

Passuth Krisztina Ámos Imre szimbólumrendszere

Eredetileg Ungár Imrénék hívták, de a nevet valahogy nem szerette – s ezért inkább Álmosra változtatta, mivel úgy érezte, ő olyan álmos természetű. S csak amikor barátai figyelmeztették rá, hogy ez ősmagyar hangzású, akkor döntött – most már véglegesen – Ámos, az első kispróféta neve mellett. A szelíd álmodozóból így vált – a véletlenek összecsengése révén – próféta, mint ahogy sorsát s ezen keresztül művészetét is külső események kényszerítő ereje határozta meg, s tette valóban jövendölésszerűvé.

Arcán angyal suhan át, fején angyal pihen – szomorú tekintete sok álmot, gondolatot zár magába, és sorsától még a sokszor fölé emelkedő, őt oltalmazó kéz sem óvja meg.

Nem született prófétának: szelíd lelke úgy itta magába a szenvedést, mint ahogyan korábban, a szép, békés napok csendjét elfogadta, és magára vállalta, nem tiltakozott ellene, csak megjelenítette, kifejezte: nyomasztó virrasztás, szorongás, összebújás vagy angyal–állat véres küzdelme képében. Kifejezte azt, amit átélt, amit át kellett élnie – s a ráébredés, az élmény tette igazán nagy mesterré. Kilépett a hétköznapokból, a szokványos életformákból – s ezáltal gondolatvilága napról napra gazdagabb, bonyolultabb asszociációs láncolatokkal népesedett be; megrázkódtatások régi motívumokhoz kapcsolódtak, de egyidejűleg újakat is hívtak életre; a szorongások konkrét látványokkal keveredtek, s



együttesükben mindig a valóságélmény a legbrutálisabb, míg másutt a képzelet finomabbá, áttörtebbé szelídíti a borzalmakat.

Ámos nem akarta – mint a harminchat igaz közül az egyik – magára venni a világ szenvedéseit. Félt a mártíromságtól, s ez a félelem váltotta ki belőle a látomásokat. Holott hajlama szerint inkább csak szelíden mosolygó, halk asszonyalakokat, meleg hangulatú kis szobákat, halászokat vagy szentendrei tájakat festett volna.

De nem adatott meg neki a nyugalom, a békés alkotó körülmények, a csak valamelyest is kedvező légkör. S éppen mivel ez nem adatott meg, szólaltathatta meg egy

évtized atmoszféráját a festészet nyelvén olyan hitelen és szuggesztíven, mint Radnóti a költészetben.

Ámos Nagykállón született, amely Magyarországon – ugyanúgy, mint Vityebszk Oroszországban – a zsidóság egyik centruma volt. Chagall és Ámos eredete egyaránt a mesékkel és legendákkal átszótt, nagyon szegény zsidók világába nyúlik vissza. Ez a furcsa, csodákkal és szertartásokkal terhes környezet mindkettőjük pályáját más- és másképpen határozta meg. Chagall ott, helyben, Vityebszkben, majd Péterváron még teljesen feudális környezetben, csak a saját erejéből lesz festővé. Ezzel szemben Ámos végigjárta a – már polgári – kötelező utat: az akadémiát, a különböző kiskiváltásokat. S míg Chagallnál éppen korai képeken jelenik meg eleven, drámai erővel a helyi kisvilág, hogy azután



A művész feleségének arcképe, 1940 k.

képe egyre inkább elhalványodjék, addig Ámos szokványos, elég tehetséges, de nem önálló stílusban fogant műveket alkot mindaddig, míg külső környezete rá nem ébreszti, fel nem eleveníti benne a zsidó hétköznapok, ünnepek és emlékképek egymásba fonódó rendjét. Chagall oroszországi, lényegében realiztikus korszakában az igazi, látomáserejű mester, míg Ámos éppen fordítva, késői, kiteljesedett korszakában válik azzá, mikor vágyai, rémképei a régi zsidó mondák motívumaival keverednek össze, és alakítják ki a bonyolult, szürrealisztikus kompozíciót. Ámos fejlődő kompozíciós rendszere az életforma átalakulását követi.

A harmincas években az atmoszféra nyomasztó, rossz sejtelmekkel telített, de alapvetően még normális. Ezekben az időkben válik nagy művésszé Ámos, és alakítja ki a *normális lét*hez kapcsolódó *szimbólumrendszerét*, amely majd azután, körülbelül a háború kitörésétől kezdve átváltozik, s monumentális erővel és drámaisággal bontakozik ki belőle a *háború szimbólumrendszere*. A viszonylag békés,

belsőleges lét motívumai hihetetlen gyorsasággal változnak át, telítődnek az események hatására új értelemmel, hogy azután még más, teljesen új, tragikus elemek sora csatlakozzék hozzájuk.

A háború, a munkaszolgálat éveiben a festmények szerepét egyre inkább a rajzok veszik át. Ámos igazi kifejezési formája a rajz lesz. Tiszta, vékony vonalai érzékletesen és mégis belső lírával telítik az egyes, önállóan élő motívumokat. Színvilága sokszor bizonytalan, nem eléggé kiérlelt, kiegyensúlyozott – ugyanakkor a kontúrokból kristálytisza tárgyak, figurák, fejek bontakoznak ki.

Az első kompozíciós kör felöleli az 1940-ig készült művek nagy részét, míg a második, körülbelül 1940-től kezdve válik szinte egyeduralmúvá. Pályájának különböző állomásait, művészi eredményeit elsősorban Ámos sajátos rendszere keretében elemezzük.

Ámos művészi indulásához nem Nagykálló adja a döntő lökést, innen tizenkilenc éves korában elmegy, s atmoszféráját legfeljebb rejtve, látens módon őrzi magában. A főiskolán tanára, Rudnay Gyula nem hat rá, Ámosból tökéletesen hiányzik minden romantika, pátosz és búsmagyarkodás. Huszonhat éves korában készíti egy *linóorozat*ot *Vízről vízig* címmel, valószínűleg Masereel képregényei nyomán. A műfaj tulajdonképpen a „biblia pauperum” késői örököse, csakhogy szabadon választott, kicsit érzelmes tematikával. A víz mellől jött fiúra szinte ráesnek a városi házak, kirabolják, kisémmizik a szűk sikátorokban, csupán a szegények segítenek rajta, sorsa azonban mégis a folyóhoz tér vissza, életének a vízben vet véget.

A valóság észrevehetően finomsággal csúszik át a nosztalgiába: Ámost a *víz*, a *halálzat* vonzza, holott sohasem ismerte, gyöngyházzsúrke árnyalatokba burkolva inkább vágyálomként dereng fel előtte. A *Tengerből* bizonytalan felépítése révén még nem válhatik igazi, érett alkotássá – annál szebb, annál teljesebb az 1935-ből való *Halálzat*. A háttér: a bárkaorr, kötél, cölöp még bármelyik korabeli jó mester képén lehetne – de a halászasszony már igazi Ámos-figura. Egész alakja, öltözeke, mozdulata végtelenül egyszerű, karjának ívében otthonos biztonsággal pihen a kosár, vállára lágyan borul a – majd oly gyakran visszatérő – fekete csipkekendő. Tekintete valahová nagyon messze, nagyon távolba néz, s ez valahogyan őt magát is, minden realitása ellenére is, jelenésszerűvé teszi – ott is van a képen, meg nincs is –, kendője

és pillantásának időtlensége jósnőjellegét kölcsönöz neki. Jelenléte minden mást feleslegessé tesz – Ámost igazában csak az alak, az ember s annak lelkiállapota érdekli.

A halászasszony úgy tűnik elő a festményen, mint egy létező tájban a megálmodott alak, ruhájának átetszősége is lebbenően könnyeddé teszi.

A vízben, a halászatban nyilván az ősi életforma puritán tisztasága, a természettel való magától értetődő kapcsolat vonzotta. A különös csak az, hogy ugyanebben az időszakban Ámos barátja, Vajda Lajos kompozícióin is milyen gyakran tűnnek fel a *hajóélet* szimbólumai – holott mindketten csak Szentendrén kerülhettek ennek az életformának a közelébe. Elképzelhető, hogy mindkettőjük számára a bárka, a víz, kicsit az utazás, az eltávolodás, a megszokott keretek közül való kilépés szimbólumává változott anélkül, hogy ennek tudatában lettek volna.

A *hal* ezeken a műveken még nem szimbolikus jelentésű, a halászasszony természetes attribútuma. Az 1936-os *Öreg templom szolgálja a mennyországra gondolat* című képen a szomorú szegényember arcán leheletszerű finomsággal, világosan elkülönülve a reális részletektől, de mégis érzékelhetően egy hal suhan át. Ámos sajátos szürrealizmusa bontakozik ki. A fátyolszerűen áttetsző motívum a túlvilági élet gondolata, vagy talán Krisztus szimbóluma, hiszen az öregember Krisztussal szeretne találkozni a mennyországban. De még az is elképzelhető, hogy konkrétan maga a motívum nem jelent semmit, és a lebegőnek, a lebegésének irrealitását Ámos csak arra használta fel, hogy a gondolat tűnékenységét érzékeltesse. A hal körülbelül ezekben az években egyre gyakrabban tűnik fel Chagall festményein is.

Chagallnál azonban a motívumnak – mint minden más motívumnak is – tökéletesen önálló léte van, az irreális és reális a képen egyenrangú, míg Ámos korai művein a gondolat, az asszociáció, a vágy a valóságos motívumokhoz képest füstszzerűen törekeny. Talán csak egy kivétel akad: *Anyám emléke* című festménye, amelyen *halottat idéz*. A szentendrei környezetből két figura emelkedik ki: az övé s vele szemben anyjáié, aki szinte személytelenné válik az őt borító fekete csipkekendő alatt. A jelenetet a színek és főként a mozdulatok teszik kísértetiesé, az anya kifürkészhetetlen mosollyal dől hátra, és teljesen átadja magát az időtlen nyugalomnak. A *halál* még csak távolról, jelzésszerűen



Halászasszony, 1935

dereng elő e korszakbeli más képein is, szimbólumokba, áttételekbe, kísérteties hangulatokba burkolódik, hogy csak később, a negyvenes években törjön be a művekbe a maga brutális, nyers mivoltával. De ha áttételesen is, a fiatal művész gondolatvilágában mindenképpen jelen van, átsejlik más motívumokon – akárcsak Vajda Lajosnál. Csak ami Vajdánál végsőkéig leegyszerűsített, szinte mértani precizitású, az Ámosnál bizonytalan körvonalú, misztikus.

Ámos képeinek ihletése ebben az időben még nem jön olyan mélyről, mint Vajdáié: sötét tónusaira a szecesszió, kísérteties hangulataira pedig Farkas István festészete lehetett hatással. A szellemjárás, a titokzatos lények otléte átítatja a tájképet, enteriőröket (például a *Kútnál*). Megint másutt a virágcsendélet mögött az ablakon keresztül elsu-



Öreg templomszolga a mennyországra gondol, 1936

hanó nőalak sejlik fel. A *Süketek a szentek* című vásznon a két sziluett sejtelmessége uralkodik. Itt tűnik fel a kakas – Ámos később oly kedvelt szimbóluma –, balra pedig az ugyancsak gyakorta előforduló nagy, fekete kulcs (amely az *Öreg templomszolga a mennyországra gondol* című vásznon is szerepel). A kép jelentése nehezen megfejthető – környezetete valahogyan a temető jelenlétét sejteti, amelyben azonban az asszony nem valóságos, csak megálmodott. Hiába érnek egymáshoz anya és fiú, végtelenül messze vannak, s a kakas is mintha gúnyosan, kárörvendően figyelné szomorú, magányos együttesüket.

A jelenet értelme nem világos, de mindenképpen a halál leheletét árasztja. Ámos motívumaival, szimbólumaival a múltban kutat, a jelenhez csak kevés

szál fűzi, ezek között a legfontosabb *felelőségével* való harmonikus kapcsolata.

Anna Margit finom vonalú profilja, tágra nyílt szeme, vékony, hosszú művészkéze fel-felbukkan legkülönbözőbb témájú képein, a korai lírai hangulatú művektől kezdve egészen a végső, drámai, iszonyattól telített rajzokig. Anna Margit mindig vele van: néha személytelenül, halászlány vagy varrónő képében, máskor viszont mint festő, vagy pedig mint álmodozó, távolba néző fiatalasszony. Az 1934-es *Kettő arckép az anya és fiú* nyugtalan, nyomasztó együttesével szemben békét, csendet áraszt magából. A meleg sárgás-okker árnyalatokra hidegebb kékeszürke színek felelnek. A két, egymáshoz tartozó embernek arra sincs szüksége, hogy tekintetük találkozzék – a kapcsolat így is tökéletes. Színekben, motívumokban egyaránt Ámos legderűsebb művei közé tartozik – a könnyedség, jókedv, felszabadultság azonban tökéletesen hiányzik, mint ahogyan hiányzik Ámos teljes egyéniségéből is. Késői alkotásai tragikusak – a koraiak csak szomorúak, de a szomorúság belengi, átítatja minden egyes motívumát. Ámos nem tud örülni, nem tudja elengedni magát. Legszebb, legderűsebb érzelmé az Anna Margithoz való ragaszkodás, de még ebben sincs meg a szerelmezt jellemző öröm. Halk nosztalgia telíti alkotásait.

*

A bizonytalan, kidolgozatlan formák, elmosódott sziluettek még nem sejtetik a nagy művészt – de már árasztják magukból a feloldhatatlan, rá olyan jellemző szomorúságot. Ámos kezdettől fogva rosszul érzi magát Pesten, a különböző művészkörökkel nem találja meg a hangot, az anyagi gondok nyomasztják, és napról napra elkieseríti a klikkuralom egyértelműsége, áthatolhatatlansága, az érvényesülés és megélhetés lehetetlensége. Kis, szűkre szabott és napi gondoktól terhes, zárt világban él – mint ahogyan ezt naplójának korai bejegyzései is elárulják –, látóköre nem távolul ki a messzi horizontok, más, átfogó problémák felé. Nem kutatja a jövő művészetének vagy az emberiség sorsának további alakulását, mint Vajda, akinek tekintete a Szovjetuniótól Afrikáig fogja be a világot, s aki már azonnal, induláskor magán hordja a prófétafájdalmas bélyegét.

Ámos csak közvetlen környezetével viaskodott napról napra, az élet- és munkalehetőségért. Első,

1930 körüli képein stílusa még igazán nem bontakozik ki, de belső, festői motívumvilága már inkább. *Enteriőrjei* meleg bensőséggel és igénytelenséggel jelenítik meg az otthont. A kályha, a szekrény olyan puritán, szegényes atmoszférát áraszt magából, mint Nagy-Balogh János képein.

Korai enteriőrjeinek nosztalgikus hangulatára egy másik magyar mester, Rippl-Rónai volt hatásos. Rippl csak az induláshoz adott lökést, ahhoz, hogy Ámos megtalálja a síkba kiterített formák, letempított színek, szürkés árnyalatok sejtelmesbe játszó líraiságát. Rippl-Rónaitól tanulja meg, hogyan forr egyetlen dekoratív egységbe a kályha és az alvó nőalak, s hogy az ember lehet csupán része az enteriőrnek. A *Gond* című képen (1931 körül) a dívány és a karosszék a fáradt asszony testének ritmusát követi, s a lágy ívet a kályha és ablak ridegebb vertikálisa egyensúlyozza ki. Itt még a dekorativitás igénye él a festőben – hogy azután teljesen lemondjon róla –, a felesége szervesen, magától értetődően olvad bele környezetébe, de szép, fáradt arca már sejteti a későbbi, róla készült festmények és rajzok szuggesztív erejét.

Ámos nem kapcsolódott a jelenhez – feleségén kívül nem kapcsolódott az emberekhez sem –, inkább tárgyakhoz menekült, azok belső életét kutatta. „Pár napig otthon voltam a szülővárosomban – írja *Naplójában* –, s ahogy elnéztem a régi bútorokat, nagyapám könyvszekrényét, pipatartóját, a régi gyertyatartókat, tükröket, mind egy képet indított meg bennem. Engem gyakran egy tárgy indított munkára régebben is. A tárgyaknak külön élete van. Egyiket-másikat egészen sajátos légkör veszi körül, amihez társulnak bizonyos emlékeim. Ezeknek az emlékképeknek a kivetítése érdekel újabban. Asszociatív expresszionizmusnak nevezem magamban ezt a törekvést. Szerintem ma már nem lehet másképpen újat adni, csak úgy, ha az ember legőszintebben adja vissza a lelkében élő képet.” (1935. dec. 31.)¹

A *tárgyaknak* külön élete van – mondja Ámos, és képeinek, rajzainak hangulata a harmincas évek közepétől egyre inkább e felé a belső élet felé fordul. Nagykovácsi szobáját még egy elég kezdetleges megoldású vízfestmény idézi fel: a zöld díványt s az egész szoba egységes hangulatát realisztikus eszközökkel jeleníti meg (a realitást csak az angyal figurája töri meg). A bútorok csak lassanként válnak szimbólummá, szinte megfoghatatlan, mikor lépik át a Rubikont. Egyik rajzán dühödött mozdu-

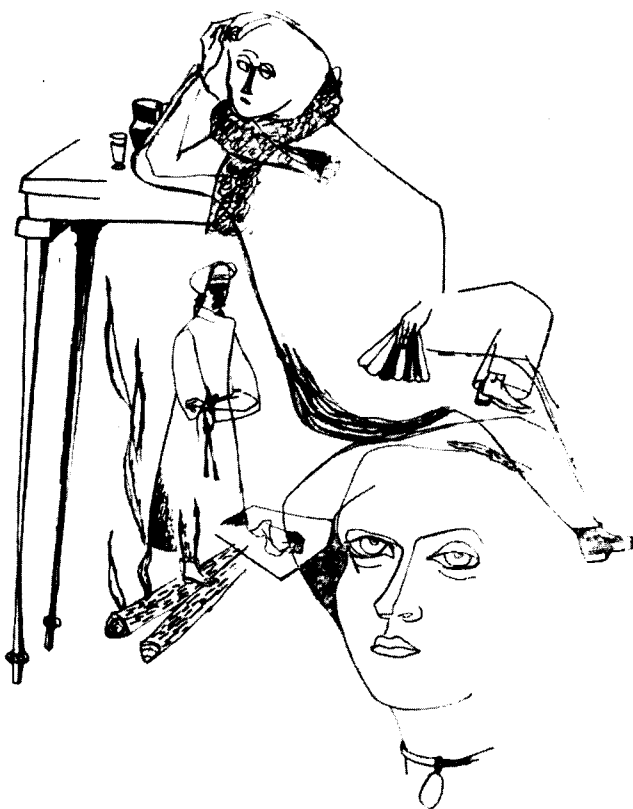


Zöld dívány, 1936

lattal emeli feje fölé a bölcst – gyermekkori, nagykállói bölcsoját, amelyet annyira szeretett, s amelyet egy elkeseredett pillanatában összetört. Így emelkedik túl a bölcso saját, eredeti mivoltán, hogy a művész egész sorsát, egész létét magába sűrítse.

Vajda Lajos – s vele egyidőben Korniss Dezső, majd Bálint Endre – ugyancsak a mindennapi használati tárgyak, egyszerű eszközök értelmét bontogatják. A motívumok mind Vajdánál, mind Ámosnál összefüggő rendszerbe állnak össze, csak egészen más értelemben. Vajda konstruktív művész: keresi és megtalálja magának az egyes motívumokat, hogy azután átalakítsa őket, s sziluettjükből, részformáikból egymáson áttűnő vázúkból a saját szándékainak megfelelő, festői precizitással szerkesztett autonóm világot építsen. Maga a tárgy – kenyér, kasza, bárkaorr vagy ablakrács – elveszti önálló létét, s a többnyire bonyolult kompozíció egyik alkotóelemévé válik.

Ámos nem a konstruktív szerkesztés híve, motívumai soha nem rendeződnek valamilyen körülhatárolható, világos kompozícióba. Intuitív művész – sőt tudatosan intuitív, egyre inkább hagyja, hogy emlékei, szorongásai kiszabaduljanak börtönükből, és mint álmok, elképzelések odatapadjanak a tárgyhoz vagy figurához, amely kiváltotta, előidézte őket. Ámos lényegében szürrealista, számára a valóság és a hozzá kapcsolódó asszociáció együtt alkotja a teljességet – a motívum maga sokszor a természetes és kézzel foghatóan egyszerű, s csak leb-



Gondolatok, 1939

benő füstként támaszkodik hozzá egy angyal, kúszik bele egy virág, vagy lép elő a tükröből egy eleven lény.

„Olyan érzelmeknek a kivetítésére törekszem – írja *Naplójában* –, amelyek csak az enyéim és mégis mindenkié. Nem lefesteni akarok valamit, hanem a tárggyal, figurával asszociált emlékképek összességét belesűríteni egy képfelületbe úgy, hogy a lelki tartalom legyen a plusz, ami az általános követelményeken kívül (szerkesztés, komponálás, szín) megkülönbözteti minden más képtől. Bizonyos spirituális jelleget szeretnék belevinni minden dologba.”²

A lelki tartalom megszépíti, jelentőssé, ünnepélyessé teszi a leghétköznapibb tárgyakat: tükröt, órát, fogast, kulcsot – mindent, amihez a művésznek valamilyen belső kapcsolata van.

Ámos alkotásánál fogva bensőséges művész, aki

valóban saját érzelmeit, gondolatait önti bele a motívumokba. A valóság és az asszociáció kezdetben azonban nem olvad össze egymással, hanem *érzékeltetően* különválnak. Éppen ezért nem látomászerűek, és nem is oly szuggesztívek kompozíciói, mint Chagall alkotásai: Chagallnál nincs különbség a realitás és irrealitás közt: a lebegő, repülő motívum éppoly testszerű, éppolyan konkrét, mint az, ami a földön áll – vagy későbbi periódusában egyaránt testszerűen mindkettő. „Nagyon nehéz megoldanom azokat a víziószerű képeimet, amiken álomszerűen jelennek meg a gondolataim – írja Ámos. – Én szeretem puhán, egymást el nem takarva a képfelületre vinni a motívumokat, nem úgy, mint Chagall, aki ilyen irányú képein keményen jeleníti meg a dolgokat, reálisan festve, a kivetített gondolatnak megfelelően.” (*Napló*, 1938. febr. 26.)

Ámos valóban különbözik Chagalltól: Chagallnál a környezet, az orosz falu természetadta könnyedséggel, a legendáktól, mondáktól, misztikus elemektől áthatva, mintegy magától emelkedik a levegőbe – miközben továbbra is ugyanaz a nyomorult, poros faházcsoport marad. Evvel szemben Ámos keresi azokat a tárgyakat, amelyekhez saját elképzeléseit kapcsolhatná – tudatosan választ ki magának olyan motívumokat, amelyekhez szimbolikus értelem is társul. Chagall akkor is realista, amikor a legfantasztikusabb jeleneteket teremti meg (első periódusában) – és Ámos akkor is szürrealista, amikor képzelete nem ragadja el, hanem konkrét tárgyak létező világához kötődik, s csak azok segítségével öltönek testet gondolatai. Ámos fantáziája szűkebb, nem csapongó, nem játékos. Hiányzik belőle a könnyedség, a groteszk elem és főként a humor. Végtelenül komolyan vesz mindent, amit maga körül lát – szomorúsága sajátos ízt ad a jellegtelen motívumnak is, minden egyértelműen borongó, majd végül tragikus színezetű –, nincs hangulati átcsapás, kétértelműség, a komikus és tragikus összefonódása. Ámos nem szárnyal – nem tud felemelkedni a levegőbe, mint Chagall annak idején, a *Születésnap* című képen. Ámos kapaszkodik a tárgyakba, a létező motívumokba, hozzájuk simul, simogatja őket, hogy életre keljenek belőlük asszociációi, gondolatvilágának szellemalakjai.

„Nagy harcunk lesz – írja –, ha keresztül akarjuk vinni céljainkat, mivel mi [Anna Margit és ő] a teljesen szubjektív emlékképekből táplálkozó, víziós képekre helyezük a fősúlyt (főképpen én). Szeretném ezt az irányt továbbvinni úgy, hogy a

kép szuggesztíven fejezzen ki emberi érzéseket, amelyeket a legrégebbi korok emberei is éreztek, és a jövő generációi is éreznek majd. Egyszóval a lelki étellel összefüggő, rajtam keresztül megnyilatkozó és mégis általános emberi érzéseket. A lefestett naturából vett motívumok csak arra szolgálnak, hogy közvetítsék a víziószerű látomást. Szerintem olyan képek a jövő, amelyek nemcsak lírai hangulatot, csendes meláziást keltenek a szemlélőben, hanem a víziószerűen felrakott képelemek révén a szemlélőre szuggesztíven hatnak s bennük talán ugyanazt a feszültséget, gondolkodásra késztető szellemi izgalmat idézi elő... nem elég lefestenünk a tárgyakat, figurákat vagy tájakat csak mint motívumokat, hanem szerintem ezeknek a holtan is élő tárgyaknak a lelkét, illetve környezetükre való hatását kell a festőnek szubjektív víziós látásán keresztül kivetítenie.”⁵

Ámos, Chagall és Vajda – bármilyen nagy is köztük az eltérés – mégis összetartozik, s a szürrealizmuson belül külön csoportot alkot. Egyikük sem az irodalom vagy a freudizmus hatására bontakoztatja ki elképzeléseit, mindegyikük autonóm belső fejlődés eredményeképpen formálja a maga kifejezőmódját. Ez a kör (amelyhez az említettek kivül még természetesen sokan tartoznak) az elemeket, a fogódzókat, a fantázia-felszabadító motívumokat leginkább közvetlen környezetéből meríti, és saját kisvilágának ad valamilyen sejtelmes, látomászerű vagy misztikus megjelenést. Az otthon, a szobabelső, az egyes tárgyak így különleges jelentőséget kapnak, megszépülnek és átváltoznak. Az *otthonkultusz* szorosán a XX. századhoz kötődik. A középkori táblaképek vagy freskók enteriőrjei sokszor rendkívül vonzóak, minden részletükben tökéletesen megkomponáltak. De a meghittségnek azt a levegőjét, amelyet Vajda képein egy félig lehámozott alma, vagy Ámosnál egy időtlenül magas, vékony, karcsú asztalka vagy cirkalmas szélű tükör nyújt – nem tudják számunkra tolmácsolni. A régi mesterek közül talán Carpaccio ismerte leginkább egy zárt tér, egy szobabelső átütő, szuggesztív atmoszféráját – azt a különös jelenséget, amikor a tárgyak veszik át az ember lélegzetének ritmusát, ők tolmácsolják egyéniségét, sejtetik álmanban előderengő érzéseit.

Mi indokolja a XX. században a befelé élést, a kopott, sokszor csúnya használati tárgyaknak ezt a talizmányszerű tisztelétét? A magyar festészetben már Rippl-Rónai képein – s vele egyidőben a francia

Nabis-k vásznain – tűnik fel talán a legkorábban, hogy azután, éppen a szürrealizmus tág köréhez tartozó mesterek műveiben a tárgyak szimbolikus tartalommal telítődjenek. Az enteriőr nem szép, hanem inkább kopottas, a tárgyak nem dekoratívok, hanem használtak, sokszor nem is kell szobabelső, elég egy motívum, hogy felidézze a jól ismert hangulatot. Mert ez az atmoszféra nem a kényszerű szegénység levegőjét árasztja magából – ellenkezőleg, a motívumok együttese vonz, esetségében is megéjtő, s éppen a tárgyak elhasznáaltsága árasztja magából az otthonosság oly nehezen felidézhető légkörét. A festményeken, rajzokon megjelenő szobabelsők vagy az őket jelző egyszerű tárgyak *nem szépek*, hanem melegek, barátságosak. Vonzóvá az teszi őket, hogy a kívülről jöttek védelmet, biztonságot, a veszélyek ellen mintegy odut nyújtanak.

A képek festői nem érzik magukat jól a külső rideg világban – ezért menekülnek befelé, s ezért válik számukra különösen kedvessé, sőt jelentőssé az olyan eszköz is, amelyet korábban figyelemre sem méltattak.

Chagall képein akkor elevenedik meg a zárt, végtelenül szegény enteriőrök világa, amikor még az egyvilágon semmi más nem ismer az életből, s később, érett korszakában megint, amikor már túlelt a forradalom sok ragyogó, lendületes és számára nyomasztó élményén. Vajda akkor fordul a szentendrei hímzések, lámpák, faragások felé, amikor már kikerült pályájának egyetlen közösségből, a Munka-körből, és az Eisenstein-filmek, fotómontázsok bűvöletéből is. Bálint Endre – Vajda nyomdokain – ugyancsak egy megrázó élménysorozat, a háború és a felszabadulás után keresi régi motívumokban a – ma már nem létező – tiszta, egyszerű, harmonikus létet.

Természetesen az indítékok mindig, mindenkinél összetettek – Vajda a régit, az ősit is kutatja, míg Ámos inkább csak megnyugvást, pihenést keres megszokott tárgyai közt, s az elmúlt életforma helyett inkább asszociációit, emlékképeit idézi fel.

Mégis, a befelé fordulás mindannyiuknál csaldottságból ered. Vajda az egész, legtágabban értelmezett környezetében nem érzi jól magát: mert környezetének érzi Afrikát és Budapestet egyaránt – Chagall látóköre jóval szűkebb: Vityebszkre, majd Oroszországra lokalizálódik, de mindenesetre elég ahhoz, hogy harcban álljon a művészethez nem értő politikusokkal, s az ő festészetét nem méltányoló művészekkel egyaránt. Ámos kis körbe zárva él, de



Magány, é. n.

evvel a kis körrel is állandó konfliktusai vannak, kiállítások, amelyekből kimaradt, megbízások, amelyeket nem ő kapott, vásárlók vagy kritikusok, akik elkerülték – mindez mélyen, belülről érinti. És ahogy Chagall és Vajda, ő sem otthonos a külső, valóságos társadalmi létben, és ezért építi ki a maga számára azt a környezetet, amelyben nemcsak biztosan mozog, hanem amelyet művészileg ő maga teremtet meg, s ezért tökéletesen uralja.

Így elevenedik meg a lakás – Anna Margittal vagy nélküle, leginkább rajzokon. A *Magány II.* című rajzon fiatal nő támaszkodik az asztalra, amelyen tükör áll, s amelyben a haja megcsillan. Máskor varrógép előtt görnyedő figura bukkan elő, ugyanebben a keretben. Az enteriőr és az alak még tökéletes egységben, egyensúlyban vannak – a mágikus tárgyak, mint például a *tükör* – nem válnak ki, nem különülnek el – még valódi tükör. Később azonban felületéből már a jövő és a múlt, az ősök árnyképei vagy a rossz sejtelmek árnyai egyaránt felbukkannak.

Ez a motívum – még reális értelmezésben – egy egészen korai, komor hangulatú festményén tűnik fel (*Tél*, 1930), amelyen, rendkívül bravúros módon, az utcakép és a függöny egyszerre jelenik meg a círádásán díszített keretben. Ami azonban már a halálhangulatra, nyomott, szorongatott atmoszférára utal: a tükörben ugyancsak felbukkanó maszk – Ámos maszkja.

A *Dédanyám tükrre előtt* (1935) című műben viszont a másik, régi, sima keretes tükör már megidézi a szellemeket – bizonytalanul, ködösen gomolygó árnyak sejlenek elő a nagy felületből. Ámosnak a tükör remek lehetőséget ad arra, hogy a valóság és az asszociáció közti különbséget áthidalja. Asszociációit kezdetben tükörképeknek, később álmoknak hívja, s csak később szabadul fel annyira, hogy önmagukban, önálló érvénnyel szerepeltesse őket. Mindenesetre a tükör már korán ösztönzi, sarkallja fantáziáját, s a későbbiekben is – mikor már felfogása oldottabb –, nagyon gyakran visszatér hozzá.

Ámos egyik, 1941-ből való rajzán a tükör melletti petróleumlámpából fekete fátyol ível a falon függő képig. A tükör szerepét itt átveszi a festmény, a halál, a gyászhangulat hozzá kötődik. A gyászfátyolos kompozíció többször is megismétlődik – az eltakart kép vagy tükör pedig egyaránt azt sugallja, hogy akinek tünékeny képét vagy arcvonásait őrizte vagy őrzi a keretbe zárt felület, az már eltávozott ebből a környezetből. A babonás hit szerint ugyanis a letakart tükör megvéd a halott visszatérő szellemétől.

A kulcs már korábbi festményeken is feltűnt, de csak azokon a rajzokon válik igazán jelentőssé, igazán hangsúlyossá, amelyeken a valóság természetes rendje semmiképpen sem indokolja ottlétét, amikor kiszakítva minden elképzelhető természetes környezetéből, valamilyen elvont gondolati tartalom megtestesítőjévé válik. A kulcs nem időszimbólum, és valószínűleg nem is Ámos olvasmányaiból ered, hanem közvetlen élményből: talán a szentendrei görögkeleti templom régi, nagy, díszesen megmunkált kulcsa vonta magára a figyelmét. Viszont abban a pillanatban, hogy észrevette s motívumkincsébe olvasztotta, már szimbolikus értelemmel is felruházta – így jelenik meg a *Süketek a szentek* (1935) című képen, a figuráktól távol, mintegy mellékesen odavetve, de mégis felismerhetően. Jelentése – mint ahogy az egész képe – homályos. Mégis, mintha arra utalna, hogy valamilyen ajtó zárva maradt, s hiába hever ott a kulcs, nincs semmi értelme, mert nem élnek vele. Másik, ugyancsak korai művén, az *Öreg templomszolga a mennyországgra gondol* (1936) konkrét, szentendrei értelemben bukkan elő, a jellegzetes helyi nyomós kúttal együtt. A *Sötét idők és Csendélet oroszballal* című 1940-es alkotásokon viszont a csendélet részeként, a jól ismert spirituszfőző, petróleumlámpa és kancsók társaságában látjuk viszont.

Ámos 1939 októberében írja: „Hideg szobában didergek náthásan, már elszoktam (négy évi meleg lakás után) a fázástól. Most újra megtanulom majd, de nem is az a legfontosabb most, mert a külső hideg ellen beburkolózhat az ember melegebb rongyaiba, de nem bírja kizárni azt a dermesztő hideget, amellyel a tespedés, a közhangulat, a kulturálatlanság és üldözés dermeszti a lelket...”⁴

Ez a légkör meghatározza, eldönti az otthon sorsát – amely bástyává alakul. A külső, most már ellenséges atmoszféra ellen nyújt védelmet. Ennek értelmében jelennek meg új tárgyak. A művész át akarja vészélni, ki szeretné várni a nehéz időket, s talán evvel magyarázható, hogy a köznapi motívumok *időszimbólumokká* alakulnak át, illetőleg az otthon megszokott eszközei közé ezek illeszkednek bele. Így változik át a kezdetben tisztán használati, berendezési tárgy, az óra, mindig visszatérő, mindig megújuló lírai s egyben monumentális elemmé – az óra, amely elszabadul a falról vagy az asztalról, amin áll, hogy szinte betöltse a rendelkezésre álló teret. Chagall festményein – már a legkorábbiakon is – ugyancsak szerepel az óra, meghitté, lakályossá változtatja a sivár szobabelsőt, életet visz az emberekre nehezedő csendbe. Később, önálló, önmagáért élő, szinte eleven lényvé válik, amely szárnyal, madárrá, hallá vagy égitestté emelkedik – s alatta a szerelmesek egészen kicsire zsugorodnak össze (például *Az időnek tizenpartja* című képen, 1930–39). Ámosnál a kiindulás hasonló – az óra a későbbiekben is önmaga marad, de egyúttal az idő múlásának jelzője is, s talán éppen ilyen minőségben vigyáznak rá az angyalok, akik két oldalához támaszkodnak, őrzik a régi, cirádás szerkezetet, s egyúttal megbújnak, árnyékában menedékre találnak. Az angyalok és az óra Ámos rajzain egyetlen fogalom, egyetlen elemmé olvadnak össze, az angyalok álmokképekből elevenen mozgó, tapintható lényekké változnak, akik a családi állóórát mintegy házuknak, otthonuknak tekintik.

Már kifejezetten, tudatosan kreált, tudatosan megtalált motívum a homokóra, amelynek jelenléte még félreérthetlenebbül a lassan lepergő percek örök körforgására utal. Ezt a tárgyat Ámos nem látta maga előtt közvetlen környezetében, hanem úgy vette át egy – már előtte létező – közepkori szimbólumrendszerből.

De talán a legkülönösebb, legelvontabb motívuma – ebben a témakörben – az *összegubancolódt fonál*, melyet olló vág el. A fonál néha önállóan is



Dédanyám tükre előtt, 1935

szerepel. Az összekuszálódott gombolyag valamilyen módon a művész sorsát, életét jelenti, amelynek alakulását már maga sem tudja áttekinteni, s melyhez fenyegetően közeledik az olló, hogy végérvényesen elvágja. A szimbólum régi – még a Párkákhoz fűződik, akik akaratuk szerint vagy tovább fonják, vagy elvágják az élet fonalát.

Ámos ezt a szimbólumot nyilván nem reneszánsz vagy még korábbi antik ábrázolásokból, hanem olvasmányaiából vagy hallomásból meríthette. A párkák maguk nem tűnnek fel a rajzokon soha, s a motívum sem önálló, legtöbbször valamilyen nagyobb kompozíció rendszerébe illeszkedik bele, például az egyik rajzon örült fej elevenedik meg, s benne rózsza, homokóra, a gubancos szálát elvágó olló – és kulcs. Csak legutolsó korszakában, 1944-ben, a *Szolnoki vázlatkönyv*ben jelenik meg



Álom, 1939



Európa népeihez, 1941

Fán ülő nő, é. n.



önálló érvénnyel, mint az elérhetetlen szabadság szimbóluma.

Az órán, fonálon kívül Ámos kedvelt motívuma a *létra*, amelyen például teknősbéka mászik felfelé, szájában a békét jelentő olajággal. A kompozíció nem konkrét vizuális élményből, sem pedig tárgyakhoz vagy figurákhoz kapcsolódó szubjektív asszociációkból fakad, inkább egy tételt, illetőleg elképzelést illusztrál: a béke olyan lassan vánszorong felénk, mint a teknősbéka a létrafokokon felfelé. A létra tehát – amely Kleenél a tudatalatti-tudatos összekötője vagy a tudatalattiba való behatolás szimbóluma, Ámosnál az időt jelzi – más rajzain azonban, különösen a negyvenes években, jelentése összetettebb, bonyolultabb lesz, s már nem a lassan múló háborús hónapok, hanem a számára elrendelt végzet mélységébe süllyedő művész segélykiáltásának kifejezőjévé válik, a remény utolsó, törékeny szalmaszálaként emelkedik a szabadulást jelző magasságokba.

Az időszimbólumok az otthonmotívumokból erednek, azokhoz kapcsolódnak. A viszonylag békés élet másik szimbólumkörének viszont mélyebb, messzebb nyúló gyökerei vannak: Ámos zsidó származása és zsidó hite.

*

Ámos Nagykovács született, a magyarországi haszidizmus centrumában. Nagyjapja talmudmagyarázó, talmudoktató volt. Ámos festőpályafutása is úgy indul, mint bármelyik más, tehetséges kortársáé – jobbára Rippl-Rónai nyomában –, ő is az otthon intim hangulatát vetíti vászonra. Arra, hogy zsidó, s hogy ez művészetének, pályájának alakulásában sorsdöntő tény, csak később döbben rá. „Kállai egyébként folyton biztat – írja *Naplójában* 1937-ben –, hogy bátran fessesem legbensőbb, őszinte érzéseimet, mivel hogy én tele vagyok emlékképekkel és misztikus gyerekkori mesék (Kálló levegője, nagyapám talmudi meséi és magyarázatai) tudat alatt és tudatos lerakódásaival ezeket a dolgokat fessesem meg.”⁵ A teljes ráébredés nemcsak Kállainak vagy saját autonóm fejlődésének, hanem a közhangulatnak is köszönhető – másfél évvel később, 1938. november 9-én azt írja *Naplójában*: „Egyre többször olvassa az ember kritika helyett, hogy ki zsidó, kinek a felesége az, és így tovább. Mintha egy művésznél nem a művészete lenne a vallása és hite, mellyel az emberiséget tiszteli és szolgálja.”⁶

Ámos Krisztus-hívő zsidónak nevezi magát, ami csak részben paradoxon, részben magától értetődő. Nagyon hamar kiszakad a családi, otthoni körből, s ez nyilván nem hat rá olyan sorsdöntő jelleggel, mint az ugyancsak haszid környezetben felnövő Chagallra. A harmincas évek közepén – mikor már érett festő, műveinek meghatározott stílusa és atmoszférája van – találja meg magának az új, gazdag forrásanyagot, amelynek révén elmélyültebb, erőteljesebb és ugyanakkor árnyaltabb lesz művészete.

Mennyit szívott magába Ámos a haszidizmusból, mennyire élte át, mennyire ismerte? Minderre nehéz lenne válaszolni. Nem volt vallásos, de szeretett feleségével együtt a zsinagógába járni, vonzótták a szertartások, az egésznek a levegője, hangulata. Ismerte az imádságokat, és értette, mi történik különböző ünnepek alkalmával. Amikor már megbélyegzetté vált faja és vallása, akkor ismerkedett meg vele igazán, akkor fogadta el teljesen. Ámos nem zsidó festőnek indult – a harmincas évek, az üldözések során lett azzá. De kezdetben még csak nem is profetikus magatartás vezette, hanem valamilyen érzelmi és ugyanakkor intellektuális érdeklődés, csak évek múlva, monumentális hatású rajzaiban vált a megkínzott nép drámai szószólójává.

Vajon eljutott volna-e Ámos a haszidizmushoz, visszakanyarodott volna-e gyermekkorába, ha más időket élt volna meg? Nem valószínű, hogy *csak* a szorongatottság levegője váltotta ki belőle ezt a reakciót, alkatának, hajlamainak, fantáziájának annyira megfelelt, hogy ha más formában is, de nyilván felfedezte volna magának fejlődése során.

Önkéntelen befelé fordulás, álmodozás, a korszak nyomasztó, fojtogató atmoszférája és végül a XVIII. századi zsidó vallási áramlat – a rég elhalt talmudmagyarázó nagyapa közvetítésével – magától értetődően fonódnak egybe Ámos Imre művészetében.

A haszidizmus születésekor legalább annyira elemélet, mint amennyire életforma. Méghozzá plebejus életforma, a szegény, földművelő, kulturális centrumoktól távol élő zsidók életformája. Hazája az Erdős-Kárpátok, Ukrajna, Vityebszk és Nagykovács egyaránt. Az elhagyott vidékek lakói a talmudmagyarázó rabbik helyett csodatevő, ún. caddikokban hisznek, akiknek személyét legendák, fantasztikus történetek ölelik körül – történetek, amelyekben az ég közel jön a földhöz, az angyalok beleszól-

nak az emberek életébe. Elias könnyedén hajt egy magyar parasztszekeret, s a berdicsevi caddik magától értetődően tesz szemrehányást Istennek. Isten, a Seregek Ura helyett egy másféle istenkép alakult ki: Istennek is szüksége van a világra, mert különben léte értelmetlen, ő tükröződik a teremtményekben, emberekben, állatokban, növényekben, sőt még a kövekben is. A „Lamed-Vov”-ok legendája szerint minden nemzedékben él harminchat igaz, akire a kiválasztottság nagy terhet ró. Ők segítenek Istennek, ők a tükör, amelyben Isten önmagát látja. Mikor egy lamed-vov meghal, Isten ezer évig melegíti tenyerében a lelkét, hogy felengedjen, mert a földön annyira összefagyott.

A haszid egyébként elfordul minden értelmetlen szenvedéstől, aszkézistól – szüksége van az egyszerű, köznapi örömökre, s éppen az evés-ivás-alvás, megpihenés révén szolgálja Urát, s tud közelebb férkőzni az ő megértéséhez. Elbeszélések száza örökíti meg a szegényemberek naiv, de bensőséges-séggel áthatott cselekedeteit, és emeli a tudatos, elméletileg megalapozott vallási szolgálatok fölé. Így válik sugárzóvá egy iszákos, mulatozó fuvaros, egy együgyű harisnyaszövő, vagy a széderestén részeg álomba merülő paraszt figurája. Az utóbbi így emlékezik meg saját ünnepi estjéről: „...ettem mácát és tojást és ittam bort és a feleségemnek is adtam enni és inni. Aztán rámjött a jókedv, Istenre emeltem a poharamat és mondtam: »Nézd, Úristen, ezt a poharat tereád ürítem! És te hajolj le hozzánk és szabadíts meg bennünket!« Így ültünk, ittunk és örvendeztünk Isten előtt. Aztán fáradt lettem, lefeküdtem és elaludtam.”⁷ Vagy másutt: „Istenfélelemre – mondta rabbi Ábrahám – nem tudok szert. De ha akarsz, kaphatsz egyet istenszeretetre. – Az még kívánatosabb nekem, szólj amaz – add csak ide! Az a szer – mondja a caddik – az emberszeretet.”⁸ A haszidizmusban történhet csak meg, hogy egy rabbi, nagy felfedezésként felismeri: „Csak most jöttem rá, hogy alvással is lehet Istent szolgálni.”⁹ Vagy egy házsártos asszonyról szólva: „E pillanattól fogva az asszony megcsendesedett. S mikor megcsendesedett, vidám lett. És amikor felvidult, jó lett.”¹⁰

Ámos nem volt vallásos zsidó, és nem élt a szinte minden perc tevékenységét meghatározó végtelenül szigorú előírások szerint. De szellemében mégis, kezdettől fogva benne rejtőzött a haszidizmus szelidsége, sajátos panteizmusa és a hétköznapiakat megszentelő áhítata, s ez a haszid szellem bonta-

kozott aztán nála képpé, rajzzá, öltött végérvényes, szimbólumokba rögződött formát. „A mindennapi megszentelésnek tana ez – írja a haszidizmusról, annak egyik legszínvonalasabb képviselője, Martin Buber. – Nem arról van szó, hogy valamely új, anyagi megjelenésében szakrális, misztikus cselekedetet, a megszokottat, a magától értetődőt, annak belső igazsága és lelki tartalma szerint cselekedjük, azaz minden cselekvések valóságos irányvonalában. A tettek is héjak: aki igaz áthatottságban cselekszi őket, az maghoz jutva, a határtalanlanság öleli át.”¹¹ „Mikor szent gondolatokba merülve átmegy a mezőn, minden lélekszikra kőből, növényből, állatból beléd tapad és szeplőtlen tűzzé tisztul benned.”¹²

Ámos festészetében a mindennap emelkedik szentté, válik a vallásos szertartás részévé anélkül, hogy közben megszűnne mindennapi lenni. Ebben a légkörben a próféták, pontosabban Éliás próféta vagy az angyalok oly otthonos természetességgel mozognak, akár csak a közönséges halandók. A haszid mondák szelleme nemzetközi, de sok helyi színezet is van bennük.

Ámos a nagyapjától nyilván sok csodatörténetet hallott, s mikor később visszaemlékezett rájuk, sőt tudatosan felidézte magában őket, az atmoszférájuk, naiv együgyűségük, a próféták, angyalok és rabbik közvetlen kapcsolata ihlette meg. Nem ábrázolta, nem illusztrálta a haszid legendákat – csupán szellemük termékenyítette meg. Könnyedebbé és előítéletmentessé tette őt a haszid szemlélet, amely a vallás ünnepélyes szereplőit, eseményeit nemegyszer profanizálta. Talán sohasem mert volna Ámos *angyalt* parasztarccal festeni, ha nem a létező haszid elképzeléseket önti vizuális, plasztikus formába. Vajda, aki ugyanebben az időszakban ugyancsak vállalta zsidóságát, soha nem elevenített meg angyalokat, prófétákat vagy öreg rabbikat. Persze, ez nagyrészt fégyelmezettebb, hidegebb alkataból is következett – de talán közrejátszott itt az is, hogy a vallásnak ezt az oldottabb, emberközelibb, népiesebb árnyalatát nem ismerte, nem élt benne soha, és így nem is építhette be műveibe.

A zsidó valláshoz tartozást egyszer mondja ki Ámos tisztán és félreérthetetlenül, amikor a *zsidó ünnepeket* örökíti meg linóleummetszetekben (1940-ben jelennek meg). Ámos, a Krisztus-hívő zsidó, általában bizonyos distanciával kezelte vallását, motívumait más motívumokkal keverte, álmaiban, asszociációiban a múlt kísértetszerű emlékei na-



Ünnepek: Jom Kippur, 1940

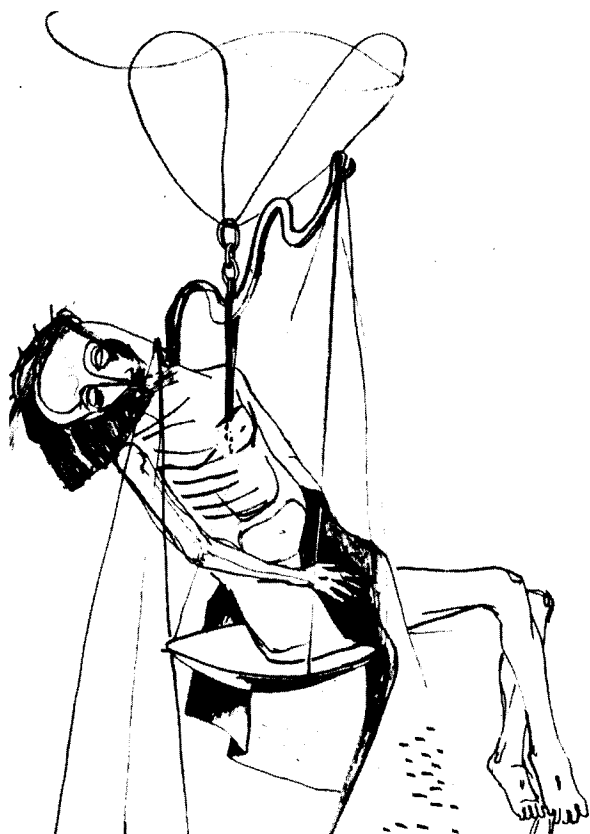


Ünnepek: Ros Hasono, 1940

gyobb szerepet játszottak, mint a haszidizmus szokásai, hagyományai, jellegzetes elemei. Csak akkor változott át vallásos festővé, amikor már félreérthetetlené vált az ellenséges légkör. *A zsidó ünnepek* című sorozatban egyszerűen, közérthetően jeleníti meg a különféle szertartásokat. Kerüli – nyilván a közönségre való tekintettel is – az egyéni, többszörös áttételeket, különféle jelképekkel gazdagított kifejezésmódot. Naivabb lesz, áhítatosabb, kiegyensúlyozottabb. Bár a háborús hangulat hívja életre a linóleummetszeteket, maga a háború, illetőleg a szorongás, keserűség, rettegés távol marad tőlük. Mintha most itt keresne menedéket a külvilág elől – mint régen otthona magányában –, olyan bensőséges, szelíd, lírai hangon szólaltatja meg a zsidóság sokszázados hagyományait, szertartásait.

A címlapon Ámos visszatérő, mindig megújuló szimbóluma, amely kicsit önmagát, saját jobbik énjét jelenti: szelíden kezére támaszkodó alvó angyal – arca mintha Ámos arca lenne, jobbával a menórát,

a jellegzetes hétágú gyertyatartót fogja. Az első lapon egy imaköpenybe öltözött, karjára imaszíjat erősítő zsidó jelenik meg, arca a művészére hasonlít. Chagall ugyancsak megörökítette ezt a témát 1914-es *Imádkozó zsidók* című képén, amelyen fáradt, öreg, bölcs arcú, próféta külsejű ember néz velünk szembe, ünnepélyesen és elmélyedően, miközben a fekete-fehér foltok drámai erővel szabdalják fel a felületet. Ámos – alkalmazkodva a linóleummetszet nyújtotta lehetőségekhez – sokkal igénytelenebb, sokkal egyszerűbb. Zsidó figurája – Chagalléval összehasonlítva – inkább csak jelzésszerűnek tűnik, mint ahogy az egész sorozat sem lép fel az ábrázolás, a kifejezés igényével, helyette a szertartás hangulatának ad vizuális formát, de mindig csak annyi motívummal, amennyi feltétlenül szükséges az ünnep lényegének megértéséhez. A különféle események tiszta, határozott vonalakkal felvázolt jelképekké változnak, jelképekké, amelyeknek konkrét értelmét csak az fejtheti meg, aki ismeri a



Megmértetett, é. n.

zsidó motívumokat, hangulatuk azonban mindenki számára érzékelhető. Nagyon jellemző Ámosra, hogy a szimbólumok mindig emberrel, valamiféle emberi cselekvéssel vannak kapcsolatban, sohasem önmagukban élő jelképek. Például Richard Katznál, aki hasonló módon, egy sorozatban ad vizuális formát az ünnepeknek – ez a vizuális forma mindig elvont, a motívumok: gyertyatartók, fák, kezek stb. olyan kompozicionális egységbe ötvöződnek, amely a vallás ismerete nélkül alig élvezhető. Ámosnál azonban nincsenek személytelen szimbólumok, minden csak rajta, illetőleg a szertartást végző, a szertartást megelevenítő zsidón keresztül él. A panteisztikus gondolat – a haszidizmus révén – nyilván közel áll Ámoshoz: nagyon szuggesztív, ahogy a felnőtt férfi és a mellette álló gyermek az ég felé fordítja fejét *Újbold* című kompozícióján, és hunyt szemmel is a fekete felhőben úszó holdat nézi. Ez a megfordított fej Chagall figuráira emlékeztet, akiknek ugyanígy megcsavarodik a nyakuk, s



Látomás mérleggel, 1940

ugyanúgy eltávolodik a szellemük a közvetlen földi kötöttségektől. A szelíd, álmatag hangulatokba lendületet, erőt visz a bűnbánat napjának, ros hasononak jellegzetes sófárfúvása. Ez a kürt nagyon közel áll Ámoshoz.

„Bibliás ősidőkben harci riadó volt a sófár hangja: mostani küzdelmeinkben is a szent kürt szava öntsön belénk hitet, elszántságot. De eszünkbe juttatja a sófár a csatakürtök riasztását, Jeruzsálem ostromának, elestének idején is: az évezredek zsidó szenvedés szólal meg ezekben a hangokban.”¹³

A felemelt karú, teffilint viselő zsidó itt még inkább egy szertartásnak engedelmeskedik, odaadón, meghatottan – a későbbi rajzokból eltűnik a szertartás, az ünnepek, kétségbeesett hangon, próféta jellegű zsidó aggastyánok fűjják utolsó erőfeszítéssel a hatalmas sófárt. A kürt mint motívum, inkább csak előrevetíti a későbbi feszültségek hangulatát, magából a sorozatból ez a feszültség hiányzik – a figurák egyszerű, nyugodt mozdulatai még valamilyen időn kívüli idillt tükröznek. Így tűnik fel a jámbor zsidó, gyermekét kézen fogva, aki a próféta szavának engedelmeskedve – kifordítja zsebéből a

morzsákat a folyó partján, vagy az engesztelés napján magasba emeli a kakast, hogy az – babonás hit szerint – megváltsa bűneit. Arckifejezése, mozdulata ugyanolyan álmatag, mint az előző metszeten, nincs semmi más kellék, mint a kakas és a jellegzetes, vékony lábú asztalka, amely Ámos majd' mindegyik rajzán felbukkan, s itt most a maga könnyedén odavetett körvonaláival az otthon hangulatát árasztja magából. Ugyanez a hunyt szemű, szelíd arc jelenik meg az engesztelés napját ábrázoló lapon, amely talán a legszebb s egyben a legelvontabb az ábrázolások között: a figura itt másodlagos szerepet játszik, csak szemlélője az elvontan ábrázolt eseményeknek. Nem a vallásos zsidó cselekszik, hanem Isten, aki leméri mérlegén az elkövetett jó és rossz cselekedetek súlyát, miközben lent, a földön két hosszú gyertya egymáshoz dől, egymás fényét erősíti. Isten csak egy semmiből előtűnő kéz – s a kézben megbillen a mérleg. Akárcsak a sófár, a mérleg is később, már teljesen önállósodva, megrázó drámaisággal tűnik elő Ámos egyik legszebb rajzán. Ennek a lapnak a tiszta, átható hangulatához képest a sátorosünnepet megszemélyesítő ábrázolás erőtlenebb, s a következő, az olajsoda emlékére hanukkamécsest gyújtó figura sem tud lényegesen újat mondani. A szelíd, álmatag hangulatokkal szemben friss, életvidám atmoszférát csempész a kompozícióba az purim-ünnepet megtestesítő lap. „A Purim a zsidóságnak vidám, mulató, zajos örömmünepe. Siet a fiatal küldönc, egyik kezében a Hámán-kereplővel, amellyel a zsinagógában Hámán nevének említésekor zajt csapott – másik kezében a kétféle ajándékkal – bor és kindli –, homlokára tolva az álarcot, egyik kaputól a másikhoz, hogy mókázva ünnepeljen, de még idejekorán hazatérjen a bevezető purim-lakomához.” (Ámos linóleummetszeteihez írt előszó.) Változatosságot jelent – a korábbiakhoz képest a mozgó, szaladó alak, aki átlósan szeli át a teret, s ezáltal is lendületet visz az ábrázolásba. Végül, az utolsó lapon az álmatag hangulat keserűséggel telítődik, de ez a kétségbeesés inkább megmarad a szertartásos jellegnél: a két templom pusztulásának gyászünnepén a vallásos zsidó előtt megjelenik a templom kettétört oszlopa és a földre boruló szent lámpa.

A linóleumsorozat új stiláris oldalról mutatta be Ámost: az egyszerűség, a redukált formák, a tiszta, áttekinthető sziluettek oldaláról.

Azonban szertartások, ünnepek, vallási jelene-

tek soha nem válnak Ámosnak olyan személyes ügyévé, mint az a szimbólum, amit magának teremtet: az *angyal*.

Ámos számára az angyal énjének másik fele, belőle kiemelkedő, őt védelmező, sorsa felett éberen őrködő lény. A harmincas évek közepén még az angyal is ugyanolyan szétfoszló, ködtestű lény, mint bármelyik álomalak. Sorsszerűnek tűnik, hogy egyik legkorábbi ábrázolása éppen Nagykállóhoz fűződik, a nagykállói szobabelsőben, a pipatartó és az ősök képe társaságában bukkan elő, a zöld díványon. Majd ismét Nagykálló, 1938 körül a *Falumban* című képen. A megoldás, posztimpresszionista oldottságával és langyos hangulatával egészen szabványos lenne, ha a figura sötét kucsmájánál, ügyetlen tartásban meg nem jelenne egy fehér, nagy szárnyú lény, félig rátámaszkodva, félig lebegve a művész feje fölött.

Az anglyalt Nagykálló hívta életre, születését valamilyen módon neki köszönheti. Később azonban már elszakad a haszid mesék kedélyes világától, hogy helyette inkább a háborútól, üldözéstől menekülő festő lényének kivetülése legyen. Kezdetben talán csak egyszerűen védőangyal, aki a művész fején, könyvén vagy óráján helyezkedik el. Még nem annyira személyes lény, inkább csak testet öltött szimbólum, álomkép. 1938-as *Őnarképén* léte még nem valóságosabb, mint az öreg templomszolga arca előtt átfutó halé. Csak lassan, fokozatosan, elsősorban a rajzokban konkretizálódik, Anna Margit távolba néző szibillaarcába két, szürrealisztikus elem hatol be: a szokásos levél vékony erezte, s az alvó angyal hajszálfinom vonalakkal elősejtlő, alvó alakja. Még nem realitás – inkább csak átködlés, derengés, amelynek nincs közelebbi, személyes kapcsolata magával a figurával.

Más rajzokon kettejük fején pihen az angyal, egyszerre oltalmazva s összekapcsolva őket. A ködfoszlány, a lebegő álomkép lassanként konkrét testet ölt – az angyal nem mennyei lény, hanem erőteljes, határozott, néha haragos egyéniség: nagy szárnyai ellenére földi nővé változik. Az egyik rajzon parasztos egyszerűség, nyersség és meleg árad belőle – kezében kenyeret tart, alatta, egészen a szoknyájához bújva, Ámos és Anna Margit bukkan elő, mellettük létra. A viszony itt egyszerre megváltozik: addig az angyal a portré sarkában vagy a test felületében bújt meg, s evvel a chagalli „kép a képben” megoldásra emlékeztetett. Most, ezen a rajzon viszont az emberpár kicsi, és hozzá képest

hatalmasnak tűnik a rusztikus égi lény. Ámos már nem álmodja az angyalt, az tőle függetlenül létezik, önállósítja magát, és sokszor látszólag ellentétbe kerül avval, aki életre hívta. Így az *Ónarckép angyallal és órával* című rajzon a vertikális, szűk formátumba szorítva egyenlő súllyal tűnnek fel: a festő és az angyal. Lent Ámos meggyötört arccal támasztja kezére fejét, tekintete kétségbeesést sugároz – mögötte szigorú-haragos arccal áll a nagy mellű, szárnyas nő, csípőre tett kézzel, mint feleség, aki éppen megszidja urát. Kettejük közt, az otthon szimbólumaként, az óra és kuszált, fekete ágak. Az angyal haragszik, mégis oltalmaz, jelenléte biztonságot sejtet, ő és a művész kimondatlanul is, egyértelműen összetartoznak.

De ha már az álmokép ilyen megvesztegető erejű valósággá változott – a művész továbbmegy, fantasztikus, néha vad asszociációit szuverén módon eleveníti meg, komplikált jelentésű látomásokká változtatja. A motívumok gyakran ismétlődnek, gondolati körük mégis egyre tágul, a művész képzelőereje egyre kevésbé kötődik készen kapott formákhoz. A rendszer bonyolult – egyik rajzán például őt magát látjuk, fején angyal pihen, nyakánál fekete, lebegő kendő. Lent viszont, a kendő alatt, halott fekszik, tőle vékony, törékeny létra vezet fel az angyalhoz. Az egész műből halálhangulat, ha-

Látomás, 1943



lálvadás árad. Ez a rajz 1939-ből való, mégis félreérthetetlenül benne szunnyad már a jövő borzalmas arca. Az angyal szerepe lassanként változik meg – már 1938-ban mint a halál angyala bukkan elő egy festményen, de akkor még inkább bizonytalan álmokép, semmint realitás. Később azonosul a művész belső létével, érzelmvilágával, de egyúttal mintha kívülről védelmezné is, s nincs egyéb szerepe, mint az oltalom. Alakja fokozatosan egyre tragikusabbá, egyre drámaibbá válik, Ámos 1941-es rajzán az utcai járókelők feje fölött süllyed a levegőben, akár Chagall *Az angyal zubanása* című képén (1923–33–47), ahol a hatalmas vörös szárnyú, torz arcú lény tragikus módon bukik lefelé. Az angyal, aki az otthont és a személyiség jobbik részét jelentette – az angyal most a járókelőket fenyegeti, mindkét művésznél egymástól nyilván teljesen függetlenül. Végül pedig az utolsó stádium: az angyal mint áldozat. Az egyik rajzon asztalon kés, rózsza és óra között levágott tyúk tűnik elő. Az addig olyan finom kísértetiességgel felvázolt halál most véres, brutális formát ölt, bár még többszörös áttétellel. A tyúk, az elpusztított, vérző állat ugyanis nem csendéleti elem, önmagán túl mást jelent – magát az áldozatot, a gyilkosságot. A negyvenes években Ámos rajzain gyakran tűnik fel egy lapos, kerek fejű, felgyúrt ingű, ellenszenves alak: a mészáros, aki a tyúkot vágja le, de pultjára az angyalt fekteti (*Látomás*, 1943). A két szárnyas, vergődő lény azonosul – a mészáros valójában az állat képében az angyalt gyilkolja, s az angyal valamilyen módon vele, a művésszel azonos. A gyilkolás szimbolikus eszköze, a bárd pedig megdicsőülve, feldíszítve, égitestként lebeg a magasban.

Az 1944-es vázlatkönyv egyik lapján meztlábban, feltúrt ingujjal ül a művész – feje helyett csak egy suta holdsarló bukkan fel, de mögötte az angyal az, aki szelíd megadással a fátyollal letakart kardra hajtja fejét. Egyiknek csak teste, a másiknak csak feje van, a két lény, a festő és az angyal tulajdonképpen ugyanaz.

Már 1944 előtt megtörtént, hogy Ámos nem a zsidó, hanem a keresztény vallásból merítette ábrázolásainak tárgyát, akárcsak ugyanebben az időszakban Chagall, vagy valamivel korábban Vajda. Ámos egyrészt közvetlen látásélményből formálta a témát, mint Vajda, másrészt – Chagallhoz hasonlóan – képzeletben, gondolatilag jutott el hozzá. Így elevenedik meg nála a Szentendre szomszédságában lévő Izbég fészülete, a meghitt, primitív al-

kotás, amellyel Ámos sétái közben találkozhatott. Ugyancsak személyes tapasztalat hozta létre azokat a rajzokat, amelyek a Rókus-kórház feszületét, illetve az előtte imádkozó nőalakokat ábrázolják. Vajdát elsősorban a Krisztus-szimbólum érdekelte, illetőleg a hozzá tapadó hit, amely csak egy hervadó virágcsokorban konkretizálódott. Ezzel szemben Ámost a létező, imájában elmerülő asszony vonzza, aki a maga személyes valóságával szinte kizárja az ábrázolásból a jelképeiséget.

Sem az izbégi, sem a Rókus-kórház feszülete nem olvad bele Ámos saját jelképrendszerébe. Viszont más keresztény elemek – amelyek nem kapcsolódnak közvetlenül élményhez – Ámos csapongó fantáziájában elvontabb motívumokkal keverednek. Így vetíti fel a művészi asszociáció a lángoló nőalakot, akinek arcából templomkapu bukkan elő, s feje fölött kereszt tűnik fel. A templom arccá válik – az arc templommá, mindkettőt egyaránt veszedelem, pusztulás fenyegeti. A szörnyűségektől való félelem összekapcsolja a zsidó és a keresztény vallás világát – mindkettőt egyaránt otthont, pillanatnyi fogódzót ad az üldözötteknek, ha végzete elől nem is mentesítheti.

1944-re a helyzet egyre szorongatóbbá válik, Ámos érzi maga körül az általános pusztulás eljövételét – ebben az atmoszférában határozza el, hogy illusztrálja a Bibliát, az Ó- és Újszövetséget egyaránt. Minderre azonban már nincs ideje – csak néhány, nagyméretű rajz készül el, melyeket az Apokalipszis jelenetei ihlették meg, ez a nyomasztó, kegyetlen, véres látomásokkal és homályos utalásokkal telített mű, amely az Újszövetség része ugyan, mégis egész atmoszférája az Ószövetséget idézi. Az Apokalipszis szövegét Ámos helyenként szóról szóra követi, szellemét azonban nem tudja magáévá tenni – az Apokalipszis-illusztrációk közül éppen a legszebb lapok egészen személyes, bensőséges művek, s csupán egy motívumot ragadnak ki János jelenéseinek szövegéből. Így elevenedik meg például egy csodálatosan szép, lágyan megmegrájt női figura: a napba öltözött asszony. „És láttaték nagy jel az égben: egy asszony, ki a napba vala felöltözve, és lábai alatt vala a hold, és az ő fejében tizenkét csillagból korona.

A ki terhes vele, és akarván szülni, kiált vala, és kínlódik vala a szülésben.

Láttaték más jel is az égben, és íme vala egy nagy véres sárkány, a kinek hét feje van és tíz szarva, és az ő fejében hét korona.



Apokalipszis III, 1944

És a farka utána vonszolá az ég csillagainak harmadrészét, és a földre veté azokat, és álla az a sárkány a szülő asszony elé, hogy mikor szül, annak fiát megegye.” (12:1–4)

A látomás szörnyű, nyomasztó – Ámosnál azonban szelíddé, barátságossá változik a telt, nyugodt nőfigura vajúdását csak az jelzi, hogy kezét hasára teszi – sem arcán, sem alakján nem látszik a szenvedés, s még kevésbé a borzalom a születendő gyermekre leső sárkánytól, amely inkább csak jelzészerűen tűnik fel az ábrázoláson. Lágyan ívelő vonalak fogják körül az asszonyt, s emlékeztetnek Chagall nőalakjaira.

S ennek a figurának mintegy ellentétpárja a babiloni bűnös nő: „És lélekben elvitt engem egy pusztába és láték egy asszonyt ülni egy veres fenevadon, a mely teljes vala a káromlásnak neveivel, a melynek hét feje és tíz szarva vala.

Öltözött vala pedig az asszony bíborba és skar-



Halálba menő vándor, 1944

látba, és megékesítették vala arannyal és drágakővel és gyöngyökkel, kezében egy arany pohár vala, tele utálatosságokkal és az ő paráznságának tisztátalanságával.” (17:3, 4)

A babiloni bűnös asszony talán az egyetlen mű Ámos művészetében, amely hangsúlyozottan nőt, züllött nőt ábrázol, akin láthatóvá válnak nemének sajátságos jelei. Az asszony vékony ruháján áttetszik, sőt szinte kibuggyan kövér, érett teste, melyet a művész – aki az ilyen jellegű aktábrázolástól mindig távol tartotta magát – váratlanul szépen, vonzóan formált meg. Kevésbé sikerült viszont a sárkány, amely nem más, mint Ámos jellegzetes háborús szimbóluma: a bika-ördög-Minotaurus egyik változata. Ezt a motívumot – talán éppen azért, mivel alkatilag távol állt tőle minden kegyet-

lenség, minden pusztító akarat – sem most, sem máskor nem sikerül művészi szintjének megfelelően megoldania, többnyire erőtlen, papirosízű maradt. Ámos az egész – tőle tulajdonképpen idegen – jelenetet otthonossá, ismerőssé teszi a bűnös asszony feje mögül fellebbenő fátyollal, amely oly sokszor tűnt fel már más ábrázolásain is.

De megjelennek más, jellegzetes Ámos-motívumok is: így lovak – az Apokalipszis híres lovasainak lovai – hátravetett fejjel, pattanásig feszülve, vagy óriási tetűvel hátukon, feltűnik a mérleg, amellyel az emberek cselekedetei méretnek meg – s végül, sokféle alakban bukkan elő Ámos lényének jobbik, s talán szigorúbb fele: az angyal. Fent, a levegőben szinte otthonosan fekszik el a parasztos angyal, kezében pecséttel – lent apró, elmosódott emberfigurácskák. Az angyalban semmi apokaliptikus nincsen: kedves és egyszerű, ugyanúgy, mint akkor, amikor a házaspár bújik – oltalmat keresve – a lábához. De van egy másik, újszerű harcos angyal is, aki János jelenéseinek szellemében született: „És láték egy másik, erős angyalt az égből leszállani, a ki felhőkbe vala öltözve, és a fején szivárvány vala, és az orcája olyan vala, mint a nap, és a lábai mint a tűzoszlopok.” (10:1) És Ámos rajzán testet ölt a kerek arcú, erőteljes lény, szétterpesztett lábát magától értetődő módon nyalják körül a lángok – akár csak annyi más Ámos-figuráét –, két nagy szárnya monumentalitást kölcsönöz neki, s egész lénye megtelik mozgással, energiával. Végül pedig a diadalmas, győző angyal: „És láték egy angyalt leszállani a mennyből, a kinél vala a mélységnek kulcsa, és egy nagy láncz a kezében. És megfogá a sárkányt, azt a régi kígyót a ki az ördög és sátán és megkötözé azt ezer esztendőre.” (20:1, 2) Így támad fel, a Biblia nyomán, Ámos képzeletvilágában az angyal, aki megkötözte a sárkányt, eltiporta a rosszat. Ezt az angyalképet csak a Jelenések alapján teremtette meg Ámos – csakis mint illusztrációt, hinni nem hitt benne igazán, önálló rajzain vagy képein ilyen értelemben nem fordul elő. Az angyal szerepe korlátozott, csak a lehetségesig, a valószínűig terjed. Óvja, védelmezi a házaspár álmát, sőt szembeszáll az ördöggel, de sohasem marad felül mint diadalmas győző. Talán éppen ezért fordul Ámos a Jelenések könyvéhez, mert annak katasztrófaatmoszférája emlékeztet a világháború katasztrófájára, csak a kimenetel más: az angyal végül is legyőzi a rosszat, s azok, akiket megpecsételt, elkerülik a pusztulást. Az utolsó íté-

let nemcsak borzalom, de felszabadulás is, az a felszabadulás, amelyet Ámos már csak a Biblián keresztül tudott elképzelni.

A békés élet jelképrendszere észrevétlenül adja át a helyét a háborús pusztítás pszichózisából születő szimbólumvilágnak. Ámos ebben a második, későbbi, tragikus szakaszban bontakozik ki igazán, ekkor lesz motívumköre valóban tág, s ekkor hatja át figuráit, állatait s még növényeit is az a mély átérés és keserves bölcsesség, amelyre csak nagyon nyomasztó egyéni tapasztalatok révén lehet szert tenni. Művészete egyre látomászerűbb, s látomásainak részletei egyre tényszerűbbek s ezért megrázóbbak, elementárisabbak lesznek.

*

Ámos 1939–40-től kialakítja egészen sajátos *báborús szimbólumrendszerét*, amelyben szinte minden motívum valamilyen módon a konkrét eseményre, vagy annak hatására utal. A régi elemek is új értelemmel, új tartalommal telítődnek – az angyal két-ségbeesetten küzd a pusztulás ellen. Az otthon motívumai csak ritkán bukkannak fel, helyettük inkább a természetből merített képek teszik érzéketessé, szuggesztívvá a látomásokat. Hasadt kérgű, görcsbe ránduló fák, növények, olajág, gyökerek, amelyek keserves erővel kapaszkodnak a földbe, sőtét égitest, mely semmi jót nem jósol, víz, amelyben valaki elmerül. Ámos ebben az időben már többször munkaszolgálatos, így csak nagyon kevés időt tölthet viszonylag békés körülmények között – nyilván ezért is szakad el kékpileg a zárt enteriortól, hogy helyette inkább azt építse be a kompozícióba, ami a sajátos élmények révén életében kiemelkedő szerepet kap.

Korai álom- és kísértetszerű füstalakjait egy év-tized alatt a sokszor drasztikus őszinteséggel megfestett motívumok váltják fel, s ezekből a motívumokból alakul ki aztán a látomás. A kompozíció egésze mindig látomás jellegű, az elemek fantasztikus módon kapcsolódnak össze. Ámos korai művein az igénytelen, jelentéktelen tárgyak is titokzatos, sejtelmes atmoszférát árasztottak magukból anélkül, hogy erre különösebb indok lett volna. Most viszont, élete utolsó éveiben, éppen fordítva: az átélt és elképzelt borzalom elemei összekeverednek, a nyomasztó részképek nem az elképzelés, hanem a valóság szuggesztív erejével hatnak, a halk lírából észrevétlenül vált át tragikus drámára a köz-



Festő, 1943

vetett, elvont fogalom (halál, szülők emléke, álomfigurák) helyett olyan megrázó jeleneteket vetít elénk, mint a vérkönnnyeket síró arc, vértől csöpögő tör, döglött ló – mind egész közvetlenül a háború, a brutalitás jelképei.

Ámos gondolatvilága tökéletesen homogén: nincs benne más, csak a félelem, sorsát újból és újból különböző módon éli át – szinte valamennyi művében saját halálát vetíti előre. Minden egyes rajza – még akkor is, ha nem őt ábrázolja – őrá vonatkozik, s a konkrétum: a második világháború, illetőleg a zsidóüldözés korszakát tükrözi. Ámos ekkoriban egyre szabadabban él a gondolatársítás nyújtotta lehetőségekkel, de ezen belül *lényegében* megmarad figuratív festőnek. Amilyen egységes a szimbólumrendszere, annyira nem egységes a stílusa. Sokszor kilép a figuratív keretből, hogy elvont, kerek-ovális, absztrakt jellegű kompozíciókba öntse látomásait, míg máskor éppen ellenkezőleg, drámai realizmussal örökíti meg egy golyó sújtotta asszonyt (*Háború*). Az élmények különböző szinten jelent-

keznek: a közvetlen látvány hitelével – már át gondoltan, szimbolikus egységbe rendezett motívumok szürrealista kapcsolásával – s végül elvont, konkrét tárgyakhoz már nem rögzíthető, majdnem absztrakt megoldással. A három stílus keveredik egymással – az absztrakt kompozíció szélén feltűnik egy precízen megrajzolt kéz vagy az eltorzult, egy szemű, fájdalomba merevedett, szürrealista ízű arc legömbölyített, absztrakt jellegű formába illeszkedik bele (*Kompozíció*). Sőt a különös együttest még színezi, hogy időnként, a nyugalom rövid időszakában, a Szentendrén készült vízfestményeken a régi, majdnem posztimpresszionista stílus kísért. Ezek azonban inkább csak lélegzetvételnymi szünetek. Az atmoszféra olyan nyomasztó, hogy rövid pihenés nem oldhatja fel a görcsöt. A korábbi évek szelíd szomorúsága most már eltűnik. Anna Margit ritkábban bukkan elő, helyette halottak, koponyák, ördög, bárd stb. váltakoznak. A különféle szinteken jelentkező, különféle stílusokban megnyilatkozó látomások egy része közös, Chagallal és Vajdával, és megint másképpen Kleevel. Chagall az egyetlen ebben a társaságban, akinél a katasztrófa nem vált megrázó, mindent átformáló, eleven élménnyé: stílusa sem változott meg. Közéleti, stiláris kapcsolat azonban nincs – motívumaik egy része közös, de csak azok a motívumok, amelyek még a régi, békés életből származnak: az óra, a gyertya, az angyal stb. Chagall képeinek világa nem torzul el, figurái nem változnak meg az események hatására, s a nyomasztó atmoszféra nem teremt új jelképrendszert, inkább csak a régi differenciálódását. A két mester között a korábbi kapcsolat megszűnt a háború éveiben, Ámos aligha juthatott hozzá Chagall reprodukcióihoz. Csupán egy, inkább véletlen motívumban találkoznak össze: Ámos hadifogsága emlékét őrzi egy öreg oroszról meleg együttérzéssel készített rajza, amely meglepően rokon Chagall rabbiképeivel – az öregember ugyanolyan álruhás prófétának tűnik, mint Chagall zsidó kéregetői, akik egy nyakukba vetett imaköpenytől egyszerre monumentálisakká, magabiztosakká, bölcsökké váltak. Chagall nem épít ki magának új szimbólumvilágot – de Ámos igen, s ebben nagy szerepet játszanak a Chagall által is annyira kedvelt zsidó szimbólumok. Ámos keserves belső átérzéssel jeleníti meg őket – Chagallnál viszont, annak ellenére, hogy ő is zsidó, és így üldözött, legtöbbször dekoratív értelemben tűnnek fel. Kivétel: *A talliba burkolt Krisztus*. Másrésztől vi-

szont Ámos és Chagall megegyezik abban, hogy a háborús embertelenség kifejezésére mindketten Krisztusnak, a szenvedő zsidónak a jelképét használják fel.

Kettejük találkozását a közös lelki alkat, közös származás és az általános szituáció determinálja, bár ez a szituáció nem egyenlőképpen érinti a két mestert. Vajda és Ámos sorsában sokkal több a közösség, bár alkatuk meglehetősen különböző. A messzebb látó, az érettebb mester kétségkívül Vajda, de nem befolyásolja barátjának, Ámosnak festői útját, aki azt a maga szuverén módján járja végig. Az azonos katasztrófa más és más reakciókat vált ki belőlük: Vajda akkor is megteremthette volna száguldó, vergődő, tekeredő, rostos lényeit, ha őt magát nem érinti a borzalom. Valójában kevesebbet is szenvedett a munkaszolgálatról, mint Ámos, s korábban is meghalt, így nem érthette meg a pusztítás egyre sodróbb, egyre örültebb ütemét. Rajzaiban monumentális formában, mindenki számára érvényesen mondta ki a dolgokat, amelyek nemcsak erre a szituációra, hanem minden élethálharcra egyaránt vonatkoztak.

Ámos és Vajda viszonya nagyon sokrétű. Ugyanannak a korszaknak rokon érzésű festői, ugyanahhoz az üldözött fajhoz és azonos baráti körhöz tartoznak – ennek ellenére közösségük inkább csak eszmei, mint stiláris. A békés élet idilljétől mindketten igen hamar a drámai hangvételig jutnak el, csak nagyon különböző módokon. Vajdánál a tragikusról lassanként lefoszlik minden tárgyiasság, minden konkrétum, minden ábrázoló elem. Ezzel szemben Ámos éppen a háború idején bontakoztatja ki irodalmi, vallásos utalásokkal át- meg át- szőtt szimbólumrendszerét. Az élmények Vajdánál egészen elvont, Ámosnál pedig akár realista, akár szürrealisztikus, de mindenképpen konkrét formákat öltenek, amelyek meghatározott jelenetet vagy meghatározott elképzelést testesítenek meg. Vajda profetikus szárnyalása mégsem marad idegen Ámostól – 1941 novemberében írja *Naplójában*: „Most jöttünk haza Vajdánétól. Átnéztük Lajos munkáit. Egészen lenyűgöző hatást tett rám, különösen legutóbbi munkái. Mintha egy másvilági vagy bolygóbeli, furcsa, szövevényes élet kivetítései lennének. Szuggesztív kavargása a vonalaknak, formáknak, kozmikus örvénylések, álombeli figurák toldott-földött darabjai keringenek a fehér papíron, s úgy látszik, minden terv nélkül, mégis, aki rezonál a transzcendens dolgokra, érzi, hogy min-

den vonása (minden eruptív kitörés ellenére) szinte előre kitervezett, tervszerű egyensúlyban van. Mintha a legutóbbi dolgai idején már előre érezte volna hátralévő napjai korlátozott számát, minden erejét és gátlás nélküli érzéseit belerajzolta nagyméretű, sötét rajzaiba. Nem hiszem, hogy ezeket a munkákat tovább fejleszthette volna.”¹⁴

Nehéz lenne eldönteni, hogy Vajda, az erőteljesebb, szuggesztívebb mester, hatott-e az érzékenyebb Ámosra. Mindenesetre tény, hogy az Ámosműveknek egy elszigetelt csoportja feladja az ábrázolás igényét, hogy helyette inkább csak a vonalak, formák egymásba áradó lendületével, ritmusával hasson. Ámos absztrakt kompozíciói nem követik Vajda elgondolásait – de valami belső rokonság mégis itt-ott felcsillan bennük. Így Ámos *Kompozíciójának* és Vajda 1939-es *Születő formák* című rajzának a magja hasonló: S alakban felfelé ívelő, szélsőlegesen formálódó sziluett, amelynek felső része kör, illetve félkör alakban formálódik ki. Ámosnál a tekervényes hálózat a szimbolikus értelmű gombolyagból fejlődik ki. Ámos ebben s ehhez kapcsolódó rajzaiban ment el a stíluskísérletek során legmesszebb – ezzel szemben Vajda *Születő formák* című kompozíciójában még inkább csak érleli, formálja utolsó korszakának monumentális stílusát.

„Most zárult Vajda Lajos emlékkiállítás... A kiállítás remek volt... – írja Ámos 1943 szeptemberében. – Vajda az absztrakt ábrázolás egészen tiszta, magas fokáig jutott el. Korábbi dolgain valami megfoghatatlan, egyszerre vonzó és taszító erő köti le a nézőt. Ezeken már nem rajzol és fest Vajda, hanem jeleket ír fel a felületre, amelyek hieroglifái



Szolnoki vázlatkönyv,
1944. 6. lap

egy vége felé közeledő lét vetületeinek. Amiket az utolsó nyáron festett, illetve rajzolt, valami furcsa, szinte más planétákon vagy transzcendens síkon mozgó léleknek látható grafikonjai, kusza és mégis hihetetlenül rendszeresnek mondható vonalak kavargásai, rostos kötegek, melyek egy belső építő erő elrendezését mutatják.”¹⁵

Ezt látja Ámos Vaj-



Szolnoki vázlatkönyv, 1944. 8. lap

dából, mindamelllett, érthető módon, nem sejtí a köztük lévő rokonságot, a kifejezés erejének tragikumát. Számára Vajda művei csupán formailag nyújtanak élményt, belső, expanzív erejüket nem érzi át. Mégis, absztrakt jellegű kompozíciói, bár nem Vajda hatására születtek, vele mutatnak valamelyes kapcsolatot.

Ámos háborús szimbólumrendszerét Vajda nélkül alakítja ki, s ez a szimbólumrendszer teljesen az övé. Ahol a kifejezés rokon más mesterrel, így elsősorban Kleevel, ott ez a rokonság nem stílári közösséget, hanem az azonos borzalmakra való hasonló reagálást jelenti. Ahol Klee és Vajda találkozik – az eltorzult emberarc ábrázolásában –, ott találkozik velük Ámos is. Klee 1940-ből való *A halál és a tűz* című képe és Ámos 1944-es *Kompozíciója* összetartozik. Mindkét műnél a fej kerek, többé-kevésbé amorf formává alakul át, amelyből csak az örülettől izzó sötét, kancsal szem válik ki. Az em-



Szenvedő, 1942

bertelenné vált emberarc, a szinte maszkká alakult fej fölött mindkét múnél megegyezően, bal oldalt fekete, holdszerű forma bukkan fel.

Ámos háborús szimbólumrendszere fokról fokra fejlődik. 1944-ben a *Szolnoki vázlatkönyvében*¹⁶ visszatér régi, kedvelt motívumához, a gombolyaghoz. Itt azonban a Párkák összekuszálódott fonala helyett magasban szárnyaló gombolyag elevenedik meg, amelyet hiába próbál elérni, megtartani a két, földön elnyúló férfialak. A gombolyag a felfelé törő vágyakat testesíti meg, vágyakat, melyek nem válnak valóra, melyek kiszabadulnak a lágerből, míg ők maguk ott maradnak tehetetlenül elnyúlva a földön.

A szelíd, megadó hang azonban nem minden műre egyaránt érvényes – ellenkezőleg. Ámos sajátos képzeletvilágába berobban a dráma, a *küzde-*

lem – a rosszal, küzdelem a fennmaradásért, küzdelem az életért. Harc folyik, s ez a harc a legkülönfélébb módokon jut kifejezésre. A támadás és az önvédelem, a végzet elleni tiltakozás egyetlen témává válik, s magába olvasztja az összes – Ámos számára – létező motívumot. Így kerülnek bele ebbe a viaskodásba a *tűz* és a *víz*, a *növény-* és *állatvilág*, majd messiások, királyok, próféták (meglehetősen nehéz őket egyébként egymástól elválasztani), halottak, ördögök, angyalok, vízbefúlók és viszonylag reális figurák: menekülő nőalakok, valószínűleg megrajzolt munkaszolgálatosok, Anna Margit (aránylag ritkán), s végül *új tárgyi motívumok* (bakancs, kés stb.) – mindez a legváltozatosabb kapcsolásban.

A legelemibb látomás kétségkívül a *tűz*. „Kapunk előtt (Kucsera F. I.) vezényszavak pattognak – írja Ámos *Naplójában* 1940-ben –, bakancsok csapódnak a földhöz. Anni mondja, hogy itt gyakorlatoznak az öreg katonák. Nem valami megnyugtató, ihletet adó légkör a munkához. Érdekes, hogy olyan képen dolgozom, amin az önfeledt festő feje fölött ég a háza. Csak a tetőn fekvő és a tűzzel mit sem törődő angyal megnyugtató az egész képen. Mintha a kapu előtt lévő dolgok sugallták volna képemet.”¹⁷ A tűz, mint a katasztrófa, a veszedelem jelképe költözik be művészetébe, méghozzá nem egészen közvetlenül, hanem inkább közvetve, valamilyen más motívumhoz tapadva. Így lángol a festő feje fölött a ház, azaz közeledik a borzalom, fenyegeti a pusztulás. Leggyakrabban azonban a fahasáb ég, és ezen lépked a művész, összebilincselte kézzel, és csupán a fölé emelkedő vékony lábú asztal – amely mintha ház lenne – nyújt számára némi oltalmat. Másutt létrához támaszkodik egy koronás figura, s előtte fahasáb ég vagy pedig rémülettel fejvesztetten menekülő alak lángoló törzset visz a fején. De lángol a könyv is (*Könyvégetés*, 1940), lángol a koporsó, sőt lángolnak a – sokszor láncsal megkötött – kövek, lángol a templom (*Templomégetés*, 1940), de talán a legborzasztóbb, amikor magából az emberi fejből csapnak ki, medúzaszerű bujasággal az összevissza cikázó lángnyelvek.

A tűz élménye Ámosnál elsősorban intellektuális természetű, s talán éppen ezért differenciáltabb módon fejezi ki, mint azokat a jeleneteket, amelyek rajzain a közvetlen látvány brutalitásával jelentkeznek. Ámos úgy éli át a tüzet, mint a mindenre kiterjedő elemi pusztítás személytelen jelképét. Mert a tűz mindenkit egyaránt érint – prófétákat,

rémült nőalakokat, őt magát és az élettelen tárgyakat, még a köveket is. Az emberek lángnyelvek formájában magukkal hordozzák végzetüket, mikor menekülnek. Amitől meg akarnak szabadulni – az égető fahasábtól – azt saját fejükön viszik. A tűz egyre közelebb jön – Ámos *Naplójában* olyan művet említ, amelyben a ház ég, később már ő tapos az izzó törzseken, míg végül maga a fej, a próféta feje is kigyullad. A tűz a háború szülötte – valószínűleg soha nem került volna be Ámos festészetébe, ha nem fordul ki annyira sarkaiból a világ. Ugyanakkor a tűzben dinamizmus van, a tragédia magával sodró ereje. A tűz a harc, a még nem véglegesen eldőlt küzdelem.

Ugyanakkor a *víz* mint szimbolikus elem, már egy későbbi, nyomasztóbb fázist mutat: az ember sorsa reménytelen, egészen magányos akkor, amikor elfogadja, már aktív tiltakozás, cselekvés, dinamizmus nélkül saját végzetét. A víz s a vízhez kapcsolódó halászélet egyik kiindulópontja volt Ámos festészetének – az előbbi most visszatér, de a halászélet helyett a süllyedés, a fulladás, a halál gondolata kapcsolódik hozzá. Ámos sokféle formában éli át saját halálát: a tűz kevésbé volt személyes, mint a víz, amelynek felületéből – egy figura vagy talán csak egy kéz emelkedik ki, kéz, amely lángoló kőhöz van láncolva, s papírt, másutt tóratekeresztet tart maga fölé (*Torzfej csonttal*), hogy legalább azt megmentse az elsüllyedéstől, talán egy másik, tisztább világ számára. A vízből törékeny elemek – létra vagy fatörzs – vezetnek a magasba, s ezek olyan ingadozók, mint a vágyak, a szabaduláshoz fűzött remények. Felfelé emelkednek, rajtuk – egészen valószínűtlen – egy kakas helyezkedik el, mint a szabadulás szimbóluma, vagy a létra bekötött szemű torzfejet érint. De nemcsak a tóra vagy a papírlap nyúlik fel a levegőbe, a süllyedő világ fölé, hanem a kereszt is – a két motívum mögött rejlő két világszemlélet Ámos számára ekkoriban már összekapcsolódik. A füstkönyű vágyak néha egy lepkében vagy szitakötőben realizálódnak – Ámos maga sem hisz már a menekülésben, ezért olyan áttetszőek, semmibe veszők, semmiben lebegők a víz fölé kíváncsozó motívumok.

Ámos ezekben a nehéz években közelebb jut a természethez, de a természet nem nyújt számára védelmet. Ő és Anna Margit szinte belebújnak a lecsontkított ágú vastag *fába* (*Emberpár drótkerítés előtt*, 1940-es évek eleje), de szemük szomorú – a fa nem ad otthont, nem burkolja be őket úgy, mint annak



Könyvégetés, 1940

idején a szobájuk. Az angyal csalódott, síró mozdulattal fordít hátat a fának. Máskor maga a figura alakul fává – lába gyökérré változva kapaszkodik a talajba, olyan görcsösen, olyan elkeseredetten, mintha attól kellene félnie, hogy mindjárt kiszakítják onnan. A fának nincs lombja, nincs hajlékony ága, nincs zöldje – csak gyökere van és csonkja, mindegyik egyaránt elkínzott, öreg, erőlködéstől megfeszülő. S amikor az 1944-es *Szolnoki vázlatkönyvben* öreg fa tűnik elő, akkor ez a fa – éppen az előzmények révén – már többet jelent pusztán természeti képnél: Ámos is benne van, személyesen, s halálát jelzi a gyökerek közt meghúzódó koponya.

A kiaszott, szomorú fának mintegy ellentétpárja a szelíd levelű *olajág*, amely – a bibliai hagyományoknak megfelelően – a béke, a nyugalom, a harmonikus élet szimbóluma, éppen ezért hozza csigalassúsággal a teknősbéka a létrán felfelé, vagy szorongva emeli ki a süllyedő kéz a vízből, hogy



Szörnyű idők, 1944

még tartsa a menekülésnek legalább reményét – ezért jelenik meg néha, átfutó gondolatként az arc előtt. A levél, a növény mindig derűs és eleven, csupán a kiszáradt, öreg fában rejtőzik a pusztulás.

Az *állatvilág* meglehetősen nyomasztó módon vonul be Ámos háborús ikonográfiájába. Megközelítőleg két típus fordul elő: a pusztító, a gyilkos (rendszerint bikaszerű lény, kígyó, héja, esetleg tetű) és az áldozat (a tyúk, a ló). Végül, főként a festményeken bukkan fel a vörös kakas, az új élet, a megmenekülés, a hajnal szimbóluma. A bika nem tiszta motívum, szétválaszthatatlanul az ördöggel olvad össze. Ezt a kétértelmű lényt először nagyszabású és felejthetetlenül monumentális formában

Picasso örökölte meg a *Guernicá*-ban, és még előbb, 1935-ben *Minotauromachia* című rézkarcán. A Minotaurus, amelynek áldozatokra van szüksége, s hogy önmagát fenntartsa, másokat gyilkol meg – a Minotaurus, akinek a sötétség a birodalma, s hátrahőköl, mikor a törékeny, gyenge kislány gyertyával világít felé – a Minotaurus, mint az értelmetlen és kegyetlen öldöklés jelképe vonul be a XX. századi európai művészetbe. A Minotaurusnak emberkeze van (akárcsak Ámos rajzain a lónak), s vele szemben a ló nyitott szájával, felborzolt sörénnyel a félelemtől kapálózik. A *Guernicán* a bikából csak a kétszemű fej marad, s alatta nyitott szájú női áldozat – nem lehet tudni, hogy eleven-e vagy halott –, s a ló is egyetlen, hatalmas állkapoccsá változik. A pusztítás azonban nem egyenlő a teljes pusztulással – a harc még dúl, s a háború sötétségével szemben egy apró petróleumlámpa képében ide is behatol a világosság. A *Guernica* 1937-ben született, akkor, amikor még nem tört ki a világháború, hogy aztán egészen magától értetődő módon, egy-két év múlva éppen ennek a kifejezőjévé, egyetemes szimbólumává emelkedjék. Ámos ismerte – ismernie kellett – már a negyvenes években a *Guernicát*. A *Guernica* –, az

emberiséget pusztító bika, túlnőtt magán a mesteren, és túl a képzőművészet szorosan lehatárolt területén. A szimbólum jelentése olyan magától értetődővé vált, hogy szinte megszűnt szimbólum lenni, s átment a köztudatba.

Ámos azonban nem epigonja Picassónak, akitől alkatilag alapvetően különbözik. Nem a közvetlen ábrázolásból, inkább a jelkép általános értelméből merít akkor, amikor rajzaiban megeleveníti a bika alakját. S éppen az ő kicsit misztikus, asszociációktól gazdag fantáziavilágából következik, hogy a bikát kifejezettebben ördöggé alakítja, s vele szemben legtöbbször annak természetes ellentétpárját, az angyalt állítja. Így az angyal kilép a passzív védelmező szerepéből, küzdőféllé válik, aki magára

veszi a támadásokat, s szelíd kezével hártja el magát az ördögöt, amely bika módján ökleli.

Máskor azonban Ámos sajátos Minotaurusa már egyértelműen győzőként jelenik meg a hadszíntéren. Az ördögfejű, szőrös karú lény középen áll, alatta bepólyált halottak pihennek, fejük felett ló száguld, és egy angyal fújja a kürtöt, mely talán az utolsó ítélet harsonája. A gyilkos és az áldozatok csoportja nyilvánvalóan elkülönül – a halottak, az angyal és a ló valamiképpen összetartoznak.

A ló egyre gyakrabban tűnik fel Ámos ábrázolásain – valószínűleg a fronton került közel hozzá. Egyik rajzán sebesült vagy már nem is élő, elnyúlt lovat jelenít meg, körülötte fekete madarak, a távoli hófödte mezőn nincs más, csak egyetlen fa és házikó. A jelenet a közvetlen élmény erejével hat, nincs benne semmi áttett vagy jelképes. Ámos nyilván nem is egy ilyen lovat pillanthatott meg, ahol az áldozat egyedül feküdt, s még azt sem lehetett tudni, ki volt a gyilkosa.

A motívum azonban nem marad meg ezen a szinten, átalakul igazi áldozattá – emberáldozattá, mivel emberkeze van, és cipőt hord. Az azonosulás itt egészen világos: ahogy korábban az angyal, később a tyúk, majd a csonka, öreg fa, a ló is az értelmetlenül üldözött emberek jelképévé változik. Ámos akkor emelkedik igazán nagy mesterré, amikor nem kötődik a közvetlen látványhoz, hanem látomásokat teremt, látomásokat, amelyekben a kövek is égnek az általános katasztrófa következtében, s a lovak ugyanolyan otromba bakancsokat viselnek, mint a munkaszolgálatosok, s vérkönnyeket sírnak a fájdalomtól, mint azok, akik napról napra élik át halálukat. A vérkönnyeket síró ló – éppen mert olyan abszurd, még hitelesebben érzékelteti a katasztrófát, mint a könnyező arc. De Ámos nemcsak a már leterített lovat, a már lezajlott katasztrófát állítja elénk, hanem magát a szörnyű küzdelmet is, melynek során a sötét madár késsel támad rá az ágaskodó, vérző lóra, vagy máskor, hatalmassá, félelmetessé nőtt tetű ül az állat hátára, s az hiába vágat minden erejéből, nem tud tőle megszabadulni.

Ámos általában kerüli a közvetlen brutalitás ábrázolását – bármilyen szörnyűek lehettek is munkaszolgálatos élményei, áttetten, a különös szintjére emelve jelennek meg műveiben. Nem őt vagy társait kínozza a tetű, hanem a lovat, nem őrá támad, hanem a lóra emeli kését a madár, nem őt ölik meg, hanem az angyalt. Előfordul, hogy a látvány ereje



Vizió, 1944

lenyűgözi, s a maga nyersségében vetíti fel – ilyenkor rendszerint nem tud olyan művészi módon szuggesztív lenni. Minden, amit ábrázol, egészen személyes, minden áldozat ő maga, s minden támadó személy szerint ellene irányul, ez alól valamelyest a Minotaurus-ördög figura a kivétel, mivel ezt már mint kész, egyetemes érvényű szimbólumot vette át.

Az emberek világa ebben a végső, háborús összefüggésben nem sok jót rejt magában. A katasztrófa nemigen hagy pihenésre, nyugalmas, tiszta percekre időt. A békés otthonban élő házaspár idilljének vége, Anna Margit szép vonalú arca csak ritkán bukkan elő a kavargó, nyomasztó asszociációk halmazából. Sokkal gyakoribb azonban ő maga, a művész, égő fahasábokon lépve, összebilincselte kézzel. Ámos lénye sokszor az angyaléval azonosul, az tartja a palettát, azt fejezik le helyette.

Másutt ő létrára borulva alszik, felesége virraszt, egy kis asztalon kenyér, abból nyúlik ki a kéz, melynek mintha levélerezete lenne. A házaspár nyugalmát ez a tiltón felemelkedő, szétfeszített ujjú

kéz biztosítja. A létra, amelyre ráborulnak, és az asztal, mintha a tünékeny otthon pillanatnyi biztonságát árasztaná magukból. Ez a rajz még 1941-ből való, amikor az otthon még létezett, s Anna Margit sem került elérhetetlen távolságokra a művésztől. 1944-ben, a szolnoki vázlatkönyv egyik lapján az idillből már csak egy kéz maradt, kéz, amely tenyerébe fogja a művész fejét, s áttűnik egész alakján. Ámos merev, rezzenetlen arccal néz saját halála elé – a kezében tartott könyvön gyászfátyol lobog, párhuzamosan kis, leveles ág tűnik fel, melyet a kemény férfikéz ujjai tartanak. A nyomott atmoszférát még ennek az ágnak tavaszi derűje sem tudja feloldani.

Ez az aránybeli eltolódás Ámosnál már korábban is felbukkan. A nézőpontnak, illetőleg a nagyságrendnek ez a változása Chagall művészetének is egyik varázsereje. Az elképzelt, hogy Ámos a megoldást nem egészen saját fantáziájából, hanem Chagall festészetéből is merítette. A váltás Chagallnál inkább groteszk ízű, az asszociációk világosan elkülönülnek a főmotívumtól, nem olvadnak össze – így áll elő a „kép a képben” megoldás (*A katoná mulat, Én és a falum* stb. című képeken). Ámosnál sokkal közelebbi a kapcsolat az egyes elemek között, sokszor azt is nehéz lenne megmondani, melyik a fő- és melyik a mellékes motívum. Chagallnál sokszor hangulati különbség is van: eltérő atmoszférát sugároz magából a fő- és a mellékmotívum, illetőleg téma, s éppen a kettősség, a kétértelműség ad a műnek sajátos színt. Ez a fanyar ironia tökéletesen hiányzik Ámos művészetéből – Chagall sokszor kifigurázza saját alakjait, Ámos viszont egyértelműen növeli jelentőségüket azáltal, hogy egy monumentális angyal vagy erőteljes férfikéz oltalmába helyezi őket.

Ezekben az években – a közvetlen veszélyeztettség éveiben – már nincs helye a játéknak, vagy akár játékoságnak, az ábrázolás kétértelműségének. Minden, még az elvontabb, szimbolikus jelenet is tökéletesen egyértelmű, s kizárólag a halál-ábrázolásra koncentrálódik. A drámai realizmus új színként vonul be Ámos művészetébe: a *Háború* című rajzon a haldokló asszony keze görcsbe rándul, arcát a fájdalom vaddá, kegyetlenné teszi, moz-

dulatait esetlenné torzítja. Ámos elkalandozása erre a – számára ismeretlen – stiláris területre tökéletesen indokolt, művészileg azonban mégis a belső átétel a hitelesebb, a meggyőzőbb. Ámos akkor válik igazán drámaivá, amikor közvetlen élményeit a maga sajátos, szimbolikus nyelvére fordítja le, amikor például az utolsó ítélethez hasonló atmoszférát a – linóleumsorozatból ismert – mérleggel fejezi ki, melynek bal, könnyebbik serpenyőjében egy pár cipő, jobb szélén három, félelemtől reszkető figura látható. Mintha a „Megmértél és könnyűnek találtattál” öltene itt vizuális formát – a mérleg mint a végső ítélet eszköze óriásira nő a tehetetlen áldozatok kicsiségéhez képest. Az áldozatok sorsa – a már Van Gogh óta jól ismert szimbólumban – egyetlen pár elnyűtt, nyomorszagú cipőben sűrűsödik.

Ámos is megmértetett a mérlegen akkor, amikor festői pályája még talán nem is volt a horizontján, akkor, amikor még nagyon sok mondanivalója lett volna szelid szobákról és gondos angyalokról. Úgy törték ketté az életét, hogy utolsó gondolataiba, álomképeibe már csak a fennmaradt *Szolnoki vázlatkönyv* ad valamelyes betekintést.

Első közlés: Ars Hungarica 1975/1. Bp.

JEGYZETEK

1. *Ámos Imre Naplója*. Magvető Almanach, Bp., 1964/1. 259. o. még erre vonatkozóan: Haulisch Lenke: *Ámos*. Bp., 1966.
2. *Ámos Imre Naplója*, uo. 259. o.
3. *Uo.* 226. o.
4. *Uo.* 272. o.
5. *Uo.* 264. o.
6. *Uo.* 269. o.
7. Marton Buber: *Száz chászid történet*. Bp., 1943. 81. o.
8. *Uo.* 85. o.
9. *Uo.* 68. o.
10. *Uo.* 100. o.
11. *Uo.* 39. o.
12. *Uo.* 47. o.
13. Halmi: *Zsidó ünnepek és népszokások*. Bp., 1940. 38. o.
14. *Ámos Imre Naplója*. 276–277. o.
15. *Uo.* 281. o.
16. *Ámos Imre Szolnoki Vázlatkönyve*. Egri Márta bevezetőjével. Bp., 1973.
17. *Ámos Imre Naplója*, 274. o.

