

ARTCADIA

Felelős szerkesztő: Lőrincz Zoltán
Címlapfotó: Gyenes Zsolt
Kiadványtervezés, grafika: M Tóth Éva
Tipográfia: Kovács Bálint



Serkentés a Múzsához

*Jer! magunknak fűzzünk szárnyakat,
Hogy ama bérces kőszalakat
Megtetézhezzük azokkal,
Láthassuk várát az ízlésnek,
Hol a múzsák a sok elmésnek
Fejét fűzik babérokkal.*

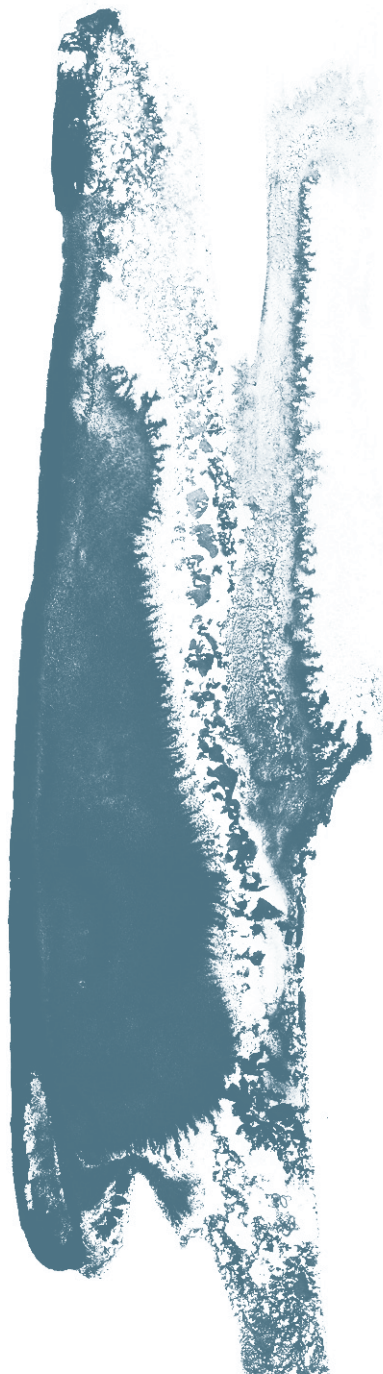
*A halhatatlanság felette
Öröm templomát építette,
Amelyben megholt a halál.
Itt, ki szerette a múzsákat,
Nevével kérkedő táblákat
Merő gyémántokból talál.*

*A dicsőségnek trombitája
Érdemét harsogva fúkálja
Mindenütt a nemzeteknek;
Ezt a hír felvén szárnyára,
Viszi a világ négy sarkára,
S fülébe zengi ezeknek.*

*Századjai az elmúlásnak
Általadják öt egymásnak
És megőrzik hűséggel;
És mikor sírjára mutatnak,
Örömmel könnyeit hullatnak,
Koronázván dicsőséggel.*

*Népei a fagyos éjszaknak
S kik a forró nap alatt laknak,
Hirdetik, ki volt Homérus!
Örömmel tapsolnak őnéki
A Gangesnek gazdag környéki,
Visszaekhozik Ibérus.*

*Vajha énreám tekintene
Nyájas szemekkel Melpómene,
És éneklője lehetnék!
Úgy mind halált, mind más veszélyt s kárt,
Mely a legnagyobbaknak is árt,
Bátor lélekkel nevetnék.*





Tisztelt Olvasó!

A Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Karának nevében köszöntöm Önt abból az alkalomból, hogy közreadjuk a Kar tudományos közleményének mutatványpéldányát. A kiadvány fóruma kíván lenni a Művészeti Főiskolai Karon végzett tudományos és művészeti tevékenységnek, az itt dolgozó művészetelmélettel foglalkozó kutatóknak, alkotóművészeknek és kiemelkedő tehetségű művészhallgatóinknak.

A kötetet évente két-három alkalommal sorozatként kívánjuk megjelentetni. Térítés nélkül kívánjuk eljuttatni a különböző szakmai műhelyekbe, mindenkor várva a jobbító szándékú javaslatokra és az értékelő gondolatokra. A mutatványszám kapcsán szerzett tapasztalatainkat kívánjuk felhasználni a végleges tartalmi és tipográfiai arculat kialakítására.

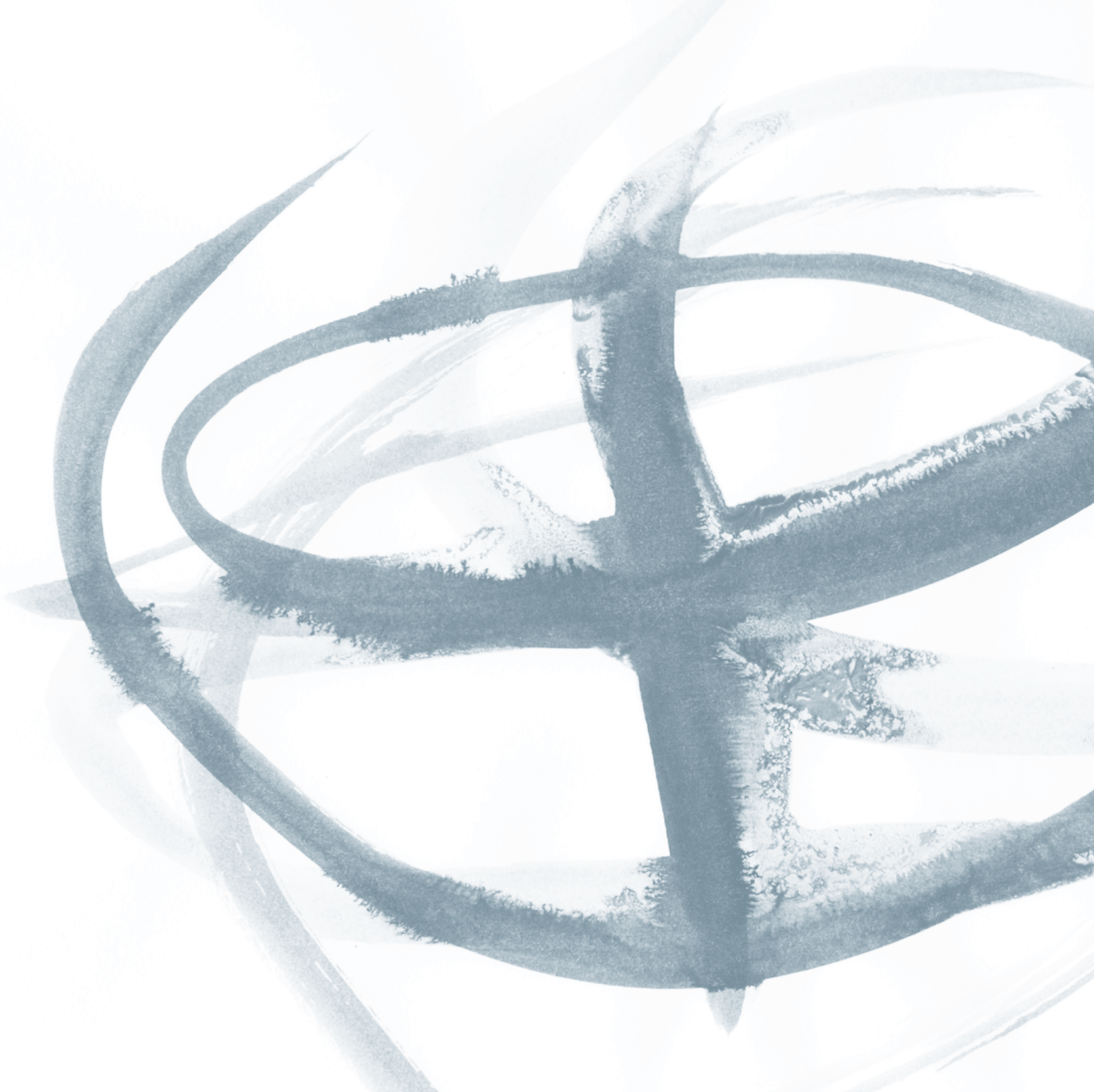
Dr. Leitner Sándor
főigazgató

„... századjai az elmúlásnak...”

Jancsikity József: A portré felfogásának azonosságai és különbségei Rembrandt és Giorgione nyomán – Reflexiók egy bécsi képtárlátogatás kapcsán	10
Szabó Zsófia: A mozdulat mint attribútum, 18. századi táncosnőportrék	20
Lőrincz Zoltán: Kutatástörténet: tárgya a hazai református templom	32
Aknai Tamás: A pálya kezdete – Adatok Csorba-Simon László festőművész életrajzához	40
Gimesi Judit – L.Balogh Krisztina: Szecesszió vagy Art deco – A kaposvári Szivárvány Mozi	62
Barkócziné Tarján Zsuzsanna: Mit? Hogyan? Miért? Néprajz-oktatás a Kaposvári Egyetemen	70

„... magunknak fűzzünk szárnyakat...”

Bujdosó Ernő: Ez még művészet?	76
M Tóth Éva: Kagylószedők (Louis és Auguste Lumière, 1895-96, No.45)	94
Gyenes Zsolt: Az absztrakciótól a konkrét fotóművészetig	98
Károly Sándor Áron: Vizuális lingvisztika – Gondolatok a művészetek vizuális nyelvezetének rokonságairól és ellentéteiről	104
Ficzek Ferenc: „Tárgy” és természeti környezet – A Pécsi Műhely land-art tevékenységéről	112
Lieber Erzsébet: Medialitás, posztmedialitás és intermedialitás a papír médiumának képzőművészeti alkalmazásában	122
Leitner Barna: A művészet jelenségteremtő ereje – Előzetes közbevetés: az alkotó tudományos kompetenciája	136





„... századjai az elmúlásnak...”

Jancsikity József

*A portré felfogásának azonosságai és különbségei
Rembrandt és Giorgione nyomán
Reflexiók egy bécsi képtárlátogatás kapcsán*



Ha az emberábrázolás, vagy csupán a portré történetén végigtekintünk – mintegy az időben kiterítve –, a különböző perceptuális állapotok és leképezési szintek vetületeként, a mindenkori szenibilitás függvényében az egyébként változatlan emberi figura folytonosan alakuló metamorfózisának lehetünk tanúi. E vég nélkül variálódó forma bizonyos állapotokban többkevesebb időre meghatározott stílusjegyeket kristályosító, általánosan követett típusá, esetleg egyéni lelemény teremtette képletté szilárdulhat, s aktuális eszmék eleven burkaként jelenhet meg. A „szép” sokat vitatott fogalmához is valószínűleg az emberi figurával kapcsolatos képzetek tapadnak legszorosabban, s ezen – az antik görögökig visszavezethető – esztétikum mindenkori eszményeinek lebontását, átértékelését vagy kibővítését célzó művészi törekvések is az emberi figura átírásában nyilvánulnak meg legkarakterisztikusabban. A klasszikus görög *kalokagathia* eszményére utalt vissza Schelling is, amikor a szép emberi testet a Szellem érzéki képének nevezte.

A klasszicizáló stílusok, így a(z itáliai) reneszánsz is ezen eszmény hatása alatt bontotta ki formáit, alakította ki képzetét a szépről. A kifinomult formaképzésnek, kecsességnek, eleganciának innen származtatott felfogása eleve igényli a vonal, a formát határoló és azt pontosan definiáló körvonal hangsúlyos szerepét. Ez a sajátosság nem csupán a befoglaló formák esetében érvényesül, hanem ugyanolyan fontossá válik a belrajz, a részformák tiszta megjelenítésénél, a pozitív és negatív formák

voltaképpen egyenrangú esztétikai minősége, megformáltsága terén is. S bár szembeötlő a különbség pl. Botticelli kemény, rajzos kontúrja és Leonardo lágy sfumatoja között – Leonardo óvta is a festőket a túlzott kontúrozástól –, lényegében egyforma határozottsággal különbülnek el náluk figura és háttér, pozitív és negatív forma, illetve a különböző, egymás mellé rendeződő, az egészt építő formaszegmensek. (Épp ebből a sajátosságból adódott még Freud számára is a lehetőség, hogy Leonardo egyik képén¹ – bármennyire véletlenszerű is a formai hasonlóság – a drapéria redőiben egy keselyűt tudjon felfedezni.)

Jellemző azonban, hogy az itáliai reneszánsz szcénán belül is különösen a firenzei művészek számára volt kiemelkedő fontosságú a rajz, akikhez képest a velenceiek – így „a rövid életű, mindig színekben gondolkodó, rejtélyes Giorgione”² is – festőien gondolkodtak. A firenzei iskolázottságú művész számára egy velencei festő formaképzése elnagyoltnak tűnt. Michelangelo dicsérte Tiziano színeit, de a rajzot – akár a többi velencei festő esetében – sajnálatosan gyengének találta.³ (Tizianóra pedig Michelangelo gigantizmusa és félelmissége hatott nyomasztóan, mint ahogy azt Vasari említi.⁴) A velenceiek közül még Tintoretto számára volt legfontosabb a rajz, azonban a toszkánrómai „*delineavit*”-tal (megrajzol, körvonalaz) szemben ő is a velencei „*pinxit*”-et (megfest) hangsúlyozta.⁵ A vonal, körvonal hangsúlyozott szerepe, avagy mellőzése pedig nem egyszerű ízlésbeli probléma, hisz a jelentés szempontjára

ból is meghatározó jelentőséggel bír: „... míg a lineáris látás élesen elhatárolja egymástól a formákat, a festői éppen ellenkezőleg, arra a mozgásra utal, amely át- meg átjárja a dolgok egészét. Ott egyenletes, világos vonalak választják el egymástól a formákat, itt a hangsúlytalan formahatárok kedveznek az egységnek.”⁶

Persze minden viszonylagos: az itáliai reneszánsz valamennyi művésze – így a velenceiek is – „lineáris” (Wölfflin) például a rembrandti „festői” formával összevetve. Ha pedig úgy nézzük, a firenzeiekhez képest már a velencei Giorgione is egyféle átmenetet képez Rembrandt felé. Azonban Rembrandt „hazai pályán” is különös esetnek számított. Talán az Éjjeli őrjárat volt az első munkája, mely nyilvános, „hivatalos” elmarasztalásban részesült, bizonyos Joachim Sandrart festő-műkritikus által. A kifogások részben hasonlóak, mint Michelangelói a velenceiekkel szemben: „Rembrandt sohasem járt Itáliában vagy másutt, ahol tanulmányozhatta volna az antik műalkotásokat s a művészet elméletét. (...) Emiatt sohasem változtatja meg módszerét, s habozás nélkül szembeszáll az anatómiát és az emberi test arányait taglaló elméletekkel, a perspektívákra és a klasszikus szobrok tanulmányozásának hasznosságára vonatkozó felfogásunkkal. Mást gondol Raffaello rajzművészetéről, valamint az okszerű művészképzésről, szembeszáll az akadémiákkal is, melyek nélkülözhetetlenül fontosak a mi hivatásunk szempontjából – azaz érvelve, hogy csakis, kizárólag, a természet szabályait kell követni, semmiféle más szabály nem számít.”⁷

Érdekes, hogy még a tizenkilencedik század egyik legkiválóbb műkritikusa, Jakob Burckhardt is hasonló ellenvetésekkel él Rembrandt-tal szemben: „nem tud helyes perspektívában rajzolni, emberi testet normálisan ábrázolni, nagy hibákat követ el, gyakran befejezetlen, hiányzik belőle a pontosság, amelyben honfitársai annyira túltesznek rajta.”⁸ További véleményeiből kiderül, hogy a görög-reneszánsz formán iskolázott klasszicizáló ízlés mondatja vele mindezt, ami legárulkodóbban szóhasználatában nyilvánul meg, ugyanis közönségesnek, „csőcselékszerű”-nek találja Rembrandt figuráit. „Már szavainak statisztikája eligazít – írja Fülep Lajos – hiszen akadémiai előadásának 20 lapnyi szövegében nem kevesebb, mint négyszer fordul elő a ‘csőcselékszerű’ jelző, s ha még hozzátesszük a rokon jelentésűeket és e sok rossz ellentétének, a szépségnek és idealitásnak hiányolását, a vádat, hogy Rembrandt ellensége volt Itáliának és mindennek, ami onnan származott (...).”⁹

Georg Simmel is utal az e szellemben megfogalmazódó klasszikus szépségideálra, amikor azt írja, hogy: „A szép forma zártsága, amely felett nyomtalanul múlik el az élet áramlása, szemmel láthatólag kapcsolatban áll azzal, amit a műalkotás tökéletességének nevezünk.”¹⁰ Tény, hogy Rembrandt alakjai mindehhez képest sokkal inkább életszagúak, s adódik ez abból is, hogy szinte „képesek vagyunk követni kezének mozgását, az egyes ecsetvonásokat, azt, ahogyan a mű, minden szubjektivitást meghaladó volta és zártsága ellenére a festő lelki impulzusából, vagy akár megfoghatatlan indítékaiból

bizonyos módon összeáll.”¹¹ Nyilván festőjük számára is közelebb állt egymáshoz festészet és élet, mint a kifinomult, klasszikus kultúrán iskolázott itáliai mesterek esetében.

A Rembrandt rajzaira jellemző forma is mentes a klasszicizáló, így a reneszánszra is jellemző stilizáló alakításmódtól. A vonások nála gesztusszerűbbek, expreszívebbek, spontánabbak, mondhatni megformálatlanabbak. Persze a reneszánsz (vázlat)rajz is megfelelően laza és oldott tud lenni, de itt a vonalak mégis a (művészi) formát keresik, míg Rembrandtnál azok beleoldódnak valamiféle kevésbé kontrollált intuitív lendületbe, melyet mintha a megnyilvánulni akaró élet a maga folytonos áramlásával vezérelne. Mert a kevésbé részletező, esetleg a létrehozó mozdulat gesztusát is őrző (ecset)vonásokkal alakított vonalakkól, foltokból épülő forma alkalmas egy közvetlen, még változóban lévő folyamat érzékeltetésére, míg a pontosabb, részletezőbb rajz pillanatszerűséget sugall, mintegy megfagyasztja, kimevívíti az időt, hasonlóan a kis zársebességgel exponált fényképhez.

A keletkezés, a cselekvés és a mozgás a lét alkotórészei – amint azt Georg Simmel hangsúlyozza Rembrandt-tanulmányában –, s ez egybevág azzal a Hérakleitosztól eredő¹², s Hegel által is képviselt gondolattal, hogy a létezés változást implikál, azaz a lét egy a keletkezésessel – míg Parmenidész, Platón és a skolasztikus „realisták” által képviselt felfogás szerint a lét maradandó, időtlen és változatlan szubsztancia.¹³ Előbbi lehetne Rembrandt, utóbbi Giorgione filozófiája.

Bár az ember számára – fizikailag – csak a mindenkori jelen létezik, a „többi” csak így-úgy feldolgozott képzet, holmi (értelmi) konstrukció, magát a valóságot, az életet múlt időben ismerjük; a múlt jelenünkig ható folyamaként. Ha Rembrandt, a festő szellemét ez a képzet uralta, s ezen – akár tudattalan – érzet objektivációjának vágya munkált benne, nagyon is érthető a pillanat befagyasztásától való tartózkodása. Utóbbi szemlélet sokkal inkább állhatott közel az itáliai reneszánsz mesteréhez, hisz ott a teljesség ígézetében művészet és tudomány határai elmosódtak, olyannyira, hogy a legkövetkezetesebben tudományos valóság szemlélet éppen a festészet területén valósult meg, miként azt Arnold Gehlen is kifejti a reneszánsz világvélelés kapcsolatban: „A megfigyelés és a mérés pontossága és előítéletmentessége, a megismerés menetének végiggondolása, majd az átgondolt tapasztalatoknak a valóság modelljét adó gyakorlatba való átvitele: ez a tapasztalati tudomány ideáltípusa. Még napjainkban is inkább csak követelmény, mint eredmény az ilyen értelemben vett teljes, ismeretelméletet is magába foglaló tudomány, még a fizikában is.”¹⁴

A reneszánsz formaalakítás kidolgozott részletekben építkező, analitikus mivolta teljes mértékben egybevág ezzel a gondolkodásmóddal. A német Dürer híres nyula vagy gyepészletei analitikus aprólékosságukban már közelítenek egy tankönyvillusztráció tudományos precizitásához (is). Dürer – Rembrandttal ellentétben – a rézkarcot is mellőzte, mert túl esetlegesnek találta, főként a nehezen kontrollálható mara-

tási folyamat miatt; helyette a nagy türelmet és aprólékos munkát igénylő, de direkter rézmetszetet kedvelte. Ugyanakkor Rembrandtnál a rézkarc technikájának kultiválása azonos tőről fakad a szélesebb, gyakran gesztuszerű ecsetkezelés kedvelésével. A grafikai technikák között ez jól megfelel a wölfflini értelemben vett festői mentalitásnak, hisz itt lehetséges a spontán, lazább vonalvezetést, ugyanakkor differenciált tónusképzést lehetővé tevő alakítás, illetve a spontán gesztusokat is megengedő könnyed eszközkezelés a nagyobb precizitást igénylő metszéstechikákkal szemben.

Dürerhez az itáliaiak közül bizonyos szempontból Leonardo áll a legközelebb, akinél a korábban említett módon elválaszthatatlan egységként működött a művész és a tudós, s ennek megfelelően tudományos szempontból is tökéletes anatómiai rajzai festményekhez készített tanulmányrajzaival azonos szemléleti forrásból erednek.

Leonardo valószínűleg Giorgionéra is hatott, talán ez érződik utóbbi sfumatos megoldásaiban. Giorgione persze eleve álmodozóbb, líraibb alkat, aki „csupán” festészetet művel, a szín és fény segítségével old meg minden őt érdeklő problémát; nem annyira analitikusan, inkább valamiféle transzcendens lelkülettel közelítve a „szépség” felé. Efféle átszellemültség tükröződik önarcképein is.

Rembrandt azonban mit sem törődött ezzel a szépségfelfogással; ő efféle mérlegelés mellőzésével, a legnagyobb természetességgel festette az embert, magát az ember-séget, mely tökéletesen közömbös a különféle szép-

ségideálok iránt. Hangsúlyozottan természetesnek nevezhető ez a viszony, mely jól megmutatkozik olyan munkák mellett, mint pl. Ghirlandaio festménye, a Nagyapa az unokájával. Itt egy csúnya, bibircsókos orrú öregember és kisunokája szeretetteljes kapcsolata a téma, ahol éppen e visszataszító rútság ellenére létező bensőséges viszony megjelenítésével a festő tudatosan reflektál magára a csúnyságra is. Rembrandtnak talán egyetlen „szép” figurája sincs – ő sem volt szép, ez önarcképeiből kiderül, mint ahogy az is, hogy önmagát ugyanolyan elfogulatlan természetességgel tudta festeni, mint bármelyik modelljét. Ehhez képest Giorgione festménye, Der Knabe mit Pfeil – a haj, a tekintet, az ajkak, a fej- és kéztartás, az Ámor-nyila attribútum szerepeltetése – egyféle szépségideál megtestesítésének is tekinthető. Ezzel szemben a Vecchia (Alte Frau) interpretálható a szépség mulandóságát tárgyaló vanitas-ábrázolásként. Ő is, mintegy formai párhuzamként az előzővel, valamit tart a kezében, de a szerelem nyila helyett egy cédulát, melynek szövege („col tempo”) az idő – ezzel együtt a szépség – múlására utal.

De arról van-e itt szó, hogy Rembrandt nem törődött a szépséggel, vagy inkább arról, hogy egészen másképp gondolkodott róla? Talán épp neki volt több sejtése a valódi szépségről. Ezzel kapcsolatban Hamvas Bélát idézném: „Amitől a nő a legjobban fél: öregnek és csúnyának lenni. Ha szép lenne, sohasem lehetne sem csúnya, sem öreg. A szépség nem jelleg, amit el lehet veszíteni; a szépség nem tulajdonság, hanem Istenhez való hasonlóság.

Amit el lehet veszíteni és amit a nő el is veszít, az a bűbáj. Ezért lesz rút és vén. – A szépség nem valami, ami merő külsőség.”¹⁵

E jellegzetes művészi-szakmai problémával sok művész, köztük a „titáni” Michelangelo is küszködött. Neki, az itáliai reneszánsz polgárának eminens fontosságú volt a(z érzéki) szépség megjelenítése, de pontosan tudta, hogy ez nagyon könnyen külsődleges érték marad, mely hamar elcsábít a lényegiről. A szép iránti vágy és a bensőjét feszítő, konfliktusokkal teli szenvedély közötti tusakodás eredményezi a jellegzetes michelangelói figurák intenzitását, amit Szalay Lajos egy beszélgetésében úgy jellemez, hogy Michelangelónál a szépséget tönkreteszi az erő.¹⁶ (Szépség és erő viszonya egyébként külön elemzést érdemelne, annyi azonban megjegyezhető, hogy a szépelgés és erőtlenség határozottan korrelálnak egymással.)

Giorgionénál – nem utolsósorban itáliai iskolázottsága következtében – nagyobb jelentőséggel bírt a stílus kérdése is, mely előre meghatároz bizonyos formai jellemzőket, eleve egyféle ideális, tehát véglegesnek tekintett állapot felé törekszik. (Épp ez a klasszicisztikus alapállás vezet minden időben fokról fokra a manierizmus felé.) Simmel úgy fogalmaz, hogy a pusztá stílus, mely mégiscsak egy általános formálólolv, oly módon irányítja az ábrázolást, hogy a konkrét portréban, mintegy az ábrázolt személy tulajdonságaként folyik abba bele.¹⁷ Mindez egy tiszta, lezárt hatást eredményez, hangsúlyozottan a művészet tárgyává teszi a megjelenítettet.

Milan Kundera vélhetően inkább a rembrandti eljárással szimpatizál, amikor a zenei kompozíció kapcsán Beethovenre hivatkozva fejtegeti, hogy a kompozíciót nem szabad eleve adott kész öntőformának tekinteni, melyet csupán megtölteni kell a művészi invencióval; sokkal inkább kell magának a kompozíciónak invencióvá válnia, mely a szerző egész eredetiségének hiteles hordozója.¹⁸ Rembrandt (portré)művészetében, emberábrázolásában minden külsőségről lemondott, mégpedig öregedése és művészetének elmélyülése során egyre inkább. S bár több képén megnyilvánul a pusztá anyagábrázolás és érzéki színkezelés fölött érzett öröme, a lelki tartalmak, a „benső” intenzív jelenléte mindig fölébe kerekedik a pusztá artistikumnak.

Rembrandtnál megfigyelhető a festékanyagra való odafigyelés, a festett felületek érzéki szépségének felfedezése, mely azonban nem öncélú örömködés. Épp ellenkezőleg: az én értelmezésem szerint az érzékeltes minőségek okozta öröm mindig azon élmény következménye, mikor valamely kikíváncozó gondolatunk, érzetünk egy alkalmas „felületre” lel, abba beleköltözni kíván, s a további alakítást diktálja. E felfedezés, e rátalálás fényében történő továbbalakítás során éled meg a pusztá anyag, s lekesülnek át addig rideg, dekoratív minőségei. Ekkor teljesedik ki, s nyeri el értelmét az úgynevezett érzékletesség. Ez a jellegzetes artistikum szövi egységbe a rembrandti kompozíciót is. Nála egyértelműen egy általános összhatás érdekében formálódnak a részletek, jellemzően foltszerűen, éppen annyi, amennyi feltétlenül szükséges a kifejezendő szándék egyértelmű

megjelenítéséhez. Intuíció vagy ihlet és forma, illetve technika – a spontán és a megmunkált – dichotómiája jöhetett volna létre Rembrandtnál, ha valamilyen oknál fogva munkáit részletzegénynek látja, vagy az ilyen irányú kritikát elfogadva – kortársai, megrendelői szemére vetették, hogy portréi nem hasonlítanak eléggé, ill. elnagyoltak – a hiányzó részletek („vizuális adatok”) mesteremeri precizitással való kitöltésére törekszik. Ezzel kapcsolatban Frommtól is idekíváncozik egy gondolat, melynek talán a tárgyalt kétféle alkotói attitűdhöz¹⁹, a forma, a részletek kezeléséhez is köze lehet: „A létezés módjának legfőbb célja a *mélyebb tudás*, a birtoklás egzisztenciális formájának pedig a *több tudás*.”²⁰ Tehát a létezés a mélyebb felé törekszik, míg a birtoklás a több felé. Nem ez az attitűd nyilvánul meg Rembrandt művészetében, amikor a (leltárszerűen feldolgozott) részletek sorolása, szaporítása helyett valami lapidárisan egyszerű gesztussal magába a folyton alakuló életfolyamba igyekszik belefűzni – mintegy annak részévé téve – félhomályból előderengő, környezetükkel szinte egyneműen kezelt figuráit? Giorgione Rembrandtnál jobban tudatosította volt az egészzet építő (számára fontos) részletek meglétét, s inkább látta jellemző részletek egységeként a jelenséget. Nyilván ebből adódik, hogy nála a részletek letisztultabbak, pontosabban definiáltak, kidolgozottabbak.

Fontos tudni azonban, hogy az összevetések során felmerülő hasonlóságok és különbözőségek viszonylagosak, mindig az értelmező aktuális szempontrendszerének függvényei. Egyrészt felfoghatunk két entitást egymás ellentéteiként,

másfelől egyetlen minőségen belül pusztán fokozati eltérésként. Az európai elméleti gondolkodás, mely az értelem-, illetve jelentéskeresés során előszeretettel alkalmaz ún. tükörkonstrukciókat, a hagyományos művészi érzékenység vagy ízlés egyik pólusaként gyakran szerepelteti a klasszicista, klasszicisztikus fogalmát, mely ellenpárjaként hol a romantikus (Gombrich²¹), hol a manierista (A. Gehlen²²), hol a barokk (H. Focillon²³), hol az expresszív (R. Arnheim²⁴) minőségeket szerepelteti. Tény, hogy e megközelítés Rembrandt és Giorgione (portré)művészetének összevetésénél is – túl a már említett wölfflini lineáris-festői ellentétpárján – értelmezési keretekkel szolgál, amennyiben Giorgione a klasszicista, míg Rembrandt a mindenkori másik pólus képviselője²⁵.

Hamvas művében is fontos szerepet kap ez a probléma. Nézete szerint „Jung, Klages, Sorokin, Keyserling, Bergson, Frobenius és az egész modern tudományos gondolkodás azt a hibát követi el, hogy amikor a valóságot egyetlen alakban meglátja, ehhez az alakhoz racionális módszerrel tükörképet szerkeszt és azt hiszi, hogy ez a tükörkép az eredetinek valóságos kiegészítője.”²⁶

Mondhatnánk azt is, hogy Giorgione formailag világosan tagolt építkezése egybecsengett a művészet világába is egyre inkább beáramló „fogalomrealizmussal”; meglehet, ő inkább a „megfelelő helyen és időben” működött²⁷, mint Rembrandt, aki – mintegy eltévedt lélekként – ismert módon csak kevésé volt képes környezete anyagias és haszonelvű egzisztenciális kihívásainak, gyakorlati követelményeinek eleget

tenni úgy tragédiáktól sem mentes (magán) életében, mint festészetében. Nyilván efféle tapasztalatok is erjesztették alkotói énjét, s alakították munkái minőségét. Hisz – mint ahogy azt Herbert Read is írja – „A szenvedés nemcsak arra való, hogy az életfelfogást a pesszimizmus sötétségével színezzé, hanem az erővel teljes és mély élet kelléke is: a mélyen megrendítő szenvedés szükséges az életnek belül való megragadásához, a felsőbbrendű szellemi élethez, a lélek bensőségének fokozásához. Az élet csak az ellenállásokkal való küzdelemben fejtheti ki teljes tartalmát.”²⁸ (S mivel az élet hallgat, Rembrandt, az élet tanúságtevője valószínűleg tanárként sem volt képes „valódi” tudását közvetíteni, annyira belső, fogalmilag definiál(hat)atlan, „néma” tudás volt az övé; érzetek, intuíció, mely addig működik meggyőzően és hitelesen, míg a tudat által nem reflektáltan, spon-tán módon hat. A többi már csak steril kézmű, gyakran ennyi marad a tanítványnak, s persze a lehetőség, hogy magától ellessen titkokat.)

Végezetül, ha egybeeséseket keresünk, megemlíthető Rembrandtnál némi itáliai befolyás (Rembrandt mesterei is rendelkeztek itáliai tapasztalatokkal, pl. Lastman ismerte és alkalmazta Caravaggio technikáját; Rembrandt nyilván a tőlük tanultakat fejlesztette tovább, de nála már belső fényről beszélünk, melyet a dolgok, ill. személyek mintegy önmagukból bocsátanak ki, ellentétben a caravaggioi reflektorszerű háttással²⁹); Giorgionénál holland tanulságok (pl. lazúrozó olajtechnika), a rajz relatív csökkent szerepe (lágyak a kontúrok, sfumatos hatás)

a színhez képest. S mindeneke előtt a velenceiek között „Giorgione az, aki elsőként ragadja meg portréin az ábrázolt személyiséget a maga teljességében, valamennyi belső vonásában; (...) Arcmásai nem csak a lefestett személy pillanatnyi lelkiállapotát tükrözik, hanem a modell egész személyiségét megjeleníti a festő, s életnek egyetlen pillanatába sűrítve múltját és jövőjét is szinte sejteti.”³⁰

E jellemzés mindennél jobban mutatja a közöttük lévő hasonlóságot, hisz ezek a sorok akár Rembrandtról is íródhattak volna.

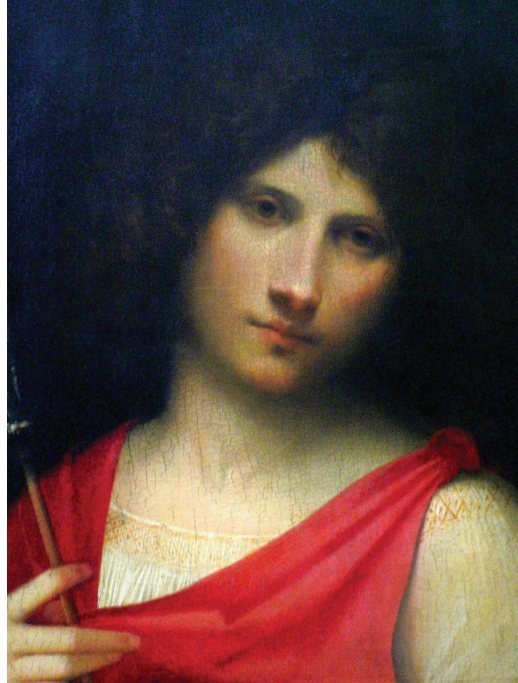
Jegyzetek:

- ¹ Szent Anna harmadmagával (Párizs, Louvre)
- ² S. Nagy Katalin (2001): Önarcképek. Palatinus Kiadó, Budapest. 113.
- ³ A szigorú, fegyelemhez szokott idős mesternek tett szett Tiziano koloritja és stílusa, csak azt sajnálta, hogy Velencében a festők nem tanultak meg jól rajzolni.” In Aradi Nóra (1993, szerk.): Az érett reneszánsz. Corvina Kiadó, Budapest. 105.
- ⁴ In Giuseppe de Logu és Mario Abis (1975): A velencei festészet fénykora. Corvina Kiadó, Budapest. 14.
- ⁵ uo. 22.
- ⁶ Heinrich Wölfflin (2001): Művészettörténeti alapfogalmak. Magyar Könyvklub, Budapest. 46.
- ⁷ In Halász Zoltán (1968): A szenvedély arca. Corvina Kiadó, Budapest. 139.
- ⁸ uo. 139-140.
- ⁹ uo. 140.
- ¹⁰ Georg Simmel (1986): Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet. Corvina Kiadó, Budapest. 85.
- ¹¹ uo. 85.
- ¹² Igazából már Imhotep (Hermész Triszmegisztosz) kijelentette, hogy minden mozog, minden változik.

- ¹³ Erich Fromm (1994): *Birtokolni vagy létezni?* Akadémiai Kiadó, Budapest. 34-35.
- ¹⁴ Arnold Gehlen (1987): *Kor-képek.* Gondolat Kiadó, Budapest. 48.
- ¹⁵ Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I.* Medio Kiadó, Szentendre. 207.
- ¹⁶ Bakonyi Péter (1987): Szalay Lajos. *Végtelen a tenyérben.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest. 76.
- ¹⁷ Georg Simmel (1986): Rembrandt. *Művészetfilozófiai kísérlet.* Corvina Kiadó, Budapest. 20-21.
- ¹⁸ Milan Kundera (1996): *Elárult testamentumok.* Európa Könyvkiadó, Budapest. 160.
- ¹⁹ Gondolok itt a rembrandti intuitív-globális, ill. a Giorgione által is követett, reneszánsz szellemű, a tudományos megismerés módszerével konvergens analitikus szemléletre. Azonban mindez nyomban ártértékelődik, mondjuk egy Giorgione-Leonardo viszonyra kivetítve.
- ²⁰ Erich Fromm (1994): *Birtokolni vagy létezni?* Akadémiai Kiadó, Budapest. 49.
- ²¹ E.H. Gombrich (1978): *A művészet története.* Gondolat, Budapest.
- ²² Arnold Gehlen (1987): *Kor-képek.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- ²³ Henry Focillon (1982): *A formák élete. A nyugati művészet.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- ²⁴ Rudolf Arnheim (1979): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- ²⁵ Természetesen itt csak formai megfelelésekről van szó, nem a szigorúan vett művészettörténeti kategóriákról.
- ²⁶ Hamvas Béla (1995): *Scientia sacra I.* Medio Kiadó, Szentendre. 161.
- ²⁷ Ugyanakkor mi a helyzet titokzatos „romanticizmusával”, mely olyan munkákban nyilvánul meg, mint A vihar? Igaz, hogy a hatás inkább a motívumok különös „konstellációjából” adódik, bár nála a színezés módja is különlegesnek tekinthető.
- ²⁸ Herbert Read (1968): *A modern szobrászat.* Corvina Kiadó, Budapest.
- ²⁹ E rembrandti sajátosság, a „belső fény” érdekes egybeesést mutat Hamvas Béla egy mondatával: „A szépség az egész lényen uralkodó hatalmas tűz és fény.” (Scientia sacra I. 207.) Mintha épp ezt fogalmazná meg képeiben Rembrandt a festő eszközeivel. Ezzel a gondolattal visszautalnék a korábban tárgyalt szépség-felfogás kérdésére is.
- ³⁰ Aradi Nóra (1993, szerk.): *Az érett reneszánsz.* Corvina Kiadó, Budapest. 116.



1. Rembrandt: Önarckép



2. Giorgione: Fiú nyíllal



3. Caravaggio: Dávid



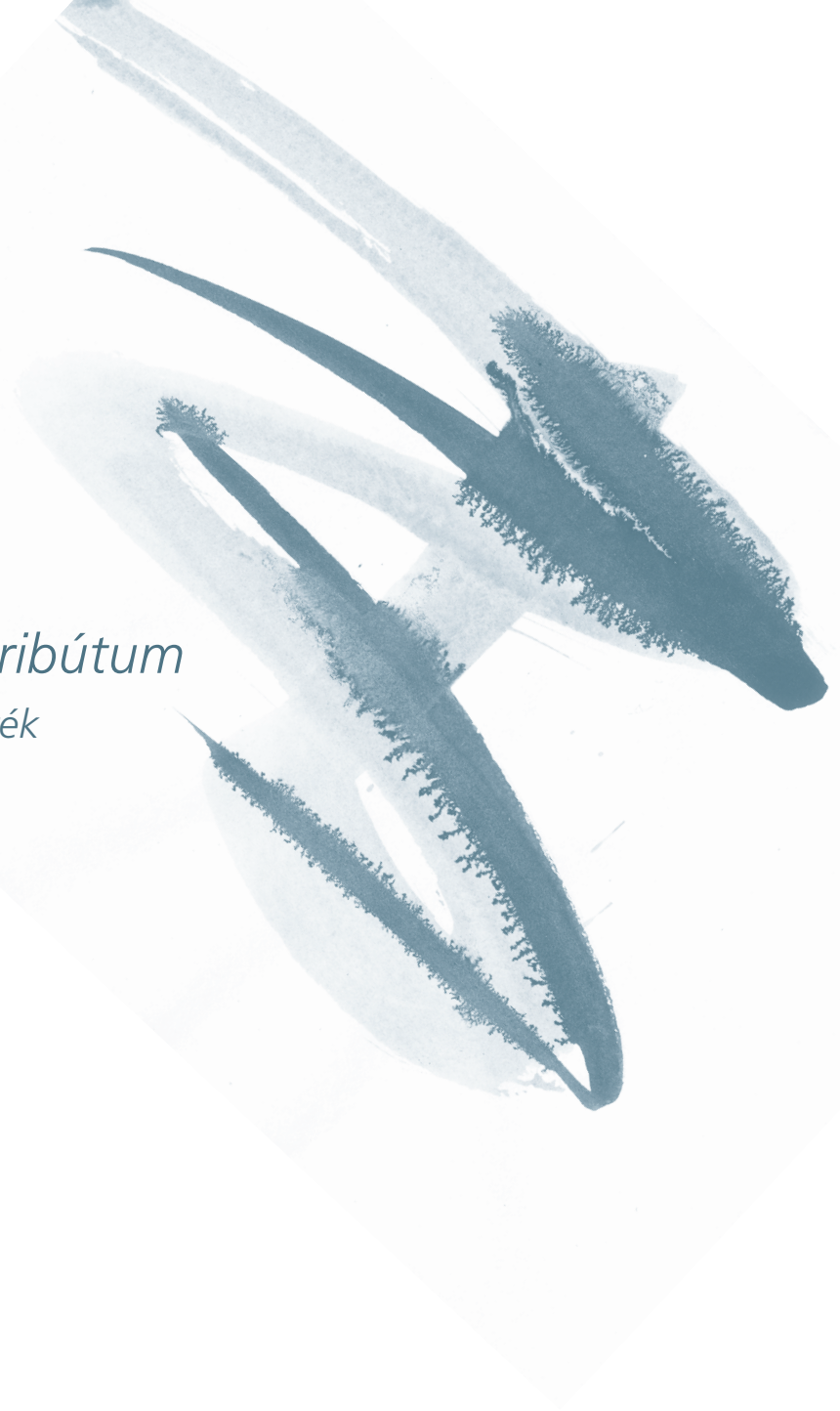
4. Ghirlandaio: Öregember



5. Giorgione: Idős nő

Szabó Zsófia

*A mozdulat mint attribútum
XVIII. századi táncosnőportrék*



„A balett egy festmény; a színpad a vászon; a figurák mechanikus mozgása a szín; fiziognómiájuk, ha mondhatom így, az ecset; a jelenetek összekötése és életre keltése, a zene kiválasztása, a díszlet és a kosztüm adja a koloritot; a koreográfus a festő.”

(Jean-George Noverre)¹

A táncművészet kezdeteit a reneszánsz Itáliában találjuk meg, elterjedésében pedig a francia udvari előadások játszottak fontos közvetítő szerepet. A felsőbb körök házi mulatságaiból aztán megszületett a hivatásos táncművészet, amelyet 1661-ben XIV. Lajos a Királyi Táncakadémia megalapításával kívánt fejleszteni. Egy évtizeddel később jött létre a Királyi Zeneakadémia, amely egyesülve a táncakadémiával a párizsi Opera előadásait immár együttesen alkotta meg.

A hivatásos táncosok köre egyre gyarapodott, s hogy a tehetséges utánpótlásról gondoskodjanak, s a gyorsan hódító, népszerű operabetétek előadásaihoz táncosokat képezzenek, a párizsi opera saját balettiskolát alapított. Az udvari előadások merev koreográfiája helyébe lassan a szabadabb, expresszívebb mozgás és gesztusok kerültek. Ezeket a változásokat olyan előadóművészek teremtették meg, akik mertek újítani, kiemelkedtek tehetségükkel az átlagból és saját műfajuk sztárjaivá tudtak válni. A 18. századi táncstílus fejlődéséhez ezek a táncosok nagyban hozzájárultak, új lépésekkel gyarapították az addig rögzülő hagyományt, finomították a mozdulatok repertoárját, változtatásokat kezdeményeztek a kosztüm, a színpadi viselet esetében is. A század közepén az igazi reformot a táncos-koreográfus Jean-Georges Noverre hozta meg, aki pályafutását

tizenévesen a berlini Opera táncosaként kezdte, ült a párizsi opera igazgatói székében, és dolgozott Mária Terézia bécsi udvarában is.

A színház és az opera, a táncjátékok népszerűségének növekedése egyúttal a képzőművészet számára olyan témát szolgáltatott, mely olykor könnyedségével, máskor épp fajsúlyos mondanivalójával ért el sikereket. Jeles festőművészek vállalkoztak arra, hogy az ünnepektől dívák és színészek képmásait vászonra vigyék – ezáltal a színpad csillagai egy rögzített jelenetben, karakterben vagy épp egy jellegzetes mozdulatban kerültek megörökítésre e képeken. Nem csodálkozhatunk azon, hogy a század során a színházi portrék száma dinamikusan növekedett. A festők egy-egy jól sikerült képmással megalapozhatták hírnevüket, a festészet eszköztára pedig a tehetséges előadóművészek kultuszát a népszerűsítés fő médiuma, a festmények után készült metszetek révén segítette.

E tanulmányban a 18. század ismert balerináiról készült képek elemzésével a mozdulat iránymutató szerepének bemutatására vállalkozom. A táncosok színpadi gesztusa a korszakban olyan vándormotívummá lépett elő, mely kompozíciós formulaként éppúgy elterjedt, ahogy az előadóművészek vendégszerepléseikkel a színházi élet főbb európai központjaiban az új táncstílust meghonosították.

A francia táncművészet alakuló periódusából három olyan balerinát emel ki a táncművészeti irodalom, akik ennek a fordulatnak megalapozói, egy új stílus megteremtői vagy bizonyos tánclépések kitalálói voltak. Az első jelentős táncosnők között tartják számon Françoise Prévost-t (1680 k.-1741), aki 1699-ben lépett a párizsi Opera társulatába. Legnagyobb sikerét Pierre-Charles Roy és Louis Lacoste Philoméla című operájában egy bacchánsnő szerepében aratta, amelyet 1723. április 23-án a királyi Zeneakadémián alakított.² Ebben a szerepben örökölte meg JEAN RAOUX a balerinát festményén, mely jelenleg a tours-i Musée des Beaux-Arts gyűjteményében van.

A kompozíció középpontjában Mademoiselle Prévost karcsú alakja szökellő mozdulattal jelenik meg. Jobb kezével egy szőlőfürtöt emel a magasba, baljában egy pálcát (thyrsos) tart, amiket Dionüszosz hagyományos attribútumaiként ismerünk. A tánc helyszínéül fákkal övezett liget szolgál, a főalak mögött fuvolázó faunok tűnnek elő. A háttérben nimfák és satírok járják körtáncukat, s a táncosok dinamikus gesztusa a bacchánsnő légiesen könnyed mozdulatára reflektál. A festmény bal alsó sarkában egy csörgődob látható, ami gyakran felbukkan bacchanália-jelenetek kellékeként. Mivel a bacchikus menet a tánc megjelenítésének egyik legrégebbi hagyományát képviseli, a hangszer egyúttal a balerina-ábrázolások kísérő attribútumaként is visszaköszön. A táncosnő egy áttetsző inget visel, amelyet



Jean Raoux (1677-1734)
Mademoiselle Prévost mint bacchánsnő
Olaj, vászon, 209 x 162 cm
Szignált, datált: J.R.(oux. f. 1723).
Tours, Musée des Beaux-Arts
1723

gazdagon hullámszó drapéria övez: ilyesfajta lenge öltözék a korban nem jellemezte a színpadi viseletet, vélhetőleg a táncosnői attitűd, a test kecses mozdulatának ábrázolási igénye hívta létre ezt a festői megoldást.

A festő Jean Raoux kezdetben Antoine Ranc, majd Párizsban Bon Boulogne tanítványaként kezdte pályafutását. Eleinte a magasztosabb, történeti tárgyú képek műfajában tevékenykedett, később azonban a könnyedebb témák felé fordult: portrék, társasági jelenetek születtek ecsetje nyomán. Ezekhez a témákhoz minden bizonnyal Nicolas de Largillière művészetéből merített, akinek a munkásságában már a 17. század végén találunk színészeket megörökítő szerepportrékat.³

Françoise Prévost 1730-ban hagyta el a színpadot, hogy átadja helyét növendékeinek, a bájos és virtuóz Marie-Anne Cupis de Camargónak és az expresszív kifejezőerejű Marie Sallé-nak.⁴ A táncosnő-triász e két, ifjabb tagjának színpadi mozdulatvilágát többek között NICOLAS LANCRET egy-egy kompozícióján tanulmányozhatjuk.⁵ A festőt mint Antoine Watteau tanítványát és egyik legjelentősebb követőjét, a fête galante világának tolmácsolóját jegyzi a művészettörténet; nem másolója volt Watteau műveinek – azok hangulatát, rokokó könnyedségét és finomságát vitte tovább munkáin. Már Watteau oeuvre-jében is előkelő helyen találjuk a színházi indíttatású tematikát, a muzsika és a tánc megjelenítését, alkotásain azonban ritka a korabeli művészek portréábrázolása.

Kiindulópontként gyakran segíthette a valós színpadi látvány, de azt mintegy ürügyül használva, a témát teljesen újraírta, lényegében a miliő megörökítésére vállalkozott. Nicolas Lancret (1690-1743) életművében már találunk egyéni vonásokat tükröző képmásokat a fent említett táncosnők portréja esetében. A festő Párizsban Pierre Dulin akadémiai professzor műhelyében kezdte meg tanulmányait, majd 1712-13 körül Claude Gillot-nál képezte magát tovább, annál a mesternél, aki Watteau-t is tanította. 1717 körül egy rövid időre Watteau tanítványává szegődött, akinek csodálta műveit, s nem-sokára a gáláns jelenetek festőjévé vált mestere nyomdokain.

Mademoiselle Camargo táncoló alakját az 1730-as években több változatban is megfestette.⁶ A balerina a 18. században új lépésekkel gazdagította a balettet, s hogy mozgását megkönnyítse, lerövidítette a szoknya hosszát.⁷ Lancret festményein La Camargo kékesfehér (az Ermitázs képén aransyárgában pompázó), virágfüzérékkel díszített ruhát viselő alakja a kompozíció középpontjába került. A mozgás érzetét a kilendülő láb, a felemelt karok érzékeltetik, amit a félreforduló fej gesztusa erősít, kecses tartását finoman összeérintett ujjai fokozzák. A háttér – ahogy Raoux képén – itt is egy park, melynek fái kétoldalt keretet adnak a központi jelenetnek. Középpütt – az egyes variációktól függően – egy füves térséget vagy egy színpadszerű emelvényt találunk, ahol maga a táncjelenet zajlik. Az Ermitázsban lévő kom-

Változatok

Nicolas Lancret: Mlle Camargo táncol



Nicolas Lancret: Mlle Camargo táncol
Olaj, vászon, 45x55 cm
Szentpétervár, Ermitázs



Nicolas Lancret: Mlle Camargo táncol
Olaj, vászon, 41.7x54.5 cm
Wallace Collection, London

pozíció a táncosnő egy kövezett térségen, a nantes-i variáns színpadhoz hasonló kiemelt pódiumon pózol. A londoni, illetve a washingtoni képen nem különül el olyan élesen a táncosnői attitűd a tájháttértől, mivel a festő a természeti környezet egységes látványába komponálta modelljét. A változatok többségén a színházi szokásokhoz kötődve muzsikusokat látunk a balerina mellett, közülük a furulyázó és doboló zenészt emelte át a festő keretező alakként a festmény bal szélére.

A replikák közül a Washingtonban őrzött alkotás tér el látványosan egyéb vonatkozá-

saiban is a többi megoldástól, hiszen Lancret ezen vonultatja fel a legtöbb szereplőt. A zenészek csoportját itt szinte teljesen elrejtette a háttér fái közé, s a ligetet pihenő párokkal töltötte meg. A figurák némelyike a középpontba lévő Mlle Camargo és partnerének kettősét (pas de deux) figyeli, de a főalakoktól jobbra megjelenő pár esetében a táncba hívás gesztusát is érzékelhetjük. A washingtoni mű legszokatlanabb eleme a festmény bal szélén álló férfi, aki kitekint nézőjére a képből. Ennek meghatározására, hogy Marie-Anne Camargo e képmása mely konkrét előadáshoz köthető (vagy



Nicolas Lancret: *Mlle Camargo táncol*, c. 1730
Olaj, vászon, 76.2x106.7 cm
Andrew W. Mellon Collection
National Gallery of Art, Washington



Nicolas Lancret: *Mlle Camargo táncol*
Olaj, vászon, 45x54 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

kapcsolható-e egyáltalán), az eddig áttekin-
tett források alapján nem találtam utalást.

La Camargo riválisa, Marie Sallé 1721-
ben debütált a párizsi Opera színpadán, de
nagy sikereket aratott Londonban, kivívta
Händel csodálatát, aki Terpszikhoré című
darabjával tisztelgett a táncosnő előtt.⁸
Lancret képén a balerina finom tartásban
áll a festmény előterében, gesztusa kevés-
bé mozgalmasság, mint a vetélytárs Camar-
go póza. A jelenet egy ligetben játszódik,
amelyben egy nőalak virágfüzérékkel dí-
szített szobrával oszlopai között az ókori
Vesta-körtemplomokat idéző épület áll. A

zenéről az oszlopcsarnok lépcsőjén és köz-
vetlen közelében elhelyezkedő muzsikusok
gondoskodnak. Mademoiselle Sallé mö-
gött három hölgy tánca zárja a jelenetet:
hármukban az ókori mitológiából ismert
Grácia-ábrázolások képi hagyományának
folytatóit ismerhetjük fel. A táncosnő Ma-
rie Sallé elsősorban nemes eleganciájával
és expresszív kifejezőerejével nyugtázta le a
közönséget. A festmény érzékletesen köz-
vetíti ezt a finomságot, amelyet a karoknak
a szoknya vonalát követő íve erősít, s ame-
lyet a háttérben táncoló „Gráciák” mozdu-
lata ellenpontos.



*Metszet Nicolas Lancret műve után
Marie Sallé a három Gráciával
olaj, vászon, 42x54 cm
Schloss Rheinsberg
1732*



*Jean-Baptiste-Joseph Pater
Fête Champetre (Le Petit Poinçon)
olaj, fatábla, 15.2x20.3 cm
Jacob Stern Family Loan Collection 1928.31
Fine Arts Museums of San Francisco*

A Watteau-követők táborából kiemelkedő művészek közül JEAN-BAPTISTE PATER (1695-1736) művei között lelhetünk hasonló jellegű kompozíciókra. Pater munkásságában ritka a portréábrázolás – többnyire családtagjairól készült festményeket találunk –, de e kevés képmás között két színésznő megörökítésére mégis vállalkozott. Az ifjú Mlle d'Angeville-ről és egy másik színésznőről (Le Petit Poinçon) készített portréján a gesztusok csak nagy vonalakban hasonlítanak Lancret kompozícióihoz.⁹ Az előtérbe komponált figurák e képeken is sajátos kéztartással jelennek meg, a mozdulat azonban jóval statikusabb, lévén inkább drámai színésznőkről, mintsem táncművészekről van szó. A természeti környezet és a háttér figurái azonban teljes mértékben közvetítik a rokokó hangulatot – nem zené-

szek, hanem elegáns hölgyek és urak veszik körbe a kiemelt alakot az itt reprodukált Pater-képen. Mlle d'Angeville képmásán még egy mozzanat figyelemre méltó: a színésznő feje fölött egy puttó lebeg, kezében koszorúval, amellyel megkoronázza a sikeres komikát.¹⁰ A motívum forrását ez esetben egy korábbi alkotás adhatja: az előfutárként már említett Nicolas de Largillière Mlle Duclos-t Ariadné szerepében ábrázoló képének elemét ismétli. Pater képen Mlle d'Angeville kezében maszkot tart, ami gyakori motívum előadóművészek ábrázolása esetében, mivel a komédia műzsájának, Tháliának az ókortól használatos ábrázolási hagyományát eleveníti fel. Kizárólagos megkülönböztető jegyként azonban mégsem értékelhető, hiszen a korszakban a bálók, jelmezes mulatságok igen

divatos szórakozási lehetőséget jelentettek az előkelő úri társaságok számára, ekként az álarc a portréművészetbe idővel általánosan használt kellékként vonult be. A Pater-képek arra mindenképpen bizonyítékkal szolgálnak, hogy a táncosnői attitűdhez választott rokokó közeg nemcsak az operaelőadások hangulatának közvetítésére volt alkalmas: ez a séma némi módosítással átültethetőnek bizonyult a „nem-táncos” darabokhoz is.

Ahogy a fentiekben láthattuk, Lancret és Pater, a mester és példakép Watteau stílusából kiindulva egy-egy kép esetében nemcsak a színházi hangulat közvetítésére törekedett. A táncosnőkről készült változatok nagy száma azt bizonyítja: a sztárkultusz jelenlétével már a 18. század elején számolnunk kell, amelyet – főként a festmények kompozícióira épülő metszetek sokszorosításával – a képzőművészet nagy mértékben elősegített. Ha az eddigiekben elemzett kompozíciókat megfigyeljük, szinte mindegyik festmény esetében a modellt a tánc gesztusában, felemelt karokkal, kecsesen kilépő vagy a földtől elemelt lábbal ábrázolta festőjük. A modell azonban sohasem önmagában áll: a rokokó fête galante világának közegében, erdős liget közepén jelenik meg. A fák között, Watteau festményeihez hasonlóan, felbukkan egy-egy épület vagy szobor, a kiemelt szereplő közvetlen környezetét pedig a színpadi előadás hatását felidéző táncosok, muzsikusok figurái népesítik be. Másutt a gáláns jelenetek szokásos szereplőit, elegáns urakat és pompás ruhákba öltözött hölgyeket, egymással

évődő párokat, vagy a táncot figyelő, pihenő társaságot láthatjuk megjelenni.

A rokokó ízlés a francia területen kívül is nagy népszerűségnek örvendett, ennek egyik kiemelt helyszíne a 18. században – főként II. Nagy Frigyes műgyűjtő- és műpártoló tevékenységének köszönhetően – a porosz udvar volt. Ehhez a művészeti reprezentációhoz hozzátartozott a színház, opera és tánc szeretete, amelyről az uralkodó a berlini opera társulatának folyamatos gyarapításával, külföldi művészek szerződtetésével gondoskodott. A Watteau, Lancret és Pater képviselte stílusirányzat a szó szoros értelmében bevándorolt a porosz udvarba, hiszen Nagy Frigyes gyűjteményének tekintélyes részét francia rokokó festmények alkották.

Ehhez a stílushoz autentikus közvetítő társult egy jeles francia művész, ANTOINE PESNE (1683-1757) személyében. A művész 1683-an született Párizsban, festőcsaládba; első leckéit apjától kapta, majd az Akadémián nagybátyja, Charles de la Fosse keze alatt tanult tovább. A porosz követről Velencében készített portréja keltette fel I. Frigyes király figyelmét, aki 1711-ben Berlinbe hívta a festőt. Pesne 46 éven keresztül, egészen haláláig a berlini udvar igen megbecsült és jól fizetett udvari művésze maradt. A művész portrékat, történeti és vallásos tárgyú műveket alkotott, különösen monumentális dekoratív munkái ismertek. Ezek allegorikus-mitológiai fal- és táblaképek, amelyeket Rheinsberg, Charlottenburg, Sanssouci és a potsdami városi palota díszítésére készített Watteau és Lancret fêtes galantes-jeleneteinek modorában készített el.

A rokokó hangulat megragadása Pesne egyik-másik festményén a nagy elődök kompozícióinak tudatos követésével társult. Táncosnőportréi közül a legszembetűnőbb hasonlóságot a francia megoldásokkal Marianne Cochois ábrázolása esetében figyelhetjük meg. A francia táncosnő Avignonban, Lyonban táncolt, 1739-ben lépett a párizsi Királyi Táncakadémia társulatába, majd 1742-től új státuszában, a berlini opera première danseuse-eként tündökölt.

Ha Marianne Cochois portróját Lancret Camargo-képével vetjük össze, a hasonló testtartást észlelhetjük, bár a karok tartása ellentétes, és a lábak póza sem egyezik, összehatásában mégis ugyanazt a könnyedséget közvetíti. Pesne tágasabb térbe, egy lejtős domboldalra helyezi balerináját, s az eddigiekkel ellentétben a kép előterét pihenő párok, azaz a jelenet mellékalakjai töltik be. A legfőbb összekötő kapcsot Lancret képével a kompozíció bal oldalán megjelenő furulyázó dobos jelzi, az inspiráció forrásául tehát kétségtelenül a táncoló Camargo portréja szolgált. Az 1730 körül keletkezett Lancret-festmény ekként mintaképpé, a táncosnői attitűd egyik legtalálhatóbb megjelenítőjévé vált, amely magába sűrítette a mozdulat kifejező erejét és a divatos rokokó könnyed hangulatát.

A kompozíció továbbélésére a 18. század második felében is találunk példát. Az 1760 körüli évekre datálható JAKOB SCHMUZER metszete, amely Madame Louise Geoffroy-Bodin táncoló figuráját, La Camargo pózát szinte teljes mértékben követő testtartásban, de szűkebb



*Antoine Pesne: Marianne Cochois
Olaj, vászon, 78.5x107 cm
Schloss Charlottenburg, Potsdam
1750 körül*

képkivágatban, s a háttérben csupán egy íját tartó, bekötött szemű Ámor-figurával mutatja meg. Mivel a pajkos Cupido az ábrázolási tradícióban többnyire Vénusz társaságában jelenik meg, feltételezhetjük, hogy a modell e képen a szerelem és szépség istennőjének szerepét alakítja egy korabeli előadásban. A balerina 1752-64 között a bécsi udvari színház primabalerinája volt, ebben a periódusban készült róla a metszet.¹¹

Ha ennél is szélsőségesebb, szinte rejtett továbbélését keressük a formulának, jó példának mutatkozik egy PIETRO LONGHI művének

tulajdonított, az 1770-80-as évekre datált mű. A képen szereplő modellt Antonio Morassi azonosította egy Binetti nevű ünnepezt itáliai táncosnővel: az identifikáció alapjául pedig az a metszet szolgált, amely a festményen ábrázolt szoba falán függött. A metszeten szereplő figura a már ismerős felemelt karokkal és lábbal megjelenő „táncosnő-pózban” látszik, a felirat pedig „la celebre Binetti”-ként határozza meg a modellt.¹² Ekként ennek a típusnak a vándorlását a francia szülőföldről a porosz udvaron és a bécsi királyi rezidencián át egészen a velencei enteriőrökig nyomon követhetjük.



Nicolas Lancret:
Mlle Camargo táncol
(részlet), olaj, vászon,
41,7x54,5 cm,
Wallace Collection, London



Jakob Schmuze:
Madame Louise Geoffroy-
Bodin, metszet, 1760 körül



Antoine Pesne:
Marianne Cochois (részlet)
olaj, vászon, 78,5x107 cm,
Schloss Charlottenburg,
Potsdam, 1750 k.



Antoine Pesne:
La Barberina, olaj, vászon,
221x140 cm,
Schloss Charlottenburg,
Potsdam, 1745 körül

A felsorolt példákkal még korántsem értünk végére annak a kompozíciós megoldásnak, amely a táncosnő-ábrázolásokat jellemzi. Ha visszatérünk a porosz udvarba, Antoine Pesne megbízatásai között más variációkkal, Marianne

Cochois portréján kívül számos színésznő, énekesnő és táncosnő képmásával találkozunk. Ezek közül némelyek csak jelzésszerűen utalnak a modell foglalkozására: Babette Cochois-t például ülő pózban örökítette meg a festő, s csupán a

háttérből előbukkanó *commedia dell'arte*-figura erősíti a modell színházi kötődését.

A színházi portrék köréből Pesne legkiemelkedőbb alkotásait Barbara Campaniniról (1721-1799) készített művei jelentik. A balerinát a 18. század egyik leghíresebb itáliai táncosnőjeként ismerték, akit közönsége, kollégái és kritikusai kedvesen csak La Barberinaként emlegettek, személyét körülrajongták a porosz fővárosban is, ahol legnagyobb sikereit aratta. Barbara Campanini kalandos életútja Pármában kezdődött, majd Camargo riválisaként a párizsi színpadon hódított. Itt látta meg 1743-ban Nagy Frigyes, aki a berlini társulatba szerződtette. A táncosnő azonban a skót követ iránt érzett szerelme miatt előbb Velencébe szökött, ahonnan Nagy Frigyes csak diplomáciai kapcsolatai mozgósításával, katonai felügyelet alatt tudta Berlinbe vitetni. 1748-ig ünnepelt dívája volt a berlini színpadnak, majd házassága révén végül grófnői rangra emelkedett.¹³

Pesne portréi közül a leghíresebb változat a Nagy Frigyes dolgozószobáját díszítő egészalakos táncoló Barberina portréja, melyen a balerina csörgődobbal és párducmintás ruhában építészeti háttér előtt jelenik meg. A táncosnő-póz némi módosítással az eddig elemzettekét követi: a legjelentősebb különbséget a karok tartásában, a kiegészítő kellék és a szűk képkivágat használatában, illetve a háttéralakok hiányában figyelhetjük meg. A környező elemek lecsökkentése révén Pesne a portréjellegét erősíti, de a csörgődob és a testtartás megörökítésével mégis érzéklete-

sen utal a modell foglalkozására, illetve az előadott bacchánsnő-szerepre. A 18. század során a kifejező kézmozdulat, a táncra utaló lábtartás, a maszk és a csörgődob használata mellett a festők szívesen bújtatták modelljeiket a tánc műzsája, Terpszikhoré jelmezébe, vagy egy adott darab meghatározott karakterében, annak kosztümében, kellékeivel, gesztusaival örökítették meg. A festői megoldások a fent elemzett sajátosságokon túl tehát szélesebb ikonográfiai örökségből merítenek – ennek tárgyalása azonban túlmutat jelen elemzésünk keretein.

Jegyzetek:

- ¹ Idézi Eva Campianu: *Terpsichore im Wien der Kaiserin* In: *Maria Theresia und ihre Zeit, Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, herausg. Walter Koschatzky, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1980. p. 407.
- ² *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, Exh.cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980. kat. 53. pp. 96-97.
- ³ Lásd kat. 57. Jean Raoux: *Portrait de Mlle Prévost en bacchante*, Musée des Beaux-Arts de Tours – Guide des Collections, Réunion des Musées Nationaux, 1998. p. 77.
- ⁴ Bordeaux, kat. 53. p. 97. A század második felében a táncosnők sorából Marie-Madeleine Guimard nevét emelhetjük ki, akiről többek között Jean-Honoré Fragonard készített portrét.
- ⁵ A táncoló Mlle Camargo kompozíciójának négy változata ismert különböző gyűjteményekből: Wallace Collection, London; Musée des Beaux-Arts, Nantes;

- Ermitázs, Szentpétervár; Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington
- ⁶ Nemilova, Inna S.: *The Hermitage, French Painting – Eighteenth Century*, Giunti, Firenze, 1986. p. 163.
- ⁷ Leírás ad Marie Sallé-ről egy másik portréja alapján Boris Lossky: Tours, Musée des Beaux-Arts, *Peintures du XVIIIe siècle*, Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris, 1962. kat. 72.
- ⁸ Reprodukciót közöl Ingersoll-Smouze, Florence: *Pater, Les Beaux-Arts – Éditions d'Études et de Documents*, Paris, 1928. fig. 201-204., kat. 549-550. p. 81.
- ⁹ Mlle d'Angeville (Marie-Anne Botot) a párizsi Comédie Française társulatának tagja volt, ld. A. M. Nagler: *A Source Book in Theatrical History*, Dover Publications Inc., New York, 1959. (első kiadása: 1952.) p. 339.
- ¹⁰ Maria Theresia und ihre Zeit, p. 505.
- ¹¹ Terisio Pignatti: *L'opera completa di Pietro Longhi*, Rizzoli Editore, Milano, 1974. kat. 216. p. 102.
- ¹² *Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne*, herausg. Ulf Küster, Haus der Kunst München, Edition Minerva, 2003. kat. 169. p. 218.
- ¹³ A háromnegyed-alakos változat II. Frigyes Vilmos, Nagy Frigyes utóda birtokában volt.

Felhasznált irodalom:

Berlin und die Antike, Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, Schloss Charlottenburg, Katalog, herausg. Willmuth Arenhövel, Deutsches Archäologisches Institut, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1979.

Ekhart Berckenhagen, Margarethe Kühn, Pierre du Colombier, Georg Poensgen: *Antoine Pesne*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1958.

Friedrich II. und die Kunst I-II., Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam, 1986.

Ingersoll-Smouze, Florence: *Pater, Les Beaux-Arts – Éditions d'Études et de Documents*, Paris, 1928.

La peinture française du XVIIIe siècle à la cour de Frédéric, Exposition présentée par la ville de Berlin, Margarethe Kühn - Helmut Börsch-Supan, Paris, Louvre, 1963.

Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard, Exh.cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980.

Lossky, Boris: Tours, Musée des Beaux-Arts, *Peintures du XVIIIe siècle*, Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris, 1962.

Maria Theresia und ihre Zeit, Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, herausg. Walter Koschatzky, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1980.

Musée des Beaux-Arts de Tours – Guide des Collections, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Nagler, A. M.: *A Source Book in Theatrical History*, Dover Publications Inc., New York, 1959. (első kiadása: 1952.)

Nemilova, Inna S.: *The Hermitage, French Painting – Eighteenth Century*, Giunti, Firenze, 1986.

Pignatti, Terisio: *L'opera completa di Pietro Longhi*, Rizzoli Editore, Milano, 1974.

Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne, herausg. Ulf Küster, Haus der Kunst München, Edition Minerva, München, 2003.

Lőrincz Zoltán

*Kutatástörténet:
tárgya a hazai református templom*



A Berlinben rendezett 1894-es első „Kirchenbautag“-ot követően és a Magyar Millennium hatására a hazai középkori építészet jelentős szeletét képviselő református templomok feldolgozása is megkezdődött.¹ Ennek a folyamatnak is megvannak az előzményei. Sajátos módon a református templomok liturgiai, építészetelméleti kérdéseit két evangélikus szerző veti fel legkorábban a magyar szakirodalomban. Elsőként 1885-ben Schulek Frigyes írt egy tanulmányt a református templomépítészet és az istentisztelet kérdéséről.² A több részletben megjelent munkájában a katolikus templomok hosszanti terét elveti, és azok utánzását értelmetlennek, a protestáns centrálisat pedig az ünnepélyes hangulat hiánya miatt tartja alkalmatlannak. A hosszanti és a centrális tér egyesítésére, valamint építészeti elveinek összegzése céljából született az általa tervezett szegedi református templom (1880-83), ahol a rövid hosszához két harántirányú, apszisszerű téregység kapcsolódik. A műegyetemi tanár Pecz Samu is hasonló megoldást követ: a debreceni Kossuth utcai templomnál a kereszt-ház, hosszajós templomot centrálissá teszi. Református templomépítészeti elveit másodikként a hazai szaksajtóban ő fogalmazza meg. „A protestáns templomok építéséről, kapcsolatban a debreceni kálvinista új templom részletes ismertetésével” című tanulmányában³ Pecz ebben a munkájában – Sturm hatására* – a centrális, sokszögű térformát jelöli meg követendőnek. Különálló tornyot javasol, és – nyilvánvalóan a protestánsok anyagi helyzetét ismervén – praktikus meggondolásból gótikus stílust propagál. A gótika viszont közismerten az egyik legköltsé-

gesebb építészet volt Európában. Felvetődik a kérdés, akkor miért ragaszkodott Pecz a gótikához? Sturm, a már említett 18. századi teoretikus annak a mecklenburg-schwerini hercegnek a szolgálatában állt, aki ugyancsak az építész által jónak tartott olcsó megoldásokat javasolta. A német téglagótika (Sondergotik) ugyancsak ezt sugallta. Pecz műegyetemi tanárként nyilvánvalóan ismerhette Sturm munkáit. És alaprajzi javaslatait tanulmányozhatta. Még egy elemét látom a gótika felidézésének, mégpedig Sedlmayer okfejtéseit.⁴ Az osztrák művészettörténész a gótika korát „Gott- Mensch” (Isten-Ember) fázisnak tekintti. A romanika korát Augustinus teológiája determinálta, s szépet nem a földi visszaadásában remélte megragadni, és figyelme a túlvilágra irányult. A gótika szellemtörténeti hátterét Aquinói Tamás skolasztikája adja. Fő művében a Summa Theologiae-ben részletesen kifejti, hogy a szépséghez három elem szükséges: a teljesség, azaz tökéletesség (integritas), a meghatározott arány, azaz az összhang (consonantia), valamint a világosság (claritas). E gondolatmenet nemcsak filozófiailag tanulságos, hanem abban a széles kiegyenlítődesű folyamatban is, amikor az emberi és isteni, az e világi és a túlvilági úgymond „egyensúlyba” került. Más megközelítésben a gótika talán fel tudja idézni azt a kort, amikor az „isteni” és „emberi” még harmóniában élt.

Az építészet oldaláról az első lépést a nagytekintélyű egyetemi tanár, Pecz Samu tette meg. Gondolatának, építészeti elveinek summázását jelenti a Budapest- Szilágyi Dezső téri templom ötszögű alaprajza, vörös téglás gótikája, diadalmasan emelkedő tízszögű kupolája.⁵ A teológia

oldaláról az első lépést Katona György teszi meg a „Sárospataki lapokban” 1894-ben,⁶ amikor a „protestáns templomépítészeti stíl” korszakait áttekintvén, szeretett volna választ kapni a történeti, esztétikai, rituális és technikai kérdésekre. „Az ész és szívet egyaránt kielégítő eszmék közössége, aesztetikai és formai kifejezésre jutva, kapcsolatban a minden oldalról gyakorolt és megértett művészeti kifejezési eszközök bírásával fogja az egységes protestáns templomépítészeti stíl megteremtését lehetővé tenni.”⁷

Fejtegetéseiben viszont csak addig jut el, hogy a protestantizmus a művészet „igazi hátaírt” jelöli ki. Réz László⁸ továbbmegy, és a „kultuszhely” kapcsán részletesen ismerteti az új centrális terű templomok⁹ helyes elvét, amit viszont nem tart követendőnek. „A reformált vallás szolgálatában álló templom alaprajza csupán a hosszúkás négyszög alak lehet, mint főhajó, mellyel vagy párhuzamosan haladjanak az oldalhajók, vagy derékszögben illeszkedjék a főhajóhoz az oldalhajó.”¹⁰ A szerző a templom kapcsán az „Isten háza” fogalmából indul ki, így az épület legyen a gyülekezet hajléka, s az otthon érzetét és szépségét adja. Lényegesnek tartja az akusztikai és horasztikai szempontok érvényesítését. Erdélyi Géza szerint Réz „egyértelműen kiemeli – valószínűleg elsőként – a liturgiális követelmények fontosságát”.¹¹

A modern építészeti szempontjából az első jelentős lépést egy elvi, liturgiai tisztázás felé Csikesz Sándor teszi meg. „A református istentiszteleti hely fogalma és megépítésének irányelvei”¹² című tanulmányában, amelyben a horasztikai, akusztikai, dinamikai szempontok mellett a következőket írja:

„A református templom minden porcikájával mondjon igazat. A fa ne hazudja magát vasnak, a malter ne akarja a kő és faragott márvány illúzióját keltetni, a gipsz, stukkó, rabc s megannyi potemkin építészeti fogás számára tilos legyen az Isten háza. A keményfára erezett és festett puhafa a bútorok farizeusa marad.”¹³ Az Egyetemes Konvent – ugyancsak Csikesz Sándor megfogalmazásában – a 39-1933 számú határozatában a következőket mondja: „A magyar református templomépítésnek liturgiai és művészeti szempontból való fokozottabb ellenőrzése és az építető gyülekezetek megfelelő irányítása szükséges. Azonban részint pénzügyi, részint alkotmányjogi és közigazgatási okok miatt egy olyan központi szerv felállítása, mely a templomépítések kérdésébe döntően beleszóljon, kivihetetlen”¹⁴

Ravasz László¹⁵ a Kováts J. István által szerkesztett és a mai napig nagy jelentőséggel bíró Magyar református templomok című kötetben írt tanulmánya szerint a református templom gyülekezeti hajlék, alapjában véve családi ház, ahol a családfő maga Isten, bibliai tisztaságú, a szószék közepén álljon, és előtte legyen az úrasztala, valamint a keresztlőmedence, jellemezze belső és külső világosság. Majd szigorúan kijelenti: „Istentiszteletünk evangéliumi tisztaságából következik, hogy templomaink fala fehér, semmiféle kép vagy ábrázolás benne nincs, festménynek, szobornak nyoma sem található benne.”¹⁶ Időközben és azóta megjelent építészeti és művészettörténeti munkák¹⁷ finomítják és pontosítják a kálvinizmus és a művészet, ezentúl az építészet viszonyát. Munkánk szempontjából fontos az 1944-ben megjelent, az Országos Református Nőszövetség

felkérésére és kiadásában a Padányi Gulyás Jenő által írt „Az építő egyház”¹⁸ című munka.

Az alcím is sokat mond: „az egyházi építkezéseknél hasznos tudnivalók”. A szerzőt a „tisztas egyszerűség”¹⁹ és a korszerű építészet kérdése mellett a református puritánság problémája is foglalkoztatja. „A református egyszerűség, puritánság legyen igényes, azaz keresse meg e jellegének méltó és hatásos művészeti kifejezését.”²⁰ A kvalitásos református művészet létjogosultságát három elemben látja: „neveljük az igazi áhítatot és református öntudatot, neveljük a református művészetet, neveljük a református közízlést”²¹ Majd Padányi konkrét kritériumok és feladatok felsorolásával zárja dolgozatát. Munkája a gyakorló építész szemével kezeli a kérdést, és nem visz közelebb témánk teoretikus megközelítéséhez.

Hosszú szünet után 1971-ben jelenik meg Horváth Barna munkája,²² amelyben történeti áttekintésbe ágyazva így summázza véleményét: „Olyan építészeti és belső tételrendezési megoldást kell találni, ami kifejezi a hirdetett igéből megértett bibliai üzeneteket. Ebben nagy segítségünkre lehet a modern építészet és művészet egyszerűsége, célszerűsége és őszintesége törekvő hajlama.”²³

Marosi Ernő²⁴ a magyar falusi templom, mint építészeti műfaj kategóriájának megteremtésével hívja fel figyelmünket a kézművesség és a magyar református templomok kapcsolatára. Levárdy 1982-ben megjelent munkájában Makkai Lászlót idézi, amely szerint: megpróbálta a reformáció korából átöröklött templomát tisztességesen fenntartani.²⁵ Az idézett munka az ágendák

és istentiszteleti rend ismertetésével zárja gondolatmenetét. Rév Ilona²⁶ a II. világháborút követően mutatja be a templomokat, mint műalkotásokat 1983-ig. Munkája inkább leíró jellegű, és a református térszervezés kérdéseire nem visz közelebb. E feldolgozásból tudjuk meg, hogy 165 római katolikus, 15 evangélikus, 29 baptista, 25 egyéb felekezethez tartozó templom mellett 18 református épült.²⁷

Várady József 1989-ben²⁸ indított vállalkozása katalógusszerűen dokumentálja az egyházkerületek templomait. A Magyar Építőipar 1990. évi 5. füzeté²⁹ különszámot jelentetett meg a hazai szakrális építészet kérdéséről. Guzik Tamás: Szakrális építészeti terek funkcióelemzése, III. című munkájában³⁰ külön fejezetet szentel a református liturgia építészeti keretének. A politikai fordulatot (1989/90) követően az első jelentős vállalkozás a Református templomok Magyarországon³¹ című kötet megjelenése, amelyben Takács Béla inkább az egyháztörténész szemével közelíti meg a református templomok történetét, míg Marosi Ernőt művészettörténészként az érdekli, hogy a szükségképpen többféle szempontból megközelíthető református templomok, s művészettörténeti tárgyalásuk és építészeti értékelésük is többféle feldolgozás szövetébe kívánkoznak. „Az itt következő áttekintés a lehetséges megközelítésmódok közül kettőt választ tárggyúl: a református templomok történetét, mint koruk művészettörténetének részét, valamint azokat a tanulságokat és adalékokat, amelyekkel a ma református templomokként használt középkori műemlékek szolgálnak a magyarországi művészettörté-

net számára.”³² Kérdésvetéseit és konklúziói munkánk szempontjából és a kutatók számára „többféle történet szövetébe” állítván többféle és többsíkú tanulságokat tartalmazhatnak.

1991-ben³³ a Magyar Építőművészet külön számot szentelt a „Szent Terek”-nek. Ennek kapcsán Koós Judith foglalja össze a magyarországi református templomok stílusváltozásait és az utóbbi évek eredményeit így összegzi: „Egy valami azonban közös: a prédikáló templomtípus igényének megvalósítása, a református liturgia és hitelet gyakorlatának architekturális és belsőépítészeti eszközökkel való kielégítése, szolgálata.”³⁴

A Szombathelyi Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskolán 1994 márciusában megtartott „A szakrális építészet ma hazánkban” című konferencián Márkus Mihály foglalta össze a templomépítés református szempontjait.³⁵ Az ennek kapcsán megjelent kiadvány, majd a Confessió³⁶ ugyancsak Márkus tollából közli a szerző szempontjait, amelyek közül Fekete Csaba jó néhány pontot vitat.³⁷ Márkus és Fekete párbeszéséből egy alapvető kérdéseket is tisztázó elméleti vitára számítható polémiát várt az e téma iránt érdeklődő publikum, amely sajnálatos módon elmaradt.

A református templom térszervezése kapcsán érdemes azokat az alapvető, utóbb megjelent liturgiai műveket is megvizsgálni, amelyek ma a református egyházban tankönyvszerűen alapműnek számítanak. Pásztor János³⁸ az istentiszteleti hely történetének rövid áttekintése után a következő konklúzió kimondását tartja fontosnak: „... olyan épületet emeljen, amely komolyan veszi a hely és a tér teológiai jelentőségét. Részletes útmutatást nem szükséges – de nem is

lehetne – adni. A fenti elveknek a helyi adottságok figyelembevételével való alkalmazása olyan istentiszteleti hely létrehozásához vezethet, mely maga is arról beszél azt építészet nyelvén, amit benne hirdetnek: Közöttünk lakik a Kegyelmes Isten.”³⁹ Szőnyi György 1993-ban kiadott munkájában fontosnak tartja, hogy „a padok ugyancsak a szószék körül – a boldogmondások hegye körül – helyezkednek el”.⁴⁰ Czeglédy Sándor⁴¹ az istentisztelet helye és a benne levő felszerelési tárgyak kapcsán rövid stílustörténeti áttekintést ad a templomépítésről, de fontosnak tartja leszögezni, hogy a református egyház hite szerint nem az ószövetségi felfogás a mérvadó, hanem az ApCsel 17. rész 24. verse: „Az Isten, aki teremtette a világot és mindazt, ami benne van, aki mennynek és földnek Ura, nem lakik emberkéz alkotta templomokban.”⁴²

Majd így folytatja a szerző: „Elvi szempontból nincs szükségünk különleges helyekre, ahol az istentisztelet hatékonyabb volna, mint másutt. De a célszerűség és a jó rend kedvéért mégis szüksége van a helyi gyülekezetnek egy olyan alkalmas helyiségre, amelyben a hívek közös hitben egybegyülekezhetnek az Ige és a sákramentumok köré.”⁴³

A református egyházban a mai napig érvényes és jelenleg használatos Ágendája alapján⁴⁴ a templom liturgikus terének meghatározását a következőken összegzi: „Az építés korára utaló és a tájjellegű sajátosságok mellett minden református templomra az a tudatos törekvés jellemző, hogy az igehirdetés és a sákramentum egyaránt középponti helyet kapjon, az úrasztala és a szószék minden padból

látható, a prédikáció pedig jól hallható legyen. Ezt a célt szolgálja a szószék, az úrasztala és a padok megfelelő elhelyezése.”⁴⁵

A Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinatának Liturgiai Bizottságának definíciója szerint: „A gyülekezeti istentisztelet helye a templom, idejét a helyi körülmények és a tradíció figyelembevételével a presbitérium állapítja meg, de mindenesetre úgy, hogy vasárnapokon és ünnepeken mind a délelőtti, mind a délutáni, hétköznapokon legalább a reggeli vagy esti, szombaton, bűnbánati heteken és az év utolsó napján a délutáni istentisztelet is mindig megtartható legyen.

Ahol nincs templom, vagy ahol templomon kívül gyülekezeti istentisztelet tartása válik szükségessé, ott az istentisztelet helyét a presbitérium állapítja meg.”⁴⁶ Mindkét Ágenda (Istentiszteleti Rendtartás) templom definíciója építészetiileg olyan tág, hogy egyben megfoghatatlan is.

Az utóbbi időben aktivizálódott az építészet és az építészeti szakirodalom. A jelentős szakfolyóiratok⁴⁷ egyre több épülő református templomról közölnek kritikai, elemző, bemutatató írásokat. 2005-ben Vukoszávlyer Zorán a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építészettörténeti és Műemléki Tanszék adjunktusa az egyetem aulájában rendezett kiállítást, hiszen a mai magyar építészet egyik fontos területe a szakrális épületek tervezése. A Pál apostoltól választott mottó: „Nem tudjátok-é, hogy Ti Isten temploma vagytok...?” (1Kor 3, 16) Az adjunktus hallgatói hetvenkét tervet mutattak be.⁴⁸ A Budapest Galéria 2006 januárjában a finn szakrális építészetet tárta az érdeklődő publikum elé.

Az ott vásárolható katalógus⁴⁹ hasznos útmutatást és ötleteket adhat a hazai református templomépítészet számára is.

Jegyzetek

- * Leonhard Christoph Sturm: Architektonisches Bedenken von Protestantischer kleinen Kirchen Figur und Einrichtung Hamburg, 1712 és u.ő: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben Ausburg, 1718
- ¹ Magyar Vilmos: A kálvinista templom. In: Építő Ipar, 1909. 1. 20. 31. sz. • Szőnyi Ottó: Régi magyar templomok, Bp., é. n.
- ² Schulek Frigyes: „A református templom”. In: Az Építési Ipar, IX. 1885. 1-2, 11-12., 21-22., 30.
- ³ In: A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közleménye, XXXII. 1888. 193-205., 241-251.
- ⁴ Sedlmayer, Hans: Die Zeitalter der abendländischen Kunst Epochen und Werke. Wien, 1960. 342-352.
- ⁵ Róka Enikő: Pecz Samu Szilágyi Dezső téri református temploma és a protestáns centralizáció templomépítészeti hagyomány. In: Ars Hungaria, XXIV. 1996. 117-175. • Róka Enikő: A budai református templom Szilágyi Dezső tér Bp., 1999.
- ⁶ Katona György: A protestáns templomépítészeti stíl. In: Sárospataki Lapok, 1894. 944., 966-967., 1022-1024., 1038-1042
- ⁷ Katona i. m. 944
- ⁸ Réz László: Vallás és művészet. Rimaszombat, 1909.
- ⁹ Szeged, Debrecen-Kossuth u., Budapest Szilágyi Dezső tér, Szolnok.
- ¹⁰ Réz i. m. 143.
- ¹¹ Erdélyi Géza: A protestáns templomépítészet jellegzetes vonásai. In: Confessio, 1997/1. 117.
- ¹² Csikesz Sándor: A református istentiszteleti hely fogalma és megépítésének irányelvei. In: Egyetemi Évkönyv 1933-34. Debrecen, 1935. 125-141.

- ¹³ Csikesz i. m.
- ¹⁴ Zsinat 1933. május 3. 39. sz. határozat Ráday Levéltár 1933. évi Egyetemes Konvent iratai.
- ¹⁵ Ravasz László: A reformátustemplom. In: Kováts J. István: Magyar református templomok. Bp., 1942. 1-4. 16. I. m. 3.
- ¹⁷ Doumergue Emil: Művészet és érzelem Kálvinnál és a kálvinizmusban. Bp., 1922. • Komjáthy Attila: Felső-Tisza vidéki templomok. Bp., 1983. (Csaroda, Csenger, Szamostatárfalva, Táros). • Koós Judit: Református templomok Budapesten. Bp., 1996. • Bende János: Reformáció és képzőművészet. In: Protestáns Szemle 1942. októberi havi szám 295-304. • Bobrovsky Ida: A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai. In: Ars Hungarica, 1976/1. 67. • Bibó István: Az Alföld későbarokk és klasszicista építészetének néhány kérdése. In: Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, 1967. 3-4. szám 525-564. • Bibó István: Egy sajátos későbarokk építészeti emlékcsoport az Alföldön. In: Az Építés-Építészettudomány, V. kötet 3-4. szám, 1974. 509-515. • Közel az ég hozzám, közel az Istenem Református templomok a Felső-Tiszavidéken szerk.: Zentai Csilla Debrecen, 1999. • Lőrincz Zoltán: „Tedd templomoddá, Istenem.” Válogatás Árpád- és középkori eredetű református templomokból. Bp., 2002. • Szatmáriné Mikucz Ildikó: Középkori templomok Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében Nyíregyháza, 2004. • Takács Béla: „Uram hajlékodat, szeretem házadat...” Bp., 1991. (angolul és németül is). • Olasz Sándor: A kálvini művészetfölfogásról és a magyarországi kisugárzásáról. In: Irodalomtörténeti Dolgozatok 96. Szeged, 1973, 43-52.
- ¹⁸ Padányi Gulyás Jenő: Az építő egyház. Bp., 1944.
- ¹⁹ I. m. 2.
- ²⁰ I. m. 7.
- ²¹ I. m. 8.
- ²² HB (Horváth Barna): Református teológiai tájékozódás az egyházi műemlékvédelem kérdéseiben. In: Egyházi épületek és műtárgyak gondozása. Főszerk.: Cserhádi József. Bp., 1971. 111-115. 23. I. m. 115.
- ²⁴ Marosi Ernő: Magyar falusi templomok. Bp., 1975.
- ²⁵ Levárdy Ferenc: Magyar templomok művészete. Bp., 1982. 171. 261-262.
- ²⁶ Rév Ilona: Templomépítészetünk ma. Bp., 1987. 27 I. m. 7.
- ²⁸ Várady József: Tiszáninnen református templomai. Debrecen, 1989. uő: Tiszántúl református templomai I. Debrecen, 1991. uő.: Tiszántúl református templomai II. Debrecen, 1991.
- ²⁹ Magyar Építőipar, Az Építőipari Tudományos Egyesület Folyóirata. Főszerk.: Lux László. Bp., 1990. 5.
- ³⁰ Guzsik Tamás: Szakrális építészeti terek funkcióelemzése, III. Egyetemi jegyzet. Budapesti Műszaki Egyetem, Bp., 1988.
- ³¹ Református templomok Magyarországon. Szerk.: Dercsényi Balázs, Bp., 1992.
- ³² Marosi Ernő: Magyar református templomok – művészettörténeti áttekintés. In: lásd 31. jegyzet, XXVII.
- ³³ Magyar Építőművészet, 1991. 4. szám.
- ³⁴ Koós Judith: A magyarországi református templomok stílusváltozásai. In: Magyar Építőművészet, 1991/4. 4-5.
- ³⁵ Márkus Mihály: A templomépítés református szempontjai. In: A szakrális építészet ma hazánkban. Szerk.: Lőrincz Zoltán. Szombathely, 1995. 33-36.
- ³⁶ Márkus Mihály: A templomépítés református szempontjai. In: Confessio, 1996. 3. 111-114.
- ³⁷ Fekete Csaba: Következmény vagy szempont? (Református templomépítészetünk elvszerűsége). In: Református Egyház, 1996. 7-8. 183-186.
- ³⁸ Pásztor János: Liturgia – A református keresztyén egyház istentisztelete. Debrecen, 1985.
- ³⁹ I. m. 71.
- ⁴⁰ Szőnyi György: Liturgia – felkészülés az istentiszteletre. Sárospatak-Miskolc-Diósgyőr, 1993. 17.
- ⁴¹ Czeglédy Sándor: Liturgia. Debrecen, 1996.
- ⁴² ApCsel 17; 24 lásd még Jn 4.

- ⁴³ Czeglédy i. m. 29.
- ⁴⁴ Istentiszteleti Rendtartás a Magyarországi Református Egyház számára. Sajtó alá rendezték: Adorján József, Bolyki János, Tarr Kálmán. Bp., 1985. 51-53. Lásd még V. sz. melléklet.
- ⁴⁵ I. m. 51.
- ⁴⁶ Magyar Református Egyház Istentiszteleti Rendtartása. Összeállította a Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinatának Liturgiai Bizottsága D. Dr. Csiba Kálmán püspök elnöke alatt. Budapest, 1997. A Magyar református Egyházak Tanácskozó Zsinatának kiadása. 1998. [Kolozsvár]. 8.
- ⁴⁷ Magyar Építőművészet (1991/4.szám „Szent terek”, 2003/6.szám melléklete Szakrális tér-Szakrális építészet, Lengyel István többtemploma az 1995/4-es számban, 1999/5.szám, Új Magyar Építőművészet 2000/1.szám) Átrium, Alaprajz, Magyar Építőipar, Műszaki Tervezés
- ⁴⁸ Sulyok Miklós: Szakrális terek építésze az ezredfordulón, kiállítás a BME aulájában in: Alaprajz 2005. május-június 12. évfolyam 3. szám
- ⁴⁹ Sacral Space Modern finnish churches Photos: Jari Jetsonen, Texts: Sirkkalisa Jetsonen Tampere, 2003.

Aknai Tamás

A pálya kezdete

Adatok Csorba-Simon László festőművész életrajzához



Van egy, a Magas-Tátra alatt fekvő község, Csorba, amelynek első írásos említése 1280-ból való. A település legrégebbi neve - Corba - valószínű földrajzi helyzetével függ össze - a Magas- és az Alacsony-Tátra közötti „csorbában” található. A falu a lipcsei Bogomir erdejében létesült, később a Szentiványi, Szmrecsányi és Bánó család birtoka volt (ezek Bogomir gróf családfájának három ága). A három alapító család szimbolikusan három csillaggal van jelen a község címerében. A Bánó család sarjának, a későbbi Csorba-Simon László festőművésznek a nevében érdekesen kapcsolódik össze mindez. A tapolylucskai és kükemezei Bánó-család ősi székhelye Sáros vármegye. Yssabor, vagy Vizibor néven 1170-1230 körül kezdődik a „Bánók” története. Házasság révén került Felsőmocsoládra a Bánó család, s ez a familia határozta meg a község életét hosszú időn át. 1910-ben a Bánóknak 2500 kataszteri hold földjük volt. Az 1943-ban született festőművész Csorba-Simon László a felsőmocsoládi kastélyban volt kisgyerek.¹ A földbirtokos Bánó Iván első unokájaként nagy szeretet övezte élete első 5-6 esztendejében. Azután jött az államosítás, a kitelepítés, az örökbefogadás és mindaz, ami egy serdülő számára olyan élmények sora, amelyek a genetikai meghatározottság mellett a személyiség kialakulását lényegileg meghatározó tényezőkké váltak. 2007. július 7-én is volt egy Bánó találkozó Mocsoládon.² Itt – Csorba-Simon erre vonatkozó levelének közlése szerint a következő anekdota hangzott el egy öreg rokontól, aki ma is Sáros megyében él az egyik ottani Bánó kúriában. A XIX. század második felében a Szinyei és a Bánó birtokok, Jernye és

Osztópataka környékén szomszédosak voltak. Az egyik Bánó földje igencsak el volt hanyagolva és teli volt gazzal, pipaccsal. Szinyei ide vitte ki modelljét a pipacsos mezőre és itt festette a *Pacsirta* című festményét. Az illető Bánó a „távolri rokon”, a földbirtokos szomszéd így fakadt ki, miután Szinyei Merse képe híresen sikeres lett és díjat is szerzett alkotójának: „Ez a művész Pál szomszéd azzal gazdagszik, amivel én a birtokos szomszéd elszegényedek. Ilyen hát a Bánó sors?!” (Mindez utalás a pipacs borította ugarra, no meg a dzsentri mentalitásra – tette hozzá Csorba-Simon.)³

Csorba-Simon László a kortárs magyar vizuális művészet kivételes alakja. Különös mivoltát a művészet világában bevált ismertetőjegyek segítségével talán nem is lehetne megalapozni, ha a művészetben látszólag „kívül eső” minőségjegyek nem állnának oly mértékben a rendelkezésünkre, hogy velük a művészet és élet problematikus kapcsolatrendszerében Csorba-Simon László pozícióját kitüntetetté ne tehetnénk. Tudjuk, a művészet világában éppenhogy a nem megszokott, a soha nem ismétlődő eredetiség, egyediség, kivételesség a figyelmet követelő norma. Ilyenformán, akit művészként tekintünk, valami módon rendelkezik a jelzett vonásokkal.

Csorba-Simon László tehát nem kizárólag azáltal kelti fel érdeklődésünket, hogy művészként tevékenysége jellemezhető az említett minőségjegyekkel és nem csak azon általában elfogadott-eltárt tény alapján, hogy ő is – mint a többi művész többnyire - éjeket nappallá tevő folyamatosságban hozta létre korántsem befelé, de már így is, jelenleg is teljesen tetsző

életművét. Hanem azért, mert az általa kitöltött művészbeállítódás izgalmasan expanzív és a festői elhivatottság intenzitásával egyenértékű energiát közöl a „nem művészeti” típusú megújulás-felszabadulás irányába, mely energiák aztán onnan mintegy visszaverődve megsokszorozódó nyalábokban csapódnak a tényleges művészeti megnyilvánulások szokott közegébe.⁴

Látjuk: megvalósított, és korántsem csak képszerű, vizuális jelszerű munkái zavarba ejtő, és külső-belső magyarázatokat, mi több, tisztázásokat követelő rítusaival kissé átrendezik a cikkíráshoz kötött szerepgyakorlatokat is. Egy tanulmány magakelletően kedvcsináló módszerei közül alighanem tévedés lenne most azt az „alkotó típusú” mintát választani, ami maga is leleményes önértékével teszi-teheti kerekké a számbavételt, a dolgozatba foglalt tartalmakat, amelyeknek ekképpen részévé válhat. Jómagam tehát távoli, de egyáltalán nem idegen pályatársként csupán be szeretném ebben a munkában mutatni Csorba-Simon Lászlót, a szeretettel, tépelődéssel, bizonytalanságokkal és nagy bizonyosságokkal teli tevékeny embert, akinek annyiféle érdeklődése és annyiféle irányú cselekményes elköteleződése természetes kapcsolatokat talált a vizuális művészetekhez is. Cikkünk (merthogy számosan gyámolították elkészülését) elsősorban ennek az igen tömör, sokféle tudás-, tapasztalati és élménytartalomnak kívánja közreadni visszatekintő forrásait.

Csorba-Simon László tevékenysége – bár a történelmi időnek egy tágasabb szakaszát teszi művészettörténeti értékű dokumentumokkal megragadhatóvá – olyan párhuzamos, egy-

mástól eltérő jellegű tevékenység-, és alkotás-módokkal jellemezhető, olyan alkotói technikákkal és olyan művészi, valamint művészetén kívüli, ámde arra visszaható programokkal, amelyeknek együttállása igen nehezen teszi értelmezhetővé a művész személyiségéhez és formálódásához szükségszerűen tartozó esztétikai értékváltozást. Olyan módszert kell tehát választanunk, amelyben az „együttállás” felismertetése mellett az egymástól látszat szerint olykor nagyon távolra kerülő területek jellemzése is végezhető. Filozófiai és lélektani természetű problémákat, tematikai egységeket, poétikai megfontolásokat, szociális elméletet és terápiás gyakorlatot, tengernyi önemészti dilemmával teli önelemzést találunk az életrajz korántsem lapos történetei mellett, így célszerűnek mutatkozik ezek áttekintése után kísérletet tenni a művészettörténeti értékelésre. Bátorsággal csak így érzünk reményt valamiféle következtetésnek a kimondására, amit a maga fajlagos formájában csaknem éppúgy tagoltnak és teljesnek látunk, mint ahogyan Csorba-Simon László életművét. Annyi különbséggel, hogy míg az előbbi – az élettel szemben - valóban befejezett és „így csorba”, a másik, mert épül, gyarapodik, csorbaságában „megülését” létrehozója maga, Csorba-Simon László korlátozza.

„Szóval mit akar egy orvostanhallgató a művészettől? Inkább azt kérdezem, hogy miért kellett nekem érettségi után kanászknak szegődni, majd az állatorvosira menni, ahol életem első festményét a „Hajnali alkonyt” Apajpusztán festettem meg, és amit azonnal el is loptak tőlem?” – idézi egy levelében Csorba-Simon.⁵

Gyermekkori rajzai nem maradtak fenn. Megjegyzése szerint édesanyja művészi jelenléte elfojtotta saját kreatív ösztöneit és ellenállt a művészetnek azért is mert „Idegesítettek a művészek, édesanyám riválisait láttam bennük.” – írta Csorba rövid művészéletrajzában. Saját riválisát nevelőapjában a kaposvári Dr. Csorba Ede ügyvédben lelta meg. „Mint osztályidegen, megbélyegzett, X-es gyerekekben, kialakult valamiféle felsőbbrendűségi érzés. Lenéztem a prolikat, a komcsikat, és irigyeltem osztálytársaimat. Mindezt pedig mélyen titkoltam.” – mondta.⁶ Életének említésre méltó fegyvertényeként rögzítette, hogy 1957-ben friss személyazonossági igazolványa mellé vízi-jártassági bizonyítványt is szerzett Balatonföldváron. Önminősítése a tárgyban: „híresen jól vitorláztam.” Egy Csorba-Simonról készült, Kamondy Zoltán rendezte portréfilmnek (A futva festő magányossága) a tévedése folytán a „szakmában” elterjedt a nézet, hogy festeni az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézetben kezdett, mint ápolott. 1959-ben ugyan igazolt vitorlásversenyző lett, ugyanekkor felvették a földvári Művész Klubba. Ahogy megjegyezte: „fantasztikus érzés volt, az egész városból, egyedül nekem adott meg ez. A srácok nagyon irigyeltek érte.”⁷ 1959-1961 között a vitorlás versenyzést tartotta legfőbb tevékenységének, visszamenőleg azonban a művészekkel történt találkozások jelentőségét elismeri. A Balatonnál találkozott Csavlek Andrással, aki festő lett és Ráday Mihállyal, aki ekkoriban művészettörténész hallgató volt, később filmes és városvédő politikus lett. A művészklubból aztán 1961-ben eltanácsolják

(ahogy levelében írta: „a kanászság miatt „), minthogy csak diákok, egyetemisták, diplomások lehettek klubtagok. Ugyanekkor, gimnazista korában, 1961-ben készítette életének első rajzos munkáját, a *Hittérítő* című karikatúrát egy kommunista agitátorról, aki egyik kezében a Bibliával, a másikban Marx Tőkéjével egyensúlyozott az „igaz utat keresve”. Az iskolatársak kitétték a falújságra, ráírták, hogy *Hittérítő*, és ezért kapott egy igazgatói rovót. Csorba szerint a rovó kézhezvétele után Merő iskolaigazgató megsemmisítette a munkát.

Első festménye 1963-ban született, a *Hajnali alkony Apajpusztán*, amit csoporttársa - akivel az Állatorvosi Egyetemre járt – ellopott, a kép eltűnt a szemünk elől. Ugyanebben az évben tette első „autóstoppos művészeti expedícióját”, amikor Balatonlelléről indulva végigjárta a dalmát tengerpartot Abbáziától Spliten keresztül Dubrovnikig. Csak művészeti eszközöket vitt magával. Az út során készült nagyszámú rajz is mind eltűnt.

1964-ben már Pécssett van, saját családot alapít és ekkor született meg első fia. 1966-ban a Pécsi Orvostudományi Egyetem a 48-as téri kollégiumának klubjában nyílt első kiállítása, amit Martyn Ferenc javaslatára Angyal Endre művészettörténész nyitott meg. 1968-ban ugyanitt újra kiállítást rendezett és azt is Angyal Endre vezette be.⁸

1967-ben készült a Pernecky Géza javasolta recept alapján saját freskótechnikájával az első *Önarcképe* (deklí, 100 x 70 cm). Ez az első olyan nagyobb méretű festménye, amin Pernecky receptjét alkalmazta. Ebből alakította ki

máig használt freskófestő technikáját. Véleménye szerint konstruktív szerkezetű, új szemléletű, figyelemre méltó alkotás volt. A kép egyébként Viktor Menysikov gyűjteményébe került.

Miklósvári Zoltán képszerkesztő jóvoltából a Pécsi Dunántúli Napló 1968-ban közli – első publikáció – a rajzát. A Művészeti Alapba 1968-ban jelentkezett először a Képzőművész Szövetség helyi szervezetének támogatásával (Bizse János, Kelle Sándor, Martyn Ferenc). Első, zsűrizett képeit bemutató nyilvános szereplése 1968-ban, a Kaposvári Megyei Tárlaton történt. 1968-ban részt vett a Pécsi Műhely közvetlen elődcsoportjának a pécsi Iparművészeti Stúdióknak első kiállításán a pécsi Technika Házában, ahol Csorba feljegyzései szerint Dombay Győző, Major Kamill, Swierkiewicz Róbert is szerepeltek.

1968-ban már, mint a Pécsi Orvostudományi Egyetem hallgatója ismétli meg a harmadik akadémiai évet, az ismétlésből következően megnő a szabad ideje és nézete szerint „ezzel függhet össze látványos művészi aktivitásom”. Anna utcai főbérletjének javsálatára és segítségével a püspökség jóvoltából birtokba veszi a Pilván féle romos házat a Kaposvári utcában. „A rendőrségi mace-rálás is ekkortól vesz célba engem. Ellenálló természetem (tudtomon kívül) összefüggésbe volt hozható azokkal a diákmozgalmi, Európa szerte fellángoló aktivitásokkal, amik az 1968-as évet jellemzik?” – kérdezi önmagától, de mintha maga is tudná, hogy a kisváros csendes kulturális állóvízében elsősorban választott életformája keltett zavarokat, legkevésbé sem mindaz, amit műalkotásokként ekkor tőle meg lehetett ismerni.

1969-ben elvégezte az egyetem negyedik évét, de nem szigorlatozik gyógyszerintanból és bőrgyógyászatból. Megismerkedett Veszelszky Sárával és édesapjával, a festő Veszelszky Bélával. 1969 őszén meghívták kiállítani a Műegyetemi Klubba, a Galéria 11-be és e budapesti tartózkodás után gyakorlatilag már nem is tért vissza Pécsre. Ez volt első fővárosi tárlata, amelynek tartama alatt „csövezett” Jáky Géza barátjának kollégiumi szobájában, Máté Péter társaságában. Itt kiállított és jelképes összegeként eladott képeinek árát mind elverte. Dr. Polony István főorvos készítetett egy dia-anyagot erről a kiállításról. Első külföldi kiállítása 1969-1970-ben Sopotban (Lengyelország) volt. Ekkoriban, 1970-72 között Major Kamillal közösen béreltek műtermet a Váci út 99. számú házban.⁹

Budakeszin készült első, spaklival felkent olajfestménye, a *Tűz*. (1970. 120 x 90 cm, vakrámára feszített vászon, olajfesték. Dr. Póka László főorvos tulajdona, Budapest).

Örökbefogadó apja, dr. Csorba Ede ügyvéd 1970-ben tervei szerint, elkészítetteti számára első igazi festőállványát. „Ez egy olyan stabil munka, hogy máig sértetlen és használható állapotban segíti munkámat. Állványom már 37 éves. Járt a Váci utat követően Budakeszin, Szigetmonostoron és kikötött a jelenlegi műtermemben Budapesten a Thököly út 35 szám alatt. Itt tanyázik 27 éve. Ugyanazon a helyen. A külalakja Bálint Endre nagy, fekete festőállványát mintázza.”¹⁰ Bálint Endrével egyébként a művészetpszichológus Mezei Árpád ismertette meg. Ugyanő hozta össze Pap Oszkárral (Japi), Mezei Ottóval, Korniss Dezsővel, Molnár Sán-

dorral és Magyar-Beck István kreatológussal.¹¹ A Lengyel Kulturális Központban rendezett kiállítását már Mezey Árpád nyitotta meg 1970-ben, amelyen egy lengyelországi tanulmányút során készült munkáinak összegző áttekintését adta. Az 1970-es esztendőben életművének alakulása szempontjából sok és egymásnak ellentmondó esemény van. Meghatározó élménynek tetszik a találkozás az ugyancsak pécsi születésű Gyarmathy Tihamérral, akit Major Kamillal kerestek fel. Csorba számára a kérdéseire adott Gyarmathy-féle válaszok hosszú időre emlékeztetések maradtak.¹² Ugyanebben az évben beválogatták munkáit az Ernst Múzeumban rendezett Stúdió '70 kiállítására, felvették a Fiala Művészek Stúdiójába, majd még ugyanebben az évben ki is zárják a Stúdióból. (Egyes nézetek szerint a kaposvári Szabados János és a pesti Bálványos Huba konfliktusa volt a döntés mögött. De azt is tudjuk, hogy amikor ezek az események zajlottak Csorba körül, a Stúdió vezetőségében felvetődött az a gondolat is, hogy inkább az autodidakta Banga Ferencnek kellene nagyobb esélyeket adni, mert Csorba Simon és Swierkiewicz Róbertet alapvetően „zűrés” alakoknak tekintették, ahol megfordultak, ott „balhékat” hagytak maguk után. Ezt tudták Péctől – Kaposvártól – Szegedig – Miskolcig. Még ugyancsak 1970-ben a Magyar Mezőgazdasági Múzeumban Major Kamillal létrehozták a Grafikai Műhelyt. A múzeum minden időszakos és állandó kiállítását ennek a műhelynek a tagjai tervezték, rendezték. Major Kamill disszidálásáig, 1972-ig dolgozott Csorba ebben a műteremben. Ennek a műhelynek a légköréből „nőtt

ki” többek között Benkő Viktor festőművész és Tettamanti Béla karikatúrista.. Csorba-Simon első művei közé a karikatúrához közelítő Hit-térítő tartozott. 1970-ben kiállított a Műcsarnok „Új Művek” elnevezésű tárlatán a Mózes című képével. A Mózes monotípiaváltozatát Nagy László beválogatta az Élet és Irodalomba és ugyanebben az évben jelent meg munkáiról az első nyilvános műkritika is Bojár Iván tollából. A balatonboglári Kinizsi-udvarban közös kiállításon vettek részt Dombay Győző, Csorba-Simon és Major Kamill. Valamilyest a Galántai György által szervezett Kápolnatárlatok ellenzékének számítottak munkáikkal, de másoknak sem volt elfogadható a tevékenységük, mert a következő kiállításon, 1971-ben a Kinizsi-udvart felgyújtották és ismeretlen tettesek megrongálták a képeiket. Csorba mély katolikus vallásosságának hatására nem állt be a kápolnában kiállítók sorába. „Hiába hagytam el látványosan a katolikus vallás szerinti életformát, 1961-ben, az érettségi követően, amikor kanász voltam, arra nem volt merszem, hogy a kápolna megszenteltelenítésében részt vegyek! Akkoriban ez nem volt tudatos, hanem csak egy ellenzéki viselkedés.” – írta levelében.¹³ Később, amikor 1980-1986 között a Mentonopon Csoportot működtette a budapesti Kulich Gyula téri pincében, ennek a csoportnak is kialakult az ellenzéke. „Ez vicces? Amikor az alternatív és a marginális elismertté válik, kitermeli az ellenzékét? Tehát, bennem van olyan indulat, hogy ellentmondok, ellenkezek, ellenzéki vagyok. Ettől értékelem nagyra, hogy ismét ka-

tolikus lettem. De ez úgy is értékelhető, hogy ellenzékbe vonultam.” – írta máshol.

Szembeszökő, hogy teljesítményei szerint az 1968-as évet átmenetek nélkül a 70-es követi. Ennek oka elsősorban az, hogy a naiv - szenvedélyes és kisvárosi művész attitűd helyére a hivatalos elismertség megszerzésének igénye kerül a célkeresztbe. Kereste az intézményeket, személyes és professzionális kapcsolatokat. 1968-ig művészi tevékenységét viszonylag könnyen lehet a mindennapi élet egyszerű és gyermeki tisztaságú stilizálásaival, mesehangulataival, minden tájékozódást nélkülöző „művészkedéseivel” az Art Brut jelenségkörébe sorolni. De, amikor még Pécsen beadta a Művészeti Alapba a tagfelvételi kérelmét, amit ha jól emlékszem, figyelemre sem méltattak. A Szövetség helyi szervezete (Bizse János, Kelle Sándor, Martyn Ferenc, Lantos Ferenc, Simon Béla) „élből elkaszálta”. Magatartása, életvitele, művészi tájékozódásának iránya, a medicinában mutatott jártassága és érdeklődésének a szokásosnál tágasabb köre együttesen tényleg előhívta környezetéből az egyértelmű és polárisan szembenálló értékeléseket. A hatvanas évek végén azonban már csak részlegesen felel meg az *art brut* köreiben elvárt/elképzelt szellemi és stiláris igazodás-mentességnek, előtört belőle a megnyilatkozás tágasabb felületeken érvényes vágya. Mozdulatait, tájékozódását az autodidakta önművelésre irányuló szándéka, a „hivatalos művészet” működésének megértése és megismerésének igénye is motiválta. Ezért a „budapesti korszak” 1970-nel kezdődik. Ez a hivatalos művészé válást és egy, a korábnál

tágasabb körben hatékony művész önazonosságát megalapozó időszak, amelyben egyébként még a szellemi szabadfoglalkozásukat fenyegető veszélyt, a „közveszélyes munkakerülését” is segítette kivédeni a tény, hogy 1970-72 között főállású, munkakönyvvel rendelkező múzeumi grafikus lehetett. 1972 –ben romantikus találkozóhelye lett néhány művésznek az állatkerti oroszlánbarlang. Itt ismerkedett meg Csorba-Simon Szemadám Györggyel, Prutkay Péterrel, Orvos Andrással, Halmy Miklóssal. Ugyanebben az évben Major Kamill a Dunán felhajózott Bécsbe, onnan Párizsba utazott és elkezdődött máig tartó franciaországi élete. A Váci úton lévő közös műtermüket Csorba-Simon feladta, mert se munkája, se pénze nem volt. A Váci útról minden holmiját Budakeszire szállította, nagymama házának padlására és elment a Bakonyba. Ugyancsak 1972 –ben készült első homokkőből faragott kőportréja a Virgie Nagyi. Első megrendelését Fehérváry Páltól kapta, aki a szomszédja volt. Fia, Péter egy számottevő Csorba-Simon gyűjtemény birtokosa.

Édesanyja, Bánó Mária is festett róla egy többször, több formában hivatkozott portrét, pasztellel, 1961-ben, ez a kép Mana lánya tulajdonában van, Budapesten. 1973-ban a budapesti Műszaki Egyetemen rendezett Kopernikusz pályázaton két nagyméretű festménnyel szerepelt. 1973-ban a Bábolnai Állami Gazdaság meghívására (Burgert Róbert volt ekkor az igazgatója) lovakat ment rajzolni. A gazdaság a támogatásért látványos lovas képeket és lóábrázolásokat szeretett volna kapni, Csorba-Simon ellenben csak a patkókat és a kengyeleket rajzolta, mert

ezek archetípusai érdekelték leginkább. Az ösztöndíj folyósítását gyorsan beszüntették. A ló és szerszám tanulmányokból készült kb. 50 darab 100 x 70 cm-es fekete-fehér monotypia. 1975-ben ezekből rendezett kiállítást a szentendrei Vajda Lajos Stúdió pincegalériájában (VLS). Mezei Ottó nyitotta meg a kiállítást és Barcsay Jenő ezekkel a firkákkal fogadta tanítványának, A Barcsay Mesternek tulajdonított mondás, hogy „na, hová fogsz te kilyukadni, Simon?” Csorba „magán-mitológiájában” egy alappont lett, a mondathoz bonyolult rajzok, festmények tartoznak. Barcsay ajánlotta és mutatta egyébként be a magyar progresszív művészek alkotásait gyűjtő Vass Lászlónak, aki szerzett Csorbától képet a gyűjteményébe. Barcsay ezt mondta egy szűkebb baráti körben: „Csorba-Simon az egyetlen olyan művész, aki az orvosgyetemen hivatalos medikusként a Barcsay - anatómia alapján volt képes letenni a szigorlatát. Őt tehát ezennel tanítványomnak tekintem és mi egy mester egyetlen kötelessége? Vevőt szerez a tanítványának! Minden egyebet a fiatal művész önállóan meg tud magának szerezni, de vevőhöz csakis a mester képes hozzásegíteni, mert a mester a garancia a vevő számára. Ezért hát kedves Csorba-Simon, bemutatom Neked Vass Lacit, a cipészt, aki képeket fog vásárolni tőled!” 1973 – ban ment először életében autóstoppal Erdélybe és a román tengerpartra, Konstancába. De ellátogatott a festett moldvai fatemplomokhoz, és a csángó magyarokhoz is. Még ebben az évben, ugyancsak 1973-ban a Gobelin Házipari Szövetkezetben munkakönyves állása lett, gobelin előfestőként, grafikus ter-

vezőként dolgozott. Ezt a munkahelyét 1975-ig, a Képzőművészeti Alap tagság elnyeréséig meg is tartotta. Mint háziipari bedolgozó, nem volt kmk-s (közveszélyes munkakerülő) ami abban az időben rendkívül fontos volt, így a személyi igazolványában állandóan lennie kellett egy bejegyzésnek, ami bizonyította, hogy van munkahelye, hogy a társadalomra nézve nem veszélyes elem. 1974 –ben a Bakonyba került, Hárskútra, a Hudi - tanyára, ahol méhpásztorként alkalmazták, így 50 méhkaptárra ügyelt. Kiolvasta gyertyafénynél az összes Dosztojevszkijt, miközben megadóan viselte a Bakonyban gyakorlatozó orosz katonák éjszakai rajtaütéseit, amik emlékeztették a a pécsi Piliván - féle házban megélt rendőrtámadásokra (1967-1969). Az itt készült konstruktív és transzparens monotípiák alapján lett 1975 nyarán tagja a Képzőművészeti Alapnak. Mivel ekkor már egy éve abbahagyta iszákos életformáját, Szigetmonostorra költözött 1975. január elsejével és szentendrei művésszé vált. Személyi igazolványában az állt, hogy „művész”, képgrafikus. Hárskútról egyenesen Dombay Győző műtermébe vitte minden anyagát. Itt zsúrizta le a hatalmas mennyiségű grafikát D. Fehér Zsuzsa művészettörténész, aki hivatalosan hangoztató véleménye és közszerepléseiből következő világnézeti megfontolásai ellenére egészen a haláláig nagyra becsülte Csorba-Simont és elfogadta munkáit is. Igen furcsa személyes konfliktusok játszottak közre abban a drámai tényben, hogy Dombay Győző műterméből el kellett vitetni a „Lipótra”. Máig homályos körülmények között két hét elteltével örökbefogadó apja, dr.Csorba Ede ügyvéd kihozta az elmeogyógyintézetből és

felajánlotta neki, hogy Szigetmonostoron vásárol számára egy olyan házat, mint amilyenben Hárskúton is lakott.

1988-ban Barcsay Jenő halálát követően rendezett „Barcsay tanítványok” című szentendrei tárlaton jelentős munkákkal szerepelt. A kiállításon bemutatott Halálveszély I-XIV. grafikai sorozat alcíme értelemszerűen ez volt: „Na, hová fogsz Te kilyukadni, Simon?”. Ez egy konkrét üzleti ajánlat volt, abban az időben. Eladta az anyai örökségét és mintha megmentette volna az életét is, Szigetmonostoron minden egyéb külső segítség nélkül, teljesen magára hagyatkozva képes volt új életet kezdeni.

1974 – ben az értelmiségi körökben igen jó nevű Jókai Klubban nyílt gyűjteményes tárlata. Ezt a kiállítást Frank János nyitotta meg, akinek szereplése és kiállása Csorba-Simon mellett több irányban is utat nyitott a számára. Frank Jánossal is igen jó barátságban maradt annak haláláig.¹⁴ Néhányszor még megnyitotta Csorba-Simon kiállításait, és több cikket írt munkáiról, kiállításairól, személyiségéről. Ezt az 1974-es kiállítását tekintette egyébként művészi pályafutása „sorsfordítójának”, mert az egész eddigi anyagát lezsűrízte D.Fehér Zsuzsa és hivatalos lajstromba lettek véve ezek a képei. Másrészt a megnyitón ott volt a boglári kápolnatárlatok számos alkotója: Galántai György, Hász István, Csáji Attila, Szemadám György, Prutkay Péter, Orvos András, Halmi Miklós, Dombay Győző, Swierkiewicz Róbert, Keserű Katalin, Verebély Kincső, (akinek öccse, Kopány Párizsba hívta meg, 1990-ben), és sokan mások. Amire nagyon büszke volt ekkoriban

Csorba-Simon, hogy nagyanyja, Kacskovics Virgínia, a felsőmocsoládi kastély egykori úrnője, Bánó Iván felesége, Bánó Mária édesanyja is ellátogatott a Jókai Klubba. Ő volt élete eddigi egyetlen homokkő szoborportréjának a megrendelője. A *Nagyi* című portrét egyébként még 1972-ben faragta Budakeszin.

1975 - január elsején tehát Szigetmonostorra, a Kossuth utca 11. szám alá költözött. Szemadám György meglátogatta itt és egy fotósorozatot készített róla, amit írásos riporttal is kíséretelt. Ezt a meglepő anyagot azonban csak 1995-ben adta át Csorba-Simonnak, miután elkészítette vele is az *HarcKépek* sorozat egyik epizódját. Major Kamillt is felhívták a forgatás alatt Párizsban, felkeresték a vajdahunyd várát a Vásorligetben, ahol még mindig működik a Grafikai Műhely. Most Fekete Zsuzsa vezeti ezt a szakkört, akit még Csorba-Simon „képezett ki” 1972-ben. Ő azóta ezen a helyen van és ha felkeresi, bármikor festhet nála egy képet. A filmforgatáson is ez történt. Feltűnt benne Dombay Győző is, akiről ugyancsak forrásértékű adatok találhatóak ebben a filmben. Azért tűnik izgalmasnak Szemadám György riportja Csorba-Simonnal 1975-ben, Szigetmonostoron, mert Csorba-Simon kezében még ott parázslék a cigaretta csonkja, a háttérben látszik a háza is a házszámmal, stb. Továbbá legalább három versét leírta saját kézírásával, amik egy sci-fi szerű utazásról képzett beszámoló. Szemadám egyébként úgy mutatta be Csorba-Simont, mint egy időutazót, akivel neki sikerült először és utoljára riportot készítenie. Mintha egy *madarat* fotózott és szólaltatott volna meg? Is-

merve madármegfigyelő elhivatottságát, amit Vörösváry Ákossal együtt üznek, egyáltalában nem volt váratlan, vagy szokatlan, ha Csorba-Simonban egy *jómadarat* lát, aki még beszélni is tud. Szemadám Györggyel a kapcsolata megszokással is folyamatos. Megnyitotta 2002-ben az Örökmozgó Moziban rendezett Tárlatát is. Egyébként a 80-as években ő is művész terapeuta a Lipóton, amikor Csorba-Simon még a SOTE Nappali Szanatóriumában, a Kulich Gyula téren (ma Kálvária tér) szervezte a Mentonopon Csoportot. Ezzel esik egybe Swierkiewicz Xertox Csoportja a maga „Dolgos meditációival” címmel, így alig gondolható, hogy rájuk ne hatott volna az a Mentonopon, ami 1980-1986 között olyan komoly figyelmet irányított Csorba-Simon tevékenységére. Keserü Katalin is megemlítette őket az alternatív művészetekről írt jelentésében, amikor azt megírta az Új Művészetben és kiállításukat megrendezte az Ernst Múzeumban.¹⁵ 1975 –ben Szentendrén, a Vajda Lajos Stúdió Pincegalériájában Mezei Ottó művészettörténész nyitotta meg a kiállítását. Ezen Csorba-Simon festőművész édesanyja, Bánó Mária úgy jelent meg Szántó Piroskával karöltve, mint akinek ekkor teljesedett ki az élete. 1975 -ben még hosszabb időt töltött a Kecskeméti Művésztelepen, itt barátkozott össze Berki Violával, akivel a kapcsolatot annak sajnálatosan korán jött haláláig fenntartotta. Berki Viola illusztrálta Csorba-Simon *Rajzolt Filozófiájának* a köteteit, és neki köszönheti egy sor pályatárs ismeretségét, további barátságait. (Pogány Gábor, Somogyi Győző, a tornási állatorvos Merics Imre, akinek bekerült a

gyűjteményébe és jár magán művésztelepére, Nagy Előd, Szombathelyi László, aki a szigetmonostori házába ajándékozta Picuri nevű tarka macskáját, Csákváry Nagy Lajos, Sümegi György művészettörténész).

Kisbéren temették el az édesapját. Vezérkari őrnagy rangban ő volt annak a Vattay altábornagynak az első tisztje, aki a Don kanyarból hazahozta a magyar sereg egy részét. Simon László katonaként a Bakonyban, Bakonysáráknynál esett csapdába. Egy konspirációs manőverben egy Ibrányi nevű tiszt is lepaktált a németekkel és megakadályozta, hogy létrejöjjön a Horthy féle kiugrás a németekkel kötött szövetségből. Simon László nem értesült arról, hogy csapatszével fel kellene vonulnia a Vérmezőn, hogy támogassa Horthyt, ugyanakkor megtagadta a németek parancsát, hogy rongyos seregével védelmezze visszavonulásukat Bakonysárákány és Kisbér területén. A parancsmegtagadás és az árulásnak tűnő szabotázs miatt statáriális eljárást kezdtek ellene. Az ítélet meghozatala előtt állítólag öngyilkos lett. Többen nem értik azonban, hogy egy tiszt, hogy löheti fejbe magát oly módon, hogy utána hetekig haldokoljon? 1954-ben, amikor Csorba Simon László 11 éves lett, édesapját rehabilitálta a Nagy Imre kormányzat és antifasiszta hősnak kijáró tisztelettel temették újra el Kisbéren. A város ma saját halottjaként ünnepli Simon Lászlót és évente, szeptemberben, Simon László emléknap van a városban. 2007 márciusában az UNIX Sportklub szervezésében, megrendezték itt a 100 km-es Országos Bajnokságot, aminek a Simon László Emlékverseny címet adták. Csorba nevében a

rehabilitált apai név miatt maradhatott meg a Simon is, csak kötőjellel: Csorba-Simon László Iván a hivatalos neve. Ebből kreálta a Csorba Simon művésznevet és ezért többen Simonnak nevezik. A 2007-es első 100 km-es Országos Bajnokságon kitette két grafikáját, elérte, hogy lovakat (vágótázo méneket) ábrázoló Csorba grafikáért versenghettek a futók. A versenyzőknek tetszetek a grafikáim. 1-es rajtszámmal maga Csorba is pályára lépett. A győztes 8 óra alatt futotta le a 100 km-es távolságot, Csorba ez alatt az idő alatt 50-km-t, de benne volt a versenyben, bízatta a résztvevőket. Édesapja tiszteletére egyébként létrehozott egy alapítványt, a Simon László Közhasznú Alapítványt, aminek Kisbéren van a székhelye.

Csorba-Simon művészi kibontakozása kitarzott, lassú, számos párhuzamos futamot tartalmazó folyamat, amit a különmű egyidejűségek szakadatlan egymásba játszása jellemez. Mert különműnek tetszik az önvizsgálatból kibontakozó erős lélektani megalapozás szándéka és a művészi jelenlét fizikai terjedelmének fokozására irányuló igény, a professzionális művészi megoldások csodálata és a profán megnyilvánulások felértékelése. Különmű a pszichés automatizmusok, rögtönös képzettársítások ad hoc lejegyzésének eredménye és különmű a műterem sarkába odakészített kisebb, nagyobb alapozott vásznak sora, amelyek rendszerszerűen alakulnak át képes üzenetké. Különműnek látszik a művészettel leszámolás indulata és a művelését nagy személyes drámákkal, de megalkuvásoktól mentesen gyakorló intellektuel cselekvésvágya. A kulturális klíma, amelyben

a kézműves kreatív tevékenységnek az általa kívánatosnak és művelhetőnek tekintett módja elhelyezkedik, kétféleképpen is értelmezhető. Topográfiai és a művészi érlelődés szempontjából Pécs a hatvanas évek közepén ideális helyszín. Távol van mindentől, miközben itt él Martyn Ferenc és itt tevékenykedik, ide kötődik az a nagyon fiatal művészkör is, amely lényegében a Martyn tanítványok közül verbuválódik. Lokális művészettörténeti szemle kívántatik e ponton, ami csak ritka kivételektől eltekintve képez közös halmazt azokkal a megnyilvánulásokkal, amelyek fővárosi szerepkörben, Budapesthez kötődően mutatkoznak említésre méltónak. És ez a második mérlegelési lehetőség. Budapest titkos művészettörténetében a hatvanas évek közepén éppenséggel a második és harmadik nyilvánosság közegében mutatkoznak a változást sejtető mozgások, amelyek viszonylag sebesen jutottak el a tényleges nyilvánosságig. A dogmatikus művészetpolitika és kiállításpolitika háttérben a tájékozódás tiltott – megtűrt irányai is érzékelhetővé váltak, számottevő befolyással voltak a pályájukat indító fiatalabb nemzedékekre. Új kiállítóhelyek jelentek meg, új típusú információkat nyomtattak ki és izgalmas csoportprogramok, baráti körök „fészkeltek” be magukat kisebb művelődési házak klubjaiba, kollégiumokba, stb.

Ma már világosan látható, hogy valamiféle különös összhang jellemezte a nemzedéki szempontból korántsem egységes „hátsó vonalakat”, amelyek alaprétege volt a tér és idő azonos pontján létező ember én-, és önazonosságának felmérésére, illetve reprezentációjára irányuló

kísérlet. Ma identitáskeresésnek mondanánk mindazt, ami ekkor Pécssett és a pécsiekkel Pesten történt, és ennek az emocionális-intellektuális igénynek a mozgásaiból következett mindaz, amit alkotások, kiállítások valószínűsítenek. A „kritikus tömeg” hiányából következően igen csendes forradalomnak lehetett csak tekinteni a Csontváry, Vásárhely, Kondor Béla jelképezte körhöz viszonyítható elmozdulásokat, még azt is mondhatnánk, hogy bizonyos értelemben a klasszikus modernség egyik, a harmincas-negyvenes években megjelenő integratív európai tendenciája válik főmotívummá ebben az azonoságkeresésben, a Martyn képviselte Abstraction-Création szelleme.

1966-ban, Pécssett ezt írta egy képe alá: „Semi ágán ül szívem, kis teste hangtalan vacog, köréje gyűlnek szelíden, s nézik, nézik a csillagok.” József Attila verséből vette ezeket a sorokat, és Kóczán György orvosdoktor barátjának ajánlotta ezt a munkáját.²¹ Kóczán pszichiáter és szociológus lett, együtt jártak a pécsi orvoskarra, együtt söröztek és sakkoztak. Kóczán titokban gyűjtötte Csorba-Simon képeit, korai halálát követően Gergő fia felkereste a festőt, elvitte és megmutatta neki édesapja képgyűjteményét. „Igen megrázó volt szembesülni egy szeretett barát „poszthumusz” megnyilvánulásával.” – írta Csorba-Simon. Kóczán Gergely Csorbánál hagyta „kölcsonbe” az említett, egészen különös frottage technikával firkált, színes tusrajzát. Flerkó Béláné, Csorba-Simon egykori anatómia csoportvezetője ugyanebből a szériából egy 1969-es lappal rendelkezik, egy *Anya gyermekkel* cíművel. Ami éppenséggel azért

fontos, mert ebben az évben hagyta ott az egyetemi padokat, és lett most már kizárólag a képzőművészet kérdéseivel foglalkozó „szabad” értelmiségi. Ahogy említi: „termékenyek voltak azok a 60-as évek, abban a pécsi környezetben, ahol Martyn Ferenc egymaga képviselte mindazt, ami európai és magyar! Körülötte lényegtelennek tűnt, hogy van-e fővárosi vagy vidéki művész-identitás. Kós Lulu pl. egyenesen miatta érkezett Pécsre, hogy megalkossa a Bóbita Bábszínházat, akárcsak Kecskeméti Kálmán is, aki nemrég dolgozatban emlékezett Martyn Ferencre, aki ha élne, 100 éves lenne...”²² Persze, mindenki máshonnan közelít azokhoz a 60-as évekhez. Engem azonban többnyire lefelejtene a listákról! Ebben egységesek a különböző csoportok. Vajon mi lehet ennek az oka? „– írta egy levelében Csorba-Simon. Úgy ítélte, hogy amikor 1964-ben Pécsre érkezett, a városban már olyan mértékben „kifejlett művészeti közélet pezsgett, amellyel nem sikerült összhangba kerülnie”. Úgy találta, hogy a legfiatalabb erőket magához vonzó Lantos Ferenc és festőköre elutasító volt vele szemben.”²³ „Rétfalvi, a szobrász is fegyelmezni óhajtotta a fenegyerekeket, akik a Művészeti Gimnázium szép növendékeit kerülgették! Dombay Győzővel, Major Kamillal és Swierkiewicz Róberttel ellenben jó barátság alakult ki. Ha ránézek ezekre a most hozzám került grafikáimra, tiszta szívvel állítom, hogy független munkák és máig friss erőt sugallnak.” Abban az időben, egy medikus tollából igen meglepő lehetett ilyesmit látni, és elfogadni, kételkedés nélkül!” Besorolhatatlanságom ma is nehezíti érvényesülésemet, de vannak,

és lesznek maecenások, akik a művészet örökösei! Nekem is jutott belőlük, szerencsére. Édesanyám volt az első maecenas, aki mindezt nekem adta.” – hangzanak a kezdés nehéz pillanatairól a visszaemlékezés talán nem mindenben igazságos szavai.

A hatvanas években még kegyelettel idézett és hatalmi jogosítványokkal is ellátott akadémiai képzettség kultikus „sine qua non-nak” látszik a művészi minőség elfogadtatásában. Lényegileg és sorsszerűen határozta meg felfedezések és törekvések, eredmények és kvalitások rendeződését. A professzionális művész és amatőr, a műkedvelő sok (jog)következménnyel járó és hangsúlyozott megkülönböztetése, mint előítélet, máig súlyos örökségünk. A hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején a Pécsi Műhely jelentősége elsősorban ott mutatkozott meg, ahol az amatőr művészeti mozgalom ezerszer hangsúlyozott és eleve vereségre ítélt keretei között szervezett és csoportos kiállással nyomtatékot lehetett adni a súlyosan dogmatikus és politizált-ideologizált szakmai közéletben a következő lehetőségeknek:

- a. eredeti vizuális minőségek felfedezése, a műalkotás funkciójával analóg, annak intenzitását megvalósító tárgyak létrehozása nem függ közvetlenül össze a munkamegosztás kívülről osztogatott szerepeivel, a tényleges érték a művészetben megszülethet művészeti intézmények határain kívül is,
- b. hogy a szokatlan irányú művészi tájékozódás eredményeként a személyes kultúra, világlátás és formai eredetiség szabadsága poétikai tényezővé válhat,

c. hogy az eredmények megmutatásában, vagyis a közönséggel megformált kapcsolatokban nem szükséges a hagyományosan kialakult fórumokra vágyakozni, hiszen annyi más „tapadási felület” kínálkozik még.

És még egy mozzanatot feltétlenül meg kell itt említeni. A Pécsi Műhelyt közvetlenül megelőző formációk, azok tagsága vidéken kezdte meg munkáját olyan programmal, ami részben összehangzott a világművészet bizonyos törekvéseivel, azok morális és szakmai céljaival együtt. Az idő haladtában bizonyos tisztázások következményeként jelentős „visszanyesések” játszódtak le ebben a csoportban is. Magyarozatuk részint világnézeti, de döntően a művész életformával kapcsolatos előítéletes okokra vezetett vissza.

Csorba Simon, Major Kamill, Dombay Győző, Gellér B. István, Bocz Gyula elszigetelése a később Pécsi Műhelynek nevezett csoporttól alapvetően stiláris, a művészet küldetését eltérően megfogalmazó és gyakorló magatartások miatt következett be. Jól jellemzi ezt a program keresése és megtalálása. Kassák nevének említése gyakori ekkor. A Pécsi Műhely indulásakor is ösztönösen találták meg a tagok az akkori nemzetközi trendekkel harmonikusan összehangzó, és izoláltsága okán oly rokon Kassákot példaképnek. Művei ekkoriban mérsékelten ismertek, de a fiatal generáció érdeklődése nem kerülte meg személyét, a tudományos kutatás is nagyobb figyelemmel fordul az aktivizmus felé. Jelentőségét azonban a hatvanas évek végén már senki nem vonta kétségbe azok közül, akik a magyar művészet progresszív tendenciáinak

folytonosságát feltételezve vissza tudtak nézni a század első évtizedeire. Vagy, mint a magyar modernizmussal genetikusan összekapcsolható képzettársítás, vagy, mint pontos történeti tények megragadását sürgető jelkép, idéződik a szerény manifesztumokban Kassák Lajos neve.

Kassák Lajos 1970-ben még friss halála, valamint a romantikától látszólag mentes, józan észjárás, mely ha olykor leegyszerűsítő is volt, mégis megfoghatóvá tett egy, a jelen komplikált viszonyaiból kivezető programot. A kassáki „képarchitektura” és az itthon még szándékolatlan idegennek preparált „nyugati művészet konstruktív tendenciái” Pécssett példamutatóan kapcsolódtak össze a magyar származású, ugyancsak Pécssett született Vasarely 1960 körüli tevékenységével.

Alig hihető, hogy Csontváry 1963-as újrafelfedezése, a legendás fehérvári kiállítás csupán hangulati értékű következményekkel járt az akkori – részben a „pályán kívülről” startoló - fiatal generációban. Ez a nemzedék felismerhette, hogy Csontváry a maga tényleges történeti idején (mely a hatvanas években is elvesztegetettnek, keletiesen lassan folyónak) valamint terén (mely a hatvanas években is zártnak, ellenőrzöttnek, egy lefojtottan ellenszenves politikai kurzus által meghatározottnak tetszett) kívül kerülve, rendkívüli eredetiségű, magát vállaló és bukott, romantikus implikációkkal magához vonzó életművet hozott létre.

A 60-as évek második felétől máig jellegzetes párhuzamosságot figyelhetünk meg: az intellektuális, filozofikus, nyíltan vagy rejtetten politizáló konceptuális objekt szereteágazó jelenlétét (Atta-

lai Gábor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Jovánovics György, Szentjóby Tamás, Tolvaly Ernő). A másik póluson pedig az art brut és az egészen nyers, elementáris kifejezőmód számos, személyre szabott változatát (Bogdándy Szultán Zoltán, Dombay Győző, Elek István, Szeift Béla, Ujházi Péter, Várnagy Ildikó, Vető-Zuzu).

A magyar, közelebből a Pécshez kötődő és megújuló képzőművészet ma még nem feldolgozott, de a kollektív emlékezetben mégis biztos pozícióval rendelkező alakja Dombay Győző. Legutóbbi kiállítása (2005. október, Pécs, Dante Café) bizonyította, hogy a hatvanas évek közepétől kibontakozó művészi irány a maga integratív – dekoratív minőségével egy, az aktuális korszak reprezentációjának szokásos és elvárt szintjét messze meghaladó életművet jelent. Amelynek interpretációja éppenezért várat magára, hiszen igen kevesen voltak csupán, akik felismerték Dombay jelentőségét. Márpedig tragikusan korai halála után megnőtt volna azoknak a felelőssége, akik hozzáértően szólhattak volna munkáiról. Kevesen tették. Ő maga ekkor már természetesen nem lehetett önmaga szakmai érdekeinek védelmezője. Aztán a sebesen érkező, egyre frissebb irányzatok kissé elvonták a figyelmet ettől a bámulatosan gazdag életműről, aminek az eredménye a majdhogynem teljes felejtés lett.

Dombay Győző első nagyobb kiállítását Pécssett a POTE KISZ klubjában rendezte 1968. januárjában. Már ezen a bemutatkozáson is láthatóvá vált, hogy a független – elvont szemlélet, amely vezet, sokkal inkább gyökerezik a költészetben, népzeneben és népi kultúrában,

mint az ábrázoló tematikus művészeti hagyományban. Ennek megfelelően, munkái sokkal inkább a gyerekrajzok, vagy Paul Klee emlékeit idézték, mint korának soron lévő tendenciáit. Képeit az irkafirka szabadsága, lidérces vagy kedvesen mesélő alakzatok, a természetes elhasználódás nyomai, üszkösödések és köznapi tárgyak költői átlényegítésére irányuló törekvések jellemezték. Az első kulturális-művészeti inspiráció minden bizonnyal összefüggésben van avval a ténnyel, hogy édesapja az őskor nagyhírű kutatója, múzeumigazgató volt, s, hogy a város közepén elhelyezkedő régészeti osztály épületében volt a lakásuk. A prehistorikus tárgyak ornamentális díszítményei, a tárgyformák összefogott, mégis izgalmas kontúrjai, az időtlen hangulatával való korai találkozás mind olyan feltételek lehettek, amelyek alakították a művészetek iránt már igen korán érdeklődést és fogékonyságot felmutató fiatal művész. A csaknem minden fellelhető anyagot művészetté formáló Dombay Győző életművében alapvető szerepet kap a képelemeknek kollázsszerű felhasználása. Nem csak festményeibe applikál papírdarabkákat, hanem a hatvanas évek végén készített legtöbb művén a fatáblára ragasztott kivágatokat (pl. tapétatépéseket) festi körül és egészíti ki különböző faktúrajátékokkal (pl. megrepesztett olajfesték), foltokkal és piktogramokkal.

Major Kamillal, Csorba-Simonnal és Swierkiewicz Róberttel, a korszak Pécsről induló, ugyancsak figyelemre méltó módon eredeti szellemiségű alkotóival jó barátsága alakult ki, amit számos közös kiállítás követett. Hasonlóan kiváló kapcsolat

lat kötötte őt a Kaposvárott tevékenykedő Hevesi András zeneszerzőhöz, aki pl. Dombay Győző *Színek* című versére vonós-kvartettet komponált. A magyar művészettörténeti irodalom igen komoly adósságot róna le avval, ha Dombay Győző monográfiája elkészülhetne.

1967. tavaszán kibérelt Pécssett egy püspöki tulajdonban lévő romházat, a Piliván - féle villát a Kaposvári utca és a Magaslati út torkolatában. A bérbeadónak az volt a kikötése, hogy tegye lakhatóvá a félig romos hajlékot, tartson rendet a környezetében, és ha ezt így teszi meg akkor egy éven át nem kell lakbért fizetnie. A város fölött ez volt az első igaz műterme. „Igaz, se fűtés, se világítás, se víz, semmiféle komfort sem volt, de eme korlátozás volt egyúttal a szabadságom sarokköve is! Baráti köröm buzgó segítségével sikerült berendezkednem itt. Petróleumlámpa fényénél tanultam, olvastam, festettem, rajzoltam. Professzorok és a környék kocsmázó linkjei egyaránt meglátogattak. Flerkó professzor és felesége, Vera is egy látogatás alkalmával vásároltak tőlem több grafikát. A földi és az égi nő, egy pár! Az égi anya, máig a hálószoba falán, míg a földi mása a szekrény alatt, elfektetve porosodik. Mindkettő majd nálam találkozik, fut össze ismét, hogy felidézsem általuk azokat a 60-as éveket, ott a pécsi villanegyed frekvenciált helyén.” – hangzik az emlékezés erre az időre.

1969-ben, ősszel kiállítást rendeztek Csorba-Simonnak a Budapesti Műszaki Egyetem Irinyi utcai Kollégiumának galériájában, és nem tért vissza Pécsre. Próbálta megtartani, illetve feleleveníteni a kapcsolatait a Pécsről ismert

művészekkel. Konfliktusokkal teli életének ekkor meglehetősen nehéz szakaszát kezdte el, ahogy maga mondja: "Mivel meglehetősen türelmetlen voltam, több bajt hoztam magamra a kelleténél, és még sok víznek kellett lefolynia a Dunán, mire „futóművésszé” alakultam. „ A később még felemlegetett „futóművészeti” pozíció ebben a mostani összefüggésben a megnyugvás, kibékülés rokonszáva.

Igen nagy jelentősége van annak, ahogyan a Kulich Gyula téri (Kálvária tér) Nappali Szanatórium festő, rajzoló, színjátész, narkózó, graffitiző Mentonopon csoportja a 80-as évek emlékeivel ma átészínezi Csorba-Simon tevékenységét. Amiben a „csoport” és az együttlét meg nem szűnő kulcsfogalmak, a rajzban is előadott, sokat mondó „organogram” készítésének motívuma. De tele vannak a személyes élet alakítását befolyásoló mozzanatokkal is ezek az emlékek. Volt ebben a kompániában például egy fiú a „nyóckerből”, akit Meta névvel illetett, és aki annak idején kihívta Csorba-Simont egy privát futóversenyre a Városligetbe. Jól lehagyta a Mestert, de ezt a tényt Csorba-Simon értékelte, és hozzátette: „Rendes volt tőle, hogy nem a többiek előtt alázott meg, mint a Kodó, aki az első FutaPesten hagyott le. Szóval ezek a srácok tettek futóvá és most itt jönnek az „aszódiak” ?²⁴

A csoport, az együttműködés körében mindennapi tennivalói közé tartozott 2005-ben egy örömfutás akció Székesfehérváron, ekkor azonban csak 12 órát engedélyezett a rendezőség. A 2005-ös közösen festett kép létrehozásában egy Pécsről elszármazott, művészeti gimnáziumban érettségizett és kirakatrendezést tanult,

Zsolnay kerámia stúdiót végzett hajléktalan művész volt a segítségére. Az „Ecset mestere” című portréfilmben is szerepelt ez az Orbán Lajos, aki vállalja nevét és sorsát is a nagyvilág előtt. Alakját izgalmas rajzokban örökölte meg a hajléktalanszálló foglalkozásai során. A 2007-es, 24 órás kísérletet egy Tőölélés akció előzte meg, 4 kilométerrel a futás helyszínétől. 2007-ben, 64 éves korában pedig egy 24 órás Örömfutást rendezett a S(klerosis) M(ultiplex) jegyében, amelynek során a székesfehérvári Halesz ligetben egy nonstop performanszt is megvalósítottak. Ennek keretében közösen festettek egy 10 méteres képet, szarvassal, emberrel, fával. Csorba-Simon maga is lefutott 60 kört (60 km), miközben felügyelte a 24 órán át tartó közös festés folyamatát. Mindevel összefüggésben az édesapja emlékezetére rendezett emléknapon Kisbéren arról adott elő, hogy milyen lehetőséget kínál a beteg emberek számára az alázat és a hit. Nézete szerint az akaratgyenge beteg, aki képes elfogadni betegségét és nem a harcot választja, hanem a „felsőbb erőt”, akire rábízhatja magát, végre megpihenhet, és újult erőre kaphat. „Aki ugyanis kialakítja a helyes hozzáállást saját állapota, sorsa, önmaga valóóságához, az elfogadja élete minden stációját. Aki a helyes tájékoztatás birtokában leteszi a fegyvert, képes lehet arra is, hogy együtt tudjon élni betegségével. Aki a helyes betegségi tudat birtokosa lesz, azt viszont már lehet akarat erővel rendelkező embernek is nevezni.”²⁵ És belefogalmazza saját önmegismerésével kapcsolatos felismeréseit is a szövegébe: „Ha pl. rendszeresen edz és magából kihozza a

legjobbat, annak van Istene, annak esélye van életminősége javítására.” Mit ért a festőművész Csorba-Simon ezen kijelentések alatt?

Történetek, példák sora teszi elfogadhatóvá érvelését, amiben a művészet és mindennapi élet, a művészet gyógyító funkciói és kapacitásai szinte rituális összetömrődésben lesznek (be)láthatóvá. Mindezekben ritmusok és arányérzék tagolják a folyamatokat, olykor titokzatos kijelentések, bizonyításra nagyonis rászoruló programok, amik azonban mindezek ellenére magukkal ragadóak tudnak lenni. Felszabadító erejűek. Művészet-szerűek.

A sclerózis multiplex betegsége pl. fájdalmasan ágyhoz láncolja az embert. A Halesz ligetben találkozhatott Csorba-Simon Mónikával, aki öt év leláncolt állapotából tört ki, erőnek erejével mozogni kezdett, majd egy év alatt eldobta a mankóit (mintha egy női Forrest Gampot alakított volna) és a fehérvári örömfutás 24 órája alatt összesen 36 kilométert kocogott, segítség nélkül. Erről és hasonló tapasztalatokról bőséggel beszámolt a PTE MK Művészetterápiás tagozatának gyakorlati kurzusain és bemutatta elkészült kép anyagát. A 2007-es fehérvári képet Csorba-Simon a Simon László Alapítvány támogatta művész-baráti kör három tagjának részvételével hozta létre. A Lipót ellehetetlenülésével a Magyarok Házának Arany János termében, HABARTS' név alatt kezdett működni 2006-tól egy csoport Csorba-Simon vezetésével.²⁶ A monográfia megírásának idején (2007) annak a fejlődésnek már összefoglalhatók a stációi, amelyben az egykori pszichiátriai páciensek képesek önmagától működő baráti kört létrehozni és fenntartani.

Ugyanez vonatkozik az aszódi fiatalemberekre is, akik a bűnelkövető életforma miatt kerülnek peremhelyzetbe. Sajátélmény alapon van összehasonlítási alapja a különféle megvonások hatásainak értékeléséhez. Az aszódi fiúnevelő intézet munkatársa, ahol szükség van rá, akit Simonnak hívnak, aki művészként megidézheti a Somlai Artúr alakította lélekmentő figurát. A Dózsa Módszertani Központ munkatársaként pedig az otthontalan, gyógyíthatatlan dagantos betegek művészetterápiájával foglalkozik. Az itt szerzett tapasztalatokat megosztja az egyetemi hallgatókkal. Nem olyan időket élünk, amelyben mindennek jól érthető oka és eredménye van, és amelyben olyan könnyen észre lehet venni az összefüggéseket. Csorba-Simon stratégiai hangolású próféciaikban jelzi, hogy most jött el a „Valahol Európában” ideje a „számmunkra, akik meg szeretnék előzni a soron következő háborúkat.”²⁷ Most jött el a „szarvasűzők” ideje, a magyar „tűzszekerek” is kezdenek befűteni a kazánokba és az „indul a bakterház” hangulatában kezdjük összeszedni magunkat. Miért ne éppen Aszód lenne az a hely, ahonnan elementáris erővel jelentkezne a kitörni vágyó, sportolni akaró fiatal, aki nincs elkényeztetve a sorstól.” Talányosan és mégis szép képekkel folytatja fejtegetését: „Sajnos a gyertya másik vége is ég, aki pedig itt pislákol, annak az exitus sorsa jut. Ami szintén a porhüvelyen át való kijutással jár. Az életből, a halálba. A Dózsa tehát a halál, míg Aszód az élet?”²⁸ Egymás tükörképe, inverze a két szó. Köztük található a felépülő művészek sorsa, a baráti kör...Ilyen példa lehet Sugár Gábor, akit a MAOE nem vett

fel, de 2007 nyarán a Magyar Festők Társasága tagjai közé sorolta. Egmaga intézett mindent, ahogyan ezt minden művész szabadon tesz, mindig, amióta világ a világ.” Mindezen adatok azonban már nem a pályakép kitüntetett figyelemmel kezelt első periódusához tartoznak. Csupán megkerülhetetlen kényszerként követelik, hogy Csorba-Simon László tevékenységével összefüggésben a vele megtörtént minden „bekövetkezést” személyiségének eddigi teljeségéhez társítsuk, elsősorban azért, mert ez a tömörödés a legelső és legutolsó adatokat egyformán tartalmazó művészeti tevékenységben érhető tetten.

Jegyzetek:

- ¹ Budapesten született 1943. szeptember 6-án. Kaposváron, a Táncsics Mihály Gimnáziumban érettségizett 1961-ben. A budapesti Állatorvostudományi Egyetem hallgatója 1962-1964-ben. A Pécsi Orvostudományi Egyetemen folytatta tanulmányait, 1964 és 1969 között. A Művészeti Alapba 1975-ben vették fel. 1998-ban pályázatot nyert egy művészterápiás módszertani kötet megírására HOGYAN címmel. 2001-2002-ben. Megfestette a ZARÁNDOK című sorozatot és OLTÁRKÉPET festett a felsőmocsoládi Bánó Mária kastély kápolnájába.
- ² A család Magyarország ma is élő történelmi családjainak egyike. A família okiratilag bizonyíthatóan csaknem nyolc évszázados múltra tekint vissza. Ez a szerteágazó nemesi család számos ágból áll, a rokonok a világ minden részében megtalálhatók, de ami biztos, hogy idén július 7-én összejöttek mintegy 350-en, a teljesen önerőből felújított ősi családi kastélyban Felsőmocsoládon
- ³ Szinyei Merse Pál (1845, Szinyeújfaló - 1920, Jernye): Pacsirta. 1882. Olaj, vászon, 163 x 127 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

- ⁴ Valóságos kitüntetései is vannak, melyek között talán a legfontosabb A Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje, amit 2005-ben vehetett át képzőművészeti és művészetterapeuta tevékenységéért.
- ⁵ Levél Aknai Tamásnak. 2007. június 27.
- ⁶ Aknai Tamásnak 2007. július 4-én írt levelében
- ⁷ ugyanitt
- ⁸ Angyal Endre művészettörténész, ekkor az MTA pécsi Dunántúli Tudományos Intézetének munkatársa.
- ⁹ Együtt munkálkodásuk ekkor már évtizedes múltra tekintett vissza. Együtt laktak Majorral az Anna utcai albérletben. Major Kamill (1948. Perkáta) két évi budapesti tartózkodás után, 1972-ben Franciaországban, Párizsban telepedett le. A párizsi Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs-ban szerzett diplomát, ahol jelenleg is tanít. Kapcsolata a magyarországi művészeti élettel azonban nem szakadt meg; részt vesz itthoni kiállításokon, ill. Franciaországban élő művészek csoportos bemutatkozásait szervezi Magyarországon. Hosszú ideig a Père-Lachaise temető szomszédságában lakott, ahol fotók százait készíttette. Később e „motivumgyűjtő” tevékenységét más temetőkre is kiterjesztette. Ezekből született a *Le Livre des Morts* (Holtak könyve) szíta-albuma 1978-ban. A fekete és fehér, színes és színtelen, telt és üres közötti metamorfózist kutatja; az anyag örök átváltozását, hogy az emberi test, az írott és vésett szövegek maradványainak prezentálásával tudatosítsa bennünk az ember és kultúrájának mulandóságát, s kitapogassa az emlékezet határait.
- ¹⁰ Csorba Simon már idézett 2007. július 4-én írt levelében
- ¹¹ Mezei Árpád (Budapest, 1902 - New York, 1998) művészettörténész, művészeti író. 1924-ben az *IS*, 1931-ben az *Index* c. folyóiratok szerkesztője, 1945-ben az Európai Iskola alapító tagja volt. Marcel Jeannel közösen több művészetelméleti munka szerzője. Az 1960-as években pszichológusként dolgozik, 1975-től az Egyesült Államokban élt. Válogatott tanulmányai 1984-ben, majd legutóbb 1993-ban jelentek meg. Major Kamillról

- is jelent meg tanulmánya. Major rue Bagnolet-ben lévő lakása egyébként kedvelt párizsi tanyája volt a magyar emigrációnak, Bálint Endre is többször tartózkodott ott.
- ¹² Gyarmathy Tihamér (Pécs, 1915 –Budapest, 2005). 1933-tól a Képzőművészeti Főiskolán tanult. 1937-1939 között tanulmányutakat tett Nyugat-Európában, megismerte Hans Arpot, Étienne Beöthy, Bretont, Mondriant. 1945-től az Európai Iskolának, majd az Elvont Művészek Magyarországi Csoportjának lett tagja. A Galéria a 4 Világtájhoz alapítói közé tartozott. Baráti kapcsolatban állt Kassák Lajossal és Kállai Ernővel. 1971-ben nyugat-európai körutat tett, Belgiumban dolgozott és állított ki. 1973-ban afrikai körúton járt. Irodalom: Aszalós Endre, Gyarmathy Tihamér, (Mai Magyar Művészet, 51), Budapest, Képzőművészeti Alap, 1979., Sinkovits Péter, Gyarmathy Tihamér, (Új Művészet Könyvek), Budapest, Új Művészet, é. n. , Várkonyi György, Gyarmathy, Pécs, Jelenkor, 1992.
- ¹³ 2007. július 4.
- ¹⁴ FRANK János *művészettörténész (Budapest, 1925. június 11.–Budapest, 2004. június 13.)* 1951-től Magyarországon és külföldön rendezett kiállításokat, azokat előkészítette, katalógusokat szerkesztett. A Kutatási területe a XX. sz.-i és a kortárs művészet, továbbá a tárlatrendezés elméleti kérdései. Katalógus előszavakat írt, műkritikát, cikkeket, memoár-cikkeket, glosszát, interjúkat, tanulmányokat. 1964-től rendszeresen publikált az ÉS-ben, 1973–1989 között a The New Hungarian Quarterly kritikusa, 1979–1984-ben a Budapest (havi szemle) szerzője. 1977-ben Munkácsy-díjat kapott; 1995-ben MAOE díjas; 1996-ban Ipoly Arnold Éremmel tüntették ki, 2003-ban Széchenyi-díjjal jutalmazták életművét. Fő művei: *Szöllősi* [Endre] (Corvina, 1974); *Szóra bírt műtermek* (Magvető, 1975); *Szabó Vladimir* (Corvina, 1976); *Paizs* [László] (Képzőművészeti Alap Kiadó, 1979); *Az eleven textil* (Corvina, 1980); *Makovecz Imre* (Corvina, 1980); *Román György* (Corvina, 1982); • *Czóbel* (Corvina, 1983); *Magyar plakát 1945–1985* (kat. tan., Műcsarnok, 1985); *Tisztelet Berczeller Rudolfnak* (kat. tan., VII. Nemzetközi Képzőművészeti kiállítás, Műcsarnok, 1978); *Dunántúlról a fények - Gyarmathy Tihamér-ről* (Németh Lajos 60. születésnapjára, tanulmányok – az ELTE és az ELTE művészettörténet tanszék kiadása, 1993); *Tisztelet Jankovits Józsefnek* (kat. tan., VIII. Nemzetközi Képzőművészeti kiállítás, Műcsarnok, 1990); „Kis véssőütések” – *Csiky Tibor – 1932–1989* (ÚM, 1991/2); *Tárlatok-Szertartások* (a Műcsarnok kiadása, 1992); *Enclaves-Zárványok, Maria Lugossy, francia, német és magyar nyelven* (Birdyland Editions, Paris, 1992); *Harasztj István* (Új Művészet Kiadó, 1993); *A Műcsarnok negyven éve 1950–1990, tanulmány* (a Műcsarnok kiadása, 1996); *A kinetikus szobrász, Harasztj István életmű-katalógus tanulmány* (Műcsarnok, 1998); *Tasista geometria, Hencze Tamás pályája* (Holmi, 1998/VII); *szöveg=életmód, Nagy Judit katalógus-tanulmány* (magánkiadás, 1998); *Előbb a kocka, aztán az emberfő, Gulyás Gyula katalógus-tanulmány* (Ludwig Múzeum, 1999). Irodalom: Bán András: *Beszélgetés Frank Jánossal* . (Hatvanas Évek – Képzőművészeti Kiadó, MNG, Ludwig Múzeum kiadása, 1991); Kovalovszky Márta : „Mezítlábás művészettörténész” – Frank János, 1925–2004. In = Holmi, 2004. 8. Szeifert Judit: *Apologéta vagyok nem kritikus - interjú* In= ÚM, 1999. Tévéfilm: *A látvány apostola* (1998, szerk. riporter.: Beke László, rendező: Dessewffy Zsuzsa)
- ¹⁵ Keserü Katalin Új Művészet, Ernst Múzeum
- ¹⁶ Interjú a Taccsvonal című sportműsorban. LÁNCHÍD Rádió, 2007. június 25-én, hétfőn , 13-13.50. között
- ¹⁷ Felnőtt egy generáció, amely csak kicsiny hányadában tart igényt az örökölhető képekből ismert, hagyományosan patriarchális és békehangulatú városi társadalom szerepkészletére. A klasszikus pécsi városiak, a „tüke” idélen, korszerűtlen figurává vált. Alig maradtak, akik még képviselik a „régii Pécs” előbbieken futólagosan érintett hagyományait. A városi integráció (intézmények és hatásuk) és differenciálódás (személyes, emocionális viszonyok, családi kapcsolatok, barátságok, körök stb.)

szerves folyamataiban zavarok álltak be. Szinte elképzelhetetlen, hogy az utóbbi két évtized megrázkódtatásai mint zúzták szét Pécs városának hagyományos társadalmi szerkezetét is. Munkanélküliek és „bevándorlók” sokasága öntötte el a várost, őket Pécs nem tudta integrálni, nem biztosíthatta számára a városi polgár öntudatát, értékfélést, műveltségét. Kapcsolódási lehetőséget leginkább a munkahely és a lakótelep jelent.

¹⁸ A város legújabb kori képzőművészeti életében nem nehéz olyan csomópontokat találni, amelyekre visszautalva mintegy eleve elrendeltnek tűnik, hogy Pécs a modern európai művészet alakulásához hozzá fog majd járulni. A Bauhaus magyar, Pécsről elszármazott tagjai, Breuer Marcel, Forbát Alfréd, Weininger Andor, Johan Hugó, Molnár Farkas, a majdnem két évtizedet a párizsi Abstraction-Création közegében munkálkodó Martyn Ferenc, a Martyn közelében felcseperedő Keserű Ilona, Lantos Ferenc a progresszióknak páratlan pályáit hozták létre. Tevékenységük a modern képzőművészeti *couleur locale* kialakításában alapvető fontosságú volt. Az említett mesterek mellett a város múzeumi, képzőművészeti gyűjteményei is az egyetemes kultúra normáinak megragadását és konvencióvá emelését szolgálták. Művésztelepeink a kerámiaművészet és szobrászat hazai központjai voltak két évtizeden keresztül. A Zsolnay Múzeum és a Kerámia Biennálék az iparművészeti kultúra jobbítását hozták, a Csontváry, Vasarely, Schaár Erzsébet állandó kiállítások a magyar-európai „áthallásokra” tették érzékennyé közönségüket. A Modern Magyar Képtár a nemzeti művészet egy-két egyedülálló fejezetét Pécssett teszi megragadhatóvá.

¹⁹ A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet. Összeállította Hans Knoll. Enciklopédia Kiadó, 2002.

²⁰ Bercsényi kollégium, Csokonai Művelődési Ház, József Attila Művelődési Ház, stb.

²¹ Dr. Kóczán György (1943-2003) orvos, filozófus, a POTE, később a Pécsi Tudományegyetem tanára volt. A társadalmi beilleszkedési zavarokkal, közelebbről az

öngyilkosságokkal foglalkozott, e témában nagyszámú tudományos közlemény szerzője.

²² Kós Lajos (1927-2008)) grafikus, Jászai díjas bábművész, a Pécsi Nemzeti Színház örökös tagja, Bóbita Bábszínház létrehozója. 1997. augusztusában nyílt meg Bostán állandó magán-kiállítása. (Kodály u. 39.) A Bóbita alapítója 30 éves működésének legszebb dokumentumait, a legsikeresebb előadások bábjait helyezte el itt. A hajdani parasztház helyiségeiben és kertjében mintegy 150 báb érzékelteti Kós Lajos sokoldalú életművét.

²³ Lantos Ferenc (1929) képzőművész. Munkásságát Pécssett fejti ki, mesterének Martyn Ferencet tekinti, akit 16 éves korában ismert meg. 1965: Pécs-Baranya művészeti díja; 1977: Pécs város művészeti díja; 1981: Baranya megye közművelődési díja; 1993: Munkácsy-díj; 1998: Pro Civitate; 2007: A Magyar Köztársaság Kiváló Művésze-díj. 1970-1972 között a Pécsi Tervező Vállalatnál dolgozott, középületekre tervezett főleg zománc homlokzati és belső díszítéseket. 1952-től foglalkozik tanítással. A pécsi Művészeti Szakközépiskolában ő indította el a képzőművészeti oktatást, tanítványai közé tartoztak az 1970 körül szerveződő újkonstruktivista és konceptualista kör, a részben általa alapított Pécsi Műhely tagjai (Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor, Szíjártó Kálmán és mások). Tanított a pécsi Tanárképző Főiskolán és a műszaki főiskolán. Tokajban (1969-1979), Pakson (1979-1985) és Almamelléken (1988-tól) képzőművészeti tábortokat, ill. szakköröket (Pécsi Vizuális Műhely, 1979-1985) vezetett. 1997-ben DLA fokozatot szerzett. A Pécsi Művészeti Szabadiskola vezetője.

²⁴ Utalás arra, hogy 2007-ben Aszódon, a fiatalok bünelkövetők intézetében kezdett művészetoktatással foglalkozni.

²⁵ Csorba-Simon László levele Aknai Tamásnak. 2007. szeptember 24.

²⁶ A Habarts' baráti kör tagjai hetenként egyszer találkoznak, és együtt dolgoznak 17 és 19 óra között. Csorba-Simont csak akkor hívják, ha meg szeretnének valamit

beszélni vele. Illetve ő akkor jelenik meg, ha van valami aktuális, elvégzendő feladat. A kör egyik része pl. a fehérvári Örömfutáson is részt vett 3 fővel, a másik része pedig Kisbéren, egy kiállításon szerepelt, ahol Vonat témájú munkáikat állították ki, mert ez volt a pályázati felkérés és részt vettek a Simon László Emléknap rendezvényein. „Az alkotókör kilépett a medicina védőszárnyai alól, elszakadt a hagyományos kreatív terápiák sémáitól. Olyan nyitott műhellyé alakult, amelyben a vezető magatartásával azonosulók és az ellene lázadók egyforma mozgásteret, kibontakozási lehetőséget kapnak. Csorba iskolájából a pszichiátriai osztály óvodának látszik. A személyzet tagjai olyan óvónők, akik nem engedik felnőtté válni a rájuk bízott gyermekeiket. A Csorba-csoport a demokráciát nem reggel 8-tól du. 4-ig, nem heti kétszer egy órában a nagycsoport idején, hanem folyamatosan gyakorolja.” A Csorba-Simon féle csoportok a medicinális függő helyzetükből kiszakított pszichiátriai betegek önálló vállalkozásainak hatnak In = Gerevich József: Terápiák társadalma - társadalmak terápiája. Magvető Kiadó, Budapest, 1983., Gyorsuló idő sorozat.

²⁷ Valahol Európában. Magyar film, 1947, fekete-fehér, 104 perc, rendezte Radványi Géza. A film meséje: Simon Péter karmester egy romos várban él, itt várja a békét. A II. világháborúban elárvult, hontalan, éhes gyerekek csapatba verődve kóborolnak, így találják rá Simonra. A gyerekek és a muzsikos között barátság szövődik. Együtt védik meg várukat az egyik gyerek halála árán az ellenük hergelt falusiaktól, és közösen harcolnak ki a fogságba esett társaik kiszabadulását. Véget ér a háború. Simon Péter az ódon kastélyt hivatalosan is a gyerekek otthonává teszi. Csorba-Simon a főszereplő Somlai Artúrra tett utalást.

²⁸ Budapesti Módszertani Szociális Központ és Intézményei (BMSZKI) Dózsa György úti Átmeneti Hajléktalan Szállója



Gimesi Judit – L. Balogh Krisztina

Szecesszió vagy Art Deco
A kaposvári Szivárvány Mozi



A kaposvári Szivárvány mozi 1927-28-ban épült Lamping József építész tervei alapján, a moziról megjelent eddigi szakirodalom alapján szecessziós stílusban.¹ Zádor Mihály Kaposvár című 1964-ben megjelent könyvében sorolja a mozit a szecesszi-

ós épületek közé, majd az ezt követő irodalmak innét veszik át ezt a besorolást változatlanul. De vajon miért szecessziós egy 1928-ban épült épület? Tényleg szecessziós vagy friss szemmel, távolabbról szemlélve máshová kellene sorolni?



1. A kaposvári mozi régi képeslapon

Az art decot, mint stílust nemrég fedezte fel a művészettörténet, hosszú ideig hallgatott róla.² Különleges irányzata ez a 20-as, 30-as évek művészetének. Az „elit modernizmusának”³ is mondják. Nem izmus (mint a vele párhuzamosan futó irányzatok), nem mozgalom, nincs kiáltványa, nincs vezére. Nevét is csak utólag

kapta, az 1925-ös párizsi kiállítás (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) rövidítéseként. De ez 1968-ig önmagánál nem jelentett többet.⁴ Majd Bevis Hillier művészettörténész 1968-ban megjelent, Art deco a 20-as 30-as években című könyvében, valamint az 1971-ben megjelent az Art

deco világa című könyvében említi először, mint önálló stílust. Hatott az építészetre, belsőépítészetre, ipariforma tervezésre, divatra, ugyanakkor az iparművészet ágai mellett a festészetre és a szobrászatra is. Elegáns, funkcionális és ultramodern. Kedveli a geometrikus formákat, de az elegancia eklektikus formái sem állnak messze tőle. Hat rá az afrikai primitív művészet, az azték kultúra. Howard Carter 1922-ben fedezi fel Tutenhkamon sírját, így az ősi egyiptomi civilizáció ornamentikája és formakincse is nagy hatással van e stílusra. Egyiptomi motívumok, mint a lótuszvirág, skarabeuszbogár, hieroglifák mindenhol megtalálhatók voltak a könyvborítótól a kecszes dobozokig. A nők Cleopátra fülbevalókat viseltek. A designerek gyakran használnak ritka, drága anyagokat úgy mint cápabőr, elefántcsont, stb. Nem vetik el a tömeggyártást és a díszítést sem. Franciaországból indult, de teret nyert egész Európában, az Egyesült Államokban, sőt még a Távolszéken is.

Tutenhkamon sírjának felfedezése óta számos épület, főleg gyár és mozi merít az ősi egyiptomi civilizáció formakincséből. Természetesen mindegyik art deco stílusban épült. A leghíresebb közülük az 1932-ben épült Hoover Building Londonban, amely porszívógyár volt. Ma a gyár egyrésze a Tesco tulajdonában van. A zöld, kék, vörös kerámia díszítés, és a világos zöld ablakok a fehér homlokzaton az egyiptomi templomok színvilágát idézik.

A régészek megtalálták Basztet, a macskafejű istennő templomát. Ez ihlette a Carreras Cigarette Factory tervezőit, Collinst és Porrit is, mivel Carreras vállalat logoja a fekete macska



2. Hoover Building, London, 1932



3. Carreras Cigarette Factory



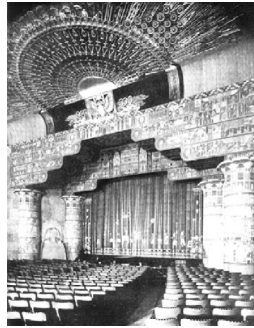
3. Firestone Factory régen és ma

volt. Abban az időben ez a cigarettagyár volt a legnagyobb a világon, és ez a gyár volt a világ legnagyobb vasbeton épülete. Az 1960-as években az eredeti art deco ornamentikát eltávolították, de 1999-ben teljesen felújították. Ma irodaházként működik. A Firestone factory is szintén e formakincsekből merít, de sajnos ezt az épületet nem őrizték meg a mának. 2004-ben teljesen átalakítják.

Az egyiptomi stílust leggyakrabban a mozik épületeinél használták. Nem kevesebb mint 69 mozi épült ebben a stílusban Angliában és Észak-Amerikában. Sokat már bezártak vagy lebontottak közülük, de még így is szép számmal maradt, amit helyreállítottak. Ilyen a világ egyik leghíresebb filmszínháza, a Grauman's Egyptian Theatre, ami 1922-ben nyílt. A külső és a belső falai egyiptomi stílusú festményeket és hieroglifákat tartalmaznak. A bejáratát négy masszív papyrusz fejezetes oszlop jelzi. Majd ezt sorozatban követik a hasonló stílusú filmszínházak, mint a Peery's Egyptian Theatre Odgenben, amely 1924-ben nyílt, vagy a deKalbi Egyptian Theatre.

A londoni egyiptomi mozik legcsodálatosabbja az 1930-ban Georges Coles által tervezett Carlton mozi az Essex Roadon. Külső homlokzata az egyiptomi pylon templomokat idézi krémszínű csempével borított, élénk kékeszöld, cinóbervörös és sárga lótuszvirág díszítéssel.

A mozi, az az épület, ami tipikusan az art decohoz köthető. Bár a filmgyártás Hollywoodban már 1908-ban megindul, igazi tömegszórakoztató médium csak az 1920-as évektől lesz. 1926-tól a némafilmet felváltja a hangosfilm.⁵ Kiderül, hogy a filmben hatalmas üzlet rejlik,



5. Grauman's Egyptian Theatre



7. deKalbi Egyptian Theatre



6. deKalbi Egyptian Theatre



8. Carlton Cinema, London, 1930

mivel olyan médium, amely nagy tömegek szó-
rakoztatására alkalmas. A film célja egy másik
világba csalogatni a nézőt, elkápráztatni, álom-
ba ringatni. Ezekhez az elvekhez kell idomulnia
az épületnek is, amihez az art deco pont meg-
felelő. Már az előcsarnok elkápráztatja a nézőt,
amely mindig nagyon reprezentatív, gazdag
díszítésű, nem szűkölködik drága anyagokban.⁶
Ez nemcsak Amerikára és Európára jellemző,
hanem Budapestre és a vidéki mozikra is.

Budapesten a Kozma Lajos által tervezett Átri-
um, a Domány Ferenc által tervezett Broadway és
Odeon mozik köthetők az art decohoz. „Stiláris
rokonságukon túl, az is összefűzi őket, hogy bár
egyiküknek sem viselték jelentőségükhöz méltó-
an gondját az elmúlt évtizedekben, tönkre egyiket
sem tették. Ily módon bennük többé-kevébé ere-
deti formájában maradt ránk az a fajta art deco,
amely inkább nemes eleganciájával kelti azt a
benyomást, hogy a néző nem egyszerűen filmet
nézni jött, hanem azért, hogy a mindennapi val-
óság szorongató realitásaiból kiszabadulva átadja
magát az illúzióknak, hogy legalább vendégként
részese lehessen a csillogásnak.”⁷

Ezek a gondolatok érvényesek a kaposvári
Szivárvány (régen Apolló, majd Vörös csillag)
mozira is. Az 1928-ban átadott, Lamping József
tervei alapján, Horváth Andor mérnök által ki-
vitelezett épület külső homlokzatán és belső
terében az egyiptomi ornamentika elemei je-
lennek meg. Ez a stílus nemzetközi trendekhez
(Isd. Amerika, Anglia) időbeni lemaradás nélkül
teljes mértékben igazodik. Az örökösök elmon-
dása szerint a tervező Lamping József nem
igazán utazgatott, de a hazai és a nemzetközi

szakirodalomban jártas volt. Rengeteg újságot,
külföldi szakfolyóiratot járatott, így ismerte a
nemzetközi építészeti irányzatokat, őt is inspi-
rálhatta, talán az amerikai és angliai példáktól
függetlenül is, Tutenkhamon sírjának felfede-
zése, mivel ezáltal az ősi egyiptomi civilizáció
óriási figyelmet kapott.

Az épület főhomlokzata első ránézésre ókori
templomokat sematizáló timpanonos homlok-
zat. A timpanon egyetlen díszje a kosszarvú,
tollkoronájú, Hnum vagy Ámon egyiptomi istent
ábrázoló maszkdísz (korabeli leírásokban színész-
lárvá). Timpanon felett geometrikus áttöréssel dí-
szített mellvéd, melyet nagyméretű, hangsúlyos
palmetta leveles akrotéria zár. Az egyiptomi or-
namentikát idézi az előtetőre állított, 6 sudaraso-
dó keresztmetszetű, pálmalevél fejezetes oszlop-
sor (valójában sokszögletű pillér); 4 db, kétszint
magas, kváderezett törzsű kompozit (nyitott
pálmalevél fejezetes, lóuszlevél díszítésű) fejeze-
tet imitáló falpillér, valamint az előtetőt tartó, 2
oldalt elhelyezkedő papiruszfejezetű tömzsi iker-
pillérek. Szembetűnően új és érdekes a főbejárat
tömeget hangsúlyozó nagy kiülési ún. Napóleon-sisak
formájú előtető (marquize), ami egyedivé vará-
zolja a mozi épületét, finom íve oldja a homlok-
zat merev geometriáját. A nyílászárók art deco
stílusúak. A főbejárat 3db 2 szárnyú ajtója felett
félkör alakú ólombetétes festettüveg bevilágító
található. A félkör ablak mintázata kétkerekű pá-
vafogatos kocsin hajtó gyermek. A páva szájában
aranygyűrű. A háttér gazdag ornamentikájú sti-
lizált növénydíszítés, mögötte stilizált pávafarok
tollazattal. A lépcsőház kőosztású ablakai egykor
osztottak voltak, ami az arhív felvételeken és az

eredeti tervrajzon jól látszik. A tervezett felújítás során az eredeti osztásban lesz helyreállítva, úgy mint az eredeti halvány homok vakolatszín, a terrakotta színű nyílászárók, és az oszlopfők és a maszkok aranyozása.

A belső tér itt is alkalmazkodik a mozi csodás álmvilágához az egyiptomi ornamentika és az art deco stíluselemeit felhasználva. Szerencsére a kisebb-nagyobb felújítások az idők során helyrehozhatatlan károkat nem tettek, az épület jellege eredeti állapotban fenn maradt, az eredeti állapot a mai igényeknek megfelelően átalakítva helyreállítható.

Az épületbe először a szélfogón keresztül jutunk. A tölgyfaborítású pénztárablak a márvány fizetőpulttal az art deco stílus jegyeit viselte magán. A díszes előcsarnok a lótuszvirág és pálmalevél fejezetes, műmárvánnyal borított oszloppal, eleganciájával már itt elkápráztatta a nézőt, felkészítette a varázslatra. A nézőtér még jelenlegi (lepusztult) állapotában is nagyon elegáns. Ezen még az oldalfalakat és a mennyezetet beborító utólag felszerelt műbőr hangfogók se tudnak igazán rontani. (Természetesen a felújítás során ezek el lesznek távolítva). Az egyiptomi ornamentikából vett lótusz és papirusz virág gipsz stukkó folyódíszek díszítik a karzat mellvédjét és a színpadnyílás keretét és a színpadot. Műmárvánnyal borított lótuszvirág fejezetes pillérek terelik még a figyelmet a színpad felé. A karzaton régen páholyok voltak, de ezeket eltávolították. Az egyiptomi ornamentika stílusjegyei természetesen itt is megtalálhatók (oszlopok, folyódíszek). A lépcsőház az anyagaival, formáival, nyílászáróival szintén az art deco jegyében készült.



9. Főhomlokzat



10. Megmaradt eredeti ablakosztás



11. Ólombetétes festettüveg bevilágító



12. Nézőtér

A moziba járási szokások megváltozásával, a multiplex mozik elterjedésével itthon és külföldön is, Kaposváron is, ezek a mozik tönkrementek, viszont az épületüket mindenképp érdemes megőrizni az utókornak. Legtöbbhelyen funkcióváltás ment végbe, volt ahol fitness terremmé alakították át a mozit, volt ahol táncteremmé. Budapesten a Broadway mozi a felújítás után színház lett. Szerencsére Kaposváron is az utolsó pillanatban jöttek rá, hogy milyen kincse van a városnak, és mozi felújítása hamarosan elkezdődik. Természetesen egy épület, akkor él igazán, ha meg tud felelni a mai kor igényeinek. Ez esetben itt sem „csak” mozi lesz, hanem egy multikulturális intézmény, amely alkalmas lesz kofenreenciák rendezésére, hangversenyek, báb-színház-, színházi előadások tartására és nem utolsó sorban filmvetítésre is.

A külföldi és az hazai példákat áttekintve elmondhatjuk, hogy a kaposvári Szivárvány mozi egy értékes, szép art deco épület, amely saját stílusjegyekkel, de egyidőben épült a többi amerikai, angolai hasonló stílusú épületekkel. Az adott kor építészetét hűen tükrözi, a világ bármelyik városa büszke lehetne egy ilyen mozgóképszínházra.



13. Karzat mellvédje



14. Pálmafejezetes pillér



15. Pálmafejezetes oszlop

Jegyzetek

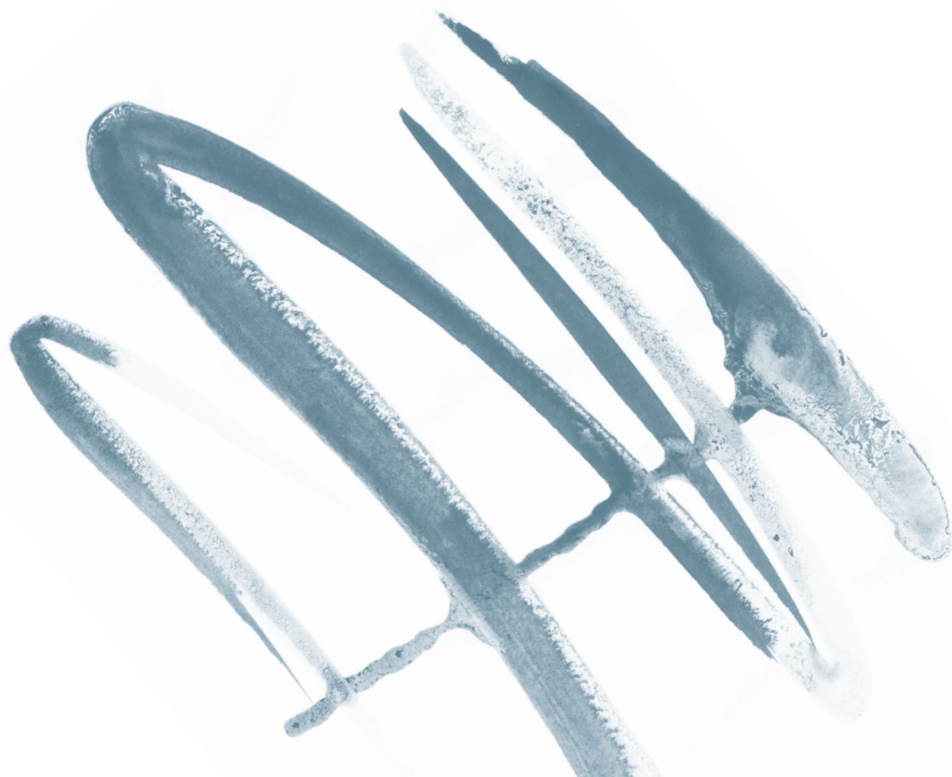
- ¹ Zádor Mihály: Kaposvár. Bp. 1964, Műszaki Kiadó
- ² Vadas József: A magyar art deco, Bp. Corvina 2005, 7.o.
- ³ Fiona & Keith Baker: A XX. Század bútorai, Bp. Glória, 2002, 116.o.
- ⁴ Vadas József: A magyar art deco, Bp. Corvina 2005, 8.o.
- ⁵ Vadas József: A magyar art deco, Bp. Corvina 2005, 88.o.
- ⁶ Vadas József: A magyar art deco, Bp. Corvina 2005, 89.o.
- ⁷ Vadas József: A magyar art deco, Bp. Corvina 2005, 92.o.

Irodalom

<http://www.answers.com/topic/egyptian-theatre?cat=entertainment>
http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1157_art_deco/about/buildings/
<http://www.london-footprints.co.uk/artdecobldgs.htm>
http://en.wikipedia.org/wiki/Hoover_Building
<http://architecture.about.com/cs/timeline/a/artdeco.htm>
<http://www.e-c-h-o.org/egyptomania.htm>
<http://www.americancinematheque.com/aboutegy.htm>
http://en.wikipedia.org/wiki/Peery's_Egyptian_Theatre
http://en.wikipedia.org/wiki/Grauman%27s_Egyptian_Theatre
http://en.wikipedia.org/wiki/Egyptian_Theatre_%28DeKalb%2C_Illinois%29
http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_G._Steiner_Egyptian_Theatre
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Egyptian_Theatre_%28Boise%2C_Idaho%29
Vadas József: A magyar art deco, Bp. Corvina 2005
Zádor Mihály: Kaposvár. Bp. 1964, Műszaki Kiadó
Hartner Rudolf: A város, ahol élünk. Kaposvár 1998, Kaposvár Közalapítvány
Charlotte & Peter Fiell: Bp. Design a XX. Században, Taschen 2002
Penny Sparke: Design Mesterek és mesterművek, Atheneum 2000, Bp. 2001
Fiona & Keith Baker: A XX. Század bútorai, Bp. Glória, 2002

Barkócziné Tarján Zsuzsanna

*Mit? Hogyan? Miért?
Néprajz-oktatás a Kaposvári Egyetemen*



„Minden, amire szükségünk lehet a sikeres, boldog és gyönyörű élethez, egyszerű, alapfokú igazságok felismerése és alkalmazása.”

James Allen

Egy népet nemzeti kultúrája jellemez, ez adja azt az alaptudást, melynek elsajátítása identitásunk fő építő anyaga, hovatartozásunk kohéziója, gondolataink, érzelmeink táptalaja.

A kultúra fogalma rendkívül összetett, beletartoznak a szokások, hagyományok, egyéni és társas rituálék, az ízlés, az oktatás, az emberek magatartásmódja, gondolkodása, szellemi és tárgyi produktumai. A –kultúra utótagú szóösszetételek bokra kiválóan érzékelteti ezt a tényt: magatartás-kultúra, tánc-kultúra, énekkultúra, mozgáskultúra, népi kultúra, lakáskultúra...

A kultúra legmagasabb szintje a tudomány és a művészet. Hallgatóink abban az óriási szerencsében részesülnek, hogy évekig e kettő mentén építhetik fel életüket.

A kultúra elsajátítása a születéssel, az öntudatra ébredéssel kezdődik, s számtalan közvetítő közeget át egy életen keresztül tart. Mindnyájan részt veszünk benne, az értelmiségi lét legfőbb feladata a kultúra kincsestárának gyarapítása.

A kultúra közvetíti a múlt és jövő között, az előző nemzedékek tudásán, felhalmozott kincsein építkezik a jelen, mely szülőgálya lesz a jövőnek.

A népi kultúra a folytonosságot teremti meg a generációk egymásutániségében: egy olyan alaptudást közvetít, mely velünk születik, bennünk él, emberi mivoltunkból, évszázadok óta ismétlődő cselekedetekből és gondolatokból formálódott. Olyan korba kalauzol el bennünket, amikor még harmóniában egyesült ember és természet, s e

kapcsolatban az ember az őt körülölelő élet részének tekintette önmagát. Az égitestek, melyek ősidők óta vigyázzák az emberi világot, mélységes tiszteletben részesültek. A természet szakralitása meghatározta az ember magatartását, melyet a tisztelet és a beilleszkedés jellemez.

A falusiak tudták, hogy „az idő a gazda mindennütt”, s az idő fogalma itt kettős: a tempus a társadalmi időt jelenti, mely a napok rendjén alapul, de ideértendő a napi időjárás, a napkeltétől napnyugtáig tartó munkanap, az évszakok ritmusa, az évek átmeneti rítusokkal tagolt folyamatossága, mely khronosz, a kozmikus idő rendjébe áll.

Az egyéni lét a közösségi ritmushoz igazodik. A gyermek szocializációja a hagyományok, normák, viselkedésminták elsajátításán alapulnak, s ily módon zökkenőmentesen betagozódnak a tradicionális életrendbe.

Az átmeneti rítusok azok a szertartások, amelyek az életállomások jelzői. Ezek a fordulópontok az egyén és a közösség szempontjából is a legfontosabbak. Az emberélet három „szentsége”, legfontosabb állomása a születés, a házasodás és a halál. Ezeknek a fordulópontoknak a ceremóniája ősi hagyományrendet közvetít. Amikor az újszülöttet apja áttemeli a küszöbön, a kintből a védett bent fészekmelegébe, egyszersmind a család körébe fogadja. A család szerves alapegysége a faluközösségnek, amely olyan organikus szervezet, amely komplexitása által képes arra, hogy a létszükségleteket biztosítsa.

A kisgyermek belenő a család és a közösség életrendjébe, ez határozza meg érzelmi és gondolatvilágát. Elfogad szabályokat, felvesz ritmust, igazodik és kiteljesedik. Táguló látóköre a falu határáig ér, a települést övező erdő, mező, patak, rétek, szántóföldek a kintség, a falu széle a bentség öve. Beletanul a munkába, s ami evvel jár: a felelősség súlyába, a kitartás és helytállás keménységébe, a bizalom szárnyakat adó erejébe, s a játék önfeladtságába. Készül a felnőttlétre. A felnőtté válás a gyermekáldással teljesedik be. Ennek bevezető rítusa, a mennyegző az élet legfontosabb eseménye. Józan megfontolás, felkészülés előzi meg: életre szól. Varázscselekedetek kísérik minden mozzanatát, a dolognak sikerülnie kell! A nyári munkacsúcsokat a téli belterjesebb napok követik, amikor ideje van a játéknak, mesének, mulatozásnak. A férfiember és az asszony egymást kiegészítő feladatkörrel biztosítja a család működésének teljességét. Úgy kell gazdálkodniuk, hogy a megtermelt javak között ott legyen a következő esztendő indításához a mag. A szaporulat és a termény nemcsak a jelennek szól, egy részét félre kell tenni a folytonosság biztosításához.

Az öregedés természetes folyamat, s nincs máglyos halál. A család és a faluközösség ott áll a búcsúzó ágya mellett, akinek a lelke hamarosan az öröklét világába távozik.

Az első néprajzos kurzus az egyén és a falu életét mutatja be úgy, hogy abból életpéldák, összehasonlítható értékek, modellértékű szerepminták rajzolódjanak ki. Érveteket szolgáltat a fogyasztói társadalom felelőtlen tobzódása, könnyelmű döntései, a mértéktelenség burjánzása ellenében. Segít annak felismerésében, hogy a legfőbb érték

a mérték, s akkor leszek elégedett, ha világosan látom szükségleteim körvonalát. Az önállóság, az autonómia magabiztonságom alapja. A szolgáltatások változó színvonalának kiszolgáltatott ember elveszett a természetben, nem uralja saját életét.

Helyére kerül a kalandvágy, a külföldi tapasztalatszerzés és a szülőföldhöz való tartozás egysége.

Bebizonyítjuk, hogy az egyén élete akkor teljes, ha képes felvenni a közösségi élet ritmusát, betagozódni rendjébe, s egyéni létével, alkotásaival hasznára válni, gyarapítani azt. A teremtő erő minden egyes emberben megtestesült, nincs tehetségtelen, felesleges, semmirekellő köztünk. Csak vannak kallódók, öntudatlanul sodródók, beetethetők és restek.

A második félév megszerzett alaptudásunkat a népszokások és néphit segítségével még közelebb hozza az egyénhez. A gyökerekig hatolunk: mi bennünk, gondolkodásunkban és tetteinkben az örök emberi? Mi magyarázza azt, hogy alapvető cselekedeteink ugyanazok mindenütt a világon? Mi köti össze a bantu négert, az eszkimót és a magyart? Milyen ismétlődő cselekedetek, rituálék közvetítik az ősi üzenetet? Melyek az ősi jelek, amelyek évezredek óta jelen vannak a kultúrában, belénk ívódtak, készen kaptuk őket, s majd mi is átörökítjük ezeket gyermekeinkre? Az archetipikus jelek tettenérése, felfedezésük a kultúra rétegeiben izgalmas utazás. A kurzus segít a lényeges tartalmak felismerésében úgy magatartásunkban, gondolatainkban, mint a bennünket körülvevő tárgyi világban.

A népművészet tanulmányozása során is a jelképig mélyítjük figyelmünk: azt keressük, hogyan valósul meg egy ösztönös alkotóban a teljesség,

mitől lesz az alkotás harmonikus, arányos, befejezett, mik a megvalósulás szinkretizmusának építői, mitől borul egységbe a szépség, hasznosság és az üzenet. A minden emberben élő teremtő erő tökéletes inkarnációi a népművészeti tárgyak: úgy jönnek létre harmonikus, arányos, tökéletesen érthető alkotások, hogy ezek elméleti alapjait nem könyvekből, hanem a lélek legmélyéről hozták fel az alkotók. A hallgatók is felismerik önmagukban szépérzéküket, az alkotó embert, aki képes a világmindenség alapelveit tükröztetni. Leendő tanárok, óvodapedagógusok a népművészeti alkotások alapelveit vizuális ABC-ként adhatják tovább, felmutatva 21. századi képi valóságunkkal szemben a megnyugtató rendet és harmóniát, visszahozva a szépség eszményét esztétikai értékrendükbe.

Idegenforgalmi szakmenedzserek két féleven át tanulnak néprajzot. Az alapismeretek átadása után a néprajz gyakorlati hasznát figyeljük: hogyan lehet egy kis települést megmenteni népi hagyományai segítségével, idegenforgalom generálásával. A készülő projektek először is felfedezik a helyi értékeket, majd megtervezik, hogyan lehet értékesíteni ezeket a kincseket: a jó levegőt, a szép, barátságos környezetet, a tiszta vizeket, a hagyományos életmód regeneráló erejét. Számba veszik lakókörnyezetük épített és természeti értékeit, a „régieket” tudását hordozó ismereteket, a megtartó hagyományokat, s megpróbálnak olyan perspektívát felvázolni, amely értelmes célt adhat az ott lakóknak, újra létrehozhat organikus közösségeket, s vonzereje által látogatókat, kirándulókat, pihenni vágyó embereket hozhat.

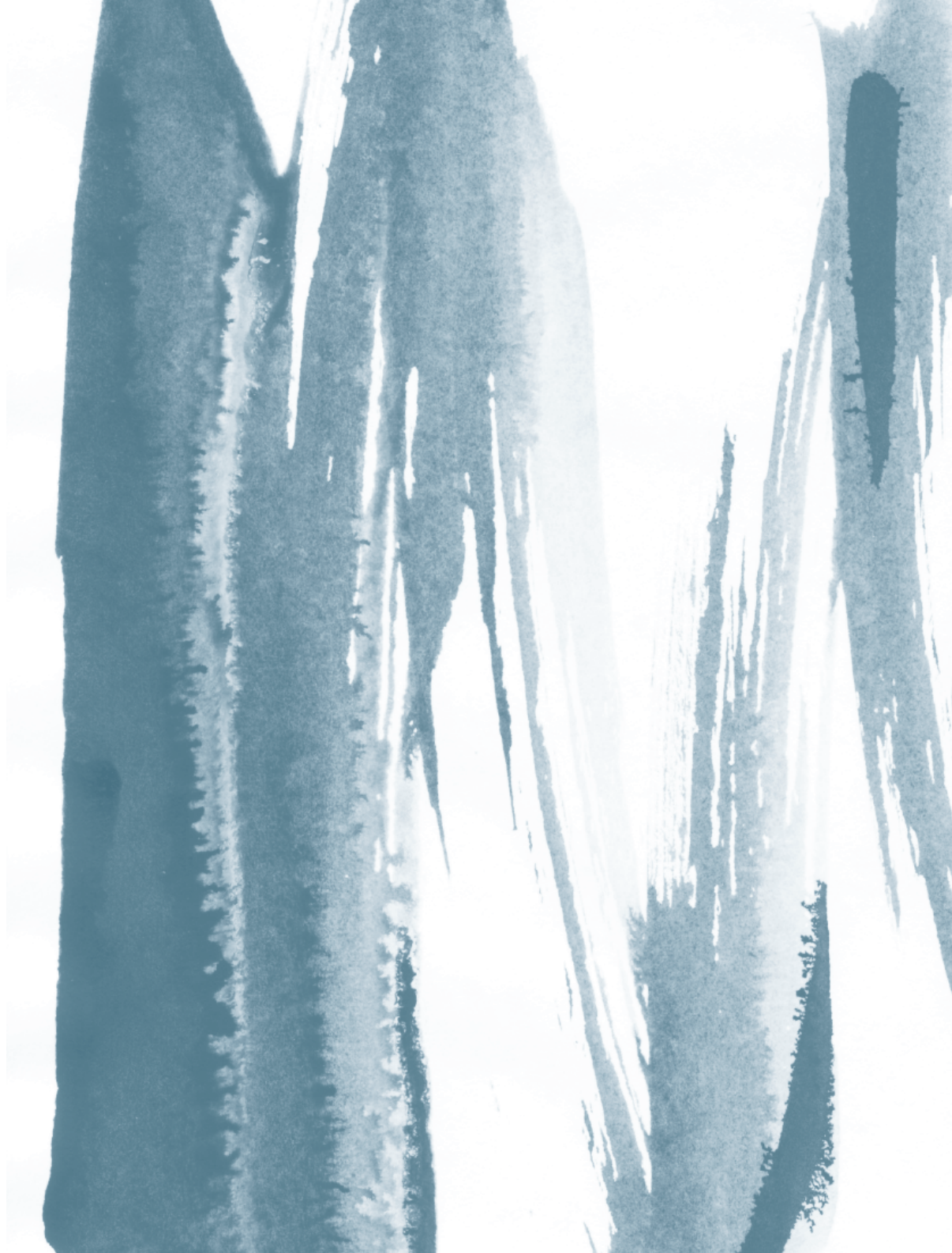
Napjainkban a gyorsuló idő és a fogyasztói javak utáni hajsza, a lineáris fejlődés eleve kudarcra

ítélt, mókuserék hajtására emlékeztető törtétese a meghatározó. Ez irányú törekvéseinket növekvő biológiai lábnyom, kontinensnyi méretű úszó szemétszigetek, szennyezett levegő, habzó víz, szegényedő biodiverzitás, drasztikus környezeti változások kísérik. Sokszor magányosak vagyunk, izoláltak, kiégettek.

Itt az idő, hogy felfedezzük az örökidők óta létező értékeinket: a hétágra sütő napot, a friss gyümölcs illatát, az állatokat és növényeket környezetünkben. Hogy felfedezzük a bennünk is megtestesülő univerzumot. Testünk építőanyagai azonosak a világmindenség alapelemeivel. Minden létező, növény és állat a testvérünk. Ugyannyi joguk van az élethez, az itt léthez, mint nekünk. Az ember az egyetlen élőlény, amely elég ostoba ahhoz, hogy elpusztítsa saját életfeltételeit. S miközben ezt teszi, sorsába belefalonódik a boldogtalanság és reménytelenség.

Itt az ideje, hogy tudatosan építsük fel az életünk. Meg kell határozni világos céljainkat, felismerni egyéni szükségleteinket. Ez nem nehéz, csupán a múlt felhalmozott kincseihez kell fordulnunk. Meg kell néznünk, milyen képi világot teremtett a természet deszakralizációja előtt az ember, s milyent a technika bővületébe esett civilizáció. Milyen elvek vezették az egyént a történelem során? Hogyan tudunk úgy előbbre jutni, hogy evel ne generáljunk pusztulást, szennyezést magunk mögött? Mit tudunk mi, személy szerint, hozzátenni az emberiség által felhalmozott kultúrkinccséhez?

A néprajz a gyökerekhez, az alapokhoz vezet vissza. Feltár egy tiszta forrást, melyből, ha iszol, tudni fogod, mire van szükséged, hol a határ, hogyan tovább...

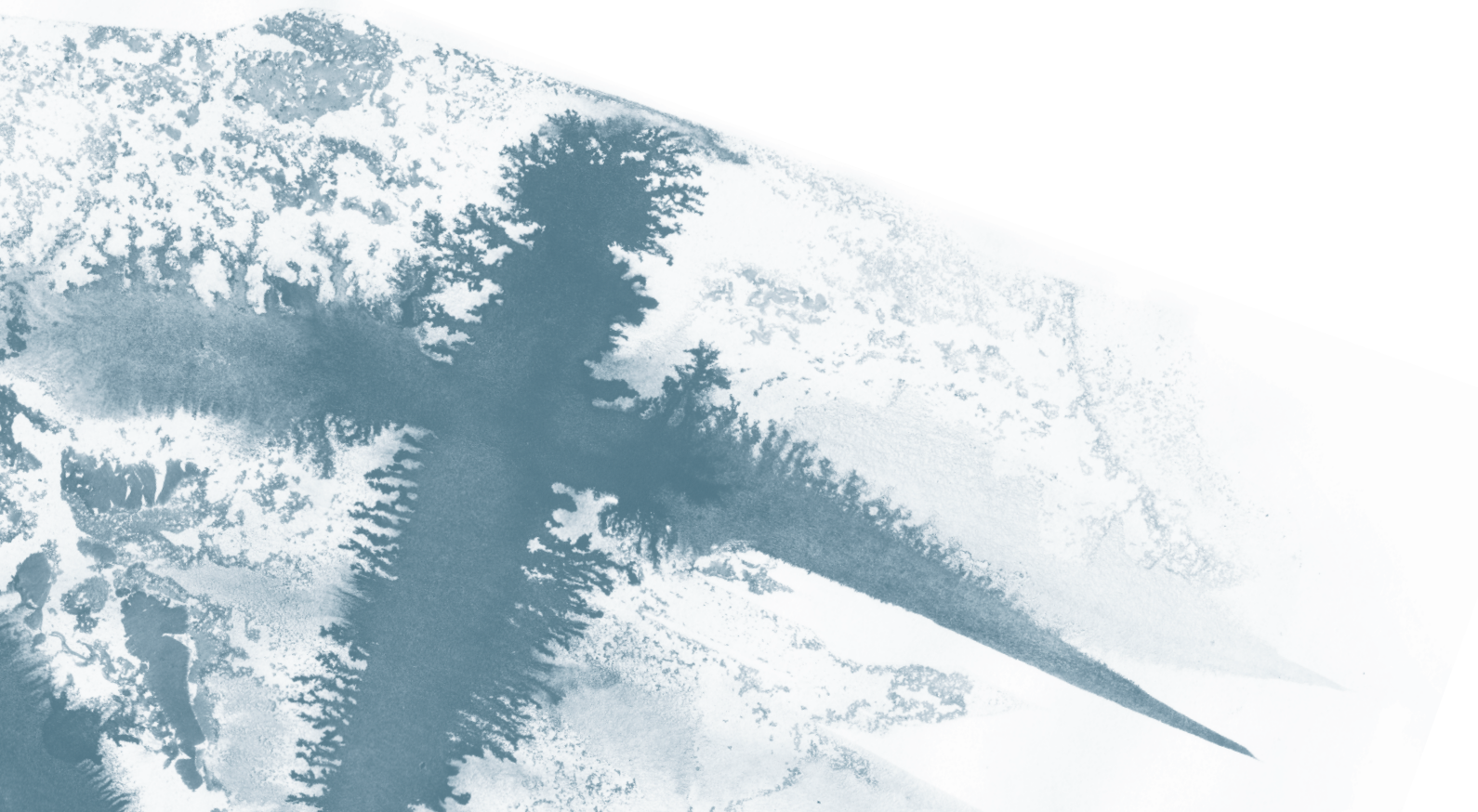




„... magunknak fűzzünk szárnyakat...”

Bujdosó Ernő

Ez még művészet?



„Kell-e legalább egy ráma (a vászon kifeszítésére)? Nem kell. Hát színek? Malevics fekete négyzete fehér alapon már 1915-ben megadta a választ a kérdésre. És tárgyra szükség van-e? A body art és a happening azt szeretné bebizonyítani, hogy nincs rá szükség. Vagy legalább egy helyre (.....)? Daniel Buren tanúsíthatja, hogy még ez is kétségbe vonható.”

(J. F. Lyotard)¹

A 20. század művészeti forradalma és avantgárd mozgalmi a művészet minden principiumát és korábban kikezdetlennek hitt paradigmáját megkérdőjelezték, majd érvénytelennek nyilvánították, vagy még ennyi figyelemre sem méltatva, egyszerűen elvetették. Az új művészet a „fenséges”-t, majd az „eszményi”-t, vagy „emelkedett”-et mint művészeti irányelvet határon kívül helyezte és helyükbe a „bármit lehet” agresszív szabadságát állította. A folyamat *Thierry de Duve* megfogalmazásában „*az ábrázolt bármitől a csak egyszerűen bármiig*” tart.²

Az avantgárd, mint a 20. századi művészet meghatározó jelensége, valójában a „bármi” diadalra jutásának, autonómiájának, majd apológiájának útja a művészet történetében. E történetben a bármi folyamatosan alakul, változik. Mászt jelent pl. *Picasso: Az avignoni kisasszonyok* című képénél, mászt *Duchamp Pablackszáritó*-ja, *Beuys* zsírplasztikai (1. kép), vagy *Manzoni* szardobozai esetében.

Az első lépcsőben a művész a bármit a művészet tárgyaként emeli be a műbe. A korábbi művészeti kánonok által megkövetelt „kifinomult”, „emelkedett”, „letisztult” folyamatosan veszítette el pozícióit, és érdektelenné vált. Helyébe olyan új jelenségek, dolgok, az élet olyan eseményei kerültek, amelyeket korábban a művész, az intézmény és az elmélet, de a közvéle-

mény is méltatlannak ítélte a művészet rangjához és presztizséhez.

Thierry de Duve *Manet* Spárgák című festményének megjelenésétől datálja a bárminek, mint a művészet tárgyának megjelenését a festészetben. Mondhatjuk persze, hogy egyszerű, hétköznapi tárgyak korábban is megjelentek művészeti alkotásokon, miért éppen a spárgák lennének kivételek? A korábbi művekben azonban ezek a tárgyak sohasem önmaguk jelentéktelenségét hangsúlyozva, kifejezetten jelentéktelen és érdektelen mivoltukat középpontba állítva jelentek meg, mintegy a művész kizárólagos döntési jogát hirdetve. Ha vitánknak is *de Duve* konkrét példáját, abban igazat kell adnunk, hogy a tárgy megválasztása szoros összefüggésben van azzal a művészet lényegéig hatoló szemléleti megújulással, amit a *l'art pour l'art*, majd az impresszionizmus megjelenése hozott ebben az első szakaszban. A jelentéktelen hétköznapi tárgy, a „bármi” (*De Duve* a „*le n'importe quoi*” kifejezést használja) ábrázolása során, amikor a mű tárgya önmagában semmi fontossággal nem bír, és újszerűsége révén ábrázolását nem kötik az előzmények és a hagyomány által kialakított konvenciók, a művész felszabadul a tárgyhöz kapcsolódó minden kötöttség alól, így a mű lényegévé maga az ábrázolás módja válhat. Szemben a klasszi-

cizmussal vagy a romantikával, így az impresszionizmus művészete kizárólag a megformálás érzéki pillanatát hangsúlyozhatja, még a kompozíció szabályait is az esetlegességre és véletlenszerű képkivágásra cserélve.

A *második lépcsőt* a bármi ábrázolásában az jelenti, amikor azt nem az ábrázolás tárgyaként választja a művész, hanem a bármi, mint immansens létező jelenik meg, és művészeti kontextusba lép. Ilyennek tekinthetjük, amikor a dolog vagy jelenség ábrázolása helyébe a dolog vagy a világ új értelmezését állítja a művész, és valami nem létező ábrázolatában az *értelmezés objektív létezőként* maga tárgyiasul a képen. Itt a bármi maga az ábrázolat, *nincs eredetije*, vagy ha van, az csak elmélet. Ilyennek tekinthetjük pl. a kubizmust, vagy az absztrakt művészet különböző módoszatait.

A *harmadik lépcsőfok*, amikor ábrázolat nincs, *csak az eredeti van*, ez lép elő művé. A megmunkálatlan, pontosabban a művészi célú megformálásnak alá nem vetett hétköznapi, vagy talált tárgy (objet trouve), a késztermék (ready made) új kontextusba kerülve (kiállító terem, múzeum stb.) műtárgyként jelenik meg.

Marcel Duchamp 1914-ben elkészíti első ready made-jét, a *Palackszárító-t*. (2. kép) Hogy melyik ready made-jét tekinthetjük elsőnek, azt az a vita dönti el, hogy melyik ilyen műformaként számon tartott művét fogadjuk, vagy fogadta el ő maga valódi ready made-nek. Az e műformába tartozó, egy évvel korábbi művét, a Biciklikerek címűt maga *Duchamp* nevezi „gyámolított” ready made-nek, tehát még nem sorolja a valódi ready made-k sorába. A *Palackszárítón*, szemben a

Biciklikerek-vel (amelyet egy konyhaszékre applikálva állított ki a művész), semmilyen átalakítás nem történt, egyszerű, kereskedelmi forgalomban kapható használati tárgy.

„Hát most már mindent lehet?” „Ez művészet?” – kérdezi a hétköznapi kiállítás-látogató. „Ez művészet!”- írja a kiállított tárgy alá magabiztosan a művész. Művészetről beszélnek, de nem ugyanarra gondolnak. A fogalom mindkettőjük számára mást jelent. Most válik nyilvánvalóvá, hogy a folyamat, amely a modern művészet kezdetétől tart, nemcsak a művészet gyökeres átalakulásához vezetett, de a művészet és a közönség kapcsolatában is új időszámítás kezdetét jelenti. Másrészt az is nyilvánvalóvá lesz, hogy míg az előző két esetben a változás a művészet fogalmát alapvetően nem érintette, most a művészet mibenléte, *a definíció kerül revízió alá*.

A *fordulópont a ready made*. Elsősorban nem azért – vagy nem elsősorban azért –, mert megjelenése a művészetben megelőzte (ha megelőzte) az objet trouve-t, vagy a jóval később, a pop art-ban megjelenő junk-ot (az eldobható készterméket, vagy szemetet). Valójában ugyanaz a tárgy (pl. egy piszoár) mindhárom szerepkörben feltűnhetne: lehetne ready made a dadában, objet trouve a szürrealizmusban, de lehetne a fogyasztói társadalom szemetete is a junk-ban. Tehát miért éppen a ready made?

Marcel Duchamp leghíresebb ready made-je, a *Fountain* (3. kép), mint köztudomású, mielőtt kiállítási zsűri elé került, egy ugyanolyan piszoár volt, mint a Mutt Iron Works kereskedő

cég által árusított akárhány ugyanilyen sorozatgyártott használati tárgy. Ha *Duchamp* ezt a tárgyat mint objet trouve-t egy empire komódra helyezi (netalán egy másik talált tárgy, pl. egy esernyő vagy sétabot társaságában), létrehoz egy bizarr (mondjuk így: szurreális) kompozíciót, nem történik más, mint hogy egy művészeti szándék kifejezésére a művész egy önmagában kész, saját funkcióval is rendelkező tárgyat beemel a kompozícióba. Ezáltal a tárgy a kompozíció elemeként a szándékolt kifejezés szolgálatában, mint a művészet anyaga, új funkciót kap — miközben meg is őrzi eredeti tartalmát. Ebben az esetben szokatlansága ellenére alapvetően egy hagyományos művészértelmezésről van tehát szó. Az újdonság csak az, hogy a talált tárgy változtatás nélkül, a műalkotóelemeként kerül a kompozícióba, eredeti funkciója pedig mint jelentés kapcsolódik a mű jelentésrétegeibe, és hozzájárul az új jelentéslehetőségek megjelenéséhez.

Amikor *Duchamp* a piszoárt „*R. Mutt 1917*” aláírással ellátva a műtárgy státusába helyezi, ezt nem a tárgy és a világ, a tárgy és az élet valamilyen különös metafórikus kapcsolata alapján teszi, hanem kizárólag a saját ítélkezési jogára hivatkozva. Ezt a tárgyat műtárgyként ítéli meg, pontosabban művészeti kontextusba helyezve műtárggyá avatja. A műtárgy-lét igazolásához nincs tehát szükség a tárgy — a bármi — ontológiai létén túlmutató képességére, vagy jelentésre. De nincs szükség a tárgy bármilyen átalakítására, vagy valamilyen kompozícióba helyezéssel bármilyen jelentés tulajdonítására sem. A művész nem azért állított elének

egy megformált tárgyat, hogy a világról, vagy az életről szóljon — ellenkezőleg: azért állította elének az élet közönséges használati tárgyát, hogy a művészetről szóljon.

A ready made azért is fordulópont a bármi művészeti megjelenésében, és így a modern művészet történetében, mert a modern művészet gyakorlati megújulási kérdéseiről a hangsúlyt az *ontológiai kérdésre* helyezi. A művészettörténet során folytonosan változó művészetfogalomra azonban nem a megszokott módon kérdez rá. Ahogy *Arthur C. Danto* megjegyzi: „*Duchamp nem egyszerűen azt kérdezte, mi a művészet, hanem azt, miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az.*”³ *Duchamp* a választ is megadja, és így hangzik: mert én művészetté avatom.

A bármi megjelenése más tekintetben a művészet demokratizálódási folyamatába illeszkedő mozzanat, bizonyos plebejusi attitűddel rendelkezik. Nem szorul magyarázatra, hogy a bármi megjelenése a művészetben, a „jelentéktelen” művészi ábrázolási jogának kivívása, és a művészet arisztokratizmusának, kivételezett státusának elvesztése összetartozó folyamatok. Ezért aztán nem meglepő, hogy a polgári közönség körében amellet, hogy idegenkedést vagy megbotránkozást váltottak ki, bizonyos érdeklődés és rokonszenv is kísérte az új művészeti törekvéseket — ha úgy tetszik, a bármi megjelenését a 19. század utolsó harmadában. *Jose Ortega y Gasset*⁴ hívja fel a figyelmet, hogy a közönség, a „tömeg” mindenkor örömmel vesz védelmébe bármiféle kiváltság és különbségtétel eltörlésére irányuló szándékot. Üdvözlöl tehát minden trónfosztást,

így a kulturális vagy művészeti trónfosztást is, amelyben „plebejusi jogainak” erősödését látja. Ez az igény motiválja azt az érdeklődést, amely az impresszionista szalonok szokatlan, új kiállításait kísérte, és ez a szolidaritás elég munícióval rendelkezik ahhoz is, hogy fenntartsa a rokonszenvet a század eleji avantgárd egyre kevésbé követhető törekvései iránt.

A ready made e tekintetben is fordulópont, mert miközben a művészet normatív struktúráját támadja, az ismét a kivételezettek privilégiuma lesz, azoké, akik képesek, vagy úgy gondolják, hogy képesek a művészeti folyamatok követésére és megértésére, netán alakítására is. *Ortegát* idézem: „Nem arról van szó, hogy az újak művei a kisebbségnek tetszenek, és a túlnyomó többségnek nem: itt ugyanis az történik, hogy az újak műveit a túlnyomó többség nem érti meg...az új művészet jellegzetessége, legfőbb jellemvonása éppen ez az osztályozás, amelyet a közönségen hajt végre.”⁴⁵ A ready made a művészet-élet kontextusban sajátos módon a művészet oldalára állt, és legfontosabb szerepét a művészet autonómia harcában tölti be. A művész és a művészet leszakadása a társadalmi elvárás és gyámkodás biztonságot nyújtó hálójáról, másfelől a rárótt ilyen irányú felelősségtől általa teljeseedik be.

A ready made tehát megteremtette — legalábbis deklarálta — a modern művészet autonómiáját azzal, hogy kinyilvánította: „bármit lehet”. A „bármit lehet” *Duchamp* megfogalmazásában követelésként jelenik meg. A művész és a művészet autonómiájának, *de nem a bármi autonómiájának* a követelése.

A *bármi autonómiáját a dadaizmus* teremtette meg. *Thierry de Duve* vitát provokál azzal az állításával, miszerint *Duchamp* maga nem volt dadaista. Több tételben kifejtett érvelésének legfőbb értéke nem az, hogy eldönti (vagy nem dönti el) a kérdést, hogy *Duchamp* valóban dadaista volt-e életének valamelyik szakaszában, vagy sem, hanem az, hogy ráirányította a figyelmet arra a különbségre, amely a ready made-ben megtestesülő *Duchamp*-i gondolat, és a dada között van. A különbség pedig valószínűleg nem kevesebb, mint általában a forradalmak korai tiszta korszakai, és beteljesedésük tébolyult tombolása között.

A dadaizmus a modern művészet történetében, és a „bármi” történetében egyaránt újabb fordulópontot jelent. A művészettörténet új szakaszát nyitotta meg, amelyet a bármi autonómiájának folyton megújuló megnyilvánulásaiént írhatunk le, és amelynek diadalútja éppen a szemünk láttára ért véget. (Ha végetért.)

A dadaizmus találmánya az volt, hogy magát nem a művész, hanem az ítélkező, a zsűri szerepébe helyezte. *Duchamp* (a művész) követelése, a „bármit lehet”, a „tiltott határ” átlépésének követelése a művészet számára, amelyre a zsűri és a műkritika válasza, hogy: „tilos bármit tenni!”, „ez nem művészet!”. A dada pedig az „ez nem művészet!” ítéletét semleges tényközléssé, információvá alakítva mintegy engedélyezi a bármit. „Nem művészet”-ként határozza meg önmagát, hangsúlyozva, hogy tevékenységét nem az esztétikai mezőben értelmezi, és ezzel a művészet történetében első irányzatként kivonja magát az esztétikai megítélés alól. A dadaista művész nem a művészetet, hanem a

bármilyen autonómiáját hirdeti — a bármilyen már maga a törvény. *„Nem vindikálom magamnak a szakértő jogát, épp ellenkezőleg, a hozzá nem értő vagy profán szemével ítélek, aki úgy találja, hogy a kortárs művészetet a dadaizmus óta a bármilyen uralma jellemzi.”* — írja de Duve.⁶

A dadaista attitűd, amely a „bármilyen”-t egy új művészeti alkotóelv doktrínájaként hirdeti meg, a művészt az „antiművészeti papjára”-vá avatja, ahogy a kritikust és művészettörténészt az „antiszakma szakértőjévé”, a „hagyomány nélküli-ség hagyományörzőjévé” (de Duve), nem azonos a Duchamp-i felfogással. Duchamp premiszója, miszerint a művész bármit megtehet, a művészetet bármit a művészet tárgyává avathat, a dadaizmusban önellentétébe fordul, ahol a „bármilyen” törvénné válik.

Duchamp a szabadság-szituációt (bármit lehet) a művész számára mindvégig fenntartja, mintegy lebegtetni. A dadaista művész ezzel szemben elkötelezett. Lenéző magabiztossággal harcra készen áll, kezdetben a művészetet még megmaradt sáncait védő szakértelemmel és intézménnyel, valamint a közönséggel — majd a dada recepciója után már csak a közönséggel — szemben.

A dada máig fel nem tárt körülmények miatti gyors befogadása (recepciója) a művész és intézmény hagyományos kapcsolatában is fordulópont. Miközben nem művészetként deklarálta önmagát, feltűnő módon gyors befogadást és kanonizációt ért el mint művészetet, és — ellentétben a belőle sarjadó neoavantgárd irányzatokkal — recepciója nem a hatás elvesztését és az érdektelenné válást, hanem az új formákban történő továbbélést hozta számára.

A dada tehát több, mint fordulópont: egy művészettörténelmi kor lezáródása, és egy új művészeti és művészettörténelmi kor kiindulópontja. A későbbi avantgárd folyamat, bár folyton Duchamp-ra hivatkozik, nem a duchamp-i, hanem a dada alapvetésén épül, azt is nyilvánvalóvá téve, hogy ez az alapvetés szinte semmilyen szabályt vagy követelményt nem tartalmaz, vagy ha igen, azt bármikor átlépi, ahogy a dada is tette. Minden bizonnyal megalapozott tehát de Duve álláspontja, miszerint az ötvenes évektől induló neoavantgárd különböző irányzatait a dada egymást követő recepcióiként értelmezi. *„A dadaizmus időben egymást követő recepcióinak utolsó állomását a Pop art és a Minimális Art jelentette, innét kel útra a Konceptuális Művészet, hogy szükségszerűen belefusson az itt kezdődő zsákutcába...”* — írja.⁷

A zsákutca pedig, a legutóbbi másfél évtized, jórészt a bármilyen apológiájának évtizede volt, melyet az Achille Bonito Oliva⁸ által bevezetett terminussal „transzavantgárd” néven jelölnek a művészettudományok. *„Az avantgárd végül oly diadalmasan képviselte a modernség történelemképét, hogy a modern művészet menetét egyhangúlag az avantgárd történeteként írták meg, illetve állították ki a múzeumokban. (...) Ezért okozott olyan nagy zavart, hogy 1960-ban hirtelen bizonytalanná vált az ebben az egyoldalú értelemben vett haladás iránya, s (...) nagy robajjal összeomlott. (...) már az avantgárd mítoszáról kezdtek beszélni...”* — alapítja meg Hans Belting.⁹ A recepció, amely a dadainak sikert hozott, a talaján fejlődött avantgárdnak a végét jelentette.

Eddigi áttekintésünk a modern művészet fejlődését/változását csupán az elmélet, ha úgy tetszik, az ontológiai kérdésfeltevés sajátossága felől közelítve vizsgálta. Látnunk kell, hogy a kivívott autonómia következményei, különböző formákat öltve, más, ehhez hasonló fontosságú változásokat is elindítottak, és visszahatnak a művészetre, tovább alakítva mind a művészetet, mind kapcsolatát a külvilággal, a művészet-tudományokkal, és a közönséggel.

A paradigma folytonos változása olyan *formai változásokat* indukál, illetve az új megnyilatkozások olyan tágasságú szellemi térben mozognak, az utalások és asszociációk olyan kevéssé egyezményes szemiotikai mintákban jelennek meg, vagy ahogy pl. a koncept art, a happening, vagy a mail art esetében, gondolattá, nyelvi szimbólummá redukálódnak, melyek a szakértőket is inkább a kommentátor, mintsem az elemző bíráló szerepébe helyezik. Máskor pedig ezek a műformák műszaki leírásra, receptté stilizálódnak, és a diszciplína határait átlépve, a tudomány vagy a technika területére tévednek.

A művészet mibenlétének folyamatos felvétele egyre inkább nem a teoretikusok, hanem a művészek oldaláról történik. Az elmélet a korábbi művészeti korokkal szemben, mint látjuk, immár nem a művészet külső meghatározottsága, hanem belső indítéka. A művészet-funkció elbizonytalanodása következtében az egyén (a művész) feladata lett a funkció, (ha úgy tetszik, a kereslet) kiprovokálása. Emiatt a művészek, művészcsoportok és a körjük szerveződő szakértők a sokasodó tartalommal és formában jelentkező ajánlataikat elméleti indoklásokkal,

koncepciókkal és útmutatókkal látták el. A képzőművészet bizonyos irányzatai folyamatosan *elméletté válnak*, és csak a koncepció marad (koncept art, mail art), vagy olyan formákat találnak, amelyek teóriák egyidejű elfogadását és képviselését igénylik (dada, pop art, minimal art, society-art stb.). A filozófus *Danto*-val szólva: a filozófia bekebelezi a művészetet – a „hozza nem értő” státusába helyezett közönséggel szólva: művészet ez még?

Könnyű belátnunk, hogy a művészet külső determinációjának megszűnése, a transzcendentális művészeti eszme, a korstílus és domináns művészetfunkció – vagyis a klasszikus raszter felbomlása az *individualizálódás* folyamatát indítja el. Az egyéni stílus és látásmód felértékelődik.

A modernizmus, miközben újra és újra felveti az ontológiai kérdést, a művészetfogalom újradefiniálását, a gyakorlatban a *művészetfogalmat* a *stílusfogalomra* cseréli. *Kovács András Bálint* szerint a stílusfogalmat felfoghatjuk korlátozott érvényű művészetfogalomnak: *„... a stílusra, mint az értelmes forma nemfogalmára azért lett szükség, hogy a történeti kutatások által feltárt sokféleség ne magát a művészet fogalmát relativizálja.”*¹⁰ A kivívott szabadság azzal jár, hogy a modern kor művészenek újra és újra meg kell fogalmaznia az alapdefiníciót. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a művészenek valamelyik kortársához képest kell sajátos formát teremteni az adott paradigmán belül – a paradigma sem adott. Talán ez az egyik magyarázata, hogy az avantgárd egy-egy új paradigma köré csoportot szervez, vagy fordítva, egy-

egy új csoport új paradigmát („izmust”) teremt. A folyton megújuló paradigmához tartozó új formálóelvek a korábbi művészeti korokban ismeretlen méretű megértési nehézségeket és befogadási problémát jelentenek.

A modern művészet sajátos jelensége a *reflexivitásra* való hajlam. A hivatkozás és reflexió mindig része volt a művészetnek, mint a múlt műveibe írt tudás, a megszentelt és mértékül szolgáló nagy művészet öröksége és hatása. Miközben a modern művészet folyton a művészet és élet kapcsolatának szorosabbra fűzésén fáradozott, és az eredetiség, újítás kérdését mindenek elé helyezte, alig van művészeti kor, amely nagyobb szükségét érezte, hogy magát az előző korokkal, stílusokkal összekapcsolja, mint a modern művészet. Így a művek túlnyomórészt reflexív közegben, ahogy *Pierre Bourdieu* mondaná, a „művészeti mezőben” mozognak. *„Semmi és senki nem kötődik jobban a művészeti mező múltjához – ideértve a felforgató szándékot is (...), – mint az avantgárd művészek. Az avantgárd művészek elkerülhetetlenül el kell helyeznie magát a művészeti mező történetében lezajlott összes korábbi, meghaladásra irányuló kísérlethez képest.”*¹¹

A tagadás már önmagában reflexió, amely (akár a primitívség és antikultúra látszatát is magára véve) hozzáértést és intellektust feltételez. Amikor a művészettörténet azt a kérdést teszi fel: mitől műalkotás a műalkotás, *Duchamp* (a művész) kiállítja a palackszárítót. Azt a választ adja: mert én, a művész, műalkotássá nyilvánítottam. A palackszárítót vagy a piszoárt nem egy vaskereskedő vagy piaci árus állította ki, és nem

egy vásári standon. A reflexió ez esetben a művészeti intézmény és a művész társadalmi státusára vonatkozik, ezáltal lesz a palackszárítóból „Palackszárító”, a piszoárból „Forrás”.

A reflexióval teremtett művészeti kontextus *relativizálhatja a művészeti önértéket*. *Janine Antoni* műve például (4. kép) – a művész saját mellbimbóit öntötte 18 karátos aranyba és az ékszerek tárolására használatos dobozban állította ki – önmagában aligha bírna művészeti önértékkel, ha nem lenne hozzá kapcsolható a művészettörténeti reflexió, miszerint: „az első generációs nőművészet női testet triumfáló hagyományát ironikusan megfricskázva” (*Sturcz János*)¹² a nőművészet újabb, önkritikus, önironikus irányzatát kell látnunk benne.

Ami az avantgárdot illeti, alkalmanként ugyan kilépett a reflexió teréből, akkor azonban gyakran közvetlenül az élet terébe került át: mint rituális föláldozás, vagy szadomazohisztikus szertartások a freudizmus, a szexualitás, a pszichiátria vagy a szociológia határterületeire tévedt (pl. bécsi akonisták), vagy a tudomány, technika, multimédia diszciplinája bűvkörébe került (pl. kinetizmus, luminokinetizmus, op art stb.). A reflexivitas másik (igen sajátos) formája a kortárs művészetben végsősoron az értékre vonatkozik, és a recepcióban, végül a kanonizációban nyilatkozik meg. Ennél közelebből ezt a kérdést nem érintjük, mivel e dolgozat témája szempontjából a kortárs művészet reflexív jellege csak annyiban releváns, amennyiben mindez, mint korábban említettem, a kapcsolatteremtésre és a befogadás iránti aktivitásra hatással van.

Az ideiglenesség, tűnékenység és *mulandóság felvállalása*, sőt demonstrálása, az eredeti felváltó kópia ekvivalenciájának hirdetése, a képzőművészetnek korábban nem volt sajátja. Az időmotívum a futurizmussal, mint a mozgás illúziója került a képzőművészetbe. Az environment, az event, a happening a legjobb esetben is múló élmény, a videóanyagok eltűnnek, az installációkat pedig lebontják. *Andy Warhol Marilyn* és *Elvis* nyomatain az „eredeti” is kópia. Mi több szinte köztudott, hogy *Warhol* néhány munkatársát feljogosította, hogy miután kézírásának utánzását (a „hamisítás” szó talán itt nem lenne helyénvaló) hiszen a szerző engedélyével történt) elsajátították, a nevében szignáljanak műveket (főleg nyomatokat). Kérdés, hogy ezek után nem kell-e azonnal revízió alá vennünk, amit a művészeti kontextus hitelesítő erejéről mondtunk.

A *hiba* felfedezése a művészet számára már a modernizmus hajnalán megtörtént. Korábban a művészet, ahogy az élet is, a hibát, mint az élet sajátos negatív kísérőjét, a véletlen vagy a rosszindulat bosszúját egyértelműen a „rossz” oldalára sorolta, és kijavítandónak ítélte. A görögök óta az esztétikus, a tökéletes, a hibátlan összetartozó vezérfogalmak az esztétikának. A művészet történetében a tökéletességre törekvés folyton megújuló útjai a művészet ideológiai és elméleti hátterének változásaira reflektálva teremtik meg az esztétikus forma új és új minőségeit. (Bizonyos korszakokban ugyan – pl. ókeresztény vagy román művészet – ez a tökéletesség háttérbe szorul az eszmével és hitel szemben, de ez egyszersmind az esztétikai

megítélés szempontjainak a háttérbe szorulását is jelenti. Azaz a műalkotás megítélése elsősorban nem esztétikai alapon, hanem más ikonográfiai szabályok alapján történik – vagy az esztétikum középpontjában ezekben a művészeti korokban nem a formai tökéletesség áll.)

A hiba esztétizálódásának folyamata a modern művészethez kötődik. Az impresszionisták kihagyott vászonfelületei, befejezetlen ecsetvonásai immár nem kitöltendőek és befejezendőek minősültek, hanem szépnek és a szándékhoz adekvátnak találtattak. *Van Gogh* javítás nélküli, egyetlen lendülettel festett, az ecsetvonások esetlegességét és lendületét megőrző felületei előkészítik a hiba esztétizálódását, művészi formaként történő elismerését. A hiba, amit a művész szándékosan hagy benne a műben, vagy amit szándékosan követ el, annak az elismerése, hogy a művészet a transcendenciából az immanencia birodalmába lépett. A hiba szépsége a disszonanciában van. Az elkövetett hiba megtetszik a művésznek. Megérzi benne, hogy a művészet útja fordulóponthoz ért. A mimézistől a konstruálás, az ábrázolástól a kifejezés, a képzelőerő szabadsága felé. A kulcs a hiba esztétikumának felismerése. A hiba, amely már nem hasonlít, és nem is akar hasonlítani többé. Új és korlátlan lehetőségek kiindulópontja.

Cezanne „elrajzol” egy kezet. Az ecsetnyom nem a „helyére” kerül. A kontúr leválik a formáról. Az eltévedt ecset nem létező formát teremt. Hiba, amit a laikus azonnal javítani akar. A művész pedig rácsodálkozik. Észreveszi, hogy a természeti élmény elvesztésével egy szellemi élményt nyert. A

vonal, a forma, a szín öncélúvá, önlényegűvé válik, és megszabadul a korábbi tapasztalat kötöttségeitől. A kubista vonal nem formahatár, hanem szellemi építőelem. A fauve-ok, *Picasso*, a kubizmus, majd az informel művészetében a korábban hibának tartott formák, véletlen gesztusok, az alkotói aktus folyamatát és intenzitását jelző lecsorgások, festékmaradványok, faktúrák és üresen hagyott felületek (hiányok) már a hiba tudatos fenntartását, és mint esztétikai minőség alkalmazását jelentik. (5. kép) De *Kooning* hanyagnak tűnő expresszivitása, *Bacon* fotórealisztikus felületeibe behasító, esetlen rajzossággal átírt figurái és motívumai a hiba esztétizálásának új állomását jelentik. A hiba a „nyitott képforma” (a képmezőn túlterjeszkedő gesztus) megjelenésével a kompozícióba is behatol, és a képforma, a képfelfogás további módosulásai irányába mutat. A '70-es évek végén jelentkező *Heftige Malerei* (indulatos festészet), majd a '80-as évek elején feltűnt „Új vadak” csoportja, és mások a figurálművészet durva, nagyvonalú, de igen szuggesszív, a képfelületek átfestésével szokatlan, durván artikulált képtereket építő gesztusaiban már a hiba tudatos túldimenzionálása és agreszszivitása kelt figyelmet. (6. kép) Az avantgárd történetében a hiba új és új formái esztétizálódnak. „Az avantgarde – úgy tűnik – nem más, mint a csodák pótlására bevezetett szándékos hibák története ...(...). ...Mert miután a transzcendens utakat mind lezárták, és az égő csipkebokrokat mind eloltották, csupán ez maradt: a hiba.”...vélekedik *Perneczky Géza*.¹³

Amikor a hiba a jövő művészetének pozitív szereplője, mi több, a megmentője jelmezét öltötte fel, a felfedezés örömeiben mindenki meg-

feledkezett eredeti, természetes arcáról. Vagy valójában nem is a hiba, hanem a művészet (a kultúra) természete jelenti a problémát? Mint *Sebők Zoltán*: *Élősködő kultúra* című esszé-gyűjteményében megjegyzi, a *fertőzés metaforája* a művészettel kapcsolatban már *Tolsztoj* és *Malevics* írásaiban is felmerül.¹⁴ Sebők *Richard Dawkins* „Az önző gén” c. 1976-ban megjelent könyvét idézi, miszerint a kultúra (és így a művészet) a vírusokkal megegyező szerkezetű u. n. mémek formájában reprodukálja és sokszorozza önmagát. „Ha egy termékeny mémet ültetsz az agyamba, akkor szó szerint élősködsz az agyamon, mert a mém terjesztésének eszközüvé teszed, pontosan úgy, ahogy a vírus élősködik a gazdasejt genetikai mechanizmusán.”¹⁵ Ha a replikációs folyamatba valamilyen hiba kerül, kiszámíthatatlan mutációként másolódik tovább – írja *Dawkins*.

Sebők Zoltán analógiát tételez a vírus és az avantgárd művészet között. „A virális programokban fontos szerepe van a véletlennek – amit már a dadaisták is istenítettek ...(...), maga a komputervírus pedig, miként az 1960-70-es évek domináns művészeti irányzata, tulajdonképpen nagyon is konceptuális; racionális agymunka eredménye, méghozzá adott esetben igen magas szintű agymunkáé.” – írja.¹⁶ Ha tudományosan nehezen igazolható is a hipotézis, miszerint a művészet és a hiba egymásra találása a mémelmélet által leírt folyamatot indított el, kísért a gondolat, hogy az avantgárd néhány megnyilvánulását és produktumát efféle elmélet alapján magyarázzuk. „Az egymást felváltó és egymást tagadó izmusok úgy élnek velünk,

mint óriás rovarok , amelyek szinte évente vedlik le kényelmetlenné vagy megunttá vált köntösüket ...(...). A szünet nélkül munkálkodó és meghasonlásra ingerlő hiba legfontosabb szerzőjük, és az állandó haláltusa a leghatásosabb és legtermékenyebb életenergiájuk.” – írja Pernecky Géza.¹⁷

Amikor pedig a hiba kötelező lett, és a rutinos hiba – György Péter kifejezésével – a „késő modern műipar” részévé válik¹⁸, a permanens licit, megtagadás és érvénytelenítés sodrásában visszaalakul-e azzá a kizárólagosan negatív és destruktív erővé, ami a modern művészet előtt volt, vagy a csoda földi másaként a kortárs művészet része marad? A kérdés tehát az, hogy van-e valamilyen határ. Ennek eldöntését ne vállaljuk magunkra, ehelyett idézzünk néhány művet és alkotót:

George Maciunas:

„A Fluxus művészet-szórakozásnak (...) bizonyítania kell a művész nélkülözhetőségét, (...) a közönség saját maga számára elégséges voltát (...) a művészet-szórakozásnak igénytelennek, jelentéktelenségre vonatkozóan, ügyességet, és számtalan próbát nem igénylőnek kell lennie ...(...)sorozatgyártással, mindenki számára hozzáférhetően és végül mindenki által jön létre.”...

Janine Antoni:

„A hajam hajszínező festékbe mártottam, és felmostam vele a padlót” (Performansz)²⁰

Shigeo Kubota:

Vagina painting című 1965-ös New Yorki ak-

ciójában a nemiszervéhez applikált ecetszerű eszközzel fest a padlósíkon fekvő vászonfelületre (akció).²¹

Robert Mapplethorpe:

Homoszexualitásának provokatív megnyilvánulásaként *Self-Portrait with Bullwhip* című fotóján sajátos, hátul kivágott öltözékben fallikus szimbólumként végbélnyílásába nyom egy kötelet.²² (7. kép)

Gina Pane:

„Hirtelen a közönség felé fordítottam az arcom, s a pengével közelítettem felé. A robbanó feszültség akkor tört ki, amikor mindkét arcfeltemet elkezdtem vágni. A közönség felsikoltott: ne, az arcát ne. Így egy lényegi kérdést érintettem – (...) Az arc tabu, az emberi esztétikum központi magja.” performansz²³ (8. kép)

Hermann Nitsch:

„Mint egy keresztre feszített, a hátsó lábánál fogva felhúzott, levágott, vérző, lenyúzott állat, Isten bikaalakban mindenekfölött láthatóvá válik. A kizsigerelt állattest tömege megszüli a belek puha, testmeleg tömegét, ürülékkel telve, ürüléktől rugalmasan. Nyers húson taposunk. A kiterített belek bőrrel körülrzárt, testmeleg ürülékében ugrálunk. A kiterített, megterhelt bőr szétpukkad, ürülék folyik ki a tiszta, fehér csempepadlóra. Szétvagdosott inak. Vér spriccel a fehérre meszelt falakra. Vér spriccel melegen, forrón és langyosan a fehér ágyneműre. Öt érzékszervünk

fájdalmas igénybevétele tudatosítja bennünk a mámort, a teremtés féktelen valóságát..."²⁴ (Prinzendorfi Orgia-Misztérium Színház; performance leírása)

Daniel Buren:

*„1969. május (június). Öt nagyméretű hirdetőtábla teljes lefedése fehér-rózsaszín és fehér-zöld csíkokkal. Színhely: Párizs, galéria, meghívás nélkül. A felületek leborításának problémája. Nyilvánvalóvá válik, hogy a felület teljes lefedésének szándéka a hirdető funkció megakadályozása.”*²⁵ (Akció leírása)

Chris Burden:

1971. október 9. *„A galéria helyisége 30 cm magasságban vízzel lett elárasztva. 4 m magas létrákra kapaszkodva rajtam kívül még négyen néztük a vizet. Egy 220 voltos vezetékem ejtettem a vízbe. Éjfél-től hajnalig tartott a jelenet, kb. 6 óra hosszat. A résztvevőkön kívül nem volt jelen senki.”* (akció)²⁶

„Sose látjátok meg az arcomat.” (1971. november 6.): *„Egy panel mögött 3 óra hosszat ültem mozdulatlanul. A panel eltakarta az arcomat és a nyakamat. Senki se látott a panel mögé, mert alsó részét egy másik lemez hátráolta. Amíg ez alkalommal Kansas Cityben tartózkodtam (november 5-7.), az utcán csak álarcban mutatkoztam.”* (akció)²⁷

Michael Asher:

„...a Pompidou központban (...) fogta a könyvtárban található pszichoanalízissel kapcsolatos

*könyveket és megnézte, hogy talál-e bennük az olvasók által otthelyezett cetliket és aztán ezeket állította ki, bemutatva az emberek és a művészeti intézmények közötti interakció nyomait.”*²⁸ (nyomkövetés)

Piero Manzoni:

*„1961 májusában 90 doboz művészsart (merda d'artista) állítottam elő, 30 g-os csomagolásban, természetes állapotban konzerválva (made in Italy). Már korábban megformálódott egy olyan tervem is, hogy palackozott művészvért (sangue d'artista) bocskákat közre.”*²⁹ (Néhány eredmény, néhány kísérlet, néhány terv című önvallomásából)

Tania Kovats:

*Cím nélkül című műve: „...az angol művész egy 15 cm-es kocka alakú plexitömbbe öntve, s éles fényvel megvilágítva állította ki (levágott) lábkörmeit (...) testének elhaló részeit bebalzsamozva, ereklyetartókhöz hasonlóan öröklétre emelve, szakralizálva.”*³⁰

Visszajutottunk tehát az ontológiai kérdéshez: mi a művészet? Vagy a „mester nevének fétisét” (Walter Benjamin) talán még mindig tisztelni akaró közönséggel szólva: Ez még művészet? Ez az írás egy nagyobb terjedelmű tanulmány része, ilyen értelemben tehát nem önálló egész. Kérdés feltevései (amelynek nem minden esetben, a szerző, hanem a kívülálló lehetséges kérdései) a következő fejezetben kerülnek olyan megvilágításba, amelyek a szerző álláspontját pontosabban megjelenítik.

Jegyzetek:

- ¹ Lyotard, 1988. 114. o.
- ² de Duve, 2001. 61. o.
- ³ Danto, 1997. 29. o.
- ⁴ Ortega y Gasset, 1993/2003.
- ⁵ Ortega y Gasset, 1944/1993. 8. o.
- ⁶ de Duve, 2001. 67. o.
- ⁷ Duve, 2001. 80. o.
- ⁸ Oliva, 1981.
- ⁹ Belting, 2006. 204. o.
- ¹⁰ Kovács András Bálint, 1992.
- ¹¹ Bourdieu, 2001. 105. o.
- ¹² Sturcz János, 2006. 114. o.
- ¹³ Pernecky Géza, 1988. 7. 10. o.
- ¹⁴ Sebők Zoltán, 2003. 170, 171. o.
- ¹⁵ Dawkins, 1986. / Sebők Zoltán 2003. 175. o.
- ¹⁶ Sebők Zoltán, 2003. 170. o.
- ¹⁷ Pernecky Géza, 1988. 18-19. o.
- ¹⁸ György Péter, 1995/1. 12.o.
- ¹⁹ Beke László, 1994. 113-114. o.
- ²⁰ Sturcz János, 2006. 27. o.
- ²¹ U. o. 26. o.
- ²² U. o. 54. o..
- ²³ U. o.. 82. o.
- ²⁴ Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény 1995. 117. o.
- ²⁵ U.o.. 263.o.
- ²⁶ U.o. 99. o.
- ²⁷ U. o. 99. o.
- ²⁸ Legrady, 1995/1. 39. o.
- ²⁹ Kortárs Szöveggyűjtemény, 1995. 61. o.
- ³⁰ Sturcz János, 2006. 116. o.

Irodalom:

- Beke László (1994): *Művészet/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Belting H. (2006): *A művészettörténet vége*. Atlantisz Kiadó, Budapest.
- Bourdieu P.(1992): „*Genése historique d'une esthétique pure*”, In: *Les Chaiers du Musée national d'art moderne*, 1989 tavasz, (2001)*Változó Művészetfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Danto A.C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Kiadó Budapest.
- Dawkins R.(1986): *Az önző gén*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- de Duve T. (1989) „Fait n'importe quoi”, In: *Au nom de l'art*, Minuit, Párizs. 107-144. / (2001): *Változó Művészfogalom*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- György Péter (1995/1.): *Művészet a művészettörténet után*. Balkon. Budapest.
- Kovács András Bálint (1992): *Iskolák után: Almási Miklós születésnapjára*. T. Twins, Budapest.
- Legrady G. (1995/1.): *A művészet úgy működik, mint a nyelv...Beszélgetés Timár Katalinnal*. Balkon, Budapest.
- Lyotard J. F.(1988): *Le sublime et l'avantgarde, L' Inhumain*, Paris, Gallilée
- Ortega y Gasset J. (1944/1993): *Az emberi kiesése a művészetből*. Hatágú Síp Alapítvány, Budapest.
- Ortega y Gasset J. (2003): *A tömegek lázadása*. Nagyvilág Kiadó, Budapest
- Oliva A. Bonito (1981): *Il songo dell'arte. Tra Avanguardia e Transzavanguardia*. Spirali, Milano
- Pernecky Géza (1988): *A korszak mint műalkotás*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Sebők Zoltán (2003): *Élősködő kultúra*. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- Sturcz János (2006): *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem.

Ezen tanulmány egy nagyobb dolgozat része.



1. Beuys: Szék zsírral



2. Marcel Duchamp: Palackszárító



3. Marcel Duchamp: Forrás



4. Janine Antoni: Érzékeny gombok



5. Jackson Pollock munka közben



6. Albert Oehlen: Önarckép koponyával



7. Robert Mapplethorpe: Önarckép bikacsökkel

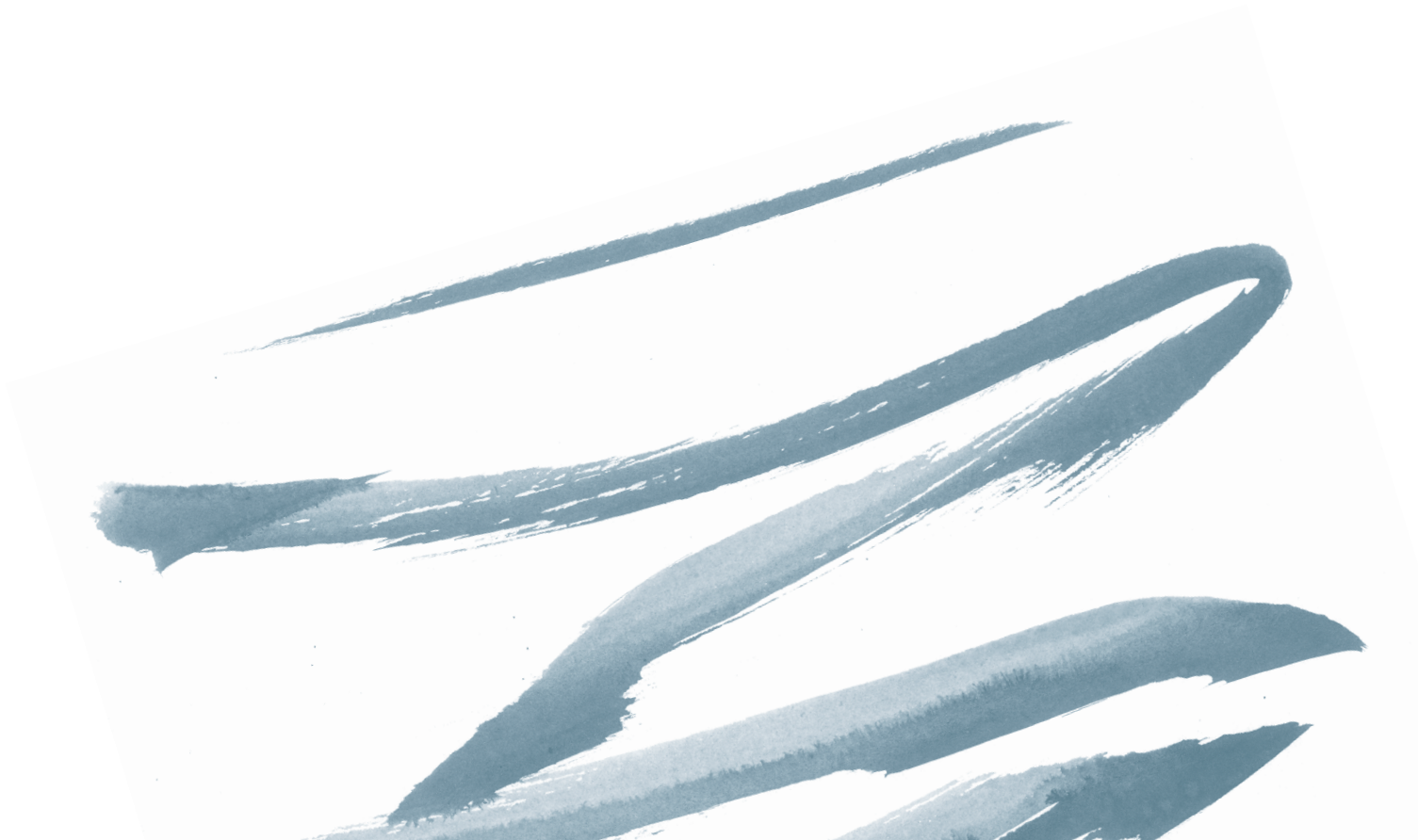


8. Gina Pane: Performansz

M Tóth Éva

Kagylószedők

(Louis és Auguste Lumière 1895-96 No. 45)





Azon a reggelen (délutánon?) valamelyik Lumière – feltehetően Louis – csodálatos masináját a fövényre állítja, hátát fordítva napnak és tengernek, objektívjét a távoli horizonton sebesen közeledni látszó huszadik század ködképeiről a még élesen kivehető tizenkilencedik századi motívumra igazítja. Az apályt követő szűk képkivágásban a „Huszadik század” című élőkép majdani főszereplőire fókuszál, akik mit sem törődve a rájuk meredő üvegszemmel zavartalanul űzik különös tevékenységüket. A háttérben a letűnő kor alkonyi figurái, nevelőnők és fiatal anyák asszisztálnak az előtérben átlósan sürgölődő új generációnak. A masnis-kalapos-fürdődresszes sereglet mozgása célirányos és végeérhetetlen. Kis halászhalóikkal minduntalan kiszaladnak a gép látóteréből, vagyis *be*, az általunk csupán feltételezhető tenger irányába, majd visszatérnek és le-lehajolnak a homokba, a tócsákban keresgélnek a hálókkel, a zsákmányt kézbeveszik és folyamatosan konzultálnak felette. Időnként hátrafutnak a felnőttekhez, büszkélkednek egy-egy szebb példánnyal – merthogy a dagály után visszamaradt kagylókra vadásznak lelkesen, mint

ahogy előző és következő korok gyermekei tették s teszik a glóbusz fiktív és valós tengerpartján, mióta világ a világ.

A staffázs (vagy a *kar*?) a háttérben elnéző örömmel gyönyörködik bennük, ahogy gyönyörködünk mi, huszadik századi kövületek, a Jövőbe gázoló gyermekeinken. Amely jövő legalább olyan kétes és kérdéses, amilyen a száztíz esztendővel ezelőtti volt. Lumière az időnek ebben az általa kiválasztottá lett pillanatában éppen öt esztendőnyire közelíti meg a titokzatos új századot; látószögéből a horizont a lehetőségek nagy-szerű birodalmának fényel rajzolt meridiánja, amelyen túl az elődök általa, s fivére által tökéletesített találmánya diadalmas pályáját befutja majd. A pont, ahonnan *mi*, s *most* tekintünk vissza, éppúgy öt esztendőnyire van a kagylószedők jövő századától. Csak immár egy következő horizont magasából látjuk, hogy e diadalmas pályán milyen képkivágásokra volt kénytelen rácsodálkozni a Lumière-ek masinája. S e képkivágások korántsem voltak mind oly idilliek, mint ez a délelőtti (délutáni?) kagylószedés, habár akadtak ilyesféle beállítások is, számosak.

De gondolhat-e ott, akkor bármelyik Lumière a filmszalagon majdan vonulászó hadoszlopokra, a lángbaboruló évszázad világhódítóinak vad hadonászására, amelyet a burleszk nagyjai is megirigyelhetnek? És felmerülhet-e akár elhessenteni való rémkép gyanánt egy kagylószedő kislány keresetlen premier plánja nyomán a jövőbe írt haláltáborok bármely gyerek-premier plánja? Nem, sem Auguste, sem Louis nem gondol ilyesmire, amikor a világ és a mindennapi élet egyszerű képki-vágásait fotografálja alig negyven másodperc hosszúságú celluloidszalagjaira. Sem a *Kisbaba reggelije*, sem a nevezetes *A vonat érkezése*, sem az *Egy fal ledöntése* című opuszok nem sejtetik azt a drámai szerepet, amelyet a történelem a mozgóképnek szán. E korai dokumentum-szkeccsek nem mások, mint az enciklopédiák illusztrációi: Ez a világ, így élünk benne, ezek vagyunk. A közönség pedig a kávéházakban vagy a mutatványosbódékban álmélkodik, aprópénzért kukkolva idegen tájak tüneményeit, távoli népek szokásait, vagy saját mindennapjait.

Lumière, valamelyik, ott a parton, mit sem tud még Quentin Tarantinóról, sőt az isteni Greta Garbóról sem, s az odesszai lépcső is *odaát* van egyelőre, akárcsak Griffith elefántjai. (Nem is beszélve a griffith-i elefántok történetét majd költőien megéneklő *másik* fényíró-testvérpárról...) Bizonyára határtalan lenne Auguste vagy Louis elképedése a birodalmi lépegetőkkel szembekerülve, és úgy hiszem, behúznák a nyakukat bármely hollywoodi mintájú újrjárgányszimulátor pilótájaként!

Milyen békésnek tűnik e hajdani tengerpart mindazon hátborzongató látományokhoz képest, amelyeket a mit sem sejtő testvérek elmés szerkezetükkel a világra szabadítottak! Bár az idillbe vegyül némi szomorúság, nem csupán annak okán, hogy a kis kagylószedők valamenynyien por és hamu immár, a *háttérelmekről* (kar?) nem is beszélve, de a kései voyeur elgondolkodik: Ugyan mit hoz e kis kompániának a várva-várt évszázad? A gépbe természetesen, s különösebb érdeklődés nélkül beletekintő nyolc-évesforma kislány az első világháború idején talán már maga is anya – feltéve, hogy megéri az anyaság idejét, s nem viszi el valami egyszerű gyermekbetegség. A kisfiúk talán túlélnek a lövészárkokat és alkalmuk nyílik megérni a következő háborút (háborúkat), sőt, talán moziba is járnak és rajonganak Gloria Swansonért... Talán akad a kagylószedők közt, aki televíziózik is későbbi életében, de a holdraszállás közvetítését aligha látja egy-kettőnél több közülük – talán senki. Akaratlanul is számolni kényszerülök: Aki ezernyolcszáz-kilencvenötben volt tíz éves, az ezerekilencszáz-nyolcvanötben, ugye, már száz kellett legyen, tehát a kagylószedők az ötvenes években már hetvenesek voltak!

Nagyszüleim a múlt század első évtizedének szülöttei; egyik nagymamám Chaplinen, Wegeneren, no és Rudolph Valentinón ismerte meg a mozgókép nyelvét, a másik megérte a kétezredik évet és a házi videót – amely találmányról a kis kagylószedők éppúgy lemaradtak, mint a gép mögül leskelődő Lumière. Habár ami ezen a valóban inkább mozgó fotográfiának, mint filmnek nevez-

hető felvételen történik, alig különbözik a mi nyári video-szuvenirjeinktől. Gyerekeink a tengerparton sertepertélnek, vagy fejest ugrálnak a vízbe, ahogy más gyerekek egy másik Lumière-etüdben, s bár a mieink nem viselnek csikos fürdőtrikót, a tenger ugyanúgy csobban, ahogy belezúdulnak, s ők ugyanolyan sietve kapaszkodnak fel az ugró-alkalmatosságra újra meg újra. És ugyanúgy mustrálják a kihalászott köveket, kagylókat, amelyek szintúgy hasonlatosak a száztíz évvel korábbi fogáshoz. S ha a 2005-ös moziról *levesszük* a hangot, a nevetésük ugyanúgy csendül, mint ahogy idehallik a távoli fürdőzők visongása a filmtörténet hajnalából.

A némafilm amúgy is szabad teret nyit a képzeletnek; emlékezni velünk elhangzott mondatokra, az érkező vonat füttyére, sőt az említett tengerek hullámverésének ritmikus zajára, a kagylószedők önfeledt kiáltásaira, s már-már dramatizáljuk a sosem volt történetet, amelyet fantáziánk kikerekít, akár néma mozgóképtöredékekből is. E képességünknek köszönhetjük, hogy *nézőkké* válhatunk, s ez már igazán más történet lenne, ha nem egy megváltozott nézői állapotból szemlélhetnénk a kis kagylószedők ténykedését. A megváltozott státusz pedig annak a lehetőségnek köszönhető, amelynek következtében a Lumière-fivérek és más korai kollégák munkái immár bárki otthonában megtekinthetővé váltak, restaurálva, tematikusan elrendezve, hasznos információkkal megspékelve. A DVD-átírásoknak köszönhetően otthonunkban üdvözölhetjük mindazon mestereket, akiknek munkái ezidáig

misztikus archívumok mélyén rejtettek, vagy kivételes filmmúzeumi vetítéseken kerülhettek – kevés számban és gyakran rossz minőségben – elénk, kiéhezett nézők elé.

Mostantól az, akinek módja van megvásárolni az egyre-másra forgalomba kerülő DVD-gyűjteményeket, vagy egyes darabokat, újragondolhatja mindazt, amit a moziról, a mozgóképről tudni vélt, mert az olyan „csomagok”, mint amilyen a *Kagylószedőket* is rejtő *The Movies Begin I-V*. (Kino on Video, 2002, New York), ritka ingyencfalatokat kínálnak a *gourmand*-oknak. Lumière-éken kívül benne vannak az Edison-rövidfilmek a mozitörténet első csókjával, Portertől *A nagy vonatrablás*, az első játékfilmes premier plánnal, animációs *faneknek* Winsor McCay, a Pathé filmjei és Méliès „utazásai”, és Griffith minden menyiségben, szóval százharminchárom mozgókép 1894-től 1913-ig. Az említett mesterek mellett számos személyiség, aki eleddig a civil néző előtt talán ismeretlen volt, lehetőséget kap a megkésett bemutatkozásra, s valószínűleg sokan ismerünk majd rá olyan művekre, amelyeket valahol, valamikor részben vagy egészben láttunk, de nem tudtuk hova tenni...

S ha elérzékenyülnénk, mondjuk, a *Varázstéglák* – hármass album, Pathé, 1908 – című kísérleti film (nyilván az, hiszen azidőtájt *minden* mozgókép kísérlet) speciális effektussal a filmtörténetbe nevető fürtös kisbabáján, gondoljunk ükunokáinkra, akik egykor a mi gyerekeink arcát fürkészik majd kíváncsian, valamely számunkra ismeretlen vizuális hordozóra átírva néhai *home video*inkról – feltéve persze, hogy kompatibilisek leszünk.

Gyenes Zsolt

Az absztrakciótól a konkrét fotóművészetig



A fotografikus kép viszonya a látható, kinti valósághoz ambivalens természetű. A fotó közvetlen, kitörölhetetlen, „fizikai”, tehát *analóg viszonyba* kerül a látható valósággal. Ez a *reproduktív* oldala. Minden fotográfia ellenben *manipuláció is*, „csinálmány”. Ez a másik oldala. A reproduktív jelleg a fotó „újszerűségének” alapját képezi a korábbi médiumokhoz, mint pl. a festett képhez képest. A reproduktív jelleg – az esetek legnagyobb részében – „*elfedi*” a manipulációt. Utóbbi a „másik”, a kísérelti, – ha jobban tetszik, a művészi – fotográfiánál mutatkozik meg „szembeötlőbben”. Ez a *kettősség*, feszültség a fotográfiáról való gondolkodásunk egyik alappillére képezi. Az *absztrakt* képi világ – látszólag – *idegen* a fotográfiától. A médium adekvát módon, saját eszközeinek használatával képes megmutatkozni ezen a periférikus területen is.

A vizuális absztrakció kialakult *fogalmi hátlóját újra kell gondolnunk*¹.

A *leképező művészet* – valamilyen szinten – *mindig absztrahál*, míg a nem ábrázoló művészet alapjaiban új tárgyat, dolgot hoz létre; – ami még nem létezett. A nem ábrázoló vizuális kifejezési megoldások a tárgyak (alkotó)részzeit és tulajdonságait *konkretizálják* (valóra váltják önmaguk valóságában). A *konkrét művész* nem absztrahál, hanem *realizál*, amennyiben megvalósít egy olyan dolgot, ami *még nem létezik*. A konkrét művészet egy *öntörvényű művészet*. Egy kép *pusztán kép* is lehet, nem pedig valaminek a leképezése².

Téves az a felfogás, miszerint az absztrakt kép teljesen eltávolodik a látható, kinti valóságtól.

Gottfried Jäger (2005) írta: „Az *absztrakt fotográfia* idealizál egy tárgyat, a konkrét fotográfia tárgyiasít egy ideát.” Az absztrakció „idealizálása” megvalósulhat pl. redukcióval is. Az absztrakt fotográfián keresztül eljuthatunk a konkrét fotográfiához, mely a „*fotográfia fotográfiájának*” mondható. Fő jellemzője, hogy *tárgya, témája önmaga*; így önön (mediális) természete kerül előtérbe; pl. *a fény a fényérzékeny felülettel, a hívó és a fixír működése. Nem leír, lefest (depict) egy kinti, látható valóságot; nem ábrázol (represent), hanem létrehoz (produce), kreál egy új valóságot.*

A konkrét képek önmagukon túl – tehát – *nem ábrázolnak semmit!* Lehetséges ez? A *kötődés a külső-belső világhoz* – valamilyen módon – mindig jelen van. A megteremtett, tárgyiasult látvány, a konkrét mű is – mint minden – részét képezi annak.

Amennyiben a belső világot elválasztjuk a külsőtől; elmondhatjuk, hogy minden mű a *külvilágra adott reakciónak* is mondható.

A valódi, igaz művészet a *létezés* problémájával foglalkozik. Honnan jöttünk, kik is vagyunk valójában, mi végre jöttünk a világra és merre tartunk?! A *ki nem mondhatót* szükséges megjeleníteni. A *transzcendencia* a művészet természetéhez tartozik; annak titkos célja. A szellemi, anyagtalan, tapasztalat feletti dolgok megközelítése a *legmagasabb (művészi-szellemi) szintű kihívást*, a teremtést feltételezi.

A *valóság ábrázolásának válsága* a kezdetektől jelen van (pl. Lascaux barlangfestményein,

vagy a keleti művészet félabstrakt, absztrakt megoldásaiban). Minden zene absztrakt volta is szép példája ennek az „emberi igénynek”. A folyamat a huszadik század elejétől Európában is felerősödik és a reneszánsz óta uralkodó *realista* (helyesebben *illuzionista*) alapú reprezentáció *megbomlik*. A *fotográfia* médiuma természetéből adódóan *segítette* ezt a folyamatot a festészet „leíró szerepének” átvállalása kapcsán. A folyamat a konkrét művészet irányába fut. A távolodás mértéke új minőséget hoz. A konceptualizmus „anyagszerűtlenségének” ideológiája illeszkedik a „végkifejlethez”, a konkrét megoldásokhoz. Fotóművészet és képzőművészet kettéválasztása régóta idejétmúlt. A médiumok egymásba csúszása – mint pl. különféle analóg és digitális megoldások –, a posztmedialitás egy új tipológia körvonalait rajzolja fel³.

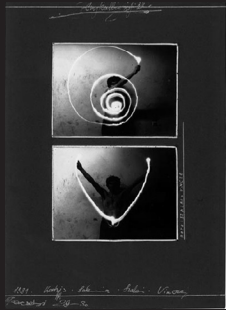
Összefoglalásként a következő gondolatokat emelhetjük ki.

A kinti látható valóság ábrázolásának válsága a széles körben megjelenő absztrakcióval indul. Az ábrázolhatatlan ábrázolása sajátos tér-idő szervezéssel, a kamera szemével a láthatatlan láthatóvá tételét irányozza meg a fotóművészetben. A realizáló, konkretizáló nem-ábrázolás a tiszta, független látvány megteremtése. Egymásra épülő folyamatot vázolhatunk fel, melyben egyre távolodunk a látható, kinti, megtapasztalható valóságtól. Az ív a redukciótól a transzformáción keresztül a kreációig tart, mely paralel a létrehozás, alkotás és teremtés folyamatával. Hasonlóan, lépésenként juthatunk el a naturálistól az „artificiálison”, majd archetipikus jellegesen keresztül, a kapcsolódó spirituális és transzcendentális területekre, jelleghez.

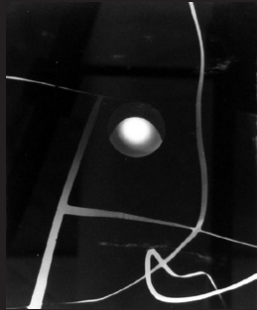
Az árnyék anyagi természetű, és a képszerű, automatikusan megvalósuló jelenségek alapját képezi. A mozgás az élet, mely – a fotográfia kapcsán – elsősorban a hosszú expozíciókban és fénykalligráfiákban „materializálódik”. A fény anyagtalan, amely pl. a luminogramokban önmaga főszereplőjévé válik. A fotó/fotografika absztraháló technikája a fénykalligráfiákon, fotogramokon keresztül ér el a tiszta fénykezelésig, a képzőművészet sajátos formájához. Az absztrakciót nehezebben meghatározható vonal, illetve sáv választja el a konkrét fotóművészettől. A tükörszerű képektől, az ábrázoláshoz kötődő fény-nyomatoktól (pl. Paul Strand, Peter Keetman és Kunie Sugijura) a fénykalligráfiákon, fényrajzokon át (pl. Robert Vizzini, Roderick Packe, Neil Reddy, Tokihiro Sato, Wolfgang Tillmans, Kyungwoo Chun és Szalai Tibor /1. számú kép/) érzük el a „fényfestészet konkrétságát” (pl. Francis Bruguière, Chargesheimer, Moholy-Nagy László, Kepes György, Heinz Hajek-Halke, Winfred Evers és René Mächler /2-4. számú képek/).

Képjegyzék:

- 1 Szalai Tibor (1958-1998): Cím nélkül (a Fénykalligráfiák c. sorozatból), 1981 http://archivum.epiteszforum.hu/muhely_galeria.php?mgid=83
- 2 Kepes György (1906-2001): Light Calligraphy, 1952, fotogram <http://www.alphagallery.com/artists/kepes.html>
- 3 Gyenes Zsolt (sz. 1962): „er”, 2007, 81x100 cm, digitális C-Print Endura papíron, Pécsi Galéria, 30 éves Jubileumi Kiállítás, Pécs, 2007.
- 4 René Mächler (1936-2008): Luminogram, 2002, 19x19 cm, a szerző tulajdona.



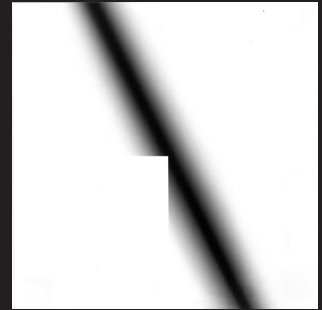
1



2



3



4

Jegyzet:

- ¹ Alapfogalmak az értelmező szótár alapján (melyek leginkább a hétköznapi fogalomhasználatot tükrözik):
Absztrakt: *elvont*, a természeti formák ábrázolásától elszakadt (...)
Absztrahál: *elvonatkoztat* (...)
Az absztrakt ellentéte a konkrét (elvont–nem elvont; elvonatkoztat–megvalósít).
Konkrét: *nem elvont*, tényleges, kézzelfogható, pontos (...)
Konkretizál: *megvalósít*, pontosan kifejt (...)
Realizál: *megvalósít*, *valóra vált* (...)
- ² Theo van Doesburg 1930-ban vezette be a konkrét művészet kifejezést. Olyan (mérteni) elemekről beszélt, melyek nem a természetből származnak, hanem konkrétságukban jelennek meg. *„Concrete and not abstract painting because nothing is more concrete, more real, than line, a color, a surface.”* (www.nadineartconcret.com/perso-255518.htm, 2007)
„Term introduced by Van Doesburg in 1930 'Manifesto of Concrete Art' published in the first and only issue of magazine Art Concret. He called for a type of abstract art that would be entirely free of any basis in observed reality and that would have no symbolic implications. He stated that there was nothing more concrete or more real than a line, a colour, or a plane (a flat area of colour). The Swiss artist Max Bill later became the flag bearer for Concrete art organising the first international exhibition in Basle in 1944. He stated that the aim of Concrete art is to create 'in a visible and tangible form things which did not previously exist ... to represent abstract thoughts in a sensuous and tangible form'. In practice Concrete art is very close to Constructivism and there is a museum of Constructive and Concrete art in Zurich, Switzerland.” (www.tate.org.uk, 2007)
- ³ Manovich, Lev: Posztmédiá esztétika – Krízisben a médium. (http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=nemtema&tf=krizisben_a_medium.html, 2007)

Felhasznált irodalom:

- Bakos Ferenc (szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai Kiadó – Kossuth Kiadó, 1983.
- Gerhardus, Dietfried: *Bevezető, a konkrét művészet alapjairól a radikális festészetben*. In Balkon, 2007_9.
- Gyenes, Zsolt: *Az absztrakt fotográfia a kortárs művészetben*. DLA értekezés, Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola, 2007.
- Jäger – Krauss – Reese: *Concrete Photography / Konkrete Fotografie*. Kerber, Bielefeld, 2005.
- Sebők, Zoltán: *Az új művészet fogalomtára*. Orpheus Kiadó, 1996.
- Schwarz, Arturo: *Bak Imre: az absztrakton túl, a transzcendencia felé*. In Balkon, 2007_9.
- Steinbrenner, Jakob: *Felismerni, exemplifikálni, létezni*. In Balkon, 2007_9.

Internet (2007):

- <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/fpressrelease.pl?id=1044462014&day=1044486000>
- <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F07E5DA103FF934A35750C0A9659C8B63>
- <http://www.ikon-magazin.de/reader/fab/index/dmiddle/kuenstler/evers/index.htm>
- <http://www.gottfried-jaeger.de/en/projekte/bildsysteme.html>
- www.fotostiftung.ch/index.php?id=77
- www.fotomuseum.ch/Rene-MAECHLER.179.3.html
- www.interartes.ch/Maechlerrene.htm
- www.michaelhoppengallery.com/artist,show,2,75..
- www.nadineartconcret.com/perso-25518.htm
- http://archivum.epiteszforum.hu/muhely_galeria.php?mgid=83
- <http://www.alphagallery.com/artists/kepes.html>

Ez a rövid dolgozat részét képezi, egy a témával foglalkozó, készülő írásnak.



Károly Sándor Áron

Vizuális lingvisztika

*Gondolatok a művészetek vizuális nyelvezetének
rokonságairól és ellentéteiről*

Jelen írás, egy olyan alkotó gondolatmenetét követi, aki – több képzőművészeti műfajban dolgozva – a művészeti ágak közötti kommunikálás lehetőségeit és a köztük való átjárhatóságot kutatja. A munka alapvető tézise és kiindulópontja az, hogy a különböző képzőművészeti ágak (fotó, grafika, festészet, szobrászat stb.) annak ellenére, hogy mind egy nagy család tagjai, mégis alapvető és jól érzékelhető különbségekkel rendelkeznek. Pont úgy, mint az egy családba tartozó nyelvek – latin nyelvcsalád például – között is néha akkora a különbség, hogy az emberek szinte nem értik meg egymást – lásd francia, olasz, román.

A kommunikáció, az emberi lét egyik legfontosabb alkotóeleme.

Nélküle nem létezhet kapcsolat sem élő, sem „élettelen” lények között. Születésünktől fogva, sőt már előtte is kapcsolatba lépünk a külvilággal. Valamilyen úton módon megpróbáljuk kinyilatkoztatni igényeinket, elégedetlenségünket vagy éppen elégedettségünket. Ez a kommunikációs igény, iniciálékkal van génjeinkbe írva. Vagy esetleg abba a valamibe, amit a test előttről hozunk magunkkal, és amit másképp nem tudván nevezni léleknek hívunk? Akárhogy is van, nem véletlenül van így, hiszen kommunikáció nélkül nincs fejlődés/tanulás és ezek nélkül sem az emberi, sem az állati életnek nincs értelme. Még az állatnak is kommunikálni kell a külvilággal, hiszen bármilyen primer ösztönök is vezénylik, akkor is mind a fajfenntartás, mint a terület megjelölés szempontjából a kommunikáció elsődleges. Sőt a terület megjelölése, már maga a kapcsolat, a közlés egyik formája. Zárójelben jegyzem meg, hogy ha elgondoljuk, akkor a kommunikáció egyik legszebb formája az állatok nász-

táncában/nászszerzetartásában érhető nyomon. Az állatvilág és ezen belül a madarak eme elsődleges ösztöne, hogy faját/fajtáját fenntartsa, a közlésnek egy olyan formája, amely túlmutat önmagán, és emberi szemmel nézve az egész szerzetartás, a művészet és a zene világa felé tolódik.

Az emberek közötti közlés a kezdetekben, szintén az állatokéhoz volt hasonló, de mivel fellépett az igény egy felsőbbrendű kapcsolatteremtés iránt, a nyelv – eleinte jelbeszéd, mutogatás- és az írás (jelek, piktogramok) kialakulásával, az emberi kommunikáció magasabb szintre lépett. A jelbeszéd az állatvilágban is megtalálható, főleg a majmoknál, amelyek testi felépítésükből kifolyólag, még a süketnémák által beszélt nyelvre is megtaníthatók. Mind az embernél, mind az állatoknál – főleg a majmoknál –, a kapcsolatteremtés szempontjából a végtagok használata fontos szerepet tölt be. A majmoknál fejlettebb intelligenciával rendelkező állatok – mint például a bálnák és a delfinek – melyek nem rendelkeznek kommunikációra alkalmas végtagokkal, hanggal kommunikálnak egymással. Mondhatni saját nyelvük van. Ily módon a kommunikáció mindenütt jelen van, és mindent körülölel. Az emberek közötti kommunikálás, a különböző embercsoportok nyelvének és írásmódjának kialakulásával, bizonyos elszigeteltséghez vezetett. A többé-kevésbé elfogadott és ma már szinte mindenütt használt arab számrendszer és latin abc, sokat könnyített a helyzeten. Szintén megegyezésszerű, de főképp hatalmi alapon, az emberi történelem folyamán mindig volt egy nyelv (világnyelv), amelynek ismerete lehetővé tette az emberek közti kapcsolatfenntartást és információcserét. A vizualitás terén kialakult művészeti ágak, szintén saját nyelvel

rendelkeznek, és ezeknek is van egy összekötő „világnyelve”. Mind a kommunikációt, az érzelmek, gondolatok kinyilatkoztatását szolgálják. Talán a beszélt nyelvvel/nyelvekkel szembeállítva – akármilyen konvenciókon alapuló világnyelv is legyen az –, csak vizuális/képi nyelv az, amely a legegységesebben teremthet kapcsolatot a különböző nációjú emberek között. Ahogy külön-

böznek a nyelvek egymástól, úgy hasonlítanak is egymásra – lássuk a nyelvcsaládok hasonlóságát – és ahogy a vizuális művészeteknek is van egy közös nyelve, úgy ennek ellenére sok különbözőség fedezhető fel közöttük.

Miért? Melyek azok a kérdések és lehetséges összefüggések, amelyek segítenek tisztázni a kapcsolatokban és ellentétekben rejlő racionalitást?

Problémafelvetések, különböző művészeti ágak közötti vizuális nyelvrokonságról és ellentétről

Évekkel ezelőtt vetődött fel bennem egy probléma, amikor grafika szakos kollégáim fotóban megoldott feladatait néztem. Valami nem volt rendjén, és nem tudtam rájönni mi az. A kompozíció volt szokatlan? Vagy a technikailag túl kontrasztos kópiák voltak a hibásak? Sokáig töprengtem de, azt hiszem, még ma sem tudom a választ. A válasz csak egy érzés mely még több kérdést és problémát vet fel. A grafikusok által készített fotóknak olyan grafikus hatásuk van. Érződik rajtuk, hogy nem fotós készítette őket. Bár az is igaz, hogy a két szakma közötti határ jobban elmosódik, ha az alkotó mindkét szakmát párhuzamosan, vagy esetleg felváltva műveli. Olyan ez mint a zenész, aki egyszerre több hangszeren tud játszani. Ugyan ez érvényes fordítva is – ha a két előbbi szakmánál maradunk –, egy fotós által készített grafikai munkán megérződik, hogy azt nem vérbeli grafikus készítette – ez ne értsük pejoratív módon –. A zenében is a több hangszeren játszó művésznek van egy fő hangszere.

Álláspontom szerint a kérdésekre a választ, a beszélt és a vizuális nyelv/nyelvek összehasonlí-

tása és párhuzamba állítása adhatja. A lingvisztika olyan tudomány, amely szintén közelebb áll a művészethez, mint az egzakt, akár matematikai pontossággal operáló területekhez. A kutató számára fellelhető források – főleg ha rég lemult/elhalt nyelvekkel foglalkozik –, nem mindig adnak pontos, megbízható eredményt. Az eredmény sokszor csak feltevéseken, bizonytalan sorsú következtetéseken alapul. A beszélt és a képi nyelv sok mindenben hasonlóságot mutat egymással.

Az Európában domináns két nagy nyelvcsalád – a latin és a germán –, területileg egymástól távol eső népeknél is azonos nyelvtant, és szinte azonos szótárt eredményez. Ezért is lehetséges, hogy aránylag könnyen sajátítson el az ember idegen nyelveket, persze azzal a feltétellel, hogy a tanult nyelv és az illető anyanyelve, egy családból származnak. Ugyanezen szempontok találhatók igaznak a vizuális művészetek terén is, ahol szintén két nagy nyelvcsaládot különíthetünk el egymástól. A három és a két dimenziós alkotásokat létrehozó műfajokat. A nyelvtan, mind a beszélt, mind a vizuális nyelvben egy keretet/vázlat ad, amire

a kommunikáció építhető. Az alany és állítmány szükségyszerű volta, a művészetekben is megmutatkozik. A nyelvtan ismerete – a szavak ismeretének a függvényében – teret ad a „tájszólások”, különböző tájegységek sajátos/egyéni nyelvfejlődésének. Igaz az is megeshet azonos népcsoportoknál, hogy területileg egymáshoz közel eső emberek tájszólása annyira különbözik, hogy szinte alig értik meg egymást. A művészetek terén ez nem áll fent, mivel bizonyos sémák, ábrázolásmódok – bármilyen különbözőképpen legyenek azok reprezentálva – félreérthetetlenül felismerhetőek. Vehetjük példának a Lascaux-i meg a mai Oroszország területén fellelhető – homo sapiens által készített – emberábrázolásokat. A vizuális kommunikáció kényszere éppen úgy benne van az emberben, mint a verbálisé.

Az ábrázoló művészetek egységes nyelvtana és elengedhetetlen kerete az alkotáshoz, a rajz. A rajzolás foglalja egységes egészbe a vizuális kommunikációs lehetőségeit, már a kezdetektől fogva. A vonal és a pont, mint alany és állítmány állnak a piramis aljában. A barlangrajzoktól kezdve, az egyiptomi ábrázolásokon keresztül a perspektivikus térábrázolás megalkotásáig, a vonal és a pont, mint lételem volt és van jelen a vizuális nyelvtanban. Ha a rajzot, mint minden művészetek alapját és kiindulási pontját vizsgáljuk, akkor nem mehetünk el észrevétlenül amellett a tény mellett, hogy

a két nagy család, a három és a kétdimenziós alkotásokat létrehozó művészetek rajzolási módja, határozott formai eltérést mutat egymástól. Ez a legjobban szembetűnő, ha egy szobrász és egy grafikus ugyanarról a tárgyról készült tanulmányrajzát szemléljük. Miért annyira különböző, miért annyira más ez a két rajz? Ugyanaz a téma, ugyanaz a technika, ugyanazok a nyelvtani, kompozíciós, és perspektivikus alapok. Mégis egy szobrász tanulmánya már messziről szembeötlik. Sokkal nyersebb, ha szabad így fogalmazni, hatásában sokkal barbárabb. Ugyanakkor, mint arányaiban, mint a perspektivikus ábrázolásban helyes és erős sugárzó. Mi ennek az oka?

Ha ugyanabból a „nyelvcsaládból” választunk vizsgálati alanyt, akkor is ugyanerre az eredményre juthatunk, csak egy kicsit enyhébb eltérést mutatva. Ha a rajznál, mint egységes kifejezőeszköznél maradunk, és megvizsgáljuk egy keramikusszobrász, vagy egy fotós-grafikus esetleg festő tanulmányrajzát, szintén felismerhető lesz az eltérő szakterület jelenléte. A műfajok között természetesen vannak áthallások/átfedések, de alapjában véve, ha más nyelv tanulásába/művelésébe kezdünk, akkor, még ha utána anyanyelvi szinten is műveljük, szembetűnő lesz az „idegenség”. Eddig a pontig – a saját tapasztalatok figyelembe vételével is – többnyire csak kérdések és miértek merültek fel, megoldás és válasz nem sok.

Lehetséges válaszok

A kérdések megválaszolása nem könnyű feladat, bár többnyire sokkal egyszerűbb, mint maga a kérdés megfogalmazása. A kérdés feltevése gondolkodásra készítet, és a helyesen

feltett kérdés, többnyire egyenes út a válaszhoz is. Miért van a grafikus által készített fotónak idegen hatása egy fotós szemében, és miért tűnik fel egy fotós által készített grafika, a gra-

fika szakterületén alkotónak? Első és a legvalószínűbb válasz, a gondolkodás másságában van. Ha már a beszélt és a vizuális nyelvnek a függvényében beszélünk, akkor példázunk egy nyelvi hasonlaltal feltevésemet.

Ha nekem anyanyelvem a magyar, akkor én a magyar nyelvtan szabályai szerint beszélek, és ami legfontosabb mielőtt beszélnek „magyarul gondolkodom”. Ha idegen nyelvek tanulására adom a fejem, akkor nagy a valószínűsége, hogy sokáig – ha nem vezetem rá magam tudatosan –, amikor az illető nyelvet beszélem, úgy fogom beszélni, hogy előtte magyarul gondolkodom. Nehéz a váltás, de a legcélravezetőbb megoldás, hogy a beszéd előtt ugyanazon a nyelven gondolkodom, mint amilyen nyelven beszélni kívánok. Ez ugyanígy működik a vizuális művészetek terén is. Ha grafikát akarok készíteni, akkor grafikus szemmel kell, hogy lássak. De milyen is ez a grafikus látás, miért és miben különbözik a fotós, vagy egy festő látásmódjától? A válasz a technika által kínált eszközök tárában lehet. A fotósnak adott az optikai leképezés egyik legpontosabb eszköze, az objektív és a fényérzékeny anyag, mely szinte ugyanazt a valóságot képezi le, mint amit a szem lát. A részletek gazdagságának és pontosságának a megörökítése adott, ezért a fotó nyelve egészen a közelmúltig – többnyire – nem próbál és nem is akar elvonatkoztatni a látott valóságtól.

A grafika eszköztára, viszont még a legügyesebb megfigyelő számára sem tudja azt a segítséget nyújtani, amellyel a látottakat pontosan rögzítheti. Így a grafika nem tudja és nem is – feltétlenül – akarja a valóságot pontosan visszaadni. A grafika szinte születésétől fogva absztrahál.

Ezért, ha lehetősége adódik a pontos leképezésre a fotó által, akkor is azt úgy próbálja megragadni, hogy elvonatkoztat. A fotóval és a fotós anyanyelvű alkotóval pont fordított a helyzet. Főleg ha az alkotónak nincsen rajzi előképzettsége (nem tudja a nyelvtant), akkor hajlamos arra, hogy a fotografikus leképezésre és a minél élethűbb ábrázolásmódra törekedjen a grafikában is.

Egy másik érdekes, és mostanság igencsak érdekfeszítő, a „klasszikus” műfajok körében még nem teljesen elfogadott nyelv, a számítógépes grafika és a digitális alkotás nyelve. A számítógépes alkotás, utat nyit a teljes absztrahálás, és a legélethűbb leképezés felé. Sőt ez a két lehetőség összekombinálható, és így milliónyi utat nyit meg az alkotó előtt. Mikor fog kiteljesedni az új médium nyelve és az milyen lesz azt egyelőre még nem tudni. De az biztos, hogy minden technikának megvan a saját kifejező ereje. A jártas alkotó ezek segítségével tudja a legjobban kifejezni magát. Ahogy Brâncuși ugyanazt a szobrot elkészítette különböző anyagokból, úgy ugyanaz a művészi mondanivaló másképpen hangzik, ha az alkotó más nyelven, azaz más technika által mondja el. Ha a rajzról, mint a vizuális művészetek nyelvtanáról beszélünk, akkor feltehetjük a kérdést, miért olyan más egy tanulmányrajz, ha mondjuk egy szobrász, keramikus, építész vagy egy fotós, grafikus festő ceruzájából születik? A válasz és a magyarázat, az elkészített rajz végső rendeltetési céljából és a mű végső formájából adódik. Míg a szobrász végső célja egy háromdimenziós mű létrehozása, addig a festőé – még ha a rajz vázlatnak is készül – egy sík felület, kétdimenziós alkotás. A két esetben a gondolkodás és a cél el-

tér egymástól. Ezért a szobrász nem törekszik a tökéletes részletgazdagságra – a tónusok és fény árnyék viszonyok függvényében –, neki a rajz, csak a nagy formák és síkok pontosabb elképzelését/megértését segíti elő, amely a végső mű megalkotásához segédezközként szolgál.

Ha fotós készít tanulmányt, akkor neki a rajz maga a végtermék is lesz, ezért eképpen kezelve, a legnagyobb tökéletességre törekszik mind a perspektívikus térábrázolásban, mind az arányok és tónusok viszonyaiban. A végtermék szempontjából figyelve, a két és három dimenziós alkotásokat létrehozó szakmák – a nyelv analógiájával élve –, külön nyelvcsaládból szár-

maznak. A műfajok vizuális nyelvének másságát, végül nemcsak az adott technika, hanem az illető terület gondolkodásmódja és célja is alkotja. Ezek a határok persze, mint a másod nyelvek esetében is átjárhatóak, ha a művész megismeri és megérti a „vendég” szakma gondolkodásának milyenségét. Ez a mobil gondolkodásmód nagyon hasznos abban az esetben, ha más nyelveket/szakterületeket akar megérteni és elsajátítani az ember. Ez nem jelenti azt, hogy az „anyanyelv”, azaz a fő szakterület elveszik, inkább lehetőséget nyújt arra, hogy ebből a mobil gondolkodásmódból kifolyólag tapasztalatokat és új ötleteket ültessünk át a saját szakterületünkre.

A művészeti ágak kombinálási kísérleteiről

Úgy három, négy éve kezdtem először „vizuális lingvisztika” kísérletekbe. Mivel három szakterület (fotó, grafika, számítógépes képfeldolgozás) folyamatosan foglalkoztatott, és mindegyik területen külön-külön volt már tapasztalatom, úgy gondoltam megpróbálom összevonni/kombinálni őket. Ezáltal, egy új nyelv létrehozására vállalkoztam, amely reményeim szerint idővel önállóan is megállja a helyét. Ez működött és részben működik ma is, több-kevesebb sikerrel. Mint a nyelveknél, úgy a művészeti ágakban (főleg a rokon műfajoknál) is vannak átvett vagy meghonosodott szavak. A három műfajon belül lehetséges bizonyos elemeket átvenni és kombinálni. Viszont arra kellett rájőnnöm, hogy ezáltal – mint vártam – nem lehetséges egy teljesen új technika/nyelv létrehozása. Ha két, három szakterület adottságait keverem, azok a végső műben nem fognak egyenlő arányban részt venni. Egyik munkámban például, a fotót és a grafi-

kát szerettem volna egy munkán belül úgy ötvözni, hogy azok a végső műben egyenlő partnerként szerepeljenek. A fotó és a szitanyomás egyesítése nem lehetetlen feladat, hiszen már a múlt században is elterjedt volt. Ha csak Warhol és Miró munkásságát vizsgálnánk, akkor is rengeteg példát találnánk erre. Bár ismertem példájukat, úgy kezdtem hozzá a munkához, hogy figyelmen kívül hagytam a lényegét. Mint a nyelvek összeolvasztásánál, úgy itt is ellentétek és súrlódások alakultak ki. De végül is ez a végeredmény szempontjából nem lényeges. A terv két különböző minőségű – egymástól idegen – technika összeolvasztása volt, egy olyan mondanivalóval, ahol a végeredményben szintén két ellentét szerepel. A munkát egy olyan leképzési eszközzel kezdtem, amely időben messze áll, mondhatni túlhaladott a társeszközként használt szitanyomással szemben. Tudatosan cseréltem fel az időt és a használt technikát. Az eszmei mondanivaló, a múlt és

a jelen párhuzamba állítása volt. A jelen fogalmát, egy idejét múlt eszközzel a camera obscura segítségével rögzítettem, ebből lett a fotó alap a munkához. Erre a fotó alapra akartam rányomni a múlt bélyegét, melyet egy korszerű technikával –a digitális montázzsal és a szitanyomással- készítettem el. Ez a csavart gondolatmenet, koncepciójában teljesen megfelelt, az általam létrehozott képek várt mondanivalójával. A két komponens összeillesztése (fotó és szitanyomás), viszont hatásában messze a várakozások mögött maradt. A munka nem lett rossz, viszont a grafikai elem elhagyásával, a fotó önmagában sokkal jobban megközelítette azt a mondanivalót, amelynek elérésére tulajdonképpen törekedtem. Éspedig a múlt és a jelen egymással való szembeállítását.

Azt, hogy a tervezést hol ronthattam el, Miró egyik munkájának szemlélése közben tudtam

meg. Rosszul fogtam hozzá a tervezéshez, amikor azt akartam, hogy a két használt technika fele-fele arányban alkosson egy egységet. Miró, munkájában a fotografikus képet, alapként használta, a grafikai elem volt a lényeg, nem a fotó és a grafika együtt. Már kezdetben el kellett volna döntenem egy fontossági sorrendet.

Rájöttem, hogy akárhogy is próbálnék szabadulni az ismert eljárásoktól, egy új út reményében, az új út nem jelent új technikát, csak egy új kifejezőmódot a régi technikák függvényében. Ez talán válasz lehet egy másik kérdésre is, mégpedig arra, hogy miért olyan grafikaszerű a grafikus által készített fotó? Azért mert az anyanyelv, az elsődlegesen magunkba szívott kifejezőeszköz mindig érvényre jut. Talán nem kell küzdeni ellene, csak el kell fogadni annak függvényében, hogy már tudjuk a választ a miértekre.

De akkor hogyan tovább...?

Egy alkotó/gondolkodó ember életében talán ez a leggyakrabban, újra és újra felmerülő kérdés. Ebben az esetben is nehéz az állásfoglalás, hiszen még annyi a megválaszolatlan kérdés és a régi kérdésekre adott válaszok is folyamatosan változhatnak/változnak.

A különböző de rokon technikák keverésével, egy olyan művészi nyelvet szerettem volna létrehozni, amely önálló műfajjá növi ki magát. (Legalább a saját részemre.) Egyelőre viszont a kísérlet úgy néz ki megfeneklett. Hiába tartozik a fotó, a grafika és a számítógépes grafika egy vizuális nyelvcsaládba, keverésüknél az egyik mindig hangsúlyosabb lesz, mint a másik.

A továbbiakban számolni kell azzal, hogy ezt a hangsúlyosabb technikát –a mondanivaló függvényében- már a munka elején el kell dönteni, és ki kell választani.

A kitűzött cél, jóval messzebb van, mint azt az elején sejtettem, melynek elérésére sokkal türelmesebbnek kell lenni az idővel és a munkával is, tudniillik az ilyen harmonizálási folyamatok csak idővel hozhatnak meggyőző eredményt.

Számomra, a lyukkamerás és az archaikus fotóeljárások ötvözése a grafikával és a digitális technika közbeiktatásával, igen érdekes kísérlet. Egy olyan út ez, amely bőven nyújt lehetőségeket a kalandra vágyóknak.



Ficzek Ferenc

*„Tárgy” és természeti környezet
A Pécsi Műhely land-art tevékenységéről*



Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán a 70-es és 80-as években működő Pécsi Műhely két meghatározó tagja, maig úttörőnek számító land-art kísérletei a vizuális terület mélyebb összefüggéseit is alapvetően érintik. A tájban végzett akciók tapasztalatai a mai kívülálló érdeklődők számára is szolgálhatnak tanulságokkal.

A „szocializmust építő” Magyarország hivatalos kultúrpolitikájába nehezen illeszkedtek azok a progresszív művészeti megnyilvánulások, mint amilyenek az általuk végzett „táj-átalakítások” is voltak. A főiskolai rajzszakot elvégezve, az ott uralkodó hagyományos felfogástól teljesen eltérő törekvések fogalmazódtak meg a szabadban létrejött akciók révén. Az esetleges támadások kivédésére, fokozott igény mutatkozott a tudományos, elemző magatartás megőrzésére, az (ön)igazolhatóság lehetőségére. Ez azonban esetükben korántsem kényszerűségről származott, hanem eleve a csoport sajátja volt, így a Pécsi Műhely karakteresen analitikus, kutató szemlélete a tájban végzett munkáknak is lényeges jellemzője. *A korábbi, erősen geometriára épülő műhelymunka eredményeit kívánták felülvizsgálni, azáltal, hogy kivitték azokat a természeti környezetbe, melynek továbblépése a városi miliőben végzett vizsgálatok lettek volna.* (Néhány, erre irányuló munka is született ugyan, de alaposabb végiggondolásukra nem került sor.) Tulajdonképpen arra voltak kíváncsiak, hogy az általuk addig nagyon komolyan vett, következetesen használt geometria, miként „működik valóságos” helyzetekben, mit lehet vele kezdeni a szabadban, és az emberi léttér legközépfekvőbb helyein.¹

Két, *látszólag* ellentétes világ – egy szigorú, átlátható logikára támaszkodó, szabályokon alapuló, zárt rendszer és egy bonyolult összefüggés-hálózatot alkotó, a véletlenszerűség káoszérzetét sejtető, nyitott, életteli tér – erős ütköztetésével „tesztelték” saját magukat. Klasszikus értelemben,² talán ezért nem is nevezhetnénk „land-art” munkáknak ezeket a kísérleteket, hiszen nem a táj átalakítása, vagy a földből-sárból (stb.) való szószentri „műépítés” volt a valódi cél, inkább tekinthetjük azokat „önrevízióknak”, szabadban végzett analízisnek, melynek látható formája, mégiscsak az alcímben használt terminológiát engedi érvényesülni (ti. land-art).

Kismányoky elmondása szerint, meghatározó szempontként jelentkezett náluk a beavatkozás „szelidsége” is, a természeti környezet nagyfokú tisztelete – az ő megfogalmazásával élve: vigyáztak, hogy éppen csak „megérintsék” a tájat. Azaz eltérően számos külföldi land-art művésztől, csupán olyan változtatásokat kívántak létrehozni, amely nem jár helyrehozhatatlan roncsolással, sőt még csak roncsolással sem. (Az *Elkülönítés* című munka esetében is, egy már meghalt, és kidőlt fát festettek be fehérre.) Leginkább olcsóbb, számukra is elérhető anyagokat használtak, főként papírt: papírcsíkokat lógattak le a pécsi homokbánya lépcsőzetes teraszain, vörös kartongyűrűkkel öltöztették fel a már említett fehérre festett fát, papírkockát hajítottak le a tettyei sziklákról, papírtekercset gurítottak le a Kantavár mögötti irtás-erdőn vagy a „Jancsós-domb” területén rohangáltak a szélben szintén papírgöngyöleget húzva

maguk után. 1980-ban kiadott sárgafedelű katalógusukban részletesen leírják kutatásaikat, és azok eredményeit.

A kiadványban szereplő mindegyik elindulási pontra igaz az a megállapítás, hogy a kiválasztott természeti környezetbe „idegen” elemeket helyeztek el, vizsgálva, miként befolyásolja egy-egy erőteljes forma a konkrét tájat. Tisztán vizuális hatásokra építve törekedtek a hangsúlyos *jelenlétre*. Dokumentálták, fényképezték, pontos jegyzeteléssel követték nyomon az eseményeket, *rögzítették a történéseket*.

Mindezen akciók megnevezésére – utalva a felhasznált elemek szerepére is – Kismányokyék a „membrán” fogalmát használták: „Az általunk »membránnak« nevezett kísérleti eszköz segítségével valósul meg a fokozott jelenlét. Rajta keresztül felgyorsulnak vagy elsikadnak a problémák; [a membrán] méri, szabályozza a szubjektum és az adott környezet közti kapcsolatot, viszonyt. Közbeiktatottsága meghatározza a folyamat alakulását, mely egyben válasz is.” (*Kismányoky saját jegyzete*)

Az említett viszonyba szinte minden egyes körülmény beletartozott: számba kívánták venni a napszaktól kezdve a széljáráson át, a helyszín leírásáig, még azt is, hogy éhesek-e éppen akkor vagy sem – minden külső és belső tényező jelentőséggel bírt számukra, ami jelzi Kismányoky és Szíjjártó időhöz való viszonyát. Az „itt és most” fontossága azonban a dokumentarista attitűddel átértékelődik, ahogy ez, akkori jegyzetükben is olvasható: „Ahogy hangsúlyozzuk a pillanatszerűséget, úgy tagadjuk is, mert elvárunk tőle eredményt a folyamatban. Igény arra, hogy vé-

gigkövetése mindenki számára alkalmat adjon valamiképp kapcsolódni hozzá – nyitottság, nyitottság igénye.” (*Kismányoky saját jegyzete*)

A mecseki erdőben és a homokbányában végzett kísérletek közül két akció tapasztalatai kapcsolódnak látványosan az általam tárgyalt téma alapgondolatához: az egyik a *Fák közé kifeszített kék sáv*, a másik a *Lelógó kék sáv* címet viseli. Mindkét esetben egyazon anyaggal (kék papírcsíkkal) történtek a beavatkozások, viszont az eltérő táji környezet, és ebből következően a másféle felhasználás okán, egymástól teljesen különböző eredménnyel. Az előbb említett összevetésben, fontos lehet az is, hogy mindkét munka egy napon készült, hiszen az utóbbi akcióhoz nagyon hasonlóval (*Közelítés*) már próbálkoztak ugyanazon a helyszínen csak egy hónappal korábban. 1970. november 15-én azonban két karakteresen más hatású látvány született kis távolságra egymástól egyazon gondolatmenet részeként. A folyamat egysége szempontjából tehát a közös időpont mindenképp hangsúlyozandó.

A kísérletekről, a leírások és jegyzetek mellett a helyszínen készített fekete-fehér fényképek is árulkodnak.³ Tulajdonképpen azok nagyításai képezik magukat a műveket. Művekről beszélhetünk, annak ellenére, hogy a két Pécsi Műhely tag nem „mű-alkotási” szándékkal végezte a tájtalakításokat, sem az azokról készült fotókat. (Kismányoky máig nem tekinti műveknek őket.) A fotó, esetükben, mint dokumentációs eszköz; egy fontos esemény képi lejegyzése szerepel, ugyanakkor egy sajátos minőséget képviselő médium is. Szerepe kettős, illetve átlényegült:

a dokumentáció esetenként műtárggyá vált. A valóságos, színes látvány megőrzésére, rögzítésére szánt fotó fekete-fehér leképezésként információvesztéssel jár ugyan, ám mégis hiteles⁴ képet nyújt magáról a valóságról.

Hogy mennyire helyettesítheti a fénykép az eredeti látványt, az a helyszíni körülmények fontosságának hangsúlyozásából kiderül, mégis a szándék, hogy a megmaradó dokumentumból az esemény visszakövethető legyen, elsődleges. Az esemény pedig visszakövethető. Azonban a végeredmény túlmutat a dokumentum szerepen, hiszen az nemcsak jól komponált rögzítése az „ott és akkor” látványának, hanem pont a fent említett médiumi jellemzők miatt, egy önálló képi valóságot is alkot, autonóm műtárggyá emelkedik. (Mindez kézzelfoghatóbb, amikor a farostlemezre kasírozott, néhol sárgult nagytások előtt állunk a Paksi Képtár Pécsi Műhely termében.)⁵ A katalógus bővebb fényképtárát nézve egyúttal felvetődik a kérdés: vajon mitől lesz műértékű egy fotódokumentáció, ugyanis nem mindegyik, a helyszínen készült filmkocika tekinthető annak. Némelyik csak egyszerű rögzítése az eseményeknek – ezekről nem is készült nagyobb, lényeges nagytás.

A *Fák közé kifeszített kék sáv* című kísérlet 1970. november 15-én, a pécsi kőbánya mögött lévő kis fenyőerdő területén lett megvalósításra. Az 1980-as Pécsi Műhely katalógusban szereplő képek mellett ez olvasható: „A sáv 40 cm-re van a földtől. A kék felületen mozgó árnyékok más teret jelölnek ki... az aláhelyezett fehér sáv erős világító erejével megerősíti a fák függőlegességét – ugyanakkor szét is roncsolja egyes

részeit. A szabálytalan alsó sáv most, kontrasztos ellentéte a felső sáv áttetsző csikjának...” (*Kismányoky és Szijártó*, 1980. 19.)

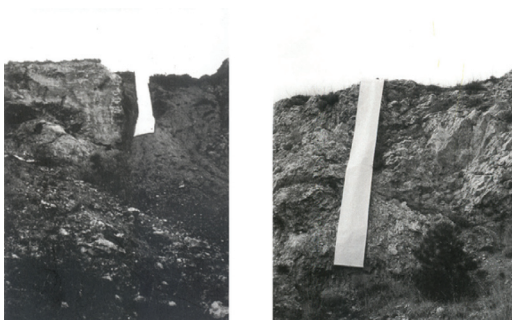


Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán: Fák közé kifeszített kék sáv, 1970, fotó

Olvasva a fenti idézetet, tudomásul vesszük azt, majd ránézünk a képre és... tényleg: az ott valóban úgy van, mint a szövegben; emez pedig ellentéte amannak; itt ez szintén igaz; és amott is olyan, miként olvastuk, stb. De mégis miért érdekes mindez, mi olyasmi történt, ami a száraz adatokon túlmutat, vagy amit azok igazán közölnek? *A fent leírt jelenség maga!* Az az egyszerű tény, hogy egy már meglévő vizuális rendszerről, ami ráadásul az emberi ténykedés határán kívül esik, hiszen a Természet alkotta tájról van szó, minimális eszköz segítségével többet tudunk meg... Illetve fordítva is közelíthetünk a kérdéshez: a szabályos papírcsík által megjelenített és hangsúlyozott geometria „rejtett” tulajdonságait vizsgáljuk a fák alkotta organikus környezet segítségével.⁶ Lényegében két nem ekvivalens világ metszéspontjában létrejövő jelenséghalmaz életre keltésének vagyunk tanúi, innen nézve a vizualitás birodalma csak létközeg. *Kísérlet*

a „rajtunk kívülálló” és a „belőlünk eredő” társítására, mely találkozás feszültségéből mindkét szféra új arcát mutatja felénk. A végtelenül egyszerű alaphelyzetből bonyolult gazdagságú látványmező születik: a föld vízszintes síkját kihangsúlyozó vakító papírsáv felerősíti a fák alkotta merőleges irányt, az őket folytató árnyékcíkok pedig szürreális teret keltenek, ahogy a fehér felületen interferálnak. A mélységet sejtető csillogás messze vezetné szemünket, de a fák között feszülő hártyafal átláthatatlan akadályt képez: vetítőernyőként fogja fel a tekintetünket innen-oda, és az árnyékokat onnan-ide. Az egykorvult tájkép elvont objektum, megkreált vizuális csapda, a sosemvolt természetfotó, autonóm fény-kép.

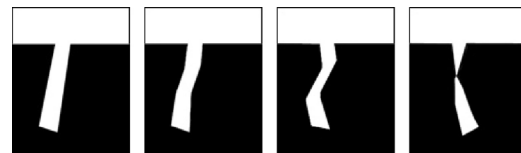
„Lelógó kék sáv (1970. november 15. 14 és 17 óra között, Pécs, Kőbánya). A kéken benyúló papírcsík tehetetlenül, idegenül lóg le, színével felfelé utal, erős kontaktus az éggel... a szél által megmozgott, megcsavart felület jobban kihangsúlyozza ellentétét a megmerevedett egykori erők lenyomatát rögzítő környezettel. Most belenyúlik egy másik tér.” – olvashatjuk a katalógus 18. oldalán.



Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán: Lelógó kék sáv, 1970, fotó

A fotókon keresztül mi is érezzük az erőteljes vizuális hatást, amelyre az egész kísérletsorozat épül. Vajon mi miatt támadhat valóban az a képzetünk, hogy az ég végtelen tere magáénak tudhat egy darabot ott is, ahol tudjuk, hogy nem lenne szabad „megvetnie a lábát”? A Pécsi Műhely analitikus szellemében kívánok az alábbiakban kielégítő választ találni erre a kérdésre. Sorra veszem azokat a látványt befolyásoló tényezőket, amelyek a fent említett értelmezést megerősítik, vagy éppen elgyengítik. Teszem mindezt azért, mert meggyőződésem, hogy az általa nyert tapasztalatok a vizualitás lényegi, az alkotói gyakorlatot is kardinálisan meghatározó törvényszerűségeit érintik. A kiegészítő ábrák az elemzést segítik.

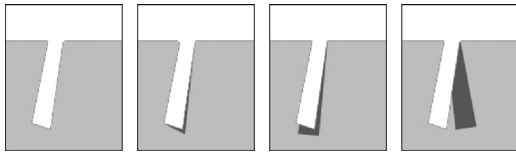
Ha a pillanatnyi körülmények egyik lényeges, az egész viszonyrendszert folyamatosan alakító tényezője: a szél felerősödik, akkor a leírt helyzet legelementárisabb hatása, az ég-gel való kapcsolat gyengülni látszik, sőt egy ponton túl meg is szűnik.



A szél keltette mozgás más téri jelentéssel ruházza fel az addig negatívnak vélt formát.

A lelógó papírcsík függetlenedik az ég kék-jétől, és önálló téri jelentésre tesz szert. A korábban hasítékként értelmezhető szabályos forma a ringó-hullámzó mozgás révén, egyértelmű anyagszerűséget kap és konkrét tárgyisága újra domináns lesz.

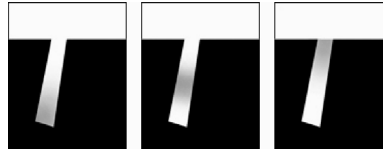
A környezeti hatások másik lényeges tényezője a fényviszonyok alakulása, mely szintén alapjaiban változtatja meg a vizuális együtt hatók végső eredményét. Attól függően, hogy milyen mértékben jelenik meg a sziklán a papírcsík által vetett árnyék, lesz annak „teste” és veszti el légnemű jellegét, azaz az éggel való szoros kontaktus.



A vetett árnyék plasztikai értelmet ad a lenyúló formának.

Ámbár ez nem törvényszerű, mert a kapcsolat fenn maradhat a papírcsík felső végével. Ilyenkor az ég értelmeződik át, hiszen egy nyúlvány „nő ki” belőle, amely térbeli jellemzővel, vastagsággal rendelkezik. Az ég megszokott tulajdonsága bizarr, zavarba ejtő tulajdonsággal egészül ki.

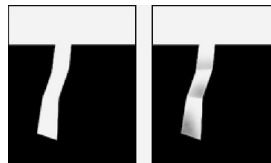
A papírcsíkon keletkező önárnyékok szintén megszakíthatják, vagy legalábbis módosíthatják az égbe nyúló folytonosságot. Ugyanis olyan látványelemek jelennek meg általuk az addig homogén felületen, melyek nem részei az égboltnak. Ezáltal az illúzió varázsa szertefoszlik.



Az önárnyék pozitív formaként definiálja a fehér sávot, a harmadik esetben a sáv egyértelműen elválik a világos felső háttértől.

A papírsáv más-más szakaszára koncentrálódó tónusváltozások hol drasztikusan, hol kevésbé eredményezik az égről történő leválást. Nyilván a kapcsolódási pontnál megjelenő kontraszt konkrétabb határt képez, gyakorlatilag levágja a sziklába benyúló formát a kék légtérről, és ezzel valóságosabb anyagiságot teremt.

A fent említett két környezeti tényező által okozott vizuális hatás egymást kiegészítve erősítheti az említett elkülönülést.

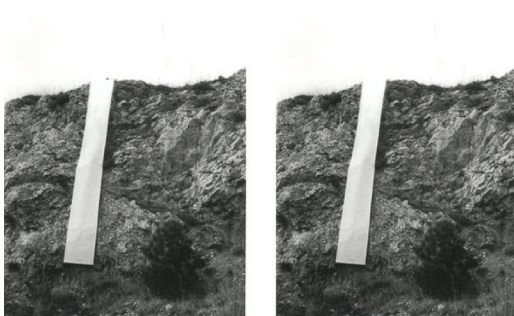


Az önárnyék plasztikusságot sugall, ezáltal a felső fehér háttér új jelentést kap.

Együttes jelenlétük, egymáshoz való viszonyuk előre nem látható változatokat eredményezhet, így a papírcsík jelentése az értelmezési lehetőségek széles skáláján „mozoghat”.

A már korábban bemutatott két fénykép közül a másodikon – amelyre az idézett szöveg is vonatkozik – egy apró részletre lehetünk figyelmesek. A papírcsík tetején, ahol annak vége az

égbe vész, egy pindurka sötét folt látható. Valószínűleg egy kő, amivel a szakadék széléhez rögzítették a sávot, de lényegében mindegy, hogy mi az. A vizuális szerepe a fontos! Nézzük csak meg még egyszer a fotót és annak retusált változatát!

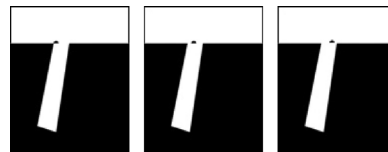


A lelógó sáv tetején látható apró folt gyengíti a papírcsík éggel való kapcsolatát. A második fotón a retusálás hatására ez a kapcsolat egyértelműbb, a látvány valószerűtlensége fokozódik.

Könnyen érzékelhetjük, hogy az aprócska sötét forma miként befolyásolja a világos sáv éggel való kapcsolatát. A folt hatására, szemünk folytatja a sziklafal vonalát, és az így egyértelművé vált téri helyzet (azaz a sziklafal folytonossága) értelmezhető realitássá teszi a „lelógó” sávot: egy tárgy lóg a sziklafalon. Vajon mitől függ a sötét folt értelmező ereje? A mérettől, az elhelyezkedésétől, a formájától? Erre a kérdésre próbálok választ keresni a további ábrák segítségével.

Nyilvánvaló, hogy a méret kevésbé fontos, hiszen a vizsgált folt jelentéktelenül kicsinek tűnik az egész képhez viszonyítva. Az elhelyezkedése

viszont annál inkább érdekes lehet. Az aprócska elemmel, formáját és speciális helyzetét megőrizve a sziklafal és a papírcsík együtteséhez képest, csak kisebb helyváltoztatásokat (elcsúsztatást) téve a kijelölt vízszintes vonal mentén az alábbi megállapításokat tehetjük.



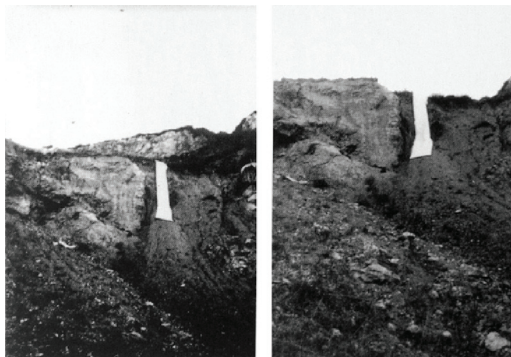
Az apró foltot vízszintesen eltolva, hol a „szakadék” felett lebegő formának, hol pedig a fehér sáv takarásából kibukkanó részletnek érezzük... – a folt helye lényegében nem befolyásolja döntésünket.

Az *elhelyezkedés* vizsgálatakor az lehet a kérdés, hogy mikor érezzük úgy, hogy a folt csak egy „szakadék” felett lebegő (vagy annak szélén egyensúlyozó) forma, és mikor látjuk a sziklafal szerves részének, amelyet a lelógó tárgy majdnem teljesen eltakar? Itt a többértelműség jelensége újra felértékelődik. Hihetőnek tűnhet az a válasz, hogy az értelmezhetőség mikéntje a folt darabka és a sziklafal közvetlen kapcsolatának függvénye: ha a kis folt érintkezik a sziklafallal, akkor valószínűbb a fehér sáv lelógó tárgyként való azonosítása, ha pedig ez az érintkezés megszakad, akkor az aprócska elem egy szakadék felett lebegő forma is lehet akár. Ez a szabály mégsem állítható fel egyértelműen, sőt ez utóbbi esetben, azaz, ha a folt nem érintkezik a sötét tömeggel, hanem „lebeg” a „szakadék” felett, akkor

erőteljes téri hatás jöhet létre úgy, hogy a foltot továbbra is a sziklafal részeként értelmezzük, csak hogy épp takarásban: a fehér sáv takar ki belőle, pont ott, ahol az a falhoz kapcsolódik. Ekkor a hasíték már nem negatív, hanem pozitív forma, azaz „egy falról lelógó tárgy”.

Így már világos, hogy a vizsgált folt *formája* is roppant meghatározó, kiváltképp az alsó szélét tekintve, melynek kvázi egyenes volta azt eredményezi, hogy szemünkkel folytatjuk a sziklafal peremét ott, ahol a világos sáv okozta folytonossági hiány látható, vagyis az – immár beazonosítható – sziklafalat letakaró tárgy felső végénél. Ez a látásérzékelésünk szerveződési elvei közül a *kiegészítés* elvével magyarázható. Ebből is érthető, hogy az értelmezésnél esetünkben a méret mellett a folt *helye sem játszik meghatározó szerepet*. (Ez utóbbi észrevétel a „sziklaperem” által kijelölt vízszintes vonal mentén tett helyvariációkra vonatkozik. Nyilván, ha ettől a képzeletbeli – de a vizuális hangsúly szempontjából nagyon is valós – vonaltól feljebb vagy lejjebb kerül az adott folt, akkor a kiegészítés elve nem érvényes, tehát az eddigi vizsgálat végkövetkeztetése sem.) Inkább tartható tehát az a megállapítás, hogy a kis folt jelenléte – főként, ha izoláltan mutatkozik – gyengíti az éggel való kontaktust, és bizonytalan helyzetet teremt a „hasítékként” való értelmezés szempontjából, egyúttal utat nyit a reálshoz közeli képzet kialakításához: a fehér sáv egy tárgy, amely a sziklafal előtt lóg.

Az imént tárgyalt fényképhez hasonlóan, az alábbi két kép is újabb megválaszolásra váró kérdést vet fel: mennyiben köszönhető a papírsáv éggel való erőteljes kontaktusa a sziklaperemen általa elfoglalt helyének?



Változik-e a lelógó sáv vizuális jelentése a sziklaperemen elfoglalt helyétől? (A két kép közötti különbség természetesen a nézőpont megváltoztatásából adódik, de ez a kérdés szempontjából most mellékes.)

Vagyis mi történik akkor, ha a papírsáv nem „érintkezik” az ég kékjével (a fotón: az ég fehérjével)? Vajon ekkor is felmerülhet az alapdilemma a sáv értelmezésében? – Úgy tűnik, hogy csökken a kétértelműség ereje ebben az esetben, de továbbra is bizonytalan a fehér sáv tárgyszerűsége. Valójában, a kép belső aránya változik csak, kiváltképp az ég és a lelógó sáv egymástól való távolságát tekintve. A kérdés továbbra is így szól: értelmezhető-e úgy a sáv, mint egy közel szabályos lyuk a sziklafal sötét tömegén? A domináns pozitív-negatív viszonylatban, a „helyes” értelmezés a sáv égtől eltérő *tónusértékének* függvénye: ha a sáv tónusa kü-

lönbözik az ég tónusától, akkor egyértelmű a helyzet: a világos függőleges forma csupán egy fal előtt lógó tárgy.

(Érdekességként szabadjon megjegyezmem az alábbi tapasztalatomat, mely igencsak a témába vág, de pont inverz módon. Azaz nem egy mesterségesen előállított vizuális hatás-együttesben, hanem a természetben megfigyelt szituációra felfigyelve, épp az előbbiek fordítottja volt érezhető.



A kőfalon tátongó nyílás olyan, mintha egy a falnak támasztott amorf tárgy lenne. Az illúzió okát a látszólagos tónusértékkülönbségben kell keresnünk (értsd: szimultánkontraszt).

Az erről készült fotón sincs ez másképp: a kőfalon lévő valóságos ablaknyílás mögött a tényleges ég színe látható, mégis olybá tűnik a rés, mintha az egy a falnak támasztott világos »alufólia« tárgy lenne.)

Összegzésként, a *Lelógó kék sáv* című akció esetében, a fotókból kiindulva megállapítható, hogy az ott szereplő legerősebb vizuális hatást,

azaz a papírsáv-ég kapcsolatot a sötét-világos értékek viszonya befolyásolja, melyet természetesen egyéb tényezők is módosíthatnak. A két tárgyi minőség (papírsáv és ég) ekvivalens, ha tónus- és színértékük megegyezik, és ezt a kölcsönös megfeleltetést csak két tényező módosítja komolyabban: az előbb említett tónusérték megváltozása és/vagy egy adott tulajdonsághatárokkal⁷ rendelkező másik forma. Ám sem a méret, sem a sáv alakja, sem pedig a vetett árnyékok nem okoznak olyan erőteljes jelentésváltozást, mint az említett két faktor.

Mindezen vizsgálatok értelmét elsősorban a gyakorlati alkotómunka igazolja, ugyanis elengedhetetlen végiggondolni bizonyos lépéseket egy-egy mű létrehozásakor (vagy utána): miként lehetséges szándékolt hatást létrehozni; mitől függ annak ereje; min kell változtatni, hogy „működni” kezdjen a kép, szobor, stb.; mikor történik „ez”, és mikor valami „más”... Olyan kérdések ezek, amelyek mind-mind a vizuális terület egyes alkotóelemeinek egymáshoz való viszonyára vonatkoznak. Fontos ezt szem előtt tartani, akár tudatos építkezésről, akár intuitív alkotófolyamatról van szó. (Hiszen az intuíció eredményes felhasználásának képessége is egyfajta tudatos-ságot feltételez!) Hasonlóan vélekedik erről Rudolf Arnheim is: „A vizuális kategóriák magyarázatával, alapelveik elemzésével s a szerkezeti viszonyok működésének bemutatásával a formai mechanizmusoknak ez az áttekintése *nem arra törekszik, hogy helyettesítse a spontán intuíciót, hanem hogy élésítse, támogassa, s összetevőit közölhetővé változtassa.*” (Arnheim, 1979. 18. – kiemelés tőlem)

Jegyzetek:

- ¹ „A demonstrációk tudatosították azt a határhelyzetet, amelyben az öntörvényű vizuális poétika a realitás mérlegére kerül.” (Gyetvai, 1980. 10.o.)
- ² Gondoljunk csak Robert Smithson „helyszínszobrászatára” (site sculpture), Richard Long kőköreire, Robert Morris tájátéptépeire vagy akár Walter De Maria vilámcspadójára. De akkor már ne feledkezzünk meg a „csomagolóművész” Christo & Jeanne-Claude olykor a zöldek tiltakozását is kiváltó munkáiról sem.
- ³ „A két különböző valóságminőség – a természeti tárgyak és az emberi jelek – vizsgálatába már itt aktív tényezőként szól bele a fényképezőgép optikájának BEÁLLÍTÁSA; a megfigyelés változó szempontjai (közel-távol; totál-részlet; kívül-belül; a fák közt-az erdőn kívül stb.)” (Gyetvai, 1980. 11.)
- ⁴ Hiteles annyiban, hogy visszaadja és ezáltal számunkra is érzékelhetővé teszi a manipulált táj pillanatnyi (meg) változását, az ezt eredményező „vizuális konstellációt”.
- ⁵ A múzeum új épületbe költözésével, az intézmény új képtárvetetőt is kapott. A Pécsi Műhely terme már a múlté.
- ⁶ E két világ kölcsönhatásáról Gyetvai ezt írja: „...a természeti formákat a kialakult kulturális-művészeti konvenciók alapján humanizálja, az egyetemes vizuális nyelv jeleivé emeli, az absztrakt jelviszonyokat pedig naturalizálja, eleven valóság tartalmakkal telíti meg.” (Gyetvai, 1980. 10.)
- ⁷ Ezen kifejezés alatt a forma sajátos karakterét értem: méret, alak, elhelyezkedés, stb.

Irodalom:

- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény*. Gondolat, Budapest
- Gyetvai Ágnes (1980): Tanulmányok tájban. *Mozgóvilág*, 1980 május
- Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán (1980): *Pécsi Műhely 1970-1980*. Az István király Múzeum közleményei, D. sorozat 138. sz.
- Kismányoky Károly és Szijártó Kálmán saját jegyzetei

Képek forrása:

- A Pécsi Műhely nagy képeskönyve* (2004), Alexandra, Pécs



Lieber Erzsébet

*Medialitás, posztmedialitás
és intermedialitás a papír médiumának
képzőművészeti alkalmazásában*

Papír és medialitás

Az írás- és információhordozó médiumok története azt tanúsítja, hogy a gondolat, a szellemi koncepció, vagy nevezhetjük mémnek is a dawkinsi mémelmélet értelmében¹, megköveteli és sok esetben meg is teremti magának azt az adekvát transzparens hordozót, amely nem csupán hordozza a rá vagy belé kódolt információt, illetve művészeti üzenetet, hanem teljesen átlátszóvá válva eltűnik a megjeleníteni, kifejezni szánt idea, gondolat, bármiféle kulturális mém közvetítése közben. Tehát olyan módon asszisztál a mém „világlásában”, (*Heidegger*, 1977. 84.) hogy az úgy jelenhessen meg, mintha teljesen önálló állaga lenne, mintha kizárólagosan és önerőből létezne.

A papír egyike az ilyenfajta hordozóeszközöknek. Tehát ő maga, a papír nem látszik (azaz a mém észlelésekor közömbös marad, és közvetlenül nem érzékeljük), viszont a mém, az „immaterialia” általa testesül meg, nyer hozzáférhető létet. Ha a papír történelmének ismert leírásaira gondolunk, ott is szembetűnő az az aránytalanság, ami a papír mint információ hordozó történetét helyezi előtérbe, szinte teljesen ignorálva azokat a momentumokat, amelyekkel a távolkeleti hagyományban találkozunk, tehát a papír mint anyag vonatkozásait. A nyugati művészettörténet aztán ezekre az előzményekre építve egész egyszerűen szintén nem vesz tudomást a papírról mint a művészet egy nagyon sokoldalú és a huszadik századi művészeti mozgásokat széles skálán magába fogadó anyagáról, bagatellizálja azt, mondván hogy ebben a történet-

ben marginális helyet foglal el, anyagként való használatának hiányoznak a komolyan vehető tradíciói, nincsenek kialakult kánonjai. Ennek, az intermediális művészet térhódítása óta anakronisztikus felfogásnak a kialakulásában persze bizonyára a papírnak mint íráshordozónak, illetve minden fűzött, vagy kötött változatának – az újságoknak és könyveknek – a nagyon markáns kultúrtörténeti jelentése és szimbólumértéke is ludas, tehát az a konceptuális szerepvállalás, amelynek következtében a papír mint anyag a nyugati civilizációban évszázadokon keresztül láthatatlan maradt. (Viszont éppen ez a láthatatlanná válni tudás tette alkalmassá olyan magától értetődő módon konceptuális képzőművészeti szerepkörök betöltésére is.)

És észrevehetetlen maradt a képzőművészet területén is, ahol szintén nem volt más, mint hordozó, vagy csak hordozó, és mint ilyen, nem is a tartós és nem is a legbecsültebb, legértékesebb fajtákból való. Ám a papír éppen e „hiányosságánál” fogva, tehát hogy nem voltak, és még mindig nincsenek stabil ikonográfiai szabályai, valamint hogy nem tapadt hozzá kiforrott képzőművészeti értékítélet, vagyis hogy semmiféle képzőművészeti paradigmavonással nem rendelkezett, válhatott egy újraértelmezett és átértékelt helyzetű képzőművészeti médiummá a modern művészet történetének azon a pontján, amikor a szituáció a fenti hátrányokból kiemelt eredményeket kovácsolt. Olyanná, ami nem hogy nem válik már átlátszóvá, hanem úgy segédkezik egy mém „világlásában”,

hogy maga is jól látszik, a médium is „világlik”. (1. kép) Immán nemcsak őshazájában tekintenek rá úgy, mint egy határozott és erős karaktervonalakkal jellemezhető materiára, amelynek saját, teljes jogú, önálló élete lehet, és van, hanem művészek tömegei azóta folyamatosan, hogy Rauschenberg a késő nyugati kultúrában ezekre az inherens tulajdonságokra irányította a figyelmet. A medialitás a papír kapcsán is azt jelenti, mint minden más műfaj esetében, hogy a művészet az anyag vonatkozásában látthatóvá teszi mindazt, ami a kultúratörténetben „korábban transzparens maradt” (Beke, 1997. 117.), tehát az anyag mibenlétét és szerkezetét, a megmunkálás mikéntjét, a papír médiumán keresztül való közlés módját és tartalmát, tehát kultúrtörténeti szerepét és jelentését is. Amint a hordozó médiumra magára tevődik át a hangsúly, maga a hordozó lesz a hordozandó. Az eddigi mémhordozó maga válik memmé, azaz a hordozó önhordozó (művészeti) mém lesz. „A modern művészetben ezért az anyag többnyire nem csupán a mű »teste«, hanem egyszersmind célja is, az esztétikai diskurzus tárgya.” (Eco, 2007. 405.)

Rauschenberg korszakalkotó papíralkotásait² megelőzően a hatvanas évek második felétől az arte povera más anyagok körében már végrehajtott hasonló, valamely hordozót médiummá emelő műveleteket: „Az arte povera – úgy mondják – anyagait a kereskedelemből vette, és manufakturális meg technológiai sorsukból kiragadva arra a sorsra juttatta, hogy művészeti gondolatokat fejezzenek ki. Vagyis a hordozóanyagok egy meghatározott, redukált számú

funkcióját szétrombolja, vagy egyszerűen elplezi, hogy a hordozóanyagot visszaadja a legtágabb értelemben vett alakító értékét. Így például feladta a vakkeretet, mint képhordozót, és hogy elemi, de átfogó képhordozókat is feltekéljen, mint pl. a padló, meg a mező statikáját, a téglá-, a kő-, vagy a cementfal vertikálisát, gerendákra kapaszkodott, vagy fába fogódzkodott. Ezek az alternatív képhordozók lehetővé tették, hogy a művészet megszabaduljon a pontosan előírt programoktól, nem azért, hogy új ikonográfiákat alkosson, hanem, hogy szabaddá tegye a művészeti érzést, valamint a különböző és egymással szemben álló realitások szondájává váljon ahelyett, hogy a művészetet újra lezárná, s a hagyományos hordozókon rögzítené, valamint újra hozzáidomítsa az ikonográfiákhoz tartozó értékelképzeléseikhez.” (Merz, 1985. 296.) A papír ugyanígy, az anyagokkal szemben támasztott új elvárások értelmében redukált számú funkcióval felruházott hagyományos hordozóból a legtágabb értelemben vett alakító értékekkel rendelkező alternatív képhordozóvá vált, egyszersmind azonban maga lett a „kép”.

Az arte povera egyik alakjának, Luciano Fabronak keze nyomán az újságpapír, a térkép és egyéb civilizációs papírtermék materiájának már egy olyan szellemi átlényegítését figyelhetjük meg, ami az anyag formálásának pusztá conceptuális túlmutató dimenzióit tárja elénk. (2. kép) Fabro úgy fordul a papír kultúrtörténeti jelentéseihez, hogy nem egyszerűen használja, hanem kimutatja azokat, ám nem didaktikusan, hanem metaforikusan, egyidejűleg viszont az alkalmazott anyagok (médiumok) érzéki lénye-

giségét is hangsúlyozza. Így ezek az anyagok nála nem egyszerűen, pozitivistá módon emelődnek be a műbe, hanem a hagyományokból merítő jelképes erők, valamint az anyagokban benne rejlő (érzéki) energiák összeadódásának következtében elemi erővel hatnak.

Ugyanakkor nem izolálhatjuk még *John Latham* konceptuális művét, égő könyvoszlopait sem teljesen a hatvanas évek második felének anyagorientációjú szemléletmódjától, az anyagok és energiák természetének érzékileg intenzív szenzibilizálásától és esztétizálásától. Latham 1966-ban Londonban, majd 68-ban New Yorkban végrehajtott *Skoob Towers (Books Towers)* című könyvégető happeningjeinél az első szembesülés egy anyagi folyamat bázisán, a tűz látványának megigéző vonzaskörében zajlik. (3. kép) E munkánál (akciónál) gyorsan átugornánk a médium észleléséről a jelentés szintjére, hiszen hamar leesik a tantusz, hogy miről is van szó valójában. Abban a pillanatban, hogy észre vesszük, könyvoszlopok égnek itt, arról kezdünk gondolkodni, mit jelent a könyvek pusztítása, az emberiség történelmének könyv- és mémromboló históriáira asszociálunk. Ám ezzel a befogadás nem tud lezárulni, mert a könyvekből felépített tornyok különböző mértékben lángoló, izzó, leégett, hamuvá porladó tömegváltozásainak, az égés, illetve a füst szagának, a fényjelenségek intenzitásainak és a hőenergiák hullámváltozásainak köszönhetően újra és újra az érzékelés szintjén végbemenő, anyaggal és annak életével való találkozások mezején találjuk magunkat. Az élmény a zsigereinkig hatol, olyan plusz érzeteket okozva, amelyek a

tiszta gondolati koncepcióval egyetemben, egymást felfokozva teljes és egész jelentéskör létrejöttét eredményezik. Bár az akciónak nem lényege az átalakuló, fejlődő anyag állapotainak és változásainak dokumentálása – amit például *Jannis Kounellis* sorozataiból ismerünk –, mint ahogy az anyagokban tárolt, lappangó és munkáló erők, a bennük lakozó energiák fürkészése és közszemlére bocsátása sem (*Josef Beuys*), a koncepcióval való szembesülés mégis az éghető papír lángolásának, az energiává szublimálódó anyag állomásainak nyomkövetésével, a felszabaduló erők közvetlen érzékelésével megy végbe, és teljeseedik ki.

Amikor *Monika Wagner* 2001-ben megjelent tanulmánykötetében³ a modern művészet történetének egy anyagközpontú fejlődésmenetét vázolja fel, azt sugallja, hogy ezen a matériákat hangsúlyozó tendenciáktól az elanyagtalánító törekvésekig terjedő skálán a mai, nem digitálisan realizálódó képzőművészet még mindig mély és felbonthatatlan viszonyban van a legkülönbélebb anyagokkal, mint ahogyan volt Plinius korában is⁴. Ugyanez derül ki abból a kronológiai táblázatból, amelyet a mindenféle múlt századi irányzatokat és vonulatokat alaposan elemző amerikai művészettörténész, *Amy Dempsey* ad közre 2002-ben megjelent összefoglaló könyvében⁵.

Ha most átlapozzuk a nemzetközi és országos papírművészeti kiállításokhoz, biennálékhoz, illetve triennálékhoz készült katalógusokat, azt fogjuk tapasztalni, hogy az ezekben reprodukált művek is a lehetséges elvi anyaghasználati módok legkülönbélebb változatait vonultatják fel a hangsúlyok hol ide, hol oda

tolódása mellett. A papírnak a szuggesztív tulajdonságai alapján hol felfokozott, közvetlen érzékiség árad belőlük, egyszerre vizuális és taktilis vonzerő. Mások keresetlen természetesség, az anyag leg-magátólértetődőbb módon létrejövő eredendő puritanizmusa, vagy a végtelenül egyszerű megmunkálási mozzanatok mesterkéletlensége. Bizonyos munkáknál testanalógiák és zsigeri érzetek jelentkeznek, a törékenység, a kiszolgáltatottság, a fenyegetettség, a megsebzés eshetőségének érzete. Mások az anyaggal szemben elkövethető brutalitás nem marad meg az érzés szintjén, mert a művész a szó szoros értelmében megtámadja a papírt, „dekonstruálja” azt. Hol a papír anyagának belső, a hétköznapi használatban rejtett tör-

vényszerűségei válnak láthatóvá, hol az anyag magára hagyott akciójának következményei. Bizonyos objektok, illetve plasztikák esetében az alkotó hagyja, hogy az anyag fizikai törvényszerűségeinek engedelmességen, máskor ő maga teszi ki azt környezeti erők, fizikai, valamint kémiai folyamatok, illetve energiaváltozások szélsőségeinek, vagy dönt egy szuverén plasztikai konstrukcióról. (4. kép) Hol az anyagszerűség határait feszegeti, más esetben a befogadó érzékelésével játszik. Mindezek mellett a papír kultúrtörténeti hagyományainak és jelentésrétégeinek köszönhetően azt is megengedi, hogy néhány művész éppen ezeket, az anyagába kódolt metaforákat bontsa ki, illetve hogy a papír anyagát allegorizálja.

Papír és természethasználat

Mivel újra és újra akadnak elemzők, akik a természethasználat területéhez sorolják a papírművészet jelenségét, a papír medialitásához kapcsolódóan nem kerülhetjük meg azt a kérdéskört, hogy a papír mint természeti, növényi rostokat tartalmazó művészeti médium, milyen viszonyban áll magával a természettel, illetve hogy a kész mű szól-e, és ha igen, hogyan szól a natúra problematikájáról.

Az arte poverától a nyugati ecological art képviselőin keresztül a mai művészeti megnyilvánulásokig számos olyan alkotással találkozunk, amelyek közvetlenül emelik a műbe a természeti képződményeket, vagy direkt módon foglalkoznak a természeti organizmusok létét érintő kérdésekkel. (Sturcz, 1999. 56.) A papír anyaga köznapi vagy művészeti metamorfózi-

saiban azonban közvetlenül nem vizualizálja a természeti eredetet. Ugyanakkor a távol-keleti papírkészítők és művészek is, amikor papírt készítenek, vagy papírból alkotnak, mélységes alázattal teszik ezt, mintha a műveletek során azoknak a növényi életeknek is tisztelegnének, amelyek a kozmikus múltból és az univerzum erőiből táplálkozva építették fel organizmusait, hogy a létezésnek egy bizonyos pontján létrejövő rostjaikból papír születhessen. A papírkészítő ezen pillanatban maga is a természet erőit hívva segítségül a növényi szálat egy átlényegített állapotba juttatja, amelyben az eredet általában nem ismerhető fel többé. (Nem véletlen, hogy a papír mibenlétét és anyagának eredetét évszázadokon keresztül hétpecsétetes titokként lehetett őrizni.) „Az átváltozás

folyamata, amelynek során a fából papír lesz, a tisztulásnak és az egyesülésnek állandó ismétlődése.” – állítja Kyoko Ibe japán papírművész. (Mészáros, 1992. 151.) – A rostpapír tehát nem maga a növény, nem is a rost, hanem egy egységes felületté összezáruló építmény, amely rostokból épült. Keleten nem is tartalmaz más adalékot, csupán magát a rostot, viszont természeti folyamatok eredményeként és bonyolult kötések rendszereként. A kész papír egy varázslatos átváltozás terméke, nem a természet szülötte, ám minden bizonnyal metaforája. *Bioko Taguchi* japán művész szavaival: „Bár a papír a természetben nem létezik, megszemélyesíti a természetet.” (Mészáros, 1992. 148.) *Soetsu Yanagi* állítása szerint a papír egy olyan termék, amelyet „a természet áldottsága produkálja. Akik a washit⁶ tanulmányozzák, egyúttal a természet mélységét tanulmányozzák.” (Mészáros, 1992. 140.) Sem a keleti, sem pedig az a nyugati művész, aki a papír anyagát választja, nem egy természetben (készen) fellelhető anyagot használ, hanem egy olyan médiumot, amely eredete, összetevői és keletkezésének körülményei kapcsán magában hordozza a természethez kapcsolódás lehetőségeit. Abban a pillanatban, hogy maga készíti a papírt, tehát a növényi nyersanyaggal és a természeti folyamatokkal operál, a merítő mester is és az alkotóművész is közvetlenül a természeti folyamatok kellős közepén találja magát, akkor is, ha a kész produktum témájában és formájában nem kötődik a természethez.

Omar Rayo, egy nyugati (amerikai) művész viszont igen találóan így fogalmaz: „Számomra

a papír egy isten két háttal, amelyeken minden emberi tudást hordoz.” (Mészáros, 1992. 142.) Az egyik háta talán az a felület, amelyen az a tudás fér el, amely az embernek az a közvetlen, természetről való tudása, amelyre az olyan tapasztalatok által tesz szert, mint amilyen például a papírral (anyaggal) való munkálkodás. A másik hát viszont az emberi kultúra mémikus tudásának tárhelye és az emberi kommunikáció üzenő terepe. Az európai (német) *Rainer Stork* ezt a gondolatot a következőkkel egészíti ki: „a papír a kommunikáció eszköze, de nem csupán mint az írott vagy nyomtatott betűk hordozója. A papír a rá felvitt jelek nélkül is érzéki élményt nyújtó, kifejezést közvetítő médium.” (Mészáros, 1992. 145.) Éppen mivel a papír nem egy közvetlenül a természetből származó anyag, nem is csupán egy természeti nyersanyagból létrehozott matéria, hanem egy sokfunkciós civilizációs termék is, nem merítheti ki a papírművészet tárgykörét egy olyan megközelítés, amely a területet kizárólag a természethasználat látómezejéből szemléli. A nyugati kultúrában a papír természeti eredetének kérdése a XX. század második feléig gyakorlatilag nem merült fel. Amióta a papír itt is anyagnak számított már és nem csupán kommunikációs eszköznek (hordozónak), a Nyugat főleg az anyag funkcionális és kifejezési lehetőségeire koncentrált, és csak ritkán eredetére vagy a természethez való kötődésére.

A modern művészetben a papír médiummá vált, általánosan elterjedt anyaggá, amely ugyanúgy kommunikálhatja a természeti kapcsolódásait, mint egy bármely más, gyakran fogalmi, konceptuális tartalmat is. (5. kép)

A keleti papírmerítő az ókorban, valamint a modern idők művészeinek egy része csakúgyan szükségét érzi, hogy a papír épületében használja, vagy kimutassa a növényi eredetet, növényi töredékeket, illetve egész növényeket, tisztítatlan hánccsarabokat ágyazva a felületbe. Ám az eredmény, a mű egyáltalán nem biztos, hogy az eredet, illetőleg a növényi lét kérdéseit közvetíti. Kyoko Ibe például hosszú növényi rostokat vízbe áztat, majd a víz mozgásának hatására kialakuló szövevényszerkezetek esetleges alakzatait megőrizve, térbe hajlítva és

rétegelve hálószerű rétegekből összeépített és színes fényel megvilágított installációkat alkot. (6. kép) Ezek a rostkonstrukciók őrzik ugyan a rostokat mozgató víz erejét és formai konzekvenciáit, ám a színes fénynyalábok, valamint az árnyjátékok a természeti materiát meghökentő módon átfogalmazzák. A másik oldalon pedig ott vannak a kész papírt, tehát a kész papírtestet anyagszerűen, de akár teljesen elvont formai vagy tartalmi koncepcióik szolgálatába állító művészek, akik semmilyen módon nem kérdeznek rá az anyag mibenlétére.

Papír és posztmedialitás

Az előzőekben azt láttuk, hogy a papír médiuma számtalan, az anyaggal/-ról történő gondolkodásra ad módot, olyan gazdagsággal és diverzitással, amelyet csak kevés más anyag mondhat magáénak. Ugyanakkor az is nyilvánvalóvá vált, hogy fentiek miatt a hagyományos, médiumalapú tipológiában nehéz, csaknem lehetetlen megtalálni a papírművészet helyét, ez a tipológia ugyanis a művekhez használt anyag jól körülírható, más anyagoktól határozottan eltérő és elkülöníthető tulajdonságaira, meghatározott, kizárólagosan az adott hordozó médiumhoz kötött technológiákra és művészeti gyakorlatokra építve hozza létre gyakran átjárhatatlan, zárt kategóriáit.

Lev Manovich a digitális és internetes kultúrában továbbélő médiumalapú esztétika krízisére egy „posztmédia esztétika” program felvázolásával reagál. E problémakört körüljárva arra a megállapításra jut, hogy „a huszadik század utolsó harmadában a különböző kulturális és

technikai változások együttes hatására kiüresedett a modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium. A művészetet festészetre, papírmunkákra, szobrászatra, filmre, videóra, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új tipológiája. (...) E fogalmi krízis létrejöttéhez különböző folyamatok vezettek. A hatvanas évektől kezdődően az olyan új művészeti formák gyors fejlődése, mint az assemblage, a happening, az installáció (összes változatos formájában a helyspecifikustól a videoinstallációig), a performansz, az akcióművészet, a konceptuális művészet, a process-art, az intermédia, az időalapú művek, stb. folyamatosan veszélyeztették a médiumalapú fogalomrendszert e formák sokfélesége miatt. Ráadásul a hagyományos tipológia a művészeti gyakorlatban használatos anyagok különbözőségeire támaszkodott, viszont az új médiumokban ezek vagy tetszőlegesen keveredtek (installáció), vagy még ezen is túllépve a mű anyagtalánítását

célozták meg (konceptuális művészet⁷).” Manovich posztmédiá esztétikájának lényege, hogy a médiumot, a kulturális terméket, sőt a kultúra egészét is szoftverként fogja fel, ami lehetővé teszi, hogy a hordozó, illetve az anyag fizikai tulajdonságai helyett magára a kommunikációra és az információs műveletekre kérdezzen rá. Ennek értelmében a művészek az információkódolás állandóan új taktikáit, új szoftvereket, új interfészek beiktatását fejlesztik ki, a befogadók pedig a dekódolási műveletek elsajátítása mellett a művet a már *Marcel Duchamp* által megállapított módon maguk fejezik be, illetve teljesítik ki. Így a kulturális szoftver használata sem az adó, sem a felhasználói oldalon nem feltétlenül egyezik a szoftver optimális használatával.

Manovich szerint „a hozzáférhető műveletek és egy kulturális tárgy »helyes« használata különbözik attól, ahogyan az emberek ezt a gyakorlatban megvalósítják (valójában a kortárs kultúra egyik alapvető mozgatórugója a kulturális szoftver következetes nem rendeltetészerű használata⁸).” Kiegészíthetjük ezt a gondolatot azzal, hogy az egyetemes kultúra fejlődésének is

egyik tényezője a kulturális konvenció elavulása a szoftver véletlenszerűen vagy tudatosan az etablódott műveletektől eltérő alkalmazásának következtében. Amikor a papírt mint kialakult funkciókkal rendelkező kulturális tárgyat (verbális üzenet hordozója vagy egyszerű képzőművészeti alap) a modern művészet történetében „helytelenül” kezdték el kezelni, olyan „zaj” keletkezett a kommunikációs közegben, amely magát az alkotó által használt szoftvert is módosította, ami viszont visszahatott arra, hogy a művész miként gondolkodott médiumáról, és hogyan alakította azt. (7. kép) Ha most ezt a posztmediális esztétikai elgondolást kiterjesztjük a papír múltbéli történetére is, akkor a papírral kapcsolatos eltérő információs viselkedésmódokkal találjuk szemben magunkat a keleti és a nyugati kultúrkörben. Amit Nyugaton a kommunikációs csatornában fellépő zajként értelmeztek (pl. a papír egyenetlensége, rostdarabok, véletlenszerű faktúrák stb.), és ennek értelmében kiküszöbölni igyekeztek, abban a keleti mesterek innovatív módon egy-egy új szoftver vagy interfész lehetőségét látták megcsillanni.

Papír és intermedialitás

Manovich nem azért érvel egy nem médiumalapú tipologizálás mellett, mert úgy gondolná, hogy maga a médium vagy annak lehetősége – mondanivalója – üresedett volna ki, hanem mert a hordozó felől nem lehet megközelíteni számos kortárs művészeti gyakorlatot, többek között sem a számítógépes, sem a hálózati művészeti műfajokat, de még az intermedialis jelenségeket sem. „Megkockáztathatjuk a

kijelentést – mondja –, hogy létezik a hálózati művészet elkülöníthető kategóriája, ám hiba volna ekképpen azonosítani valamennyi művet, amely e médiumot használja⁹.”

A papírművészettel kapcsolatban egy egészen hasonló fenoménnel állunk szemben. Viszonylagos biztonsággal izolálhatjuk a papírművészetet más képzőművészeti gyakorlatoktól, mégsem nevezhetjük az összes művet papírművészeti al-

kotásnak, amelyik a papír médiumán realizálódik, vagy a papír médiumát használja. Ilyenek például az akvarellfestészet vagy a papírkollázs. Ugyanakkor azok a művek, amelyek kimondottan a papír anyagának egy-egy lehetőségéből vagy tulajdonságából indulnak ki, és ezekhez igazítják az alkotói metódusokat, az esetek többségében olyan kifejezési eszközökkel, illetve alaktív gyakorlatokkal, valamint ezek keverésével (is) élnek, amelyek más műfajokból ismertek. (8. kép) Emlékezzünk csak, mi történt a Tayler Graphics stúdiójában¹⁰! A művészek nem a papírmerítés ott praktizált hagyományos technikáját alkalmazták műveik létrehozásához, hanem olyan új módszereket kísérleteztek ki, amelyek a hagyományos médiumokhoz kötődő algoritmusokat (Kenneth Noland – festészet, David Hockney – grafika stb.) alapul véve, azokat egy másik médium karakteréhez és lehetőségeihez – a papírhoz – igazítva rajzolták újra.

És napjainkban is szinte minden egyes új papírmű keletkezésekor a papír anyagához kapcsolódó interaktivitás következtében az interdiszciplináris algoritmusok újra- és újrarajzolása zajlik. „A (kézműves) művész mozdulatával »megszólít« egy anyagot, alkotó gesztusával

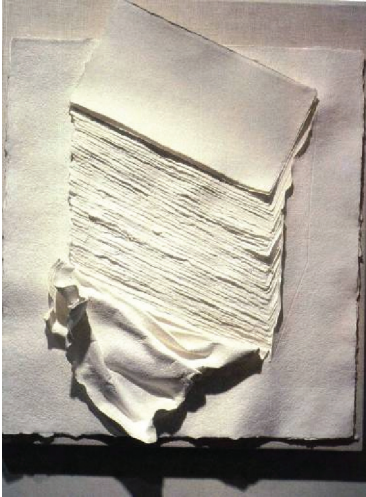
párbeszédet kezdeményez egy közeggel, amely válaszol. Mi több, »visszabeszél«. A dialógusnak ez utóbbi eleme elengedhetetlen minden alkotóművészet számára. A természettel folytatott párbeszéd a művész számára mindenkor *conditio sine qua non* – írja *Paul Klee A természet tanulmányozásának útjaiban*. Ezért is több egy mű a konceptusának pusztá kivitelezésénél, alkotója számára pedig ezért érdekes a megvalósítása: a közben keletkező ellenállás, a rejtélyes és esetleges késztetések érkezése, a folyamatosan nyíló elágazások kibontakozása és a kezdeti szándékokkal kialakított kölcsönhatásai miatt.” (*Tillmann, 1997. 69–70.*) E kölcsönhatások folyamán alakulnak át a más képzőművészeti diszciplinák felől érkező indíttatások azokká a hibrid metódusokká, amelyekben csíráiban ott rejlenek ugyan a kiindulási médiumok vagy műfajok felől érkezett inspirációk, ám azoknak a reakcióknak a hatására, amelyekkel az anyag diktátumaira válaszolt a művész, egy metamorfózisra mennek keresztül. Ennek következtében mind az alkotó, mind pedig a befogadó teljesen új technikák („szoftverek”) kialakulását éli meg, illetőleg alkalmazza az adó és felhasználói oldalon egyaránt.

Jegyzetek:

- ¹ Richard Dawkins amerikai etológus a hetvenes években tudományos elméletet adott közre Az önző gén címmel. Tanulmányában arra a következtetésre jutott, hogy a genetikai örökítéssel analóg jelenség a kulturális átadás, ám a kulturális evolúció nagyságrendekkel gyorsabb és hatékonyabb a genetikai evolúciónál. (Dawkins, 1986. 237. o.) A gén, mint replikálódó genetikai egység párhuzamként a kulturális átadás egységét mémnek (Dawkins, 1986. 240. o.) kereszteli, és azt állítja, hogy a mémek oly módon terjednek a humán közeg mémkészletében, hogy agyról agyra vándorolva szaporodnak, és túlélőképességüktől, sikerességüktől függően egyre nagyobb teret hódítanak. A mém – pl. egy gondolat, eszme, hit, divathullám, dallam, művészeti forma, közlemény stb. – a mondott és írott szó, valamint a művészetek révén készít önmagáról másolatokat, miközben versenyben áll a többi mémmel az időért és az emberi agyak véges kapacitásáért. (Dawkins, 1986. 241.o.) Logikus, hogy a mémek átadásának és hosszútávú életben-maradásának érdekében szükség van olyan tároló felületekre, illetve közegekre, melyek az információadag mennyiségét és időbeli túlélőképességét tekintve is hatékony megoldást kínálnak a mémkészlet gyorsuló evolúciójának biztosítására. Egy ilyen mémtárhely a papír is.
- ² A papírművészet Rauschenbergnek, a dél-franciaországi Richard de Bas ősi papírmalmában megvalósított, a papírt anyagként, a papírkészítés technikáit pedig kifejezőeszközként kezelő projektje nyomán indult világhódító útjára 1973-ban. A Pages and Fuses című sorozataiban (Eimert, 1992. 9. o.) különböző anyagokat, textildarabokat és -szálakat, előre elkészített papírokat, valamint nyomatokat ágyazott merített és öntött papírrétegek közé, majd ezeket préseléssel egységes papírtestté filcsítette össze. A papírt anyagként kezelte következő papírprojektjében is, az ötrészes Bones sorozatban, amit 1975-ben az indiai Ahmedabadban valósított meg.
- ³ Lásd: Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. C. H. Beck Verlag, München, 2001
- ⁴ Plinius első, művészetet osztályozó rendszere nem korzakokra és műfajokra bontva közelíti meg a művészeteket, hanem az anyagok rendjének leírásán keresztül. (Didi-Huberman, 2001. 272–273. o.)
- ⁵ Lásd: Dempsey, Amy: A modern művészet története. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2003
- ⁶ washi = japán papír
- ⁷ Lásd: Manovich, Lev: Posztmédiaesztétika. Krízisben a médium. www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html (2006. április 01.)
- ⁸ Uo.
- ⁹ Uo.
- ¹⁰ A papírművészet kezdeti tömeges kísérletei a New York állambeli Mount Kisco Tyler Graphics Ltd. grafikai stúdiójában zajlottak a 60-as években, melynek vezetője Kenneth Tyler volt.

Felhasznált irodalom:

- Beke László (1997): Médium/elmélet. Balassi Kiadó, Budapest.
- Dawkins, Richard (1986): Az önző gén. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Dempsey, Amy (2003): A modern művészet története. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Didi-Huberman, Georges (2001): „Imaginum Pictura...in totum exoleuit”. A művészettörténet kezdete és a kép korszakának vége. In: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Eco, Umberto (2007): A szépség története. Európa Kiadó, Budapest.
- Eimert, Dorothea (1992): A papírművészet rövid története. In: Új művészet, 1992/9. 8-11.
- Heidegger, Martin (1988): A műalkotás eredete. Európa Kiadó, Budapest.
- Manovich, Lev: Posztmédia esztétika. Krízisben a médium. www.exindex.hu/index.php?i=hu&tf=krizisben_a_medium.html (2006. április 01.)
- Merz, Mario (1995): Részlet a *Sofort will ich Buch machen* című könyvből. In: Lengyel András, Tolvaly Ernő (szerk.): Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény I-II. A&E '93 Kiadó. 296-297.
- Mészáros Géza (1992, szerk.): *Medium Paper* katalógus (1992). MINT Foundation, Budapest.
- Sturcz János (1999): *Janus félúton*. Új Művészet Kiadó, Budapest.
- Tillmann József Attila (1997): *Inter média*. In: *Távkeretek*. Kijárat Kiadó, Budapest. 65-72.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. C. H. Beck Verlag, München.
- (Fenti tanulmány alapja a PTE-n íródott, (K)épités rostból. A papír transzparenciája és „világlása” a memetikus szelekció egyetemes és modern művészeti történetében című DLA értekezésem egyik fejezete.)



1. Charles Hilger:
Cím nélkül. Merített papír. 71x84 cm



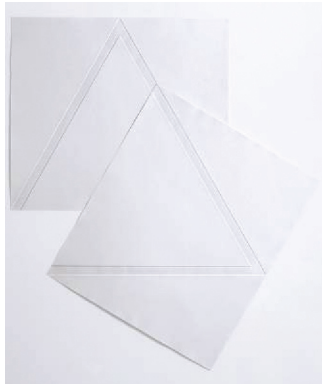
2. Luciano Fabro:
Italie. 1968. 120x60x3 cm, papír és acél



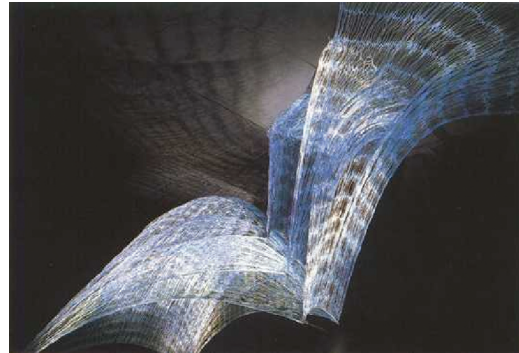
3. John Latham: *Skoob Towers ceremony*
Bangor, North Wales. 1966



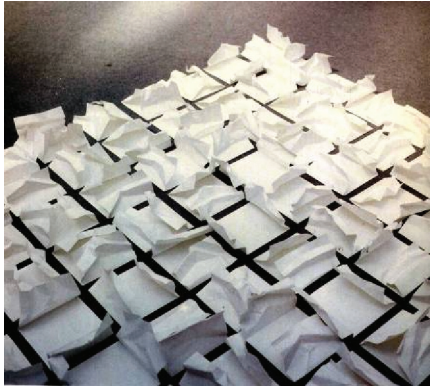
4. Peter Gentenaar:
Cím nélkül. 1990. Papírplasztika



5. François Morellet:
Emprunt Nr. 4. 1997. 115x130



6. Kyoko Ibe: *Ainly sonnet.*
Papír(rost)-fény installáció



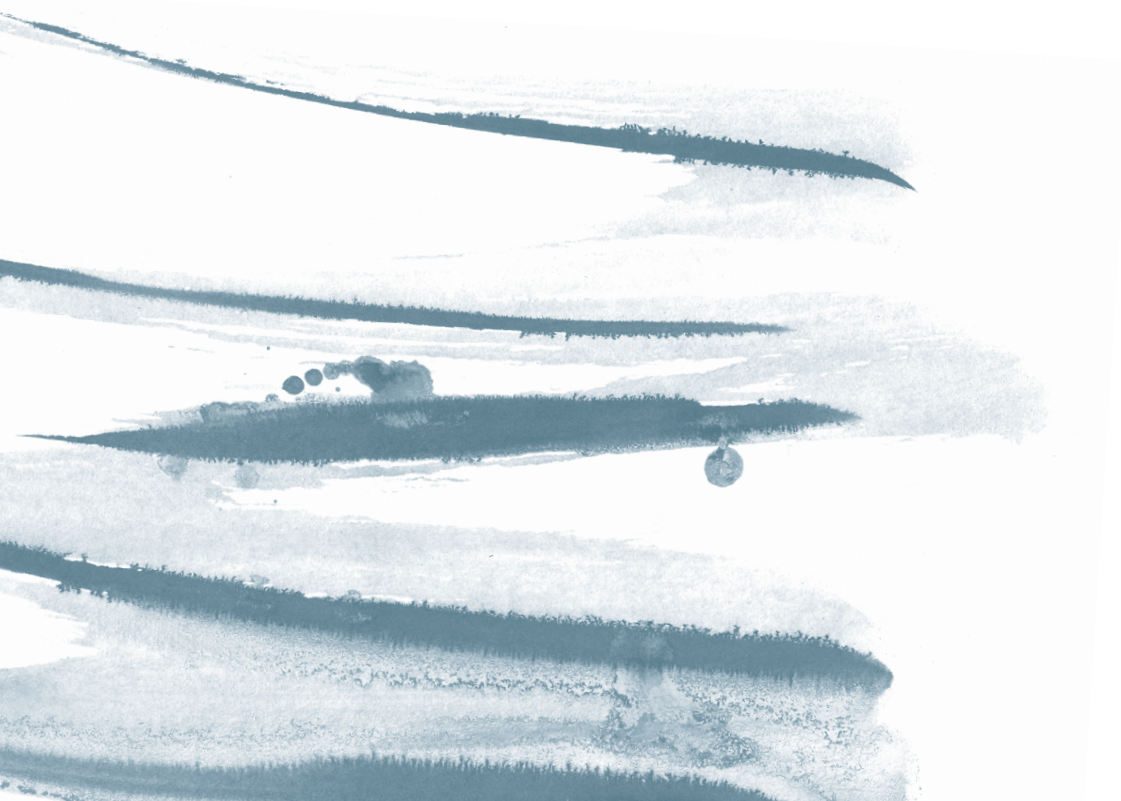
7. Karol Pichler:
Cut and crushed paper. 1990. 200x200x15 cm



8. Shihi Fujiwara:
Zen 7. 1991. Papírplasztika. 110x105 cm

Leitner Barna

*A művészet jelenségteremtő ereje
Előzetes közbevetés: az alkotó tudományos kompetenciája*



Az alkotói tevékenységből és nézőpontból bármilyen irányban elindulva olyan (szak) területre tévedünk, amely kívül áll az alkotó tudományos kompetenciáján. Éppen ezért az alkotótól – alkotói tevékenységén kívül – annál több nem várható el, mint hogy verbálisan is világossá tudja tenni mások számára alkotói attitűdjét. Minden szakmai és „tudományos” tudása a kézségeiben rejlik, és az azok működtetéséhez szükséges tudati funkciókban. Az alkotás folyamatának alapkarakteréből következő az, hogy az azon belüli történések jó részét nem lehet belülről, az alkotó nézőpontjából verbalizálhatóvá, dokumentálhatóvá és mérhetővé tenni. *Ezek a funkciók nem az alkotói szerep részei.*

Ez persze nem zárja ki az alkotó elméleti tevékenységének lehetőségét (hiszen akkor ez az írás sem jöhetett volna létre), de gyökeresen megváltoztatja a vele szemben támasztható elvárások *nézőpontját*.

Gondoljunk csak bele: ha megkíséreljük leírását adni az alkotás folyamatának (megpróbáljuk elmondani, leírni, stb.), olyasmire jutunk, ami nem magyarázza *lényegében* sem a folyamatot, sem az eredményt – ha ezt tenné, végül is helyettesíthetné a művet. Előbb jutunk így újabb művekhez, mint a művészetelmélet részeként tekinthető dokumentációhoz. Talán azért kell így lennie, mert míg a képi gondolkodás birodalma a *vizuális tudattalanban* gyökerezik, addig ugyan az a dolog elmondva a *verbális tudattalanhoz* áll közelebb... Végül is triviális jelenség, amit megpróbálok körül írni, a hétköznapi élet mindenki által jól ismert része: belső történések nem mondhatók el olyan nézőpontból, amelyre egyszerre jellemző a résztvevő hitelessége és a „tudósító” objektivitása. Én magam sem vállalkoznék többre ezzel az írással, minthogy megtartva alkotói (képzőművészeten belüli) nézőpontomat, gondolkodásom másik nézetét adom írásos formában*.

Az alkotói lét problematikussága

Az alkotónak problémákból kell indulnia, hogy egyéni válaszokat kaphasson – szemlélete törvényszerűen kritikus. Nézőpontjának természete az a szubjektivitás, amivel problémáit megpróbálja a művészet egészének problémáihoz kapcsolni. Ha a problémákat, amiket talált, nem tudja megválaszolni művészeti tevékenységén belül – mert azok kivezetnek abból –, akkor alkotói léte válik problematikussá. Problémák mentén keresve kapcsolódási pontokat, és a közös érintettséget, előbb-utóbb falakba ütközik, mivel a művészeti életet átható konfliktus és problémamentesség, a nyugodt kényelmes *konzervativizmus*, nem kedvez az ilyen karakterű integrációs törek-

vésnek. A problémák a művészi tevékenységen kívül helyezett (az alá szorított) személyes problémákká degradálódnak. Az egyéni alkotó számára ez felerősíti a művészet szociológiai aspektusait, amikor szakmai probléma felé indul, akkor is szociológiaiba botlik.

A XX. század sok, de nem teljesedett művészeti vívmánya közül a konceptualizmus volt az egyik, amelyik (legalább is Európában) a közös problématudatból táplálkozott.

Társadalmi érzékenysége okán intenzív, a művészeti szférán belüli újítással próbálkozott: *„A konceptualizmus jellemző munkamódszere, hogy összekapcsolja a vizuális ábrázolást a textuálissal, lehetővé tette a művészeti élet*

hagyományos munkamegosztásának meghaladását. Ez az alkotónak lehetőséget nyújt saját tevékenységének értékelésére, míg az elméleti szakembernek művek létrehozására” (Drozdik Orsolya: Individuális Mitológia, 2006, 8.,old). És bár a konceptuális „kísérletnek” is megvoltak a maga direkt, aktuális okai, mégis benne volt az a felismerés, hogy a művészet saját problémáinak megoldásán

keresztül juthat el a világ problémáihoz. Az is fontos – látens – felismerése volt, hogy a képzőművészet szokásos kommunikációs technikái hátrányban vannak más kommunikációs technikákkal és stratégiákkal szemben; illetve, hogy a művészeti expanzió beteljesedése (késői modernizmus, minimalizmus) megváltoztatta a potenciális közönség szociológiáját és „fogyasztási szokásait”.

A művészet kommunikációs természete

A képzőművészet végül is a képi kommunikációs formákon alapul. Bármilyen képi kommunikációra alkalmas, egyben a képzőművészet formája is lehet. Természetes közönsége lehet bárki, aki képi kommunikációban vesz részt. A képzőművészet közönségbázisa tehát *elvíleg* korlátlan. Innen közelítve a művészetet övező érdektelenség oka a művészet kiszorulása (vagy kivonulása) a képi kommunikációból. Ha történeti töréspontot keresünk, akkor a fényképezéshez jutunk, amelynek megjelenésével és elterjedésével beteljesedett a mindig is szellemi önállóságra vágyó művészet esztétikai intencióiban rejtőző végzet: az egyszerű képi információközlés hátrahagyta a művészi megformálás nehézkességét, és önálló útra lépett. Ez végül is jól jött a művészetnek, amely minden erejével növelte a puszta információközléstől való távolságát, hogy a vágyott szellemi terenumokat meghódíthassa. A bővülő szellemi horizonttal viszont egyre szűkülő szociológiai sávba terelődött a lehetséges közönség, és a XX. század második felére a művészet már nem uralta ezt a folyamatot, hanem csak követte a galériák és a megerősödő intézményrendszer

„fiziológiájának” ritmusát. Mindeközben az ipari méretűvé növekedett képi információközlés már javában formálta preferált fogyasztási szokásait, és saját közönségét.

A jelenkor művésze alkotói tevékenységével a hatékony kommunikációknak sem a működtetésében, sem a fejlesztésében nem vesz részt (vagy ha mégis, akkor az ugyanúgy elszigetelt marad, mint a tisztán művészi tevékenysége). A művészi megformálásban való jártassága olyan előny, aminek sehogy sem tud érvényt szerezni. Ugyanakkor váltások folytonos sorozatában igyekszik lépést tartani az állandóan megújuló technikai lehetőségekkel, megpróbálva azokat bevonni alkotói tevékenységébe, nehogy egyik napról a másikra korszerűtlenné váljon. A művészet kanonizálódott, lépten-nyomon kísértő szubkultúrális jellege kommunikációs eredetű, és épp a művészeti életen belül, a művek és jelenségek értelmezésénél – amely kulcsfontosságú a művészi egzisztencia megteremtése és fenntartása szempontjából – hátrányban van szinte minden verbalitáson alapuló (művészeti) professzióval szemben.**

A műalkotás, mint „jelenség”

A műalkotások funkcionálisan egy-egy nagyobb észlelési egység részét képezik. E nagyobb észlelési egység nélkül vagy használhatatlanok, vagy nehezen használhatók (érthetetlenek) a befogadó számára (Végül is, mit akar ez ábrázolni?). Tehát a szemlélő – saját primer asszociációin kívül – hozzágondol „dolgokat” (cím, alkotó, időpont, korszak stb.) az alkotáshoz, amivel együtt az értelmet nyer a számára, ezen „dolgokat” nevezhetjük kontextusnak. Kontextus bármi lehet, ami egybeolvasódik a művel a befogadás folyamatában, de a művészettel való találkozás egyben út is, ami szükségszerűen vezet a vele kapcsolatos tudások fősodrához. A legnagyobb kontextus tehát maga a művészettörténet, illetve a művészettel kapcsolatos minden elméleti tudás összessége, és a művészeti intézményrendszer, amiben megtestesül. (A művészettörténeti – elméleti tudás végül is a gondolkodás „modorává” válik, ami magán keresztül szűri nem csak a művészeti impulzusokat, de a művészet problémakörének egészén kívülről érkező dolgokat is.)

A kontextus és a mű által alkotott észlelési egységet nevezhetnénk „*gestaltnak*”, mivel a mű és kontextus jelentése is megváltozik, hatással vannak egymásra, és újabb jelentést hordozó új

minőséget alkotnak ebben az egységben. A mű így már nem az, mint az alkotó elképzeléseiben, vagy születése pillanatában. A *gestaltok* sokasága – mondjuk egy kiállításon – már több az önmagában szemlélt *gestaltnál*, egymás kontextusában ezek is összeadódnak – egybemosódnak, ezt nevezhetnénk *jelenségnek*.

Persze mindez esetleges, nem minden mű és szemlélő esetében jön létre *gestalt*, és nem minden kiállítási élmény áll össze *jelenséggé*.

Az alkotó szempontjából igazából az a fontos, hogy *gestaltól*, vagy *jelenségtől* függetlenül csak a számára, csak kevesek számára létezik a műve, és más műveire is ennek fényében kell tekintenie.

Tehát a művek, művészszemélyiségek, életművek önmagukban sohasem, mindig csak kontextusukkal együtt „*jelenségként*” léteznek. Viszonylataik, a kultúra, a művészet egészében elfoglalt helyük teszi őket megfoghatóvá mások számára és ez – a művészeti élet kiterjedtsége okán – nem csak a laikus közönségre igaz.

Mivel a művek kommunikálódásuk során szükségszerűen és automatikusan válnak *jelenséggé*, létrehozásuk is automatikusan – még ha áttételesen is – egy *jelenség* létrehozására irányul.

Jelenségteremtés a művészetben

A szó szoros értelmében vett alkotói tevékenység tehát csak része a művészeti szféra jelenségteremtő mechanizmusainak. Ha a művészeti mechanizmusok végterméke a *jelenség*, akkor az alkotó nem készterméket produkál, hanem összeszerelésre váró részegységeket.

Ez nem csak a művészet „*heroizmusának*” degradálása, de ugyanakkor ezzel az alkotás folyamatának autonómiája is sérül: az alkotás személyessége kerül konfliktusba a folyamatba beszivárgó külső elvárásokkal, a teljesítmény kényszerrel. A műalkotás létre-

hozásának belső logikája által megkövetelt szakmaiság konfliktusa ez a művészeti életen belüli (jellemző) munkamegosztás által dik-tált szereppel. A lehető legmélyebb konfliktus, mivel *a művészet, az alkotások létrehozásának nem ez a természetes célja*. Ha ez így működik, akkor az alkotó az, aki a mechanizmusban résztvevők közül legkevésbé engedheti meg magának, hogy ne vegyen tudomást róla (Vagy éppen ellenkezőleg: csak ő?), hiszen a dolgok illetén állásában mégis ő a leginkább nélkülözhető, legkönnyebben felcserélhető elem. Az alkotónak el kell gondolkodnia függetlenségének intenzív, művészetben belüli lehetőségeiről.

Ebben a helyzetben a művészeti élet munkamegosztása azt kívánja az alkotótól, hogy alkotói szerepe mellé az önmenedzselés

professzióját is beemelje. Legyen önálló, energiáit és idejét ossza meg e két külön tevékenység között, hiszen így probléma mentesebben illeszkedhet a nagy egész működésébe. Az alkotó viszont arra törekszik, hogy az önfenntartás szükséges processzusaiból minél többet bevonjon szimbolikus – kreatív tevékenységébe, hogy amit lehet, műben, alkotásként oldjon meg.

Ha viszont túl messzire megy, akkor vagy a kalandorság hibájába esik, és a keletkező művek nem igazolják merészségét, vagy más szakmák autoritását sérti meg.

Végső soron minden próbálkozása ellenére sem ura saját „művészi” sorsának. Nem vindikálhatja magának a jogot, hogy definiálja magát és tevékenységét, mert ezzel egyben saját közösségét is „elriasztja”.

A művészet közönségfüggősége

A művészet potenciális közönsége egybemosódott a résztvevők táborával, és ezzel – bár észrevétlenül – de eltűnt a pártatlanság is. Hiszen minden résztvevő így vagy úgy egyben érdekelt is, megvannak a maga személyes és szakmai szempontjai, ezért nem tud érdek nélküli szemlélő lenni. Akár tetszik neki valami akár nem, véleményének szakmailag szubjektív gyökerei vannak. Az alkotó egy rendkívül művelt, tájékozott és *talán* érzékeny, de potenciálisan ellenérdekelt közönségre számíthat. Ha az alkotó elfogadja ezt, és tevékenységét erre alapozza, akkor egyben függővé is teszi magát potenciális közönségének preferenciáitól. Lemond alkotói függetlenségének bizonyos aspektu-

sairól, szűkebbre szabja tevékenységének horizontját, viszont megalapozhatja művészi egzisztenciáját.

Tehát a művészetnek égető szüksége lenne „pártatlan” közönségre, amely a szakmai nézőpontoknak nagyobb teret adna. Ha a művészeti szféra egésze akar ezen – mondjuk az unottság okán – változtatni, akkor közönségét a művészeti élet résztvevőinek táborán kívül kell keresnie, és olyan versenytársakkal kell szembeszállnia, mint a kereskedelmi média, vagy a reklámpar. Ugyanis a társadalom túlnyomó részét ezek a kulturális szereplők kondicionálják, nevelik a saját preferenciáiknak megfelelően. A pártatlan közönséget tőlük kellene elhódítania a művészetnek.

A közönség kinevelésének joga

Azért is groteszk ez a helyzet, mert a kereskedelmi média működtetésének „művészeti” részében többnyire azok az alkotók vesznek részt, akik művészként (közönség hiányában) nem képesek független egzisztenciát teremteni. Másrészt a kereskedelmi média messzemenően használja a művészet fejlődésének eredményeit, bár ez csak ritkán válik nyilvánvalóvá, és a művészeti diskurzusban sem igen van jelen.

Az egyéni alkotó konfliktusa az intézményrendszerrel, az alkotói szerep alárendeltsége a művészeti munkamegosztásban, a művészeti élet szubkulturális jellege mind átörökített és átöröklött drámái a korábbi történelmi etapoknak; hely és kor specifikus változatait megtaláljuk a művészettörténetben. A művészet szociológiai és kommunikációs elszigetelődése, legalább is ebben a „modern” formában egy olyan új konfliktus, ami még a XX. század közepén sem

volt jelen, legalább is nem általánosan. Ez pedig az információs vagy még inkább mediális lefedettségéből ered. A globalizált működési elvek szerint üzemelő kereskedelmi média megszüntette a térben, időben és kulturális különbségekben meglévő fehér foltokat. Felosztotta a potenciális szellemi piacot, a szándékuk szerint valóban „szellemi” szereplők nélkül. Gyakorlati akadály nélkül árasztja el a társadalmat termékeivel. Az igény képekre, hangokra, történetekre mind őhöz vezet. Folyamatosan, generációkon átívelve neveli saját közönségét, akinek gondolkodásában és ízlésében ő jelöli ki a szabályokat és a határokat, képtelenné téve azt a művészet iránti nyitottságra, az önálló ízlés kiformalására. A művészet számára a közönség kinevelésének joga sosem létezett, mint ahogy akadályba sem ütközött. Amióta viszont ez akadályba ütközik, a jogosságán is érdemes elgondolkodnia.

Jegyzet:

- * Ez az írás a Pécsi Egyetem Művészeti Karának festő doktori képzésében való részvételem idején, 2000 februárjában írt azonos című beszámoló szövegének átdolgozásával és kibővítésével, az abban felvetett gondolatok alapján készült.
- ** A konceptuáлизmus átfogó újítási kísérletének egyik fókuszusa a művészeti élet munkamegosztásának átrendezése, amely a művészeti élet különböző szereplőinek jellemző alaptevékenységei közötti határ átjárhatóságával ért el (kívánt elérni). Ugyanakkor azóta tanulsággá érett, hogy az alkotó sem személyiségét (alaptermészetét)

sem alkotói karakterét (így a gondolkodására jellemző kommunikációs alapkaraktert) nem választhatja - változathatja, de annak keretein belül megválaszthatja a nézőpontját, tevékenységének fókuszát, és ezen keresztül eltérő karakterű műveket hozhat létre.

Vagyis az alkotó gondolkodásának alaptermészete, hogy az dominánsan vizuális vagy verbális, illetve a kettőnek milyen arányú ötvözetete, nem választható, hanem adott. Így az alkotó – általános esetben – a mű és az alkotási folyamat esztétikumának vagy a verbális, vagy a vizuális mélységeit birtokolja jobban.



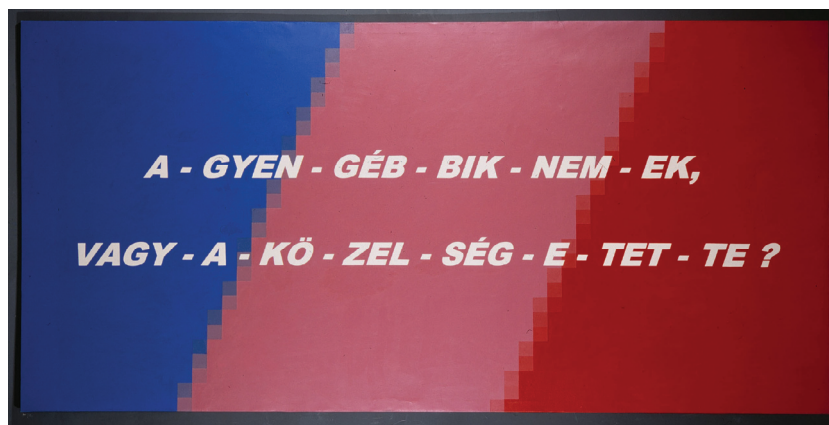
*Leitner Barna: „Miért vagy olyan édesszájú nagymama?” 1996;
100x70 cm; akril, papír*



Leitner Barna: „M” 1997; 70x50 cm; marbling, papír



Leitner Barna: Minél inkább hózik, annál inkább havazik, 1997; részlet; 122x140cm; vászon, vegyes technika, olaj



Leitner Barna: „a - gyen - bék - bik - nem - ek, vagy - a - kö - zel - ség - e - tet - te ?” 1998; 300x150 cm; olaj, vászon



Kiadja: Kaposvári Egyetem
Művészeti Főiskolai Kar
7400 Kaposvár Bajcsy-Zsilinszky u. 10
Felelős kiadó: Leitner Sándor főigazgató
Nyomda: KEMFK nyomdája
HU ISSN 2060-3266