti Városháza dísztermében, amikor a Gérecz Attila-díj átadásának ünnepélyén, az első sorból letaglózott a hatalmas 1956 – *Synopsis* című pannó; a danse macabre szagगतott, üresen tátongó kísértet-lódenkabátjai, az ördögi kreatúrák, Pegazus paripája, a trikolór szabadság sárkányeregetése, a drótra kötött Minótauros-fej, a farsangi komédiások és a bájaikat illető, szférikus sziluettek. Még engem is egy mozdulatlan kompozíció részesévé avatott a szerencse, amikor a ceremónia utáni fotózkodás alkalmával a mesterrel közös felvételen időztem, s időzöm azóta is. Így tűnődhettem különféle rendezvényeken Rátkay Endrének egy másik, közmegrendelésre készült pannója alatt: az ELTE TTK aulájában kiállított *Annales* három táblája a tudományos világkép kisenciklopédiája. Sőt, nem sokkal a hőn áhított megnyitót követően, kötetbemutatóm is lehetett a Klapka utcai Rátkay-Átlók Galériában, ahol az életművet a méreteit és jelentőségét kibontakoztató környezet archiválja. Csakis rajtunk múlik, hogy a külsőségeiben a külvároshoz igazodó, egykori moziépület belső terülnké, mnemotoposszá is váljék.

Csillapíthatatlan mesélőkedv keríti hatalmába az író, ha Rátkay Endre képeit szemléli. Legszívesebben mindegyik ikonhoz egy-egy novellát vagy verset fűzne. Az Odüsszeia jelenetei nemcsak kompozícióként letisztultak, de az időbeli korlátokat is ledöntik: *Odüsszeusz tekintete*, Theodoros Angelopoulos csodálatos filmje látja így az örök otthonkereső Antroposzt a balkáni történelemben. A film híres jelenete, mikor már-már az alvilági folyamon úsztatják végig egy Lenin-szobor törődött felsőtestét, posztamenset kaphatna Rátkay panoptikumában is. Végül persze mindnyájunk élete abban állapodik meg s nyer feloldozást, ha nem az örök kárhozát lesz osztályrésze, hogy egy asztal körül és egy csoportképben helyet foglalhat. Az Átlók művészeti társulás tagjai Rátkay festményein és Kárpáti költeményeiben is betölthetik kitüntetett mítoszi pozíciójukat.¹ Mi viszont, induljunk akárhonnan, keljünk útra Ithakából vagy a pesti motorzúgásból, menthetetlenül szétszéledünk; bennünket csak tünékeny pillanatokra gyűjt maga köré az emlékezés. A Binominalis-sorozat egyik rejtélyes darabjára tévedt a tekintetem: *Akik megették Hélios marháit*. Győztes focicsapat fotózkodik így, ahogyan a szent szarvasmarhát pózolva körülveszik marcona ábrázatú, cserzett bőrű, hétpróbás matrózok. Kétfelől, akik az állat mellé guggoltak, a szakácskönyvet vagy az oklevelet, no meg a pálinkás butykost markolják; hátul pedig – balról – ott a séf kifent konyhakéssel, a szőrös mellkasú tengeri medve, a málészájú félszemű, az ősz szakállú, tengerészsapkás apóka hőzentrógerrel, a tagbaszakadt, felfortyanni kész vadorzó. „[...] balgák: fölfalták Hüperión Éliosznak / barmait, és hazatértük napját ő elorozta.” Büszkék önön balgaságukra, mert már jóllaktak a hússal, de még nem tudják, mi vár rájuk. Csoportképük nem tablófotó, nem egy ikonosztáz része; kidülledt mellel, pöf-feszkedve szemernyi kétségük sem támad, hogy megdicsőülnek, pedig nem hőstett az, amit végrehajtottak, csak a gyomruk idegi parancsa. Emiatt egyenként vigyorognak ránk, hiába bandatagok.

Mi látjuk, hogy nem az állat, ők az áldozatok. *Szelfiznek*.

1 Az elmondottakhoz ajánlott olvasmányok az utóbbi időből: Kárpáti Kamil: *Gaál Imre világa*. Budapest, 2010, Stádium Kiadó; *Rátkay művészete*. Szerk. Lőkös Margit. Stádium Kiadó, Budapest, 2006; *Rátkay Endre művészete*. Szerk. Kárpáti Kamil. Budapest, 2014, Stádium Kiadó; *Hommage á Átlók*. Szerk. Kárpáti Kamil. Budapest, 2015, Stádium Kiadó–Új Átlók Művészeti Társaság.