



Önarckép a táborban, 1940

Földényi F. László *A falak festészete* *Felix Nussbaum*



Felix Nussbaum *A vihar*
(*Elűzöttek*) című képét festi.
Amatőr felvétel, 1941

Felix Nussbaum 1904-ben született Osnabrückben, egy jómódú asszimilálódott zsidó kereskedő második gyermekeként. Hamburgban kezdi tanulmányait, majd 1924-től a berlini akadémiára iratkozik be. 1932-ben feleségével, a Lengyelországból Németországba költözött zsidó festőnővel, Felka Platekkel egy német állami ösztöndíj segítségével Olaszországba utazik. Röviddel később Berlinben kigyulad a műterme, és 150 festménye elpusztul. Római ösztöndíját többször meghosszabbítják, és Nussbaum úgy dönt, nem utazik vissza Németországba. 1934-ben Rapallóba költözik, ahol szintén emigrált szüleivel találkozik. 1935 elején rövid párizsi tartózkodás után feleségével Belgiumba megy, ahol mások mellett James Ensorral is kapcsolatba lép. 1936 októberében végleg Brüsszelben telepednek le. Tankönyvek illusztrálásából tartja fenn magát. 1940 májusában, miután a németek bevonulnak Belgiumba, Nussbaumot a belga hatóságok letartóztatják és „ellenséges idegenként” a

Pireneusokban lévő Saint Cyprien-i gyűjtőtáborba internálják. Szeptemberben megszönik és visszautazik Brüsszelbe. 1942-ben festői életművét brüsszeli ismerőseinek adja letétbe, s ezt követően feleségével együtt különböző lakásokban rejtőznek. Nussbaum a bujkálás alatt is folytatja a festést. 1944. június 20-án a német hatóságok letartóztatják, júliusban pedig Auschwitzba szállítják őket, ahová augusztus 2-án érkeznek meg. Ez az utolsó adat kettőjükéről.

Szülővárosában, Osnabrückben 1955-ben rendezték az első kiállítást, amelyen Nussbaum festményei is szerepeltek. Ezt követően megnőtt az érdeklődés a művészetéről; Nussbaum művei egyre több árverésen bukkantak fel, s a hetvenes évektől kezdve Osnabrück vezetősége igyekezett minél több Nussbaum-művet megszerezni a város számára. 1983-ban állandó kiállítás nyílt a műveiből, monográfiák és terjedelmes katalógusok jelentek meg a munkásságáról, majd 1997–98-ban Daniel Liebeskind terve alapján megépült a Nussbaum-múzeum. 2004 tavaszán itt nyílik egy kiállítás, amelyen Nussbaum műveit a kortársak (Klee, Beckmann, George Grosz, Kokoschka, Arthur Segal, Jankel Adler, Chirico, Max Ernst, Picasso stb.) festői munkásságával állítják párhuzamba.

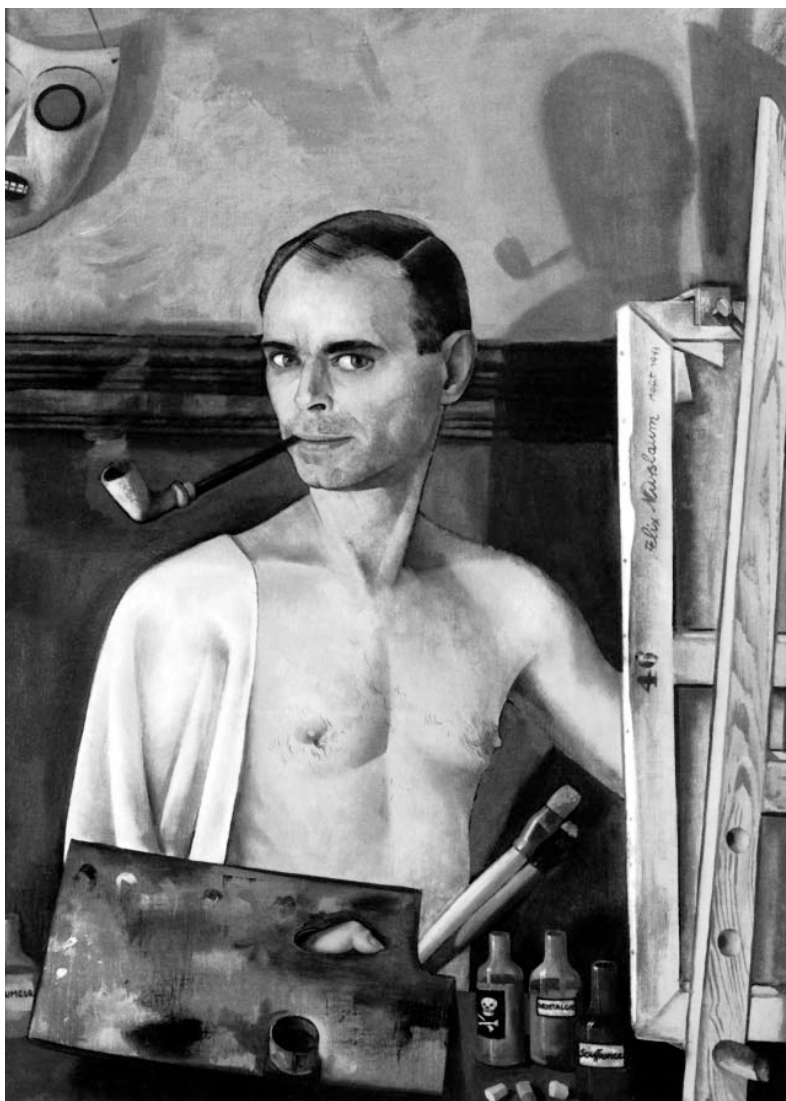


Útlevélkép,
a hátoldalán dátum:
1942. 6. 26.

„Mindig a feltétlent (Unbedingte) keressük, de mindig csak feltételeket (Dinge) találunk”, írta Novalis. „Mindig a láthatatlant keressük, de csak a láthatót találjuk”, mondhatná Felix Nussbaum. Vagy, mivel festő volt: „Mindig az ábrázolhatatlant keressük, de mindig csak olyasmit találunk, ami látható.” Felix Nussbaum pályája kezdetétől a láthatatlant és az ábrázolhatatlant kereste. Vagy legalábbis ezek határait feszegette. De közben a láthatatlan és az ábrázolhatatlan is ott kísértett mögötte. Amit keresett, az fenyegető is volt rá nézve; olyasmit

kergetett, ami őt is üldözte. Pályája vesszőfutás volt – az ismeretlenből az ismeretlenbe. Festészete pedig folyamatos kísérlet az egyensúly megtalálására. Mintha egy kétismeretlenes egyenletet kellett volna az ecset segítségével megoldania.

Nussbaum soha nem érzett készletet arra, hogy eltávolodjon a tárgyias festészettől. Életművének számos darabja tematikailag jeleníti meg ezt a láthatatlan minőséget, és mint szomorúságot, nyomottságot, szorongást mutatja be. Ugyanakkor tisztában volt azzal, hogy ez nem



Önarckép a festőállványán, 1943

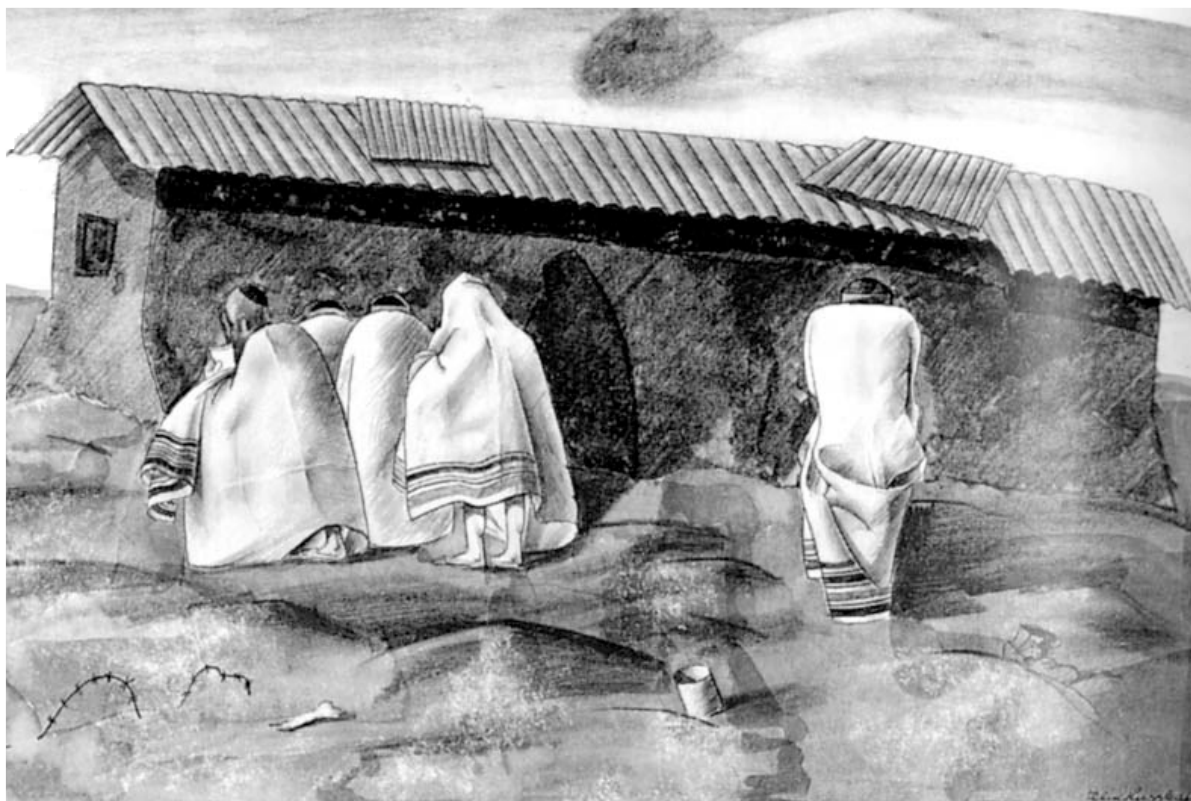
korlátozható a témákra, jelenetekre. Ezzel magyarázható, hogy még a legfelhőtlenebb képeiben is van valami nyomasztó, félelemkeltő, és előfordul, hogy ezek a képei torokszorítóbbak, mint azok az ismert alkotásai, amelyek leplezetlenül ábrázolják a mélabút és a szorongást.

Mi ez a láthatatlan minőség? Egyetlen szóval: a melankólia. Nussbaum életművét a melankólia kötőszövetként tartja össze. Ez még ott is kimutatható, ahol tematikusan a festő nem utal a melankóliára. Ez a melankólia nem szűkíthető a szorongásra, és különösen óvakodni kell attól is, hogy Nussbaum tragikus halálával magyarázzuk. Ekkor ugyanis fennáll annak a veszélye, hogy elvéjtjük a korai képek melankóliáját, s melankólia helyett a tragédia nyomait

keressük. A melankólia azonban éppúgy különbözik a tragikus érzéstől, mint a gyásztól. Nussbaumnál mind a tragédiára, mind pedig a gyászra vannak példák (az előbbire példa *Az elátkozottak*, az utóbbira *A gyászoló*). A melankólia azonban különbözik ezektől: nemcsak veszteségérzéssel jár, és nem is csak az Én kiürülésével. Sajátos pozitív képességgel is felruházta az embert: annak képességével, hogy „átlásson” a dolgokon, s a világnak ne csak a színét, hanem a visszaját is megpillantsa.

Nussbaum több önarcképe nagyszerűen érzékelteti azt a melankolikus képességet, hogy mit is jelent „átlátni” a világon és a dolgokon. Érdekes egymás mellé helyezni két önarcképét, a legelső, amelyet huszonegy éves korában festett (*Önarckép*, 1925), valamint az egyik utolsót, amelyik egy évvel a halála előtt készült (*Önarckép festőállványánál*, 1943). Egy alig két évtizedes alkotópálya ívének két végpontjára ismerhetünk bennünk. Hasonló beállítódás az élethez – még akkor is, ha az első előre felé tekint, a második pedig visszafelé. A fiatalkori önarckép még nyit, a későbbi már összegez, leltároz. De köz-

ben az első arc be is zárul önmagába, a második viszont fürkészően, szinte keresgélve tekint kifelé. Mindkét arcnak hasonló a dinamikája: az egyik nyitás közben bezárul, a másik bezárkozás közben nyit. És mindeközben kísérteties megérzés szemtanúi lehetünk: a fiatalkori arcban úgy sejlik föl a jövő, ahogyan az állatok viselkedéséből is megjósolható a közelgő földrendezés. Saját későbbi sorsát hordozza magában ez az arc – amely akkor is a saját sorsa lesz, ha azt majd kívülről kényszerítik rá. Nussbaum számára mindig is a sors jelentette a legnagyobb kihívást – a sors elsajátításának a képessége, illetve a sors elvesztésének a passiója. Elsajátítva elvesztett sors volt az övé. Ez sejlik fel már ebben a korai festményben is.



Vázlat a Tábori zsinagóga című festményhez. 1940

Az első önarckép a környezet hiányától hat melankolikusnak: ez az arc nem a dolgoknak és a tárgyi világnak a súlyát hordozza, hanem a létezését. A színek a legmeghatározóbbak. A szembogár feketéje és az ingnyak fehérje kontrasztban áll a barnának, a zöldnek és a szürkének a mindent beborító árnyalataival. A tekintet ebből az álmosító színegyüttesből néz ki felénk, de úgy, hogy közben már foglya is az őt környező színeknek: a barnák és a zöldek szinte gúzsba kötik. Az arc olyan, mintha a sírás határán egyensúlyozna. De nem mondható kétségbeesettnek; inkább valamiféle mély rezignáció árad belőle. Kettős késztetés uralja ezt a tekintetet: kiszakadni a színek együtteséből, de közben át is engedni magát nekik. Tart a sivatag vonzerejétől, de közben élvezi is azt.

Nussbaum számára fontos lehetett ez a korai önarckép. Ez is egyike volt azoknak a festményeknek, amelyeket 1942 kora nyarán Brüsszelben megőrzésre átadott dr. Grosfils műgyűjtőnek, ezekkel a szavakkal: „Ha én el is pusztulok, a képeimet ne hagyjátok meghalni.” Saját végének gondolata már ekkor megkísérelte; a dr. Grosfilsnek átadott festmények kö-

zül a legutolsónak ez a címe: *Önarckép balotti ingben*. A barnák együttese uralja ezt a festményt is, noha ezekben a barnákban, a korai önarcképpel ellentétben már semmi vonzó nincsen. És a fehér ing már nem válik ki a barnából, hanem egyértelműen beléjük olvad.

Az egy évvel később, 1943 augusztusában készült önarckép festői ars poeticaként is nézhető. A korai önarckép mintegy itt teljeseedik be. Az 1925-ös fehér ing újra megjelenik, de már éppúgy nincsen nyaka, mint az 1942-es halotti ingnek. Krisztusi lepelként van rádobva a mezítelen felsőtestre. A szem fürkészőbb, szinte vizslató: a művész szabályosan vallatóra fogja önmagát. A vakrámán ott az aláírás: „Felix Nussbaum août 1943”. E kijelentés éppolyan kétértelmű, mint Jan van Eyck festményén (*Giovanni Arnolfini und seine Braut, 1424*) a felirat: „Johannes de eyck fuit hic 1424”. Hol hagyta a festő a kézjegyét? Az őt ábrázoló festményen? Vagy csupán a vakrámán? S a szignója szignó-e? Vagy egy szignó ábrázolása? És ugyanígy a festményen látható férfi is többszörös fénytörésben áll előttünk. Ahogyan a fiatalkori önarcképen látható arc legalább kétféle



Bombázás. második változat. 1939

készítésnek van kitéve, úgy itt is az identitás kérdése forog kockán. Az önmagát fürkészően elemző festő énje nem ragadható meg egyértelműen. Látjuk az arcot; de látjuk a hátsó falra vetülő árnyékot is. A kék falon újra megjelenik a festő és a festőállvány. Ez az árnyék maga is egy én-kép; a megfesthetetlen én sejlik fel benne, mindaz, ami a hús-vér énnel azonos, de ami belőle mégsem festhető meg.

És ugyancsak a háttérben feltűnik egy álarc is, a melankólia egyik jellemző újkori ikonográfiai kelléke. Melyik az autentikus arc? A „valódi” vagy az „ál”? Nussbaum festészetének egyik gyakran visszatérő motívuma az álarc; egy 1928-ban készült önarcképen (*Önarckép álarcos*) az arcról félig lecsúszott álarc például a világ számára fenntartott látszatot jelképezi, amely mögött ott lappang a senki számára nem látható valódi arc – a művész arca. Az 1943-ban

készült önarcképen hasonló álarc tűnik fel; ez azonban itt már nemcsak a művészet és a polgári életforma ellentétére utal. Az álarc ekkorra élethalálkérdés lett Nussbaum számára. A rákényszerített álarc miatt kellett bujkálnia, majd meghalnia. Nem „önmaga” miatt üldözték, hanem „zsidó” volta miatt – a nem általa választott körülmények összjátéka miatt. Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényében az egyik zsidóként nyilvántartott szereplő fölveti a kérdést, hogy mi van, ha születésekor véletlenül elcserélték, s ő valójában keresztény szülők gyermeke? Miért is üldözik? Miféle ismervek alapján? Nussbaum számára szintén megfogalmazható ez a kérdés, hiszen ugyanebben a hónapban festette meg *Önarckép zsidógazolvánnyal* c. festményét: egyik kezével a kabátjára tűzött sárga csillagot mutatja, a másikkal pedig a zsidógazolványt tartja

fel. Nussbaum azonban nem hordott sárga csillogót, és nem volt olyan zsidóigazolványa sem, amelyet a képen megfestett. A zsidósága e képen: sors, amellyel mégannyira azonosuljon is, mégiscsak külső kényszer. Nussbaum soha nem habozott, ha zsidósága mellett hitet kellett tennie; de művészként (s emberként) elsősorban mégsem zsidó festő volt, hanem festő, aki mellesleg zsidó is. Nussbaum ezen az önarcképén nem egy festőállvány előtt álló zsidót ábrázolt, hanem egy embert, aki művész, de akit – az üldöztetés éveiben – elsősorban zsidóként tartottak nyilván, akár akarta, akár nem. Az álarc: a nem szabadon választott sors jelképe. Kertész Imre sorstalanságnak nevezte a nem szabadon választott sors megélését. Az 1943-as önarckép ennek a sorstalan állapotnak a festői kifejezése, és ennyiben a korai önarckép beteljesülése is.

Ezen a késői önarcképen a láthatatlan és az ábrázolhatatlan megfestése közben látjuk a festőt. Nem látni ugyan, mit fest; az évszázados hagyományt követve Nussbaum sem mutatja meg a készülőfélben lévő festményt. Megmutatja viszont a festékeket. E festékek az ábrázolha-

atlan érzéki párlatai. A piszkos zöld színű festéket tartalmazó üvegen egy halálfej látható: Nussbaum számára a zöld a halál színe, úgy, mint Farkas István számára is az volt, akit zsidó származása miatt szintén 1944-ben gyilkoltak meg Auschwitzban. Mellette a kékes-lilás üvegen a „NOSTALGIE” szó olvasható; a földszínű barna üvegen a „Soufference”; bal szélén pedig egy áttetsző üvegen: „HUMEUR”. A festő – a klasszikus nedvelméletet követve – az emberi testnedvekkel festi képeit. Mint a pelikán, saját „vérével” táplálja művészetét. Innen nézve nyeri el értelmét nemcsak a legelső önarckép barna alaptónusa, hanem ennek az önarcképnek az alul zöldesbarna, felül kékeslila háttere is. Az első képen Nussbaum a szenvedésbe merítette alá önnön arcát; itt viszont a szenvedés és a halál háttere fölé a nosztalgia boltozódik, ami a hagyományos melankólia-felfogás szerint a melankólia egyik legjellemzőbb tünete (*melancholia nostalgica*). (A nosztalgia, amelynek fogalmát 1678-ban alkották meg, a 19. században eltűnt az orvosi praxisból, s Karl Jaspers tett rá kísérletet 1909-ben, hogy *Heimweh und*

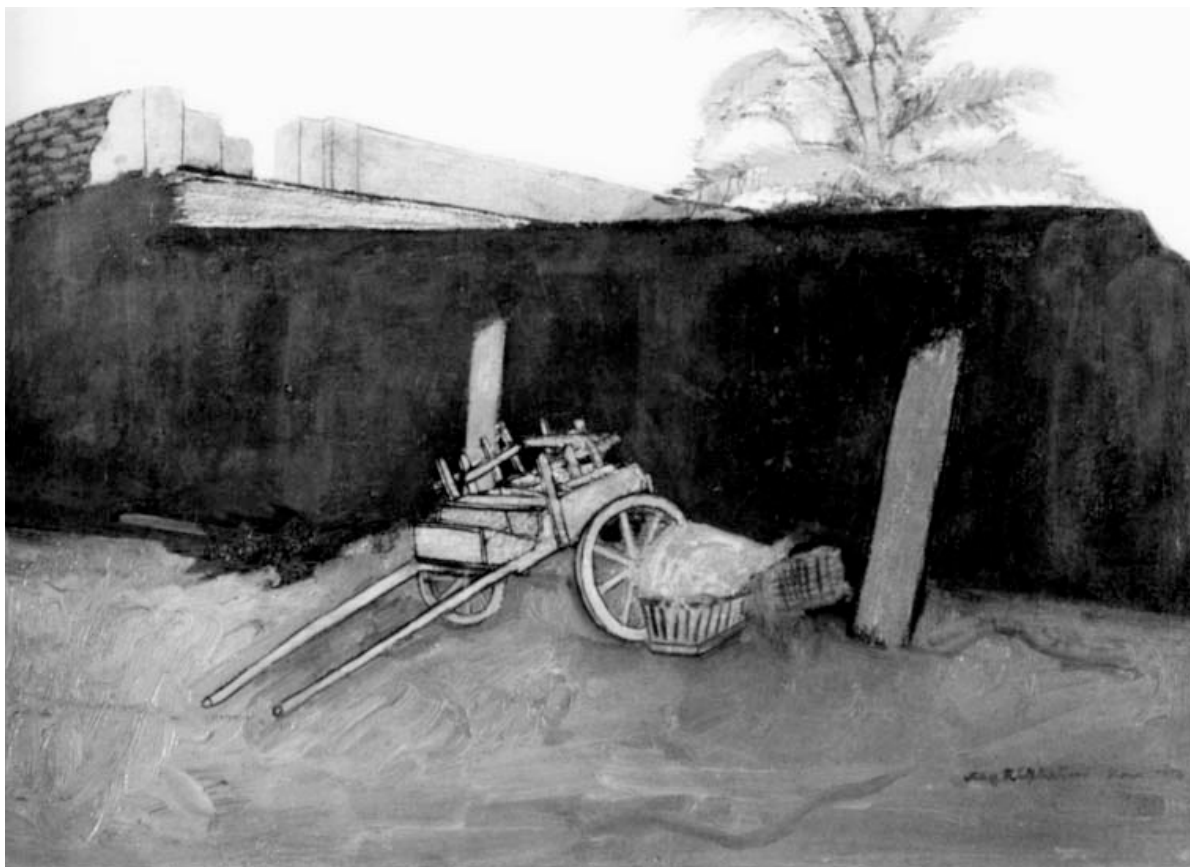
Rombolás (2), 1933







A halál diadala
(Csontváczak játsszák
a talpalávalót),
1944. április 18. kedd



Fal Rómában, 1932

Verbrechen [*Honvágy és bűnözés*] című tanulmányával ismét meghonosítsa a pszichiátriában.)

Ez a két önarckép pontosan érzékelteti a melankóliát, Nussbaum életművének egyik legfontosabb aspektusát. Mindkét festményen az arc attól olyan megragadó, hogy áthatja az idegenség. Nussbaum ennyiben az európai hagyományt is követi. A reneszánsz nagy portréitól kezdve Rembrandton, Goyán vagy Van Goghon át a huszadik század jelentős portréiig és önarcképeiig bezáróan (Ensor, Kokoschka, Beckmann, Chirico, Bacon) az arcok rendszerint annál ellenállhatatlanabbak, minél nehezebben megközelíthetőek, minél kevésbé szólíthatóak meg. Nussbaumnál is az arc úgy tekint a nézőre, hogy közben elfordul az emberi világtól, és a tekintet azzal az idegenséggel fonódik egybe, ami túl van minden emberin. Hívogatóak ezek az arcok, de közben megtorpanásra is készítenek a nézőt; egyszerre nyitottak és mégis bezárultak.

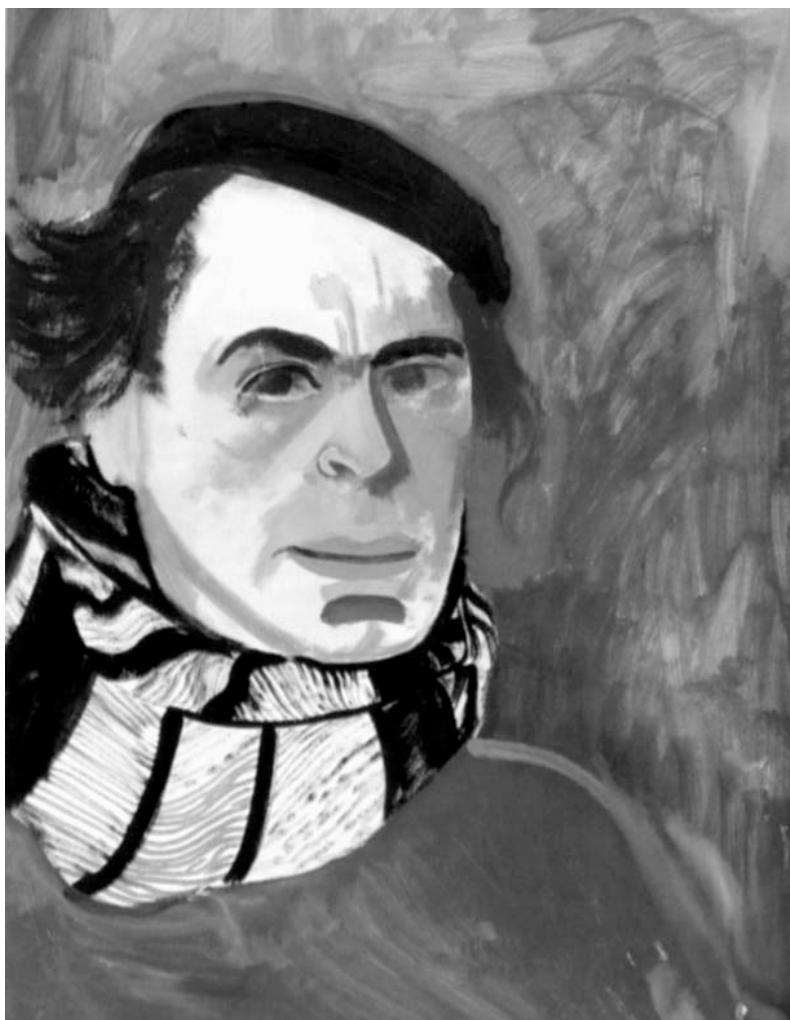
•

A festészet Nussbaum számára a szenvedésnek, a halálnak és a csillapíthatatlan vágyódásnak a megnyilvánulása, ezek érzékivé tétele. A fájdalom, a halál és a vágy a festészetének tárgya (témája), de az alapanyaga. Ez az „alapanyag” sokszor még azokon a képeken is áttűnik, amelyek témája látszólag idilli, gondoktól mentes. Tanulságosak ebben az összefüggésben az Olaszországban készült művei. Az olaszországi tartózkodása alatt készült gouache-ok, életművének legfelszabadultabb darabjai például olyan helyzeteket mutatnak, amelyek tematikailag minden nyomottságtól mentesek: utcasarok, műteremrészlet, elővárosi templom, római villa, halászcsonak, kunyhó, tengerpart, öböl, strand. Részben a képek technikájából is következik a könnyedségük: minden légiés, szinte lebegő, s a színek sincsenek annyira megterhelve mögöttes jelentéssel, mint az olajképek esetében. Egyáltalán, ezek a képek, Nussbaum festményeinek többségével ellentétben arra sem csábítják a nézőt, hogy történeteket kerekítsen köréjük. Nem „irodalmi” képek, inkább az

autonóm vizualitás megnyilvánulásai. A kortárs német expresszionizmus és a „Neue Sachlichkeit” hatása helyett e képek esetében sokkal inkább az itáliai festészet hagyománya érződik, és természetesen a francia befolyás sem elhanyagolandó. Nussbaum mindig is vonzódott a szabad vizualitáshoz. A festészet és az eszme viszonya kapcsán ezt mondta: a képek esetében „semmi nem a gondolatokból jön. Ezek úgymond az ecset révén csapódnak rá a vászonra: ide kell még egy szép kék, oda néhány virág, amoda pár csillag, tessék, az egész közepébe meg egy vörös nő, egy eltúlzott láb, rajta. Seholy semmi tudatoság, semmi vízió, semmi előzetes eszme. Az egész a téma tárlásán múlik. A festőnek a színek a vezérmotívumai.”

De ha alaposabban megnézzük őket, akkor látható, hogy még ezek az önfelelt gouache-ok sem mentesek a melankóliától és a fájdalomtól. A visszafogott színek, a kompozíciók zártsága és lekerekítettsége, az ábrázolt tájak elhagyatottsága, az emberi alakok feltűnő hiánya mind a mélabút erősíti, ami az ugyanebben az időben készült olajképekben, részben a technika miatt is, leplezetlenül mutatkozik meg. A gouache-okban lappangó lehetőség bomlik ki bennük. A *Pusztulás* című festmény (1933) méretét tekintve alig nagyobb, mint a gouache-képek; témája azonban jóval összetettebb, mint azoké, és emiatt óhatatlanul „irodalmibb” is. A festményen nemcsak az épületek kísértetiesek, hanem a közöttük lévő perspektivikus viszony is. Chirico vagy Klee metafizikus szerkezeteihez hasonlóan ennek a festménynek a szerkezete is a lélek és a világ sajátos egymásrautaltságát érzékelteti. Az ábrázolt tér egyfelől nyitott, levegős; másfelől mégis zárt, nyomasztó. Hiába tárgul a háttérben minden végtelenné, az egész mégis egy börtön benyomását kelti.

A bezártságnak és az egyidejűleg a végtelen felé való megnyílásnak a melankolikus egysége



Önarckép sállal és baszk sapkával. 1936

jelenik meg a szintén Olaszországban készült *Fa egy fal mögött* (1934) c. kisméretű festményen is. Bár e képen nem látni emberi alakot, az átlósan végigfutó fal (amely kompozicionálisan nagyszerű elgondolás), a háttérben irreálisan ágaskodó fa, valamint a magányos villanyoszlop olyan szorongató együttest alkot, amitől a festmény színei is elveszítik öncélú szabadságukat. E kép színei az 1943-as önarcképen látható palackokból kerültek ide: a fa lombkoronájának zöldje nem az életnek, hanem a halálnak a hírnöke, a fal barnája a szenvedés kifejezése, a felhők mögöl előderengő kék pedig a nosztalgiáé, a szívszorogató melankóliáé. E festmény önmagában véve éppolyan „eseménytelen”, mint a gouache-ok; a természet és a tárgyi környezet találkozása azonban ezúttal olyan benyomást kelt, mintha ez a tökéletes eseménytelenség a



Vázlat A halál diadalához, 1944 körül

nem jelen lévő ember pusztulása vagy legalábbis szenvedése árán lett volna elérhető. Carlo Carrà 1921-ben készített egy olajképet (*Pínia a tengerparton*), amelyen egy fa hasonlóképpen a magány jelképe; Paul Klee *Ingatag útmutató* (1937) című képe pedig csak a fa „törzsét” és a „koronáját” alkalmazza pusztá szerkezeti elemként. Nussbaum bonyolult képszerkezete, a *Pusztulás*hoz hasonlóan itt is az egyidejű nyitást és zárást tudja érzékeltetni: a fa egyidejűleg az életnek és a halálnak a fája, miként az előtérben álló lámpaoszlop is az: fényt ad, miközben egy akasztófára is emlékeztet. A szürrealisztikusan ható lámpaoszlop Pilinszky János 1956-ban írott *Négyesorosát* vetíti előre:

„Alvó szegek a jéghideg homokban,
Plakátmagányban ázó éjjelek.
Égve hagytad a folyosón a villanyt.
Ma ontják véremet.”

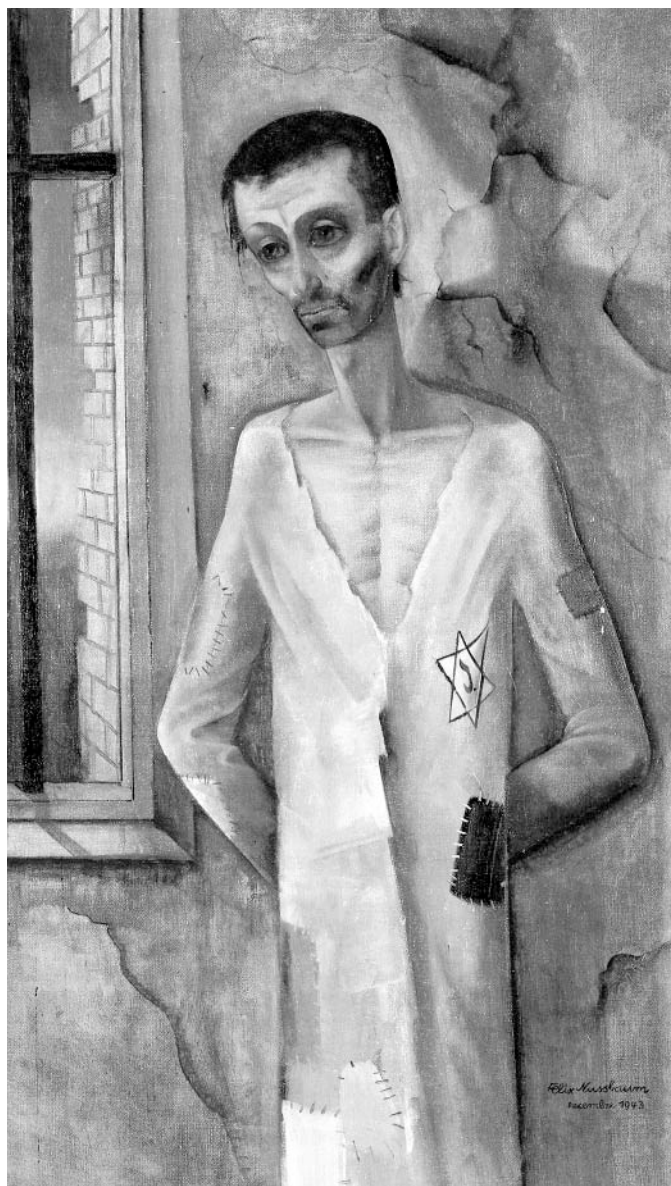
Mélyen melankolikusak ezek a festmények. De az is kiderül belőlük, hogy Nussbaumnak nem feltétlenül azok a festményei az igazán melankolikusak, amelyeken a melankóliára tematikusan utal. Ahogyan a zenében is nem mindig a melankólia programszerű megszólaltatása a legcélravezetőbb (ilyen például Beethoven *Op. 18. No. 6.* vonósnégyesének *La Malinconia* c. tétele), vagy ahogyan Dürer *Melancholia I.* (1514) című rézkarca is úgy jeleníti meg a lehető legkörültekintőbben a melankólia témáját, hogy közben magának az ábrázolásnak a mikéntje korántsem mondható melankolikusnak, úgy Nussbaum művészetében is megfigyelhető, hogy bizonyos képei, miközben „tartalmukat” tekintve a melankóliát idézik meg, ábrázolásmódjuk, színviláguk terén korántsem melankolikusak. Az 1928-ban készült *Gyász* vagy *Temetés* c. festmények például túlságosan egyértelműen akarnak utalni a melankóliára, s éppen emiatt vétik el céljukat. Ugyanez figyelhető meg a *Tánc a falmentén* (*Koporsószállítók*) (1930), *Vigasztalan utca* (1928), a címében is árulkodó *A pesszimista* (1930) c. képek esetében, de több későbbi önarcképnél is. Nussbaum ott van elemében, amikor a melankólia épphogy

csak súrolja a képet. Ilyen az egészen korai *Utcakép* (1927), *Szerelmespár* (1928), *Faluvi postás* (1928), a *Szürrealis táj* (1939) vagy az egészen késői *Jaqui az utcán* (1944).

A melankólia egyik forrása Nussbaumnál egy olyan motívum, amelyet hol tolakodóan előtérbe helyezett, hol diszkréten háttérben hagyott. Ez a motívum a fal. Nussbaum egyik leggyakrabban felbukkanó témája ez; művészetét akár a falak festészetének is lehetne nevezni. „Mindig ezeket a falakat látom magam előtt”, mondta már egészen korán, s az évek múlásával a falnak egyre mélyebb és tágabb jelentést adott. Különösen szép példa a falábrázolásra a *Fal Rómában* című olajfestmény (1932), amely egyik

legmelankolikusabb képe. E festmény előképének tekinthető Max Klinger *Rajtaütés a falnál* című, 1878-ból való képe, amelyet Nussbaum berlini tanulmányai során talán láthatott is. A fal Klingernél is merészen lezárja a horizontot; előtte három férfi fog közre egy negyediket, anélkül hogy sejteni lehetne a történet kimenetét. A fal Nussbaumnál is merész kompozíciós eszköz, amellyel a kép terét mintegy kettévágja. Elzárja a kilátást; csak sejteni lehet, hogy mi van mögötte. Mindenképpen az élet, amelyre a pálmafa zöld lombja és a pár háztető utal. A fal előtt egy kordé áll, lovak nélkül, egy kosár széna meg két falhoz támasztott deszka. Ennél a falnál véget ért az út is, az utazás is. Van az egész képben valami lappangó erőszak, ami attól olyan érezhető, hogy közben – Klingertől eltérően – semmilyen konkrét utalás sem történik rá. Csendéletnek túl bonyolult; egy történethez azonban túl kevés. Éppen ettől a kényes egyensúlytól melankolikus a festmény: nem önmagában a faltól, hanem a mögöttes értelem hiányától.

A melankólia paradox jellege mutatkozik meg abban, hogy ez a hiány, mint Chiricónál, Klee-nél vagy Max Ernstnél, Nussbaum legjobb képei esetében is, nem zár ki egy új teljességet. Tematikusan is jól megnyilvánul ez az *Aluljáró* (1934) című gouache-on. Valójában egy bejáratot látni a képen, amely nem tudni, átvezet-e egyáltalán valamin. A bejárat előtti út a szenvedés barna színével van megfestve; az út szegélye és a bejárat környezete a halál zöld színével. Az aluljáró bejárata a sötét ismeretlenbe nyílik. Ha összehasonlítjuk Paul Klee két évvel később készült képével, akkor annak címe kíváncsodik ide: *Kapu a mélybe*. Ám ha figyelembe vesszük, hogy a sötét bejárat fölötti fehér égbolton feltűnik a hold, amelynek gyűrűjében a nosztalgia kék színe is fölsejlik, akkor nemcsak a mélységre kell gondolni. Egy másik festmény is idekíváncsodik: *Apátság a tölgyerdőben* Caspar David Friedrichtól (1809/10). Friedrichnél a romos kolostor bejáratán át a lenti sötétségbe vezet az út, s a szerzetesek egy koporsót visznek a vállukon. A magasban viszont a hold világítja meg az eget, a megváltás ígéretként. Nussbaumnál nem ilyen egyértelműek az utalások; talán túlzás lenne azt monda-



Zsidó az ablaknál, 1943. december

ni, hogy a lenti halál és a fenti megváltás kettősége ábrázolódik ezen a képen. A lélek sajátos feszültsége jelenik meg itt; az az egyidejű bezárulás és megnyílás, ami a melankólia egyik jellemző megnyilvánulása. Az *Aluljáró* alagútja ennyiben jelképes nyílás. Elnyeli azt, aki kint van; de közben ki is bocsát magából valamit; azt a láthatatlan minőséget, ami Nussbaum legjobb képeit melankólia alakjában lazúrszerűen beteríti.

A fal Nussbaum képein hol a baljós fenyegetés hírnöke, hol az abszurdításé. A *Panaszos nők* (1941) című képen az archaikus hatást keltő női figurák egy fallal körülvett udvaron állnak; a fal



Hármas csoportkép. 1944. január

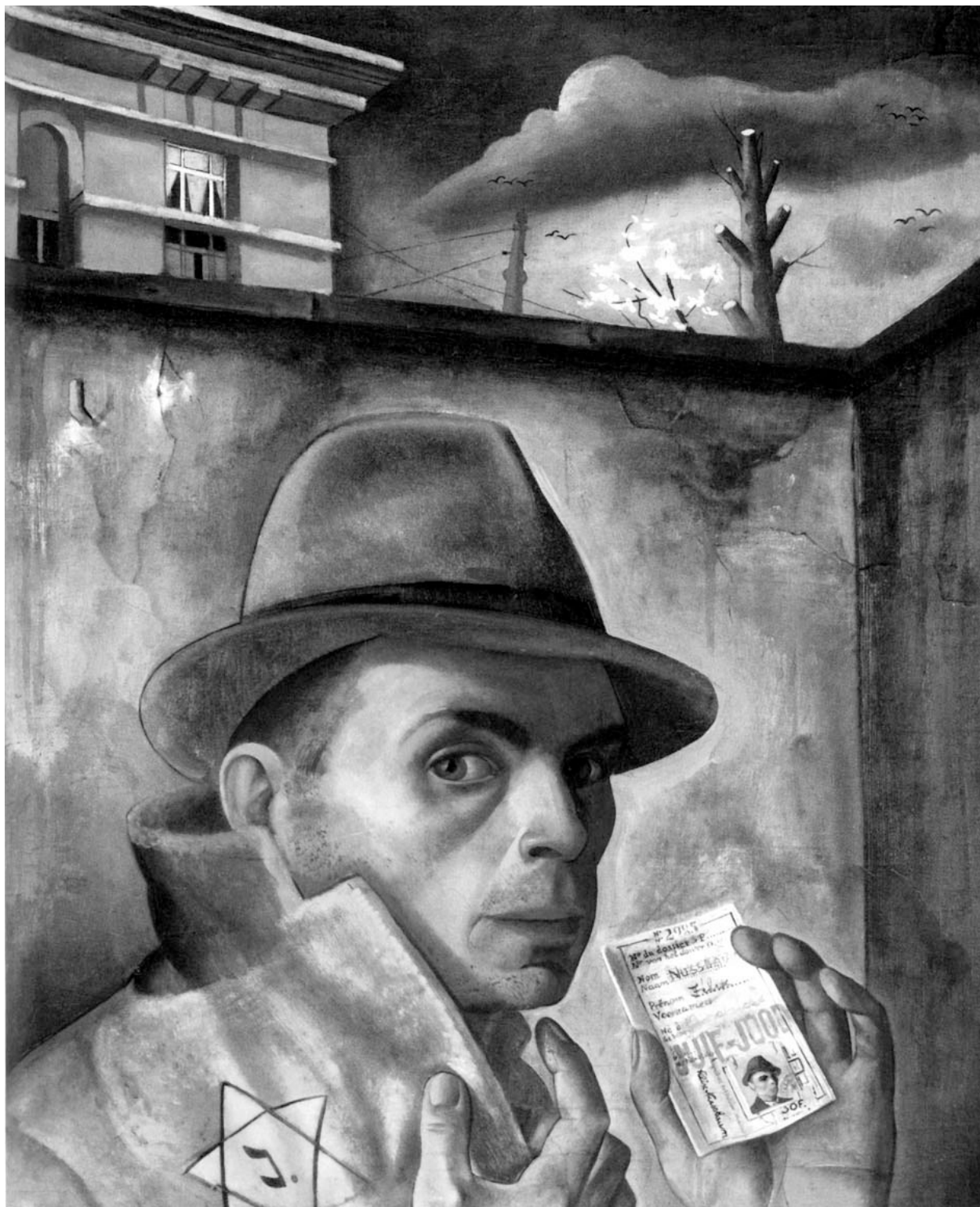
mögött már nem zöldellő pálmák láthatók, hanem kopasz, halott fák, amelyek soha nem fognak újra hajtani. Fallal körülvett udvar jelenik meg a *Börtönudvar* (1942) című festményen is, ahol az ágaitól megfosztott halott fáról himbálózó kötél nem annyira a menekülésnek és a szökésnek, mint inkább az akasztásnak a képzetét kelti fel. A *Magány* (1942) című képen az előtérben álló, Krisztusra (és Dürerre) emlékeztető gesztussal önmagára mutató férfi deszkafalak közé van bezárva, amely fölött szurreálisan kígyózó halott faágak tekerednek egymásba. Ezek a falak már virtuális építmények: a lélek falaira ismerni bennük. E késői festmények Nussbaum tényleges bezártságát is megidézik: rejtkehelyeken volt kénytelen festeni, s a belső vízió tágassága éles ellentétben áll a külső fizikai korlátozottsággal.

Ennek a feszültségnek egy elmélyült, végletekig fokozott példája a *Foglyok Saint-Cyprienben* című festmény (1942). Itt Nussbaum saját fran-

ciaországi lágerélményeit idézi fel. A fal a tényleges bezártságot jelenti. De ezen a képen téglafal helyett két szimbolikus falat látni. Az egyik szögesdrótból készült, melynek aprólékosan megfestett szögei az 1939-ben készült *Gyöngyök* című képet idézik meg. Ezen egy gyöngynyakékes síró nőt látni, a háttérben katonákkal és feszületekkel. A gyöngyök, a könnyecseppek és a feszületek úgy hatnak, mintha a síró nő és gyermeke körül a létezés szögesdróttal lenne körbezárva. A másik falat a zöld égbolt képezi. Az ég a halál színével van megfestve. És ez a valódi fal, amely az előtérben ülő rabokat körülveszi: nem téglából az anyaga, hanem levegő, ami azonban nem életet ad, hanem halált tartogat. Ezen a falon nem lehet átmászni, mert nemcsak kívülről veszi körbe az embert, hanem belülről is. A lélek falai a legkevésbé ledönthetők.

Nussbaum festői pályafutása alig két évtizedet ölelt át. Kezdetől fogva a lélekben emelkedő belső falak foglalkoztatták. Festészete egyetlen nagy kísérlet volt, amely arra irányult, hogy a falakon túlról vegye szemügyre azt, ami a falakon belül van. A sorsa úgy akarta, hogy miközben le akarta dönteni a falakat, azok egyre szilárdabbak és magasabbak lettek körülötte. A lé-

lek belső falai kísértetiesen egybeestek azokkal a falakkal, amelyeket a történelem emelt köré. Sokatmondó, hogy egyetlen ízben sikerült valóban ledöntenie festői világán belül a falat. Erre 1944 tavaszán került sor, a legutolsó festményén, amelynek árulkodó módon *A halál diadala* a címe. Ezen a képen a kompozicionálisan mindig a kép közepén emelkedő falnak csupán egy romos maradványát látni. Ehhez azonban nemcsak a külső falakat kellett ledönteni, hanem a belsőket is. A halál martaléka minden ezen a képen. Az individuum éppúgy, mint a teljes történelem és az egész európai kultúra. *A Nyugat alkonya* is lehetne e festmény címe. A huszadik században bekövetkezett apokaliptiszt idézi meg itt Nussbaum; azt a pusztulást, amelynek ő is, festészete is áldozatául esett. Utolsó kísérlete volt ez, hogy a festészet nyelvén beszámoljon a megfesthetetlenről, ábrázolja az ábrázolhatatlant, hogy érzékeltesse, miként válhat lehetségessé a lehetetlen.



Őnarckép zsidóigazolvánnyal, 1943 augusztusa után