



L. SIMON LÁSZLÓ

# Szubjektív ikonosztáz

L. SIMON LÁSZLÓ

Szubjektív  
íkonosztáz

L. SIMON LÁSZLÓ

Szubjektív  
íkonosztáz

Ráció Kiadó  
Budapest, 2012

# Tartalom

A kötet kiadását



a Polgári Magyarországért Alapítvány,



a Czompa Fivérek Kft.,



a Storman Hungary Kft.,

és a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány  
támogatta.

© L. Simon László, 2012

© A kötetben szereplő képzőművészek, 2012

© Ráció Kiadó, 2012

Előszó (Gulyás Gábor)..... 9

## Szocialista brigád a tárna előtt

Szocialista brigád a tárna előtt  
Kiegészítés Szombathy Bálint műveihez ..... 15

Ötágú. Szombathy Bálint csillagai ..... 21

Az Urnatemető-építő Kombinát  
Eröss István paplanjai és díszpárnái ..... 31

## Édesfagyökéren élő esztétikusoknak

Kozma Lajos modern villái ..... 47

Tamkó Sirató Károly Dimenzionista Manifesztuma ..... 63

Kassák Lajos és a Magyar Műhely ..... 76

A szonettforma megjelenése a kortárs avantgárd  
kísérleti költészetben ..... 91

## Változatok a fotográfiára

Ritkán látott képek. Válogatás a Magyar Fotográfiai  
Múzeum kincseiből ..... 105

A portrévá lett arc. A fotográfia irányai és az Ady-fényképek .....	116
Napfény a műteremben. A székelyudvarhelyi Kováts család fotókiállítása a Néprajzi Múzeumban .....	134
Találkozások. Gelencsér Ferenc fényképeihez .....	155
„A források szivén pohár nő”. Péter Ágnes műveihez .....	165
Vesszenek a férfiak! A Łódź Kaliska művészcsoport kiállítása .....	171

### Szubjektív ikonosztáz

Baktay Patrícia Bálványai .....	195
Az absztrakció absztrakciója. Hermann Zoltán: <i>Mutató</i> .....	208
Szubjektív ikonosztáz. Lovász Erzsébet kiállításáról .....	220
A kezdet. Bártai Sándor kiállításához .....	230
Egy kiállítás margójára .....	241
Belvedere. Pető Barna bécsi kiállítása .....	258
A teremtés öröme. Kókay Krisztina grafikáiról .....	267
H2L+HHL. Hegedűs 2 László és Hegedűs Hanna Léna kiállításához .....	276

### Kóda

#### Z Á B O R S Z K Y

Kávézni az Etnán .....	297
------------------------	-----

#### P I K A

Túloldal: hét kép, három forrás .....	305
Tíz meg tíz .....	315
Valós vagy virtuális? .....	322

#### P A L K Ó

Gyümölcsök illata .....	333
Kilenc tétel .....	344
Az ég sír .....	354

\*

Az írások korábbi megjelenési helyei .....	365
Névmutató .....	367

# Előszó

L. Simon László a kortárs magyar képzőművészet határvidékein is otthonosan csatangoló alkotók és az avantgárd szellemiségét szolid magától értetődöttséggel újratereztető, konok, autonóm művészek ihletett értelmezője. Esszéket ír, a műfaj Cs. Szabó László szerinti klasszikus értelmében a „líra, a szép-próza és a tudomány közös forgókorongján” formázva a művészetről szóló gondolatait, de a könyv, amit az olvasó a kezében tart, úgy is értelmezhető, mint egy művészeti napló. Bárhol felüthetjük, bárhol bekapcsolódhatunk: néhány mondat után magával ragad a stílus, a következetes, meggyőző érvelés, amelyvel jólesik egyetérteni. A szerző erős szálakkal kapcsolódik a magyar avantgárd szellemiségéhez, de ez a kötődés kizárólag művészeti érdekltségű: az avantgárd elméletek elvontságának és dogmatikusságának nyoma sincs az írásaiban. Az avantgárd, amely száz évvel ezelőtt kartácstűzzel lőtte a művészet intézményrendszerét, jó ideje szembe kell hogy nézzen a váddal: behódolt a múzeumoknak. A mai avantgárd művészet már nem hirdetheti az eredetnélküliség eszméjét – radikális konvencióellenessége, illúzióellenessége rendre párhuzamokat kínál a múzeumokban rögzült kánon elhíresült alkotásaival. Könnyen belátható, hogy az avantgárd halott. Az viszont nehezen érthető, hogy miért támad fel újra és újra. Avantgárd művek ma is léteznek – hogyan lehetségesek? Ezzel a kérdéssel esztétikai és morális szempontból is számot vet a szerző, anélkül, hogy transzcendentális fejtegetésekbe bocsátkozna.

Az avantgárd eszerint végsősoron magatartás, s mint ilyen, mindig aktuális. A művek elemzésekor L. Simon soha nem mulasztja el a kontextus megjelenítését: amit a képzőművészetről ír, az nem ritkán, tágabb értelemben a társadalom egészére is tartozik. Az ilyen jellegű felelősségvállalás a klasszikus avantgárd egyik meghatározó karakterjegye volt. L. Simon László a programját nem manifesztumokban fejti ki (viszont megidézi Marinetti *Futurista kiáltványát* és elemzi Tamkó Sirató Károly *Dimenzionista Manifesztumát*), hanem személyes hangvételű, elmélkedő esszéikben; nem a múzeumi intézményrendszerrel harcol, hanem az ideológiákkal. S mindig bejön egy-egy személyes vonatkozású emlék, ami a privát élmény erejével hitelesíti a társadalmi mondandót. Ettől is naplószerűen hiteles ez a könyv: a kitárulkozó szerző megkapó őszintesége bensőségesé teszi a tárgyalt művészeti teljesítményeket. Miközben Szombathy Bálint munkáit elemezve rezignált keserűséggel bukkan fel az otthon, a szülőföld identitásképző, roppant ereje, az esszék többsége kijelöli egy – hegeli értelemben vett – szellemi otthon helyét, a „haza, a magasban” illyési gondolatához kapcsolódva. E szellemi „biztos, titkos otthon” túlélte a szocializmus negyven éven át robogó ideológiai úthengerét, a gazdasági és politikai kiszolgáltatottságot, a szakmányban terjesztett hazugságokat – kitörölhetetlenül ott van az emlékekben. L. Simon László gyakorta hivatkozik rá vagy mutatja fel egy-egy részét: számára ez az alap, a kiindulási pont és a megérkezés helye. Ellentmondásnak tetszhet, hogy a régi világ radikális felfordítására törő avantgárd szellemi örököseként valaki a hagyomány megtartó erejére számítsa, de a legkevésbé sem az, ha a kassáki elvszerűségből indulunk ki, ahogyan azt L. Simon László teszi. „Az új művészet pedig egyszerű, mint a gyermek jósága” – idézi a szerző a magyar avantgárd programalkotó nagymesterét, s ez az intenció, vagyis hogy az esztétikai hitelesség messze

nem csak formai kérdés, fellelhető L. Simon választásaiban is. Természetesen az ízlés itt is meghatározó: a szövegekben megidézett tradíció elsősorban az új utakat kereső művészeti hagyományhoz tartozik. Nem feltétlenül formai szempontból. Az Ady Endréről készült szuggesztív fotográfiák, a székyudvarhelyi Kováts család forrásértékű szociofotói vagy például Gelencsér Ferenc festőien komponált portréi ugyanúgy új ábrázolási lehetőségeket próbálnak felmutatni a fényképészetben, mint a lengyel avantgárd Łódź Kaliska csoport hatalmas, meztelen nőket „férfimunkásként” ábrázoló panorámaképei vagy Péter Ágnes árnyalt, feminin, fotóalapú munkái. Ezeket a stiláris szempontból nagyon különböző műveket L. Simon László értelmezésében az alkotói attitűd és egy tematikus szál köti össze: a formai újítás programja és a társadalmi szerepek átalakulásának érzékeny felmutatása. Amikor Kozma Lajos modern budapesti villaépületeiről ír, akkor sem a stílus izgatja elsősorban, hanem az építész radikális szemléletmódja, terveinek letisztultsága. Végsősoron Kozma magatartása, melyet a sztálinizmus ideológusai oly veszélyesnek érzéltek, hogy halála után fontosnak tartották az emléket is eltörölni. Sikertelenül, mert a személyes emlékezetre nem volt befolyásuk.

Az emlékezet L. Simon László esszéinek egyik gyakran felbukkanó témája. A műalkotások által megjelenített emlékezést szürreális nyomok hátrahagyásaként, kulturális diverzióként vagy éppen kalandos utazásként értelmezi a szerző (mint például Hegedűs 2 László, Erőss István és Záborszky Gábor munkáiban), mindvégig szem előtt tartva, hogy a múlt valósága – mivel az emlékezet maga virtuális konstrukció – bármikor megkérdőjelezhető. Nagy Árpád Pika műveinek fantasztikus legendárium-világáról sem dönthető el egyértelműen, hogy valós vagy virtuális – a szerző nem is akarja dűlőre vinni a dolgot, mert pontosan tudja, hogy mivel a műalkotás mes-

terséges konstrukció, az eredet perspektívája a virtuális végtelenbe nyúlik, miközben az értelmezési referenciáink nagyon is közvetlenek és valóságosak. Nagy Árpád Pika műveinek szellemi birodalma, ahogyan a szerző láttatja, otthonos világ, amely a beavatottak számára csodákat tartogat.

A művészet határait nem a fizika jelöli ki. L. Simon Lászlót kifejezetten izgatják az olyan kortárs képzőművészeti művek, amelyek valamiféle szakralitást hordoznak – a teljes egészében szekularizálódott, profán mindennapok ellenpontjaként. Baktay Patrícia szimbólumokkal terhes bálvány-ábrázolásai, Hermann Zoltán festett tér-rácsai, Lovász Erzsébet biblikus báránifestményei, Kókay Krisztina aprólékos tusrajzai, Batai Sándor neoprimitív installációi, Pető Barna organikus táblaképei a szerző magával ragadó értelmezése szerint mind-mind az *ars sacra* művei. A szent művészet felemel, megragadja a megragadhatatlant, s a kifejezés arisztotelészi értelmében átmos, megtisztít. Valóban képes erre? A 21. században lehetséges még a hagyományos értelemben vett katarzis? L. Simon László elemzései azt példázzák, hogy igen: a hiteles művészet világába belépő ember számára új, magasztos perspektívák nyílnak.

Sokféle műalkotásról olvashatunk ebben a könyvben. Ez a sokféleség mindenekelőtt annak a kifinomult esztétikai igényességnek, minőségérzéknek az eredménye, amellyel L. Simon a művészethez közelít. Ezekből a választásokból egy nagyon sajátos, erőteljesen szubjektív színezetű ikonosztáz szerveződik (mintha a szerző „kiposztolná” ide mindazt, ami neki éppen tetszik), de az így felépülő roppant művészetfalkának masszív az alapja. Kierlelt világnézet és kritikus szellem.

*Gulyás Gábor*

## Szocialista brigád a tárna előtt



# Szocialista brigád a tárna előtt

Kiegészítés Szombathy Bálint műveihez\*

**E**lképzelem, ahogy az Állami-díjas Szabadság Szocialista Brigád körbeállja a bányá bejáratát. *Szocialista brigád a tárna előtt.* Valaki szorgosan jegyzetel, brigádnaplót vezet, egyelőre csak egy franciakockás papírra, majd ezt fogja letisztázni s gyöngybetűkkel átmásolni a piros műbőrbe kötött naplóba. A krónikás rajzol is a brigádnaplóba, HB-s grafittal, ahogy a gyermeke az őrsi naplóba, s ezt színezi ki a szocialista blokkban népszerűvé vált csehszlovák Koh-I-Noor színes ceruzákkal. *Szocialista brigád a tárna előtt.* Magyarországon, vagy valahol Európában.

Érdekes módon a szocializmus éppen azokat a fogalmakat járatta le a leginkább, amiket egyébként emblematicus módon próbált kiemelni, például újságok címéül, brigádok, termelőségvetkezetek nevének vagy csak hétköznapi köszöneteknek: igazság, szabadság, népszabadság, elvtárs, munka, terv és a többi és a többi. De a szocializmus saját nevét is lejáratta, nem kell nekünk már sehogy sem, sem emberarcúan, sem megreformáltan, pedig de jó volna olyan – szocialistának tartott – rendszerben élni, amilyen Skandináviában létezett valamikor, mielőtt a radikális feminizmus a maga képére át nem formálta a távolról hőn áhított társadalmi berendezke-

\* Szombathy Bálint: *Munkák a kétezres évekből*, Belvárosi Kamara Galéria, Szeged, 2008. április 8. – május 25.



dést. De nálunk ilyen sosem létezett, nálunk a kommunista diktatúra tombolt, a félreértett szabadság diktatúrája.

Illyés Gyula 1979-ben azt írta a naplójában, hogy „a környező államok – Románia, Csehszlovákia, Jugoszlávia – mind nemzeti jövőjük kialakításával haladtak a szocializmus jövője felé. A nehézségek legyőzésére nemzeti tudatot, népi kohéziót alakítottak ki a mi rovásunkra, a mi etnikumaink szétzúzására is. A mi szellemi életünk ez ellen nemcsak hogy nem védekezett, de még segítette is, minden magyar tudatot eleve fasisztának bélyegezve.” Ebben igaza volt, de mindez a visszájára is fordulhat, mert eközben ezek a népek olyan mítoszokat erősítettek fel vagy gyártottak maguknak, amelyek aztán akár

Szocialista brigád  
a tárna előtt,  
vegyes technika. 2002

a darabokra hullásukhoz is hozzájárulhattak, hozzájárulhatnak. A magunknak vindikált kollektív jogok – az erőfölényünk elvesztése után – ellenünk felhasználható érvekké válhatnak. Fontos tapasztalata volt ez a Monarchiába zárt Magyarországnak, s tanulságul szolgálhatott volna az erős nemzetállami ambíciókkal fellépő környező országoknak is, vagy éppen a mindent maga alá gyűrő szerb vezetésű Jugoszláviának. „Jugoszlávia együtt fog maradni Tito halála után is – írta szintén Illyés, 1977-ben. – Mert hova szakadnának szét?” Tito halála után egy évtizeddel mégis darabokra hullott az egész fantomország, csak mi, magyarok maradtunk foglyai a nagyszerb államról álmodók összeaszott birodalmának, míg szép lassan el nem mossa az ország maradványait a dél felől alattomosan közelítő dagály.

Lánczi András hívja föl arra a figyelmet, hogy „Nietzsche jól látta a modern ember erkölcsi szabadságának korlátait: a tetteket a modern ember a szándékon méri, hogy mit akart elérni, sohasem a végeredményen. »De hiszen jót akartunk!«

Összehajlás I–III.,  
papír, 2005





Dagály I-III.,  
digitális grafika, 2008

– halljuk az elmúlt évtizedek volt kommunista vezetőinek szájából. Már az is az erkölcsi félrevezetés része, hogy azt mondják, »akartunk« – hiszen így az egyéni döntés mozzanata homályban marad. Mintha nem lett volna más választás. Mintha kötelező lett volna besúgónak állni, párttitkárnak lenni. S itt van az egyik oka bomlásunknak.”

Jót akartak azok is, akik mások hazájából csináltak saját országot, akik ködös történelmi eszmék és ideák mögé bújtak a szembenézés elől, akik hősnek képzelték magukat, amikor szavakból szőttek hazát, és nem kövekből építették meg a falakat, s jót akartak azok is, akik nem vették észre, hogy mindenkinek jár legalább egy haza. S így aztán vannak olyanok, akik csak bolyonganak a két otthon között: az egyik már nem, a másik pedig még nem lehet a haza. Legfeljebb annyit tehetnek, hogy a pokolba vezető úton minden egyes alkalommal levizelik a térképre rajzolt, de a földre, kőre, fűre fel nem festett határvonalat, ahogy azt Szombathy Bálint is teszi az egyik életakciójának videódokumentációja szerint: minden határátlépéskor bemegy a vonat végéjébe, s itt képletesen és valószínűleg is levizeli a szerb–magyar határt.

Ismeretlen városok fényei fölött repülünk, mások életét éljük, és sosem látott hegyek képeit akasztjuk a falra. De nem

Részletek az *Áttörés* című videómunkából. Két kulcsjelenet látszik: Szombathy levizeli a vonatban a szerb–magyar határt, valamint a vasúti határsáv Kelebiánál („Mintha Texasban lennél, működnek az olajszívókutak” – Sz.B.). A mű végleges, 2008-ban elkészült változata a Miskolci Galéria gyűjteményében található meg.



ismerjük a szomszéd utca házait, nem értjük a mellettünk élők szavát, csak bolyongunk a városban, ahova a sors vetett bennünket. Nem ismerjük a tájat sem, ahonnan származunk, és néha rácsodálkozunk arra a furcsa, folyton átalakuló konglomerátumra, amit Közép-Európának nevezünk. Hol van a haza, hol az a hely, ahol otthon érezhetjük magunkat? A diktatúra – különösen nálunk, magyaroknál, ahol nem a nemzeti jövő kialakításával haladtunk a szocializmus jövője felé – sikeresen relativizálta a haza fogalmát. A határon túli magyarokat pedig még nehezebb helyzetbe hoztuk, mert sem a diktatúra évei alatt, sem azóta nem tudtuk az otthon melegét sugározni feléjük. Még az otthon illúzióját sem. Így csak bolyonganak, keresik az egykor volt városaik utcanevtáblák mögé rejtett nyomait, s felvillanó képeikkel mutatnak rá közép-európaiságunk ma is aktuális, bár a posztmodern világban feloldódni látszó lényegi kérdéseire.

(2008)

## Ötágú

Szombathy Bálint csillagai\*

Szenvedélyes gyűjtő vagyok. Erdélyi fafaragó szekercéktől a káposztaig mindenféle kacattal van tele a dolgozószobám, a lakásunk, a nyári konyhánk és a pincénk. Ha megtehetném, persze leginkább traktorokat gyűjtenék. Régi Hofherreket, Dutrákat és Rábákat. A magyar gépgyártás remekeit. Az egyik kedvencem, a Dutra UE-28 jelű összkerék-hajtású, univerzális traktor a középnehéz traktorok csoportjába tartozott. A mezőgazdasági munkákban kiválóan hasznosították, a talajművelés, vetés, kultivátorozás, fűkaszálás, silókombájn-vontatás és -meghajtás, szállítás elengedhetetlen munkagépe volt. Szíjtárcsája cséplő- és takarmány-előkészítő gépek hajtására szolgált. A Dutra UE-28 jelű összkerék-hajtású, univerzális erőgép a budapesti Vörös Csillag Traktorgyárban készült. A Vörös Csillagban, mondom valamilyen furcsa, magam számára is meglepő nosztalgizással, ami persze a honi gépgyártásnak, az Ikarusnak, a Csepelnek, a Rábának, a Ganz-MÁVAG-nak szól, s nem ennek a meggyalázott jelképnek. De az egykor dicső gépgyártást sirató réveteg nosztalgizásunk a szocializmus időszakának ellentmondásosságára is rávilágít. S persze a hazai gazdaság mérhetetlen hiányosságaira, gépgyártásunk tönkretételére.

2011 novemberében azt olvashattuk a hazai sajtóban, hogy a strasbourgi Emberi Jogok Európai Bírósága 4000 euró kárté-

\* Szombathy Bálint: *Ötágú*, Erlin Galéria, Budapest, 2012. február 15–28.



*Vörös és fekete,*  
vegyes technika, 2012

rítésre és 2400 euró perköltség megfizetésére kötelezte a magyar államot Fratano Jánossal, a Thürmer-féle Munkáspártból kiszakadt Munkáspárt 2006 nevű szervezet tiszteletbeli elnökével szemben. Fratanolónak azért ítélték meg a kártérítést, mert 2010-ben a Pécsi Ítéltábla – harmadfokú ítéletében – megrovásban részesítette egy ötágú vörös csillag viselése miatt. Fratano még 2004. május 1-jén, egy pécsi rendezvényen zakója hajtokájára tűzve viselte a Magyarországon betiltott jelképet. 2008-ban párttársa, Vajnai Attila is hasonló perben győzött. Mindkét strasbourgi ítélet szerint a vörös csillag nyilvános használata ugyan rossz érzeteket kelthet a kommunizmus múltbeli áldozataiban és hozzátartozóikban, viszont semmilyen arra utaló jel nincsen, hogy reálisan fennállna a kommunista diktatúra visszaállításának veszélye.



*In Money We Trust,*  
vegyes technika, 2012

Szerintük a véleményszabadságba belefér a vörös csillag viselése. Sokak szerint egyedül a kommunizmus megtapasztalásának a hiánya magyarázhatja a nyugati döntéshozók berzenkedését amiatt, hogy a magyar Büntető törvénykönyvben egymás mellé került a nácik és a kommunisták szimbóluma, azaz számos önkényuralmi jelkép: „Aki horogkeresztet, SS-jelvényt, nyilaskeresztet, sarló-kalapácsot, ötágú vörös csillagot vagy ezeket ábrázoló jelképet a) terjeszt; b) nagy nyilvánosság előtt használ; c) közszemlére tesz; ha súlyosabb bűncselekmény nem valósul meg, vétséget követ el, és pénzbüntetéssel büntetendő.”

A Vörös Csillag Traktorgyárból csak a traktorgyár, a traktorgyártás hiányzik. A relikviák, a gépek gyűjtői persze nem tudnak túllépni az üzem nevére, s tudják jól, ez egy olyan vál-

lalatnév, ahol nem az önkény időszakának szörnyűségei, hanem éppen pozitív tartalom: a nemzeti büszkeséget is erősítő mérnöki innováció és a Dutra traktorok ipari formatervezési értéke, azaz a hozzáadott esztétikai érték kapcsolódik a Vörös Csillag fogalmához.

Egy kofferben is elférne az életünk. A hónunk alá csapnánk a kis utazótáskát, így vihetnénk át önmagunkat a határon, a mesterséges választóvonalon. Magyarországról Magyarországra számúzve. Magyarországról Magyarországra menekülve. A szétdarabolás időszakában, a vesztes háborúk idején, a forradalom zaját követő gyilkos hidegben, a ránk szakadt szabadságot beárnyékoló délszláv háborúban. Ki mit cipel magával? Egy jugoszláv zászlót, a belgrádi Politika napilap címlapját a Tito halálát közlő hírrel, egy baltát (a biztonság kedvéért) és egy rendszámot krajainai menekültek járművéről? Egy összeforraszthatatlanul szétesett ország térképét? Minek? Mit kezdünk mindezzel? Mit kezdünk a végig nem élt életekkel?



*Koffer, vegyes technika, 1997*



*Homage to the Laibach, performansz, A38, Budapest, 2010*

Sohse hull le a vörös csillag:  
Nap, Hold, Vénusz lehullott régen  
S ő dölyföl a keleti égen.

Sohse vörös a hulló csillag:  
Rózsás, lila, zöld, kék vagy sápadt,  
Szeszélye az égi világnak.

Hulló csillag, hullj, hullj, rogyásig,  
Ezer eséssel, ezer jajjal:  
Egy csillagból is jöhet hajnal.

Vörös csillag, ragyogj és trónolj,  
Mióta ember néz az égre,  
Vörös csillag volt a reménye.

Földessy Gyula irodalomtörténész szerint Adynak *A csillagok csillaga* című költeménye „szimbolikus vers, a hajnalcsillag jelenségéhez fűződő. Jelentése, értelme nyilvánvaló.” Az eredetileg 1907-ben *A vörös csillag* címmel megjelentetett mű Földessy-féle értelmezése kissé megmosolyogtató a kommunista diktatúra irodalomszemléletének és -tanításának fényében. Még akkor is, ha igaz lehet az, hogy a vers megírásához az ötletet a Dániel üstökös adhatta, melynek megjelenésekor, 1907. június 9-én költőnk még éppen Párizsban lakott. Ady a Budapesti Napló augusztus 10-i számában számolt be az élményéről: „Ez is elmúlt: az Eiffel toronyból néztük és bámultuk Dánielt. Dániel egy barátságos üstökös volt, negyedik égi csoda ez évben. Olyan fényes volt, hogy majdnem szabad szemmel láthattuk. Egy darabig azt hittük, hogy lejön a földre. Párizs külvárosaiban még a percét is tudták e látogatásnak. Végül is kiderült, hogy Dániel büszkébb akármelyik európai államfőnél. Egyszerűen nem kíváncsi Párizsra, s elvágatott a Nap felé.”

Földessy már nagyon régen írta ezt Adyról és a hajnalcsillagról. Mi iskolai ünnepségek százain hallgattuk meg az előbbi verset, és sosem jutottunk el az elemzés mélyebb rétegeihez.

Gyermekkoromban a nyarak egy részét a sárbogárdi nagyszülőknél töltöttem. Ez a kis mezőváros ékes bizonyítéka a szocializmus építészeti rombolásának. A főtérre felhúzott épületszörnyűségek rossz szellemekként vették körbe a középre bezsúfolt szovjet katonai temető sírköveit. Istenem, mennyi letördelt vas vörös csillagot dugtunk el akkoriban a fészerben, a fáskamrában, és mennyit csempésztünk haza a Zsiguli hátsó ülése alá rejtve.

Vannak véresen komoly dolgok. Amiket a vérünkkel festettek vörösre. Vajon mit gondolt Trockij, amikor kitalálta, hogy vörös csillagot kellene viselnie a Vörös Hadsereg katonáinak? Öt kontinens kommunista összefogása lebegett a szeme előtt?



Memento mori II., vegyes technika, 1992



„Le az embervérre menő politikával!” – írta Kassák 1920-ban a magyarországi aktivisták nevében az *An die Künstler aller Länder!* című kiáltványában. Szerettem Kassákot, még a legnagyobb tévedéseit is hihetetlen erejű költői képekkel tudta a világba kiáltani, elfeledtetve, hogy nincs igaza, hogy a történelem egyik legnagyobb és legsötétebb zsákutcája az a kommunizmus, amiről az előbb idézett szövegben még azt írta, hogy éppen az a legtisztább hitvallás. Kassák akkor még nem látta, mivé fajul Trockij politikája, nem látta azt a 23 millió halottat, akiket Sztálin a legtisztább hitvallás nevében tett el láb alól, akiknek Szombathy Bálint emléket állít. S hol volt akkor még Tito vérengző Jugoszláviája?

*Memento mori IV.*  
(23.000.000),  
vegyes technika, 1992

Abban igaza van Kassáknak, hogy „az új művészet lényege a tragikus idők felérzése és értelemmel megvilágosítása a vajdó időbe. Az új művész hivatása az elnyomottak butaságába és az uralkodók kalmárspekulációiba vesztett emberiség önmagára ébresztése.” De nem a kommunizmus jegyében, nem a vörös csillag alatt. És nem az értékek tagadásával. Nem és nem.

„Valamely szimbólum »rendeltetészerű« használata akkor lehetséges, ha a szimbólum értelmezése nem túlságosan szerteágazó, és az értelmezők közössége adott (azaz a legtöbbben ugyanazt értik rajta)” – véli Tamás Gáspár Miklós a strasbourgi Emberi Jogok Európai Bíróságának a döntésén morfondírozva. Szerinte „a vörös csillag ma egyszerre a lázadás és a hatalom, a szabadság és az elnyomás jelképe. Valamely szimbólum jelentését csak akkor lehet akaratlagosan megváltoztatni, ha a változtatást óhajtó csoportnak intézményes lehetősége van az értelmezői közösség befolyásolására. [...] A szimbólum valódi értelmezési tartományát az a praxis adja meg, amelyet a nevében gyakorolnak s amelyet jelez, ám ezt most nem lehet kijelölni, mert senkit nem lehet eltiltani – hatásosan – a szimbólum használatától, mindenfajta praxisok képzelhetőek el a vörös csillag »alatt«, ennél fogva az üresség elkerülhetetlen. [...] Ha arról van szó, hogy a vörös csillag mit jelentett valaha, akkor csak azt mondhatjuk: bizony nem is egy, hanem sok iszonyú dolgot is jelentett. [...] Csak akkor érdemes szimbolikus harcokat folytatni – és vállalni azt a fölöttébb feszélyező kellemetlenséget, hogy félreértik és félremagyarázzák az embert –, ha a bemocskolt jelképnek az az eredeti aspektusa, amely miatt (bemocskoltatása előtt) jele lehetett valamilyen »világmegváltó«, fölforgató hitnek, ismét sikerrel vonatkozatható olyan praxisra [...], amely morálisan vonzó [...]. Nosztalgikus – ráadásul nosztalgiajüknak kétes tárgyat választó – szektákkal nincs miért foglalkoznunk.



A vörös csillag be van tiltva, de ezt a tilalmat még ki kell érdemelni.”

Szocialista bányászbrigád áll a tárna előtt. Talpig alumíniumban. Mélyművelésű bauxitbánya lehet, ahol a nemes kőzet vörösre festi a gumicsizmát és a lekopott zománcú csillagot. Hamis vörös, hamis világ – valódi fájdalommal, valódi munkával, eltemetett lehetőségekkel.

Kifehérednek a csillagok, kifehérednek a szavak is. Az Istenben hiszünk, olvasható az egy dollároson. A pénzben hiszünk – állítja Szombathy.

A Heineken a kedvenc söröm – mondom én. De dreheres pohárba csapolva.

(2012)

## Az Urnatemető-építő Kombinát

Erőss István paplanjai és díszpárnái\*

Egyetemista koromig csak akkor láttam panelházat belülről, amikor meglátogattuk a városban lakó nagynénémet, aki egy tízemeletes csoda hetedik szintjén élt bezárva. Míg a szüleink beszélgettek, addig mi néztük a tévét – doboz a dobozban, gondoltam –, vagy rohangáltunk a lépcsőházban, esetleg lifteztünk – mozgó doboz az álló dobozban, gondoltam –, s rendszeresen összevesztünk azon, ki is nyomhatja meg a gombokat. Aztán egyetemista koromban hirtelen fővárosi lettem, s hónapokig kikerültem az aluljárókat, a föld alatti dobozokat, így az astoriai albérleti szobából elindulva rendszeresen keresztülváltam a körúton, úgy lépve át a villamossíneket, amiként otthon a tópartra igyekezve az állomás vágányait. Mire megszoktam a pesti bérházak hangulatát, a tágasabb lépcsőházat, a nagyanyám hálósobaszekrényének szagára emlékeztető öreg, lassan kattogó liftet, a keskeny kis cselédszoba félelmetes magasságát, a villamostól mozgó födémekeket és a remegő ablakokat, addigra a külvárosban találtam magam egy *korszerrű* panelházban, ami ugyanolyan volt, mint nagynéném kisvárosi tömbháza. Ekkor összeszűkültem, de egyszerre ki is tágult előttem a világ, ahogy megtaláltam a helyemet ebben a poszt-szocialista dobozrendszerben, ahol a szocialista társadalmi

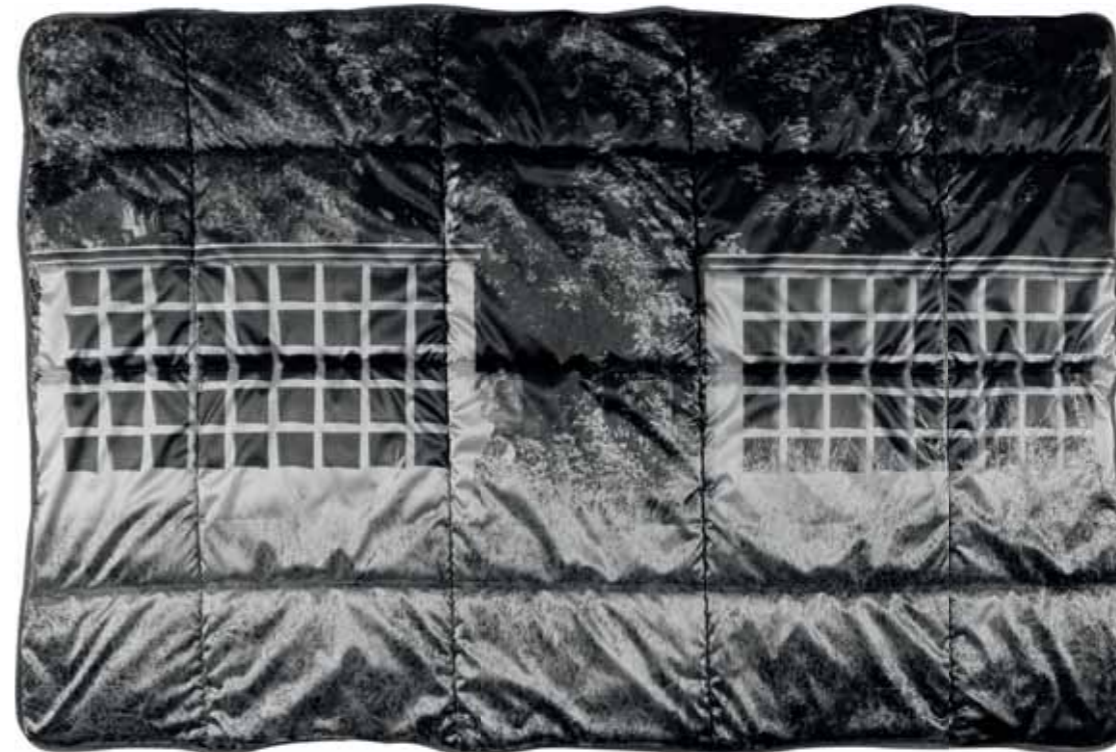
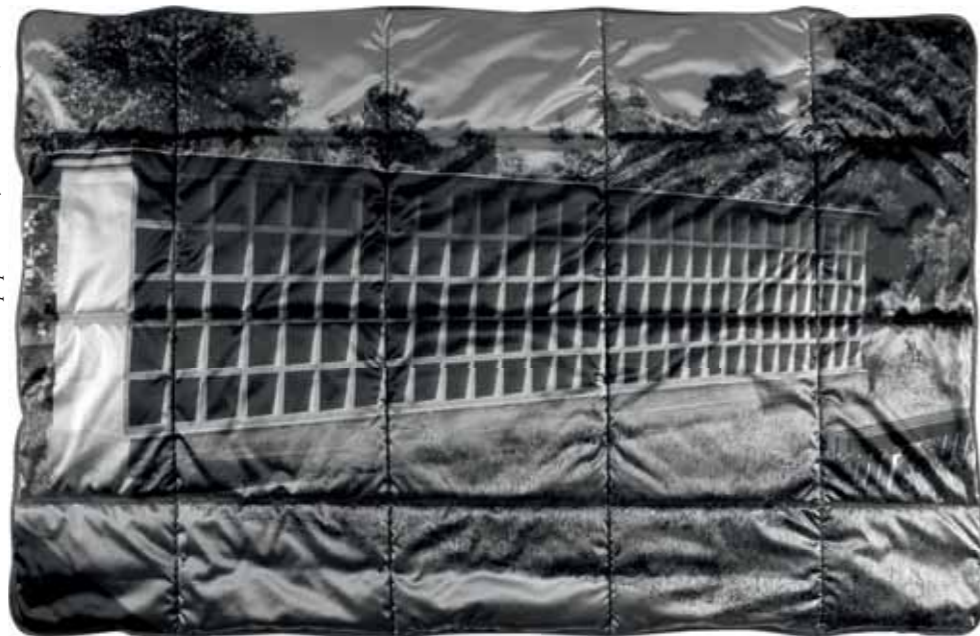
\* Erőss István kiállítása, Erlin Galéria, Budapest, 2007. június 6. – 2007. június 26.

mobilitás olyan mesterséges lenyomata tárult elém, ami ele-  
mi erővel volt képes megmutatni mindazt, ami a diktatúrát  
működtetők társadalmi programjának egyszerre volt kára és  
haszna. Mert miközben a régi struktúrákat felszámolva a tra-  
dicionális életformák és a hagyományos életterek, település-  
struktúrák lerombolására törekedtek, aközben egy olyan ke-  
verékvilágot hoztak létre, amely akár pozitívan is képes volt  
a magyar társadalom mobilitását befolyásolni. A szocialista  
és a posztszocialista lakótelepek ugyanis – a csúcson levőktől  
eltekintve – szinte a teljes társadalom metszetét bemutatják,  
hiszen ugyanolyan dobozba kényszerült a városiasított, a föld-  
jeitől megfosztott paraszt, a külvárosok nyomornegyedeiből  
előrelépő munkás, az elsőgenerációs értelmiségi vagy a kitele-  
pítésből visszaköltöző, végre lakáshoz jutó egykori rendszeride-  
gen vagy annak a gyermeke. Más ez, mint a külvárosi francia  
lakótelepek világa, mondhatnánk a panelházainkat mindig  
a francia házgyárak termékeinek felmutatásával védő vitapart-  
nereknek, ha lehetne még vitatkozni, s nem csak magunk elé  
beszelnénk kis skatulyánkban ülve, nézve a falakat, várva a  
csodát, már ha vannak még varázslatok ebben a demitizált,  
az urbánus mitológiáktól is megfosztott világban.

1962-ben dr. Trautmann Rezső arról tájékoztatta Fock Jenő  
elvtársat, a minisztertanács elnökhelyettesét, hogy a lakás-  
építés meggyorsítása, idényjellegének megszüntetése, a mi-  
nőségi követelmények emelése és az anyagi ráfordítás helyes  
felhasználása érdekében a III. ötéves tervben fokozódó mér-  
tékben házépítő kombinátok üzembe állítását tervezik. „E té-  
ren egyik jelentős lépés a Szovjetunióból megvásárolandó  
Házépítő Kombinát üzembe helyezése lesz. A Házépítő Kom-  
binát rendszerén belül, a munkák jelentős része üzemben belül,  
iparosított feltételek között zajlik, és a házak szerelése és be-  
fejezése lényegében véve az év minden napján, az időjárástól  
függetlenül, egyenletes ütemben történhet. A Házépítő Kom-



Erőss István portréja



Urnatartó-paplan III.,  
120×180 cm, 2006

binát termékeit és a kész lakásokat illetően ma még elég sok ellenvetéssel lehet találkozni. Különösen a szobák 2,55 m falmagasságával és a 18 m<sup>2</sup>-es szoba 3,08 m-es szélességével szemben mutatkoznak aggályok. Miután a korszerű lakásépítést a lakások bebútorozásának kérdésétől leválasztani nem lehet, ezért a lakások kialakításánál arra törekszünk, hogy sok beépített szekrénnyel a szobákból az egyedi szekrényt mint hagyományos bútordarabot eltüntessük. A lakások jó kialakíthatóságának és korszerű bebútorozhatóságának kézzelfogható bizonyítása érdekében, a vásárolandó Házgyár termékeihez hű méretben, három jellegzetes lakásfajtát mintaképpen felépítettünk, és korszerű, de nem különleges bútorokkal bebútoroztunk. A lakásokat a Budapesti Ipari Vásár területén, az

Építésügyi Minisztérium kiállítási csarnokában állítottuk fel, és mutatjuk be az érdekelt állami és társadalmi szervek vezetői, a helyes döntés kialakításában érdekelt munkatársai részére. A kiállítás méretei nem teszik lehetővé, hogy a nagyközönség szabad látogatását biztosítsuk. Nagyon fontosnak tartom azonban, hogy a párt és a kormány vezetői is, lehetőleg rövid látogatás keretében benyomást szerezzenek arról, hogy milyen színvonalú és minőségű lakásokat kívánunk a jövőben ipari módszerekkel előállítani.”

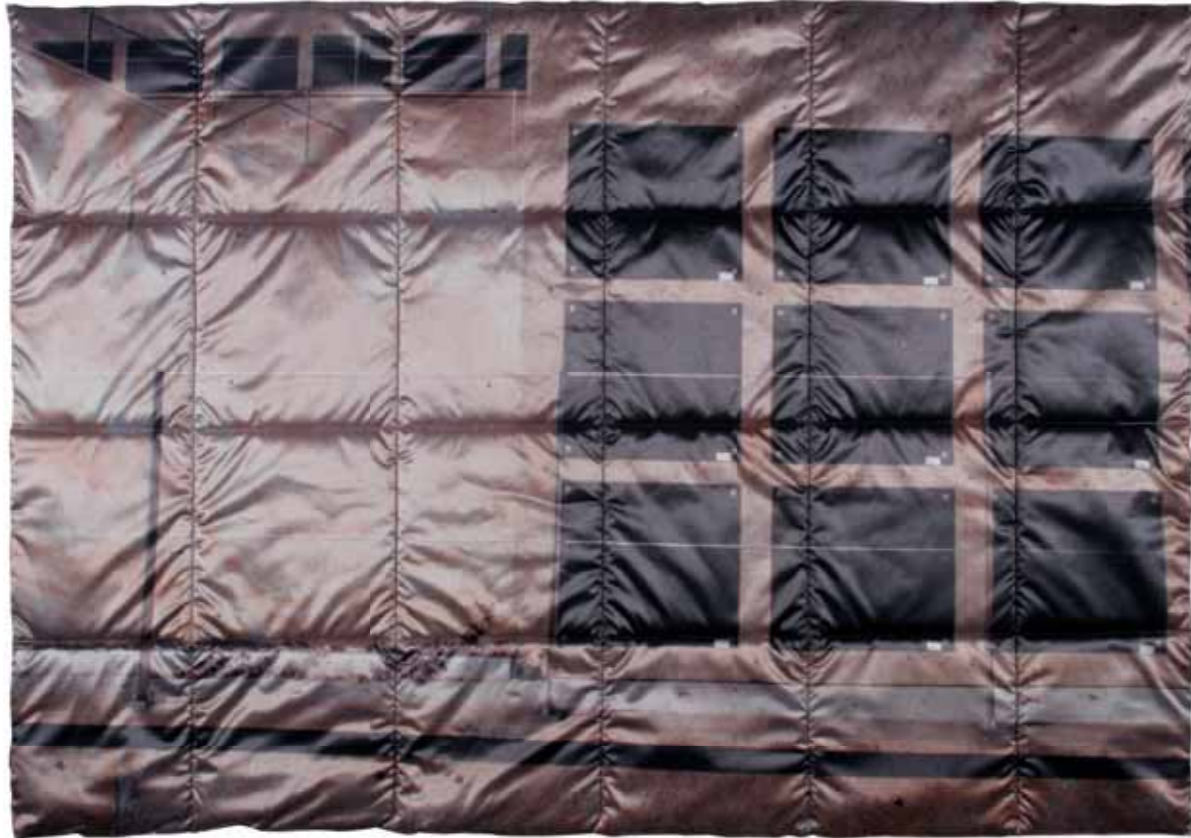
A döntéshozókat bizonyára nem zavarta, de a panelekba kényszerült lakosságot igen kellemetlenül érintette, hogy a KGST Építésügyi Állandó Bizottságának ajánlása alapján bevezetett nagypanelos építési módszereknek az új szovjet lakóház-típusstervei több ponton is eltértek a korábbi Országos Építésügyi Szabályzat előírásaitól: az emelet magassága 3 helyett 2,7 méteres, a szobák belmagassága 2,65 helyett 2,5–2,55 méteres lett. A korábban 3,6 méteres, majd az időközben 3,2 méteresre módosult minimális szobaszélesség szintén csökkent, a lakások mintegy 30%-ánál a nagyobbik szoba alapterülete kb. 4–5%-kal kisebb az előírt 18 m<sup>2</sup>-nél, s a központifűtés- és a melegvíz-szolgáltatásra tekintettel – a Szovjetunió gyakorlatának megfelelően – a konyhai tűzhelyek gázellátásához nem szereltek fel lakásonkénti gázmérőket.

Ezután azon sem csodálkozhattunk volna, ha 1962-ben dr. Trautmann Rezső arról tájékoztatja Fock Jenőt, hogy a szocialista lakások embertelen világába beleőrülő és öngyilkosságot elkövető elvtársak földi maradványainak mihamarabbi és minél hatékonyabb elhelyezésére az urnatemetők építésének meggyorsítása, idényjellegének megszüntetése, a minőségi követelmények emelése és az anyagi ráfordítás helyes felhasználása érdekében a III. ötéves tervben fokozódó mértékben urnaépítő kombinátokat fognak üzembe állítani. „E téren egyik jelentős lépés a Szovjetunióból megvásárolandó Urna-

temető-építő Kombinát üzembe helyezése lesz. Az Urnatemető-építő Kombinát rendszerén belül, a munkák jelentős része üzemben belül, iparosított feltételek között zajlik, és az urnahelyek szerelése és befejezése lényegében véve az év minden napján, az időjárástól függetlenül, egyenletes ütemben történhet. Az Urnatemető-építő Kombinát termékeit és a kész urnahelyeket illetően ma még elég sok ellenvetéssel lehet találkozni. Különösen az urnahelyek szélességével szemben mutatkoznak aggályok. Miután a korszerű urnahely-építést a különböző típusú urnák elhelyezésének kérdéséről leválasztani nem lehet, ezért az urnatemetők kialakításánál arra törekszünk, hogy sok beépített urnatartóval az urnatemetők-ből az egyedi, hagyományos urnákat eltüntessük. Az urnahe-

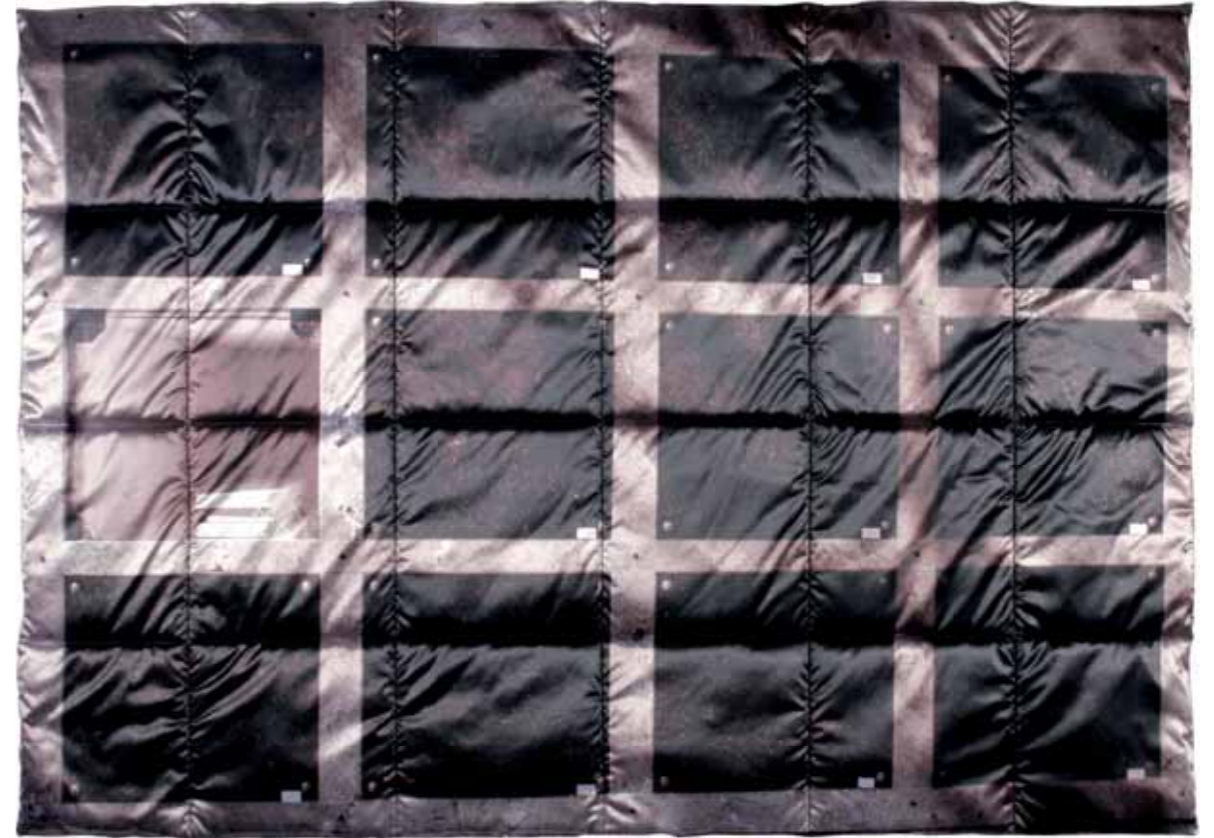
*Családi urnatartó-paplan,*  
120×180 cm, 2006





*Sírhely-paplan I.*,  
120×180 cm, 2007

lyek jó kialakíthatóságának és a korszerű temetkezés kézzelfogható bizonyítása érdekében, a vásárolandó Urnatemetőgyár termékeihez hű méretben, három jellegzetes urnatemető-fajtát mintaképpen felépítettünk, és korszerű, de nem különleges urnákkal berendeztük. Az urnahelyeket a Budapesti Ipari Vásár területén, az Építésügyi Minisztérium kiállítási csarnokában állítottuk fel, és mutatjuk be az érdekelt állami és társadalmi szervek vezetői, a helyes döntés kialakításában érdekelt munkatársai részére. A kiállítás méretei nem teszik lehetővé, hogy a nagyközönség, különösen a temetések egy részét még mindig celebráló papság szabad látogatását biz-



*Sírhely-paplan II.*,  
120×180 cm, 2007

tosítsuk. Nagyon fontosnak tartom azonban, hogy a párt és a kormány vezetői is, lehetőleg rövid látogatás keretében benyomást szerezzenek arról, hogy milyen színvonalú és minőségű urnatemetőket kívánunk a jövőben ipari módszerekkel előállítani."

Természetesen a kis szocialista és poszt szocialista abszurdba az is belefér, hogy a kiváltságosak, azaz az egyenlőbbek részére panorámás, luxus urnatemetők épüljenek, rálátással a mi kis világvárosunkra, hogy a túlvilágról is gyönyörködhessenek a félresikerült urbanizáció dobozvilágában, az egyre inkább uniformizálódó Budapestben, ahol a posztmodern kor teoreti-

kusai a világtrendek honosítását, a felkapott építészeti pedig a már Nyugaton is erősen megkérdőjelezett uniformizált minták, ha tetszik, posztmodern üvegdobozok felépítését erősöztetik ránk. *A jelleg nélküli város* című írásában a holland építész-író, Rem Koolhaas is arra hívja fel a figyelmünket, hogy „a hasonulás ára az identitás elvesztése, amit általában veszteségnek tekintünk”, s ez csak azért érdekes, mert Koolhaas építészeti tervei éppen a modernizmus programjának folytatása mellett tanúskodnak, de úgy, hogy közben erőteljesen kritizálja a modernizmus eredményeképp kialakult funkcionális sterilitást. Ugyanakkor Erőss Istvánnak az épített örökségünkre reflektáló, állandóan szembesítésre kényszerítő műveivel építészeti kapcsolódási pontokat keresve sokkal inkább a luxemburgi Krier testvérek építészeti és teoretikus munkájára kell felfigyelnünk, hogy megértsük – az élet, az életünk szempontjából –, mit jelentett az építészet organikus fejlődése, és mit hozhat magával a belakható terek, az emberléptékű épületek, a megfelelően kialakított településszerkezetek átalakítása, megerősöklése, eltűnése. Léon Krier írja *Az európai város rekonstrukciója* című írásában, hogy „a modernizmus filozófiai tévedése nem a modernizmus alapelveiben, új anyagában vagy technológiájában rejlik, hanem abban, hogy olyan új paradigmaként tartják számon, amely látszólag forradalmasítja, megsemmisíti és felváltja a korábban létező valamennyi építészeti hagyományt és tudást. A szabványosítás, az előregyártás, a szabad alaprajz, a függönyfal, a szalagablak, a tetőterasz, a hengerelt acél, a síküveg és a vasbeton csak korlátozott célokat szolgálhatnak; kizárólagos dogmák szintjére emelve uniformizmusához és önkényességhez vezetnek.”

A politika által is uniformizálható világ a művészet, az igazi építészet ellensége. „Az építészet nem politika, csak felhasználható politikai eszközként. A valódi építészet mindig több, mint politika. Az épületek nem építészeti jellegük, ha-

nem e jelleg hiánya miatt tűnhetnek embertelennek. Az épületek embertelenedése akkor következik be, ha az építészeti absztrakt formára redukálják, vagy hamis formákba öltöztetik. Az absztrakció és hamis külső egyaránt a giccs forrása.”

Kelet-Európában minden sokkal hangsúlyosabban jelenik meg, mint a szocializmust megúszó Nyugaton. Nálunk, miként az urnahelyeink, a lakásaink, a falusi típusházaink, a városi házigyári tömbjeink, az országaink is dobozokká, szimbolikus falakkal körülvevett barakkokká váltak, s ezekben a poszt-szocialista épületekben nemcsak a modernizmus-posztmodernizmus válságával, a spanyolviaszt felfedező, azaz a Nyugaton már rég lejárt sémákat itthon a korszerűség, a progresszivitás hamis leple alatt eladni igyekvő világmegváltókkal kellene megküzdennünk, hanem a vidéket teljesen eluráló gicccsel,

*Sírhely-díszpárna,*  
80×50 cm, 2007





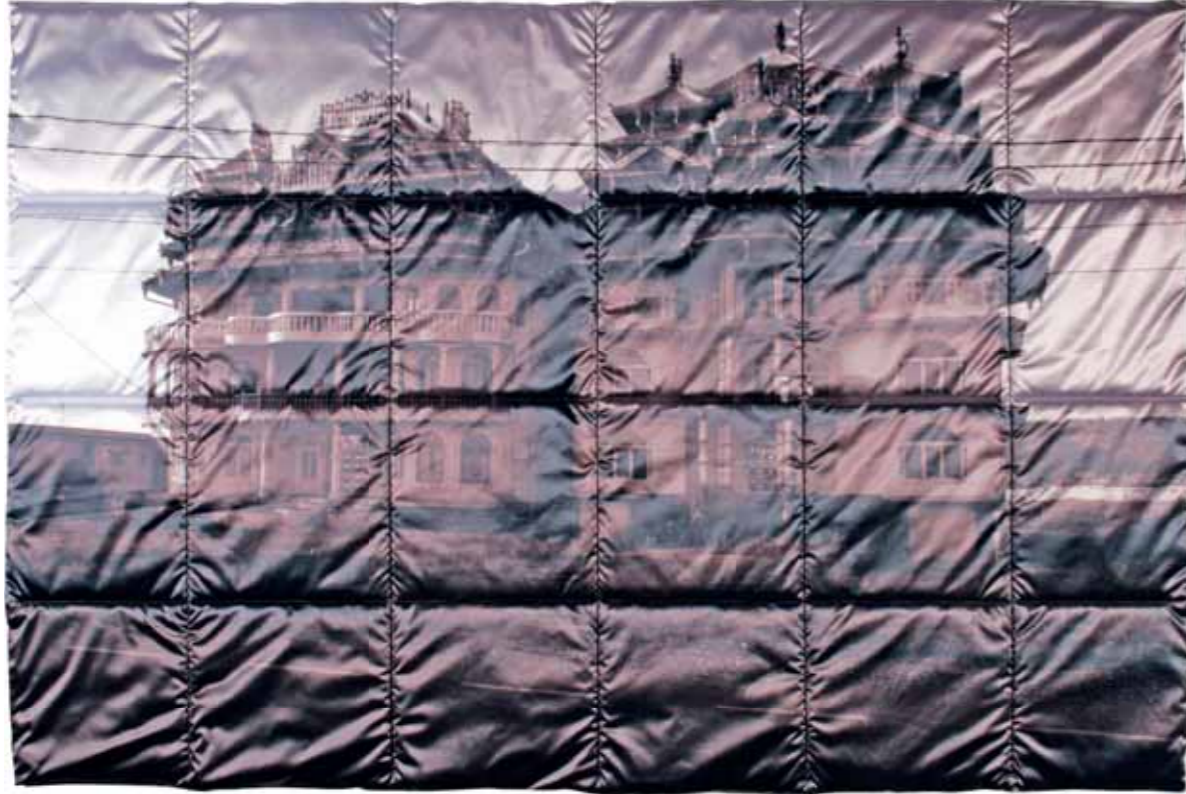
a rózsaszín, hupilila, világító zöld vagy narancssárga házakkal, a csillogó tornyokkal, az ásító kő- és gipszoroszlánokkal. De persze mindez csak addig fáj, amíg el nem jutunk Erdély egyik régi, egykor csodaszép településére, Bánffyhunyadra, amely az utóbbi években nem annyira Európa egyik legszebb református templomáról ismert, hanem a befejezetlenül és javarészt lakatlanul álló, csillogó-villogó cigánypalotákról. Azokról az épületekről, amelyek egyszer a legújabb kori barbarizmus em-

*Párhuzamok,*  
120×65 cm, 2006



lékműveiként fognak védettséget kapni, így alakítva át a poszt-modern műemlékvédelem alapelveit.

Mindezekkel szembesítenek bennünket Eröss István utazásait is megörökítő fotói, amelyek párnákon, gondosan stepelt paplanokon élnek tovább. Ideje lenne a sorozatgyártáson gondolkodni, mert Eröss pazar művei nemcsak a kortárs avantgárd képzőművészet egyre szűkülő közönségének szerezhetnek örömet, hanem a mindjobban elhülyülő fogyasztóknak



is, akik talán az új városi mitológiát teremtő 21. századi népművészet dekoratív termékeit fedezhetik fel bennük. Még ha nem is értik az üzenetet, de legalább a házaik, tévéik, dobozaik, urnatemetőik, sírjaik képével vehetik körül magukat, a fejük búbjáig betakarózva.

(2007)

*Palota-paplan,*  
120×180 cm, 2007

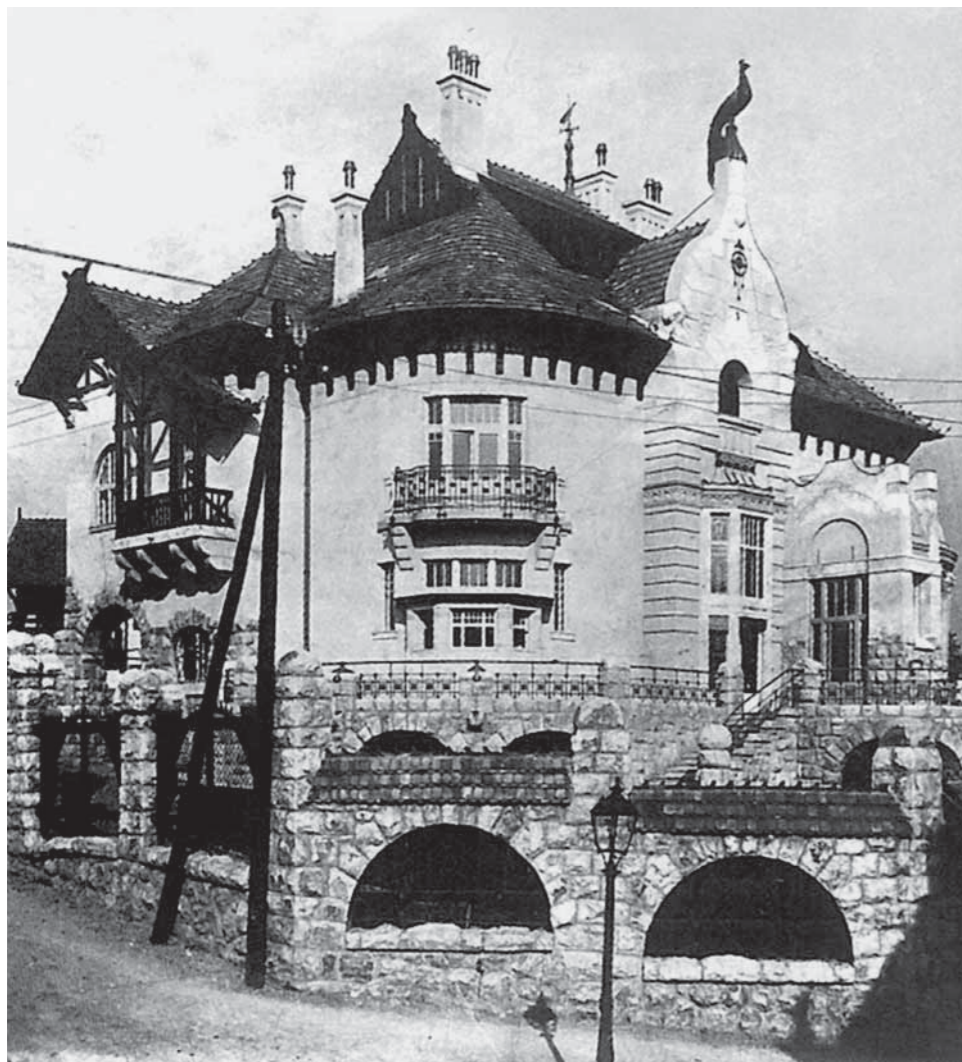
## Édesfagyökéren élő esztétikusoknak



# Kozma Lajos modern villái\*

Az egykori Kossuth-díjas építész, iparművész és grafikus, műegyetemi tanár Kozma Lajos (1884–1948) modern villáinak fotóiból, tervrajzaiból, valamint Kozma tervezte bútorokból, berendezési tárgyakból rendezett kiállítást az Iparművészeti Múzeum. Annak ellenére, hogy Kozma elsősorban kisebb villákat és fővárosi bérlakásokat tervezett, s nevéhez nem fűződik monumentális, országos jelentőségű közintézmény papírra vetése, mégis a harmincas–negyvenes évek magyar építészetének élvonalába, európai rangú építészei közé szokás besorolni. Joggal. Azon persze csak az utókor kevésbé tájékozott olvasói csodálkozhatnak, hogy tehetsége és elismertsége ellenére nem kapott központi megrendeléseket, pedig tudható, hogy előrelépését nem elsősorban zsidó származása és a tanácsköztársaságban vállalt szerepe (a művészeti direktórium tagja volt) hátráltatta, hanem az a tény, hogy Magyarországon gyakorlatilag a harmincas évek közepéig nem volt jellemző a közmunkák nyilvános pályáztatása. A főként modern, részben konstruktivista, részben a Bauhaus alá sorolható, több tucat megvalósult épülete ezért elsősorban polgári villa, családi ház,

\* *Az új ház – Kozma Lajos modern villái*, Iparművészeti Múzeum (2006. november 24. – 2007. május 13.). A kiállítást rendezte: Horányi Éva. Az írás illusztrációi az Iparművészeti Múzeum Adattárából, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fotótárából, valamint a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből származnak.



illetve bérház, ám legalább ilyen jelentősek enteriőrtervei, bútorai. Ebben az értelemben Kozma ideája a Gesamtkunstwerk volt, vagyis munkáiban a művészeti ágakat összefogó, az érzékekre egyszerre ható, totális műalkotás létrehozásának igénye jelent meg; legszebb, legértékesebb terveiben nemcsak a megvalósítandó épületet rajzolta meg, hanem a kilincstől a virág-



A Trombitás utcai romantikus bérvilla az 1935-ös átépítése után

állványon át a bútorokig, azok elhelyezéséig mindent részletesen kidolgozott.

Kozma azonban érdekes úton jutott el saját modernizmusa át gondolt, koherens egészzé formált világáig, hiszen alkotói pályájának első felében a népies barokk, a szecesszió jellemzi munkáit. 1908-ban Margitay Ernő még ezt írja rajzairól a Művészet című lapban: „Ez a fiatal építőművész kora gyermekségétől kezdve ismeretségben állott a somogyi lankák virágos mezejével, a homokszemek vibráló táncát is sokszor nézte, ahogy sziporkázó csillogással sorakoztak vonalba a napsugár érintésére, majd megindult a pusztta, a berkek hűvös mélysége, domboldalok lejtője felé, végigzarándokolt Kalotaszeg álmországnán, ahol él még a temető művészete, s ahol írott varrottások hirdetik a teremtő fantázia örök dicséretit.



Kozma Lajos  
a Fleiner család körében



Reggelizősarok  
a Fleiner-villában



A Herman Ottó utcai Klinger-villa (Budapest, 1933)

Ahogy vándorolt, a lelke meg kellett hogy teljék a magyarság művészetébe vetett hitnek az erejével, egy csomó színes, soha el nem múló impresszióval, amely a rajzaiból is felénk sugárzik, amelyben megcsendül a lírai elem alaphangja, a poézis... Mert megfogja az emberfia lelkét a virágkopjás fejfa szépsége.



annyira meg, hogy alig szabadulhatunk meg tőle... Hogyisne fogná, mikor haldokló rózsá halódó illata halottat köszönt.

Megtelt a rajzolókönyv minden oldala, de nem szolgai másolásra telt meg. Éppen az a szerencséje, ami sokaknál hiányzik, hogy észrevette a népművészetnek a természetre való egyenes utalását, a természet elemeire való ujjmutatást, amelyeket aztán a saját dekoratív nyelvén fejezett ki akkor, amikor ornamentumait megteremti. A népművészet csak az alkotás törvényére tanította meg, de nem önmagának ismétlésére, aminek az lett az eredménye, hogy Kozma nem elrejtett bányának tekinti a népművészet anyagát, sőt tudja azt is, hogy az igazi művész épp úgy nem élősködhetik a nép művészetén,

A Klinger-villa lakószobája a terasz felől (1934)



A Berkenye utcai Magyar-villa (Budapest, 1936)



Dolgozósarok a Magyar-villában



Kilátás a Berkenye utcai Magyar-villa teraszáról



A Havas-villa  
Ruszti út felőli  
homlokzata  
(Budapest, 1931)

A Havas-villa  
lakószobájának részlete

mint ahogy rá nem vethetjük magunkat elmúlt korok művészetének szenzációira sem. Szóval a népművészet folytatását úgy érti, hogy az nem a belőlük vett elemek ugyan egy nyelven való ismétlése, hanem a természet elemeinek egyéni szintézissel való sorakoztatása, ami valóban két különböző dolog.”

Kozma szemlélete folyamatosan változott, a magyar tradíció talaján állva akart újat alkotni, összekötve a „kelet zamatát” a „nyugat pallérozott tudásával”. Felismerve az igények folyamatos változását, a nagyvárosi életforma teljes átalakulását, ennek az igénynek nemcsak funkcionalizmusában, hanem látványában, esztétikumában is megfelelő házakat, lakásokat kívánt tervezni. Kozma kora, a mai kor „az emberöltőkre szabott várszerű stabilitású építkezései helyett – amik értékükben elavulva felesleges teherként nehezednek a közösségre, családra, egyénre – olyan házakat akar, amik a változó életmódokhoz rugalmasan alakulnak... Ha azt akarjuk, hogy utódaink ne szidjanak bennünket, úgy igyekezzünk olyan házakat építeni, melyekben egy másfajta élet lehetőségei is elképzelhetők, ahol a falak, legalábbis a válaszfalak könnyen eltolhatók, ahol a hatalmas, lehetőleg összefüggő ablakok minden időjáráshoz, világításhoz szánva igen sokféleképpen használhatók. A ház nemcsak tőkebefektetés, de a család és a jövő nemzedék életkerete is, és változóképesége, rugalmassága a használhatóság legfontosabb próbája, időben is, nemcsak térben” – véli *A ház és a lakás, mint életszcenárióm* című írásában.

A sajnós csúnyán átépített, de zömében legalább ma is álló villái mellett legismertebb épületei éppen a megváltozott körülményekhez is igazodó bérházai: az Átrium mozi és bérház, a Régiposta utcai bérház, az Üvegház, de széles körben ismert a Rákóczi úti Divatcsarnok átalakítása is. Épületei természetesen akkor és most is megosztották a közvéleményt, Füst Milán 1932-es naplójegyzetében a Kozma tervezte Havas-

villa egyszerűségét pokolian unalmasnak titulálta, s a Kozma-féle modernséget célként magunk elé tenni egyenesen ellen-szenvesnek tartotta. Az ilyen és hasonló vélemények ellenére mára vitathatatlan tény, hogy Kozma új épületei és enteriő-rei a két világháború közötti korszak legfigyelemreméltóbb alkotásai közé tartoznak, így védettségünk indokolt volna.

Önmagában tehát nehezen vitatható Kozma Lajos épüle-teinek egyszerűségükben is megmutatkozó ereje, térelren-dezésük és berendezésük esztétikai minőséggé emelt tiszta vonalvezetése, a kubusainak arányos rendjéből összeálló rend-szer létjogosultsága és a két világháború közti magyar építé-szetet európai élvonalba emelő ereje. Ugyanakkor vitatható az esztétikai program mindenekfölöttivé emelése, amit éppen egy régebbi épület átalakítása, a Trombitás utcai, eredetileg 1907-ben épített romantikus, kétlakásos bérvilla átépítése je-lez. Nem arról van szó, hogy az 1935-ös átépítés utáni épület ne lenne a maga módján egy korának megfelelő műremek, sőt lenyűgöző, hogy Kozma képes volt az eredeti, gazdagon díszí-tett épületbe beleláttni a maga egyszerű tömbjeit, az ablakok, korlátok ritmusát, miként a szobrász feltárja a nyers márvány-darab töredezettsége mögött láthatatlanul rejtőző csiszolt, fényesre polírozott szobrot. Pusztán arra utalok, hogy a Kon-dor Márton által épített „Pávás-ház” önmagában is érdemes lett volna a megőrzésre. Az építész vitathatta volna az építettő szándékát, s az új épületet máshol is megvalósíthatta volna. De hát a program, az új művészet hitvallása akkor minden-nél erősebb volt. Gondoljunk csak Kassák a Moholy-Naggyal közösen szerkesztett *Új művészek könyvébe* 1922-ben írt elő-szavára: „Mikor ezt a könyvet demagóg politikusok szónokla-tai, és édesfagyökéren élő esztétikusok sóhajtásai közepette a közönség elé adjuk, a bizonyosság egyszerűségével írjuk le, íme: itt vannak a rombolók legenergikusabbjai, és itt vannak az építők legfanatikusabbjai.”

A legnagyobb gond azonban azzal van, amit a Kozma-kiál-lítás látványtervezője, a belsőépítész Somlai Tibor is megerő-sített az egyik televíziós nyilatkozatában, hogy Kozmának és kortársainak modern, bauhausos épületeit büntetlenül és visszaállíthatatlanul tehette és tette is tönkre az utókor, azaz a háztulajdonosok. Tönkretették, mert átépítették, új, más szerkezetű, beosztású, az eredeti ritmust és arányokat agyon-csapó nyílászárókat tetettek be, kiegészítő tetőkkel, falakkal, térelválasztókkal tették semmissé Kozma eredeti koncepció-ját. Kondor eredeti villájával mindez nem fordult volna elő, legfeljebb a lakásokat darabolta volna tovább a városi társbér-letet oly *barátságos* módon preferáló szovjet mintájú diktatú-ra, de a külsínyt az elhanyagoláson, a lepusztuláson kívül más nem fenyegette volna. Igazságtalan persze Kozmát hibá-ztatni azért, hogy nem látta előre az utókor szelektív igényessé-gét vagy igénytelenségét, az édesfagyökéren élő esztétikusok

A Budapest, Bimbó út  
67. szám alatti villa





A Somló úti Szegő-villa  
(Budapest, 1937)



A Somló úti  
Szegő-villa lakószobája

túlsúlyának megváltoztathatatlanságát, az örökségvédelem hiányosságait, a modern törekvéseket támogató művelt nagypolgárság elszegényítését, értékeinek megsemmisítését. Pedig elgondolkozhatott volna azon is, hogy saját politikai értékei, valamint a tanácsköztársaságban vállalt szerepe ellenére is a harmincas–negyvenes években elsősorban a nagypolgárság volt a megrendelője, az a társadalmi réteg, amely lehetőséget nyújtott építészeti vágyainak megvalósításához.

Persze végképp nem okolhatjuk Kozmát azért, amit az uniformizáló szocreál esztétikai diktatúrája tett a bimbózó modernizmussal, hogy annak eszközeit utólag miként hitel-telenítette a saját, de lelketlen kubusaival. Mert össze lehet-e hasonlítani Kozma bérházait a Rákosi-éra lakótelepeivel vagy a Kádár-korszak panelerdejével? A tágas, világos tereket eredményező funkcionalizmust a tíz sötét emeletbe zsúfolt betonkettrecekkel?

Kozma valószínűleg nehezen fogadta volna el mindazt, ami a diktatúra hivatalos építészét jellemezte. Az 1948. novemberi halála előtt bekövetkezett politikai fordulat még nem vetítette előre azt a radikális esztétikai váltást, amely egyáltalán nem tekintette mintának a Kozma által is képviselt vizuális értékrendet. Hiába mondhatjuk el, hogy a háború utáni újjáépítésben, a fordulat éveinek idején is, gyakorlatilag egészen az ötvenes évekig még a nagy középületek, iskolák megtervezésében és kivitelezésében is a két világháború közötti korszak modernizmusának már hagyománnyá érlelődött elemei és értékei domináltak, ez a szerencsés irány hamarosan elvérzett az ideológusok *áldásos* tevékenységének köszönhetően, így máig fájdalmas sebként éktelenkednek nagyobb településeink belvárosaiban a bombatalálatokat ért házak, villák, bérházak helyére az ötvenes–hatvanas években került rettenetek. A modernizmussal leszámoló ideológusok nyilván a maguk szájíze szerint értelmezték Kozmának az Új Építé-



Kandalló bársekreennyel  
a Zala megyei taszilópusztai  
házban (1934)

szetben 1948-ban megjelent gondolatait, mely szerint a „dinamikus modern építészet a külsőt és a belsőt egybeolvasztva, egységesen alakítja ki feladatait, melynek egyik pólusa a belső tér, másik pólusa a városépítés. A modern építészeti irány nem kísérlet már, hanem új, dinamikusan alakító szellemiségének ábrázolása.”

Nehezen oldható fel az az ellentmondás, hogy miközben az ötvenes évekből visszanezve a kozmai életműben – a korai szakasztól eltekintve – végig következetesen, európai szinten képviselt modernizmus a kapitalisták építészetének volt tekintendő (s nemcsak azért, mert például Kozma elsősorban nem nagy középületek, hanem kisebb bérházak s *polgári* villák tervezésében bontakoztathatta ki rendkívül összetett tehetségét, hanem mert a modernizmus képviselői „álesztétikai szempontokra hivatkozva, a dolgozók ízlésének megfelelő, de ugyanakkor gazdaságos megoldások helyett, gyakran felesleges fényűzést fejeznek ki” – legalábbis egy 1949-ben kiadott,



A Budapest,  
Margit körüti  
Átrium-ház



az építőipar feladatairól szóló minisztertanácsi határozat szerint), aközben Kozma örömmel üdvözölte a „demokrácia” győzelmét: „Az utolsó száz év története: harc az emberi felszabadulásért. E harc hősei a dolgozók: munkások, parasztok, értelmiségiek folyton fejlődő tömege. A népi demokrácia a világ nagy részében győzött, a világ másik részének átalakulása nem késleltethető: ez a történelem vastörvénye. A modern építészet fejlődése is ezt a törvényt tükrözi, a vas és a beton világában is a szükségszerűség e kemény törvénye uralkodik. Természetes és érthető, hogy ezekből a kemény, nagyszabású, hatalmas víziókat alakító formáktól a kapitalista termelést kiszolgáló reakciós polgári művészet elfordult és mindent elkövetett, hogy fejlődésében meggátolja.”

Az Iparművészeti Múzeum kiállítását kísérő, a Terc Kiadó gondozta s Horányi Éva szerkesztette *Kozma Lajos modern épületei* című impozáns kötet egyik kiváló tanulmányírója, Prákfalvi Endre is kiemeli a Szabad Nép Kozma halála utáni építészeti vitáját, amely egyértelműen megadja a szocialista építészet hosszú évtizedekig érvényes irányát: olyan építészetre van szüksége a reakciós, polgári művészettől elszakadó társadalomnak, „amely érthető kortársaink számára, amely a mai generáció forradalmi jellemét örökíti meg, a dolgozó népet derűvel, boldogsággal tölti el, új győzelemre hív és vezet” (Perényi Imre, 1949). Hol van ez a gondolat, valamint a létezett szocializmus a széles tömegek ízlését, esztétikai elvárásrendszerét generációkra elsilányító megvalósult képzőművészeti-építészeti rendszere Kassák Lajos ma már megmosolyogtató, ugyanakkor még mindig vállalható és áhított naivságától: „Az új művészet pedig egyszerű, mint a gyermek jósága, határozottan megállapító és diadalmas minden anyag fölött.”

(2007)

## Tamkó Sirató Károly Dimenzionista Manifesztuma\*

Papp Tibor egy 2002-ben született dolgozatában Kassáknak az utókorra, s különösen a kortárs magyar irodalomra gyakorolt hatásáról értekezik, kifejtve, hogy „a Kassák-hatás mértéke korlátozott volt, azaz nem tudott akadálytalanul szétterjedni, szétömleni az irodalom mezein, betüremkedve a fűszálként sokasodó poéták, prózaírók fülébe”. Ennek okai között elsősorban azt tünteti fel, hogy az avantgárd mester a II. világháború előtt, sőt még utána is „mellőzött, félreállított, megbélyegzett (és időnként üldözött) művész és költő és író volt, amit konokul, megalkuvás nélkül vett tudomásul”. Ha igaz ez Kassákra, akkor különösen érvényes Tamkó Sirató Károlyra, aki az 1928-ban megjelent második kötetének, a *Papírember*-nek kedvezőtlen magyarországi fogadtatása után, 1930 augusztusában Párizsba utazott, majd a betegsége miatti hazaérkezését követően 1980-ban bekövetkezett haláláig elsősorban gyermekversek szerzőjeként, valamint műfordítóként, illetve *A három úrsziget* című, 1969-ben megjelent regénye miatt tudományos-fantasztikus szerzőként tartották számon. A hazai irodalomtudomány évtizedekig nem is számolt vele, a hatkötetes *A magyar irodalom története* a nevét sem írja le. Pedig az 1936-ban Párizsban megjelent *Dimenzionista Manifesztumát*

\* Tamkó Sirató Károly *A Dimenzionista Manifesztum története* című könyvéhez írt utószó eredetileg az Artpool és a Magyar Műhely Kiadó által 2010-ben kiadott kötetben jelent meg.

MANIFESTE DIMENSIONISTE

ch. sirato

Librairie José Corti  
6, rue de Clichy, Paris 9

Le dimensionisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis consciemment par tous les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie de ce grand mouvement éclatent avec une évidence absolue.

A l'origine du dimensionisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (réduisant plus particulièrement par les théories d'Einstein) — ainsi que les récentes données techniques de notre époque.

Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui fait que les formes mortes et les essences expirées sont dévénues la proie des seuls dillettantes oblige les avant-gardes à marcher vers l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique — que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories différentes, mais suivant la conception non-euclidienne : des dimensions co-érentes, et ainsi toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme et ensuite un glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. L'ensemble de ces phénomènes, nous le désignons par le terme : « DIMENSIONISME », (Tendance ou Principe du Dimensionisme. Formule : « N + 1 », (Formule découverte dans la théorie du Planisme et généralisée ensuite, en réduisant sur une loi commune les manifestations apparemment les plus chaotiques et inexplicables de notre époque d'art.)

ANIMÉS PAR UNE NOUVELLE CONCEPTION DU MONDE LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts)

ET CHACUN D'UX A ÉVOLUÉ AVEC UNE DIMENSION NOUVELLE. CHACUN D'EUX A TROUVÉ UNE FORME D'EXPRESSION INHÉRENTE A LA DIMENSION SUPPLÉMENTAIRE, OBJECTIVANT LES LOURDES CONSÉQUENCES SPIRITUELLES DE CE CHANGEMENT FONDAMENTAL.

Ainsi la tendance dimensioniste a contraint :

- I. .... la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan. Calligrammes, Typogrammes, (préplanisme) Poèmes Électriques.
- II. .... la Peinture à quitter le plan et à occuper l'espace. « Konstruktivisme » Constructions Spatiales, Compositions Poly-Matérielles.
- III. .... la Sculpture à abandonner l'espace fermé, immobile et mort, c'est-à-dire l'espace à trois dimensions d'Euclide, — pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovsky.

D'abord la sculpture « pleine » (sculpture classique) s'éventra et en introduisant en elle-même le « manque » sculpté et calculé de l'espace intérieur — et puis le mouvement — se transforma en :

- Sculpture Creuse.
- Sculpture Ouverte.
- Sculpture Mobile.
- Objets Motorisés.

Ensuite doit venir la création d'un art absolument nouveau : L'Art Cosmique (Vapoisation de la Sculpture Théâtre Synos-Sens, dénominations provisoires). La conquête totale par l'art de l'espace à quatre dimensions (un « Vacuum Artis » jusqu'ici). La matière rigide est abolie et remplacée par les matériaux gazéifiés. L'homme au lieu de regarder des objets d'art, devient lui-même le centre et le sujet de la création et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

Voilà dans son texte le plus restreint le principe du dimensionisme. Dédicatif vers le passé. Inductif vers le futur. Vivant pour le présent.

BEN NICHOLSON (Londres).  
ALEXANDRE CALDER (New-York).  
VINCENT HUIDOBRO (Santiago du Chili).  
KAKABADZE (Tiflis).  
KOBRO (Varsovie).  
JOAN MIRO (Barcelone).  
LADISLAS MOHOLY-NAGY (Londres).  
ANTONIO PEDRO (Lisbonne).

HANS ARP - FIERRE ALBERT-BIROT - CAMILLE BRYEN - ROBERT DELAUNAY - CESAR DOMELA - MARCEL DUCHAMP - WASSILY KANDINSKY - FREDERICK KANN - ERYVAND KOTCHAR - NINA NEGRI - MARIO NISSIM - FRANCIS PICABIA - ENRICO PRAMPOLINI - PRINNER - SIRI RATHS MAN - CHARLES SIRATO - SONIA DELAUNAY - TAEUBER-ARP.

Feuille détachée de " LA REVUE N+1 " 1936 Paris, 25 rue Vavin.

*Bajme L'air Evrard, a moan  
fi rini p'roblem (ex emburizig  
j'oni utjai inculat lei l'elidit)  
nony comedj'and  
sente napp'entissel e.  
militat  
1934 L. H.  
Tand' Sirato Knitj*

MOSAÏQUE

Le changement fondamental de notre conception du monde, transmutation profonde d'où résulte la grande révolution formelle des arts, réside dans l'abolition négative du matérialisme et du spiritualisme pur. Le résultat de ce changement est l'établissement de l'idée synthétique dans laquelle esprit et matière forment un seul processus.

En art l'esprit est la source, la matière l'homme, est l'expression.

Kandinsky  
Les pas malins du plan. Les lettres — la littérature linaire. Les vichues sur les routes, les frains rigides, les lignes précieuses — la littérature à deux dimensions.

Picabia  
La contraction longitudinale de l'espace pictural.

Louis Fernandez  
Compositions Poly-matérielles — la joie contemporaine de la création du monde.

Prampolini  
L'homme ailé — la Peinture dans l'Espace. C'est ma plus grande satisfaction d'avoir senti le creveu d'Euclide.

Kotchar  
Le fait qu'il existe un nouveau mode d'expression de l'art plastique, qui diffère du mode traditionnel, est à mon avis la preuve suffisante pour le justifier. La Vie évolue sans cesse, s'adaptant qu'à sa propre loi fondamentale, mystérieuse, d'après laquelle elle se renouvelle perpétuellement.

Kann  
L'insiste sur l'extrême importance des préoccupations spécialement psychiques, ont permis à la poésie, à son tour, d'évoluer vers le poème automatique.

Après cette dernière étape, l'expression poétique tend vers des réalisations à plusieurs dimensions. Je considère les objets spatiaux comme une expression poétique à trois dimensions. Il me semble évident, que ce chemin conduit à une Nouvelle Réalité et qu'il ne saurait s'en aller à faire avec les conclusions qu'établissent les mots d'Art concrets et abstraits.

Arp  
La Peinture Occidentale a compris symboliquement l'espace (la profondeur par la perspective) depuis la Renaissance. Le Cubisme a rejeté cette conquête. Il a réoccupé la surface. La Peinture Abstraite a repoussé encore ce résultat du Cubisme, en se simplifiant toujours.

Quand les peintres abstraits voient qu'il n'y a plus rien à faire dans une surface à deux dimensions, la Peinture doit ou bien mourir sur le dernier carré de Mendel, ou bien accepter la seule possibilité vivante, c'est-à-dire prendre la troisième dimension — évoluer dans l'espace. Conquérir réellement l'espace à trois dimensions.

Kotchar-Nissim  
Une Nouvelle Réalité s'impose en dehors de tous les Réalismes connus, ni perspective, ni euclidienne, ni cléricale. Matériaux nouveaux, Couleurs dans le sens de non-imitation. La lumière électrique comme rythme. Le rythme comme sujet.

L'architecture étant dimensionnelle, cette nouvelle expression, nouvelle œuvre, en faisant sauter les murailles et les vides, seule une architecture polychrome et non-décorative peut devenir dynamique et plastique en rapport avec cet art actuel.

Delaunay  
Peinture ? Le Plan est mort. Les objets, aujourd'hui, aspirent à crever le toit. La Peinture poursuit donc chaque jour son effort de libération ; c'est ainsi qu'elle s'affirme fidèle à sa tradition.

Rotation, forme de vie des Univers. Forme de vie inconnue de l'art. Utilisation des mouvements dans le plan, pour la création des formes dans l'espace.

Duchamp  
Dans le vide universel la création poétique invente les nouvelles dimensions du plaisir. Je voudrais comme poète inventer un animal vivant d'un régime inconnu.

Bryen  
L'homme a unité et entité biologiques ; le seul fondement qui nous reste pour un art entièrement nouveau. Fusion de la musique et de la sculpture : l'art cosmique. Qu'on se veuille ou non, cette revalorisation de l'homme comme centre de création s'impose.

Sirato  
Sans profond du Dimensionisme — la Révolution Biologique.

Sirato-Bryen

Le livre où le principe du Dimensionisme était découvert, qui apporte les premières bases de la théorie non-euclidienne des arts :

ch. sirato  
LE PLANISME  
(la littérature à deux dimensions)

I<sup>er</sup> Partie. — La théorie du Planisme.  
II<sup>er</sup> Partie. — Les poèmes planistes.

(Nous attirons particulièrement l'attention sur le chapitre V. La décomposition de la littérature. Introduction du Planisme selon les nouvelles idées d'espace-temps d'Einstein et Minkovsky)

PLAN-POÈMES. ELECTRO-PLAN-POÈMES.  
Matérialisations absolument nouvelles de la pensée poétique.  
Appareil-Ballade. Roman-Brique etc.

Edition de la Nouvelle-Réalité. Demandez le prospectus à la Librairie TSCHANN 84, Bd. du Montparnasse - Paris

NOS LIVRES EN PRÉPARATION :

Ch. Sirato : « Les arts et les artistes non euclidiens ». Une nouvelle conception expliquant les artistes les plus avants, avec documents et analyses des œuvres.

Ch. Sirato : « La Vaporisation de la Sculpture ». Création d'un art futur, qui nait sous nos yeux, but de l'évolution, suprême résultat synthétique d'une technique épique.

Album Dimensioniste Archéologie photographique (Œuvres des artistes dimensionistes).

C. Bryen : « 5 Objets poétiques » photographiés par Raoul Michélet.

E. Kotchar : La Peinture dans l'Espace.

J. Van Heeckeren : Roman Cosmique.

Madame Jeanne Bucher et Madame Cottell ont présenté dans leur galerie 9 ter, boulevard du Montparnasse, du 6 au 14 mars, quelques œuvres récentes de Francis Picabia.

L'Exposition Arp, Kandinsky, Tschubar Arp a eu lieu à la Galerie Fierre, 2, rue des Beaux-Arts, du 2 au 4 mai.

Aux Quatre-Chemins, 39, boulevard Raspail, du 6 au 14 mars, Madame Negri, Prinner, Rathman ont été exposés du 10 au 25 mars.

« Egein », centre d'information des tendances nouvelles des arts contemporains. Président : Gaston Duchamp, 8, rue Monge.

« Orbes », revue aux tendances dimensionistes. Directeur : Jacques Henri Lévêque, Saint-Claud, 21, rue de l'Église.

Le Dadaïsme à la Sorbonne. La conférence de J.-H. Lévêque sur le Dadaïsme a eu lieu le 6 mai à l'Amphithéâtre Guizot.

Sur notre photographie, faites tourner les « Raoul-Michélet ». — En vente chez tous les libraires.

L'Impression des 2 Artisans, 18, rue Ernest-Cresson, Paris-14 est l'imprimeur des Artistes.

LA POÉSIE À DEUX DIMENSIONS — PEINTURE DANS L'ESPACE — KONSTRUKTIVISME — CONSTRUCTIONS SPATIALES. COMPOSITIONS POLY-MATÉRIELLES — SCULPTURE CREUSE. — SCULPTURE OUVVERTE. SCULPTURE MOBILE. OBJETS MOTORISÉS.

LA PREMIERE EXPOSITION INTERNATIONALE DU DIMENSIONISME  
Paris - Automne - 1936

Sera l'Exposition la plus moderne de ces dernières années. Elle réunira les œuvres des dimensionistes et celles des artistes aux tendances dimensionistes.

Arp - Calder - Delaunay - Domela - Duchamp - Fernandez - Ferren - Gabo - Gonzalez - Kandinsky - Kann - Kobro - Lipchitz - Kotchar - Marcoussis - Mead - Michelet - Miro - Moholy-Nagy - Negri - Nissim - Pevsner - Picabia - Picasso - Prampolini - Prinner - Rathman - Sonia Delaunay - Tschubar-Arp - Kakabadze.

Bollinger - A. Birot - Bryen - Huidobro - Lévêque - Van Heeckeren - Pedro - Sirato.

Pour tout renseignement s'adresser à la Rédaction (25, rue Vavin)

Secrétaire-Général : Mario NISSIM, 165, Bd. Montparnasse - Paris  
Le Gérant : R. BERTELE.

IMPR. DES 1 ARTISANS, 11, rue Ernest Cresson, Paris (14<sup>e</sup>)

minden bizonnyal az avantgárd irodalomtörténet legizgalmasabb és legfigyelemreméltóbb kiáltványai között kell számon tartanunk; nem véletlen, hogy a hozzá csatlakozott huszonhat művész között találjuk a kor legnagyobb hatású szerzőinek jó részét, például Marcel Duchamp-t, Hans Arp német festőt, író, szobrászt, Robert Delaunay francia, Vaszilij Kandinszkij orosz festőt, Moholy-Nagy Lászlót, a magyar avantgárd művészet és fotográfia akkor már Londonban élő, később világhírűvé vált úttörőjét, Ben Nicholson angol vagy éppen Francis Picabia francia festőt.

Tamkó Sirató irodalmi mellőzöttsége mögött talán a saját szerepvállalása is meghúzódik, mintha ő – részben a betegségéből következő élethelyzet miatt – nem érezte volna kötelességének azt, amit avantgárd kortársai közül szinte mindenki: az emigrációban töltött tanulóévek után felismerve Magyarország nyomorúságát, erőteljesen a társadalmi problémák felé kezdtek orientálódni. A harmincas évek második felében már maga a francia avantgárd is „az utóvédharcait élte, a modernista kiáltványok korát felváltotta az antifasiszta irodalom s a realista szintézis korszaka” – véli Pomogáts Béla a *Fejezetek a magyar avantgárd irodalom története* című 1976-os dolgozatában, s ezzel párhuzamosan a külföldről hazatért, a különféle izmusokban megmártózott magyar alkotók is a társadalom nyomorúságainak adtak hangot műveikben, legyen szó Illyésnél a *Puszták népéről*, Kassáknál *Angyalföldről*, vagy Déry kisregényeinek városábrázolásairól. A Párizst szintén megjárt Illyés Gyula 1945-ös visszaemlékezéséből derül ki igazán, mit is jelentett számukra a magyar valósággal való szembenézés: „magam Párizsból jöttem meg, Párizshoz szokott szemmel, nyugat-európai igénnyel az igazság és az irodalom iránt. Az én megdöbbenésem az volt, amikor szülőhelyemen, a pusztán körütekintettem. Egyénileg nem vittem valami fájdalmas emléket innen, s kint ez a fáj-

dalmas emlék – mint minden emlék – még szépült is. De ez az új szem most csupa iszonyatot látott. [...] Akkor nem tudtam, csak most visszakövetkeztetve merem kimondani akkori érzésemet, a döntő elhatározást: áruló lennék, ha csak író akarok lenni. Az újítás, a merészség nemcsak az irodalomban esedékes, hanem a társadalomban is, sőt ott esedékes először és igazán. Sétálhatok tovább itt is az avantgardista szabad gondolatársítások négy fala közt? Nem volt könnyű kitörni, nemcsak a helyet tartottam – tartom ma is – emelkedettnek, hanem az ajtókat is én falaztam be.”

Ez abból a szempontból is érdekes, hogy a Párizsban többek között André Bretonnal, Tristan Tzarával, Paul Éluard-ral és Louis Aragonnal barátkozó Illyés 1926-ban tért haza, miközben a nálánál három évvel fiatalabb Tamkó Sirató még a *Papírember* versein dolgozott. Így Tamkónak ekkor még az az összehasonlítási alapja nem volt meg, mint a húszas években haza érkezőknek, ám a különbség később, az ő visszatérésekor is nyilvánvaló lehetett. Ez a művekben is testet öltő, az írói felelősségre is rámutató különbségtétel egyébként a magyar irodalomban számos szerzőnél kötődik a Párizs-élményhez, ezért „a nyitott életforma és mentalitás hagyományos jelképe Párizs lett – mutat rá Pomogáts Béla. – Nem először irodalmunkban, erről tanúskodnak Ady, Kosztolányi, József Attila, Márai Sándor, Cs. Szabó László és mások írásai”, s talán az sem véletlen, hogy a kassáki s részben a tamkói örökséget is továbbvivő újabb magyar avantgárd vonulatnak is éppen Párizsban jött létre a folyóirata, az 1962-ben alapított Magyar Műhely, amelynek 1969/35. számában Papp Tibor írt kritikát Tamkó akkori új könyvéről.

Az avantgárd dokumentumokat, kiáltványokat feldolgozó művek és antológiák javarészt említést sem tesznek Tamkó Sirató *Manifesztumáról*, *A dimenzionizmus albuma* a hatvanas évek közepétől kéziratban maradt, s a *Manifesztumra*,



valamint Tamkó Sirató avantgárd szerepének a jelentőségére is csak a hetvenes évektől figyelnek fel. Ebben Szombathy Bálint az egyik éllovas, aki a délvidéki Képes Ifjúság 1976. április 14-i számában közöl cikket *Negyvenéves a dimenzionista kiáltvány* címmel, majd 1977-ben az újvidéki Híd harmadik számában beszélget Tamkó Siratóval, az Új Symposion mellékleteként közölte, *A konkrét költészet útjai* című nagy ívű dolgozatában pedig részletesen foglalkozik Tamkó művészetének jelentőségével. Szombathy ezen írásának a 2005-ös második,

*A Dimenzionista Manifestum* szövegezése idején (1936 telén) Párizsban [Tamkó] Sirató Károly (hátról álló alak), Camille Bryen (baloldalon, a fülén üvegbura) és Julien Moreau (Tamkó Sirató felvétele autoknipsszel)

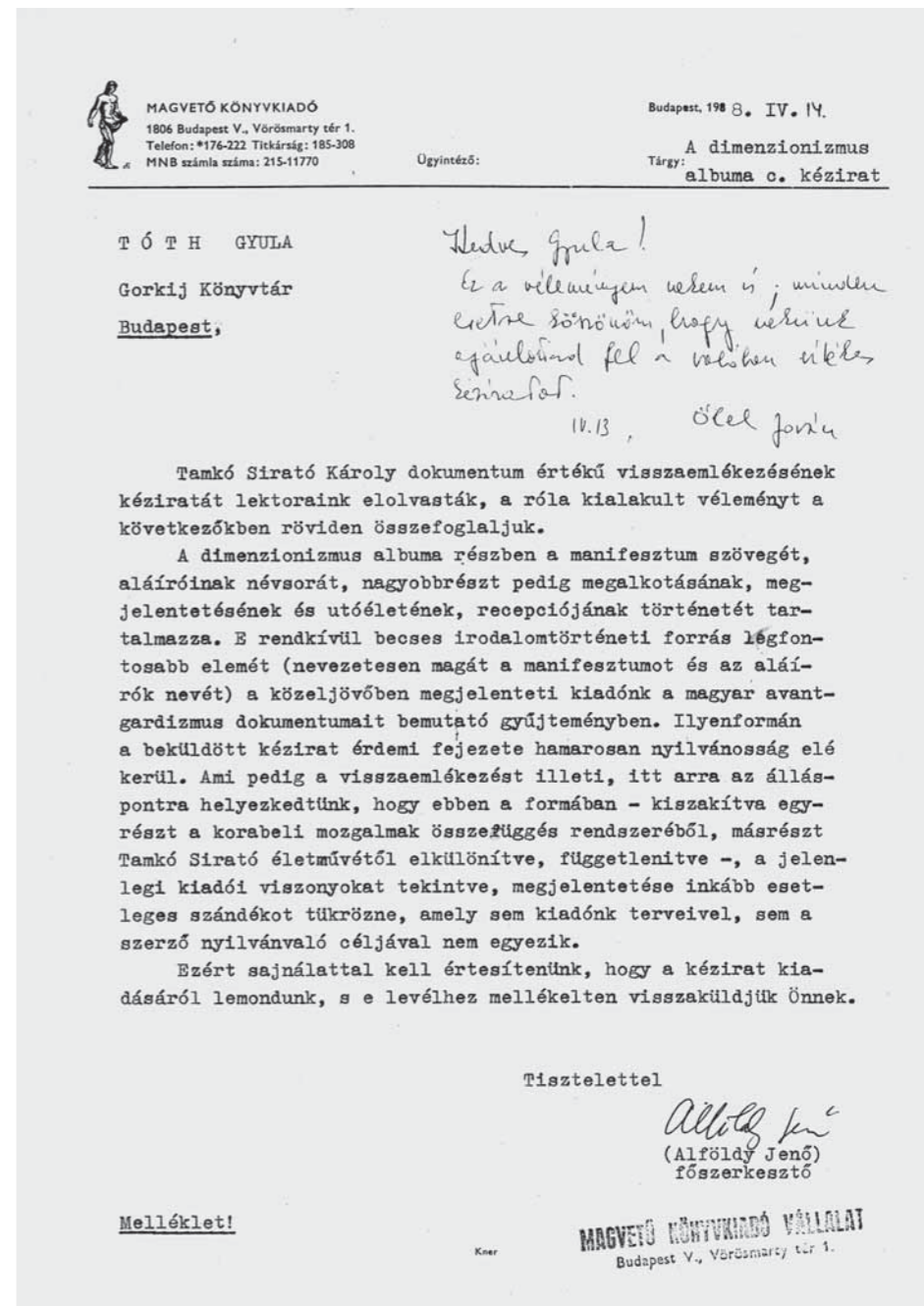
javított kiadásában arra is kitér, hogy Tamkó Sirató recepciója és kanonizációja még Kassákénál is viszontagságosabb: „Ha a Kassák Lajos körüli köd csak a hetvenes években kezdett igazából felszállni, akkor megállapítható, hogy a Tamkó Sirató Károlyt övező mellőzés még ennél is tovább érezte hatását, hiszen progresszív munkásságának recepciójára csak a nyolcvanasokban került sor. Lényegében mindkét alkotó csak halálát követően kapta meg a kellő szakmai figyelmet. Nem mint ha Tamkó avantgárd ténykedése volumenét tekintve egy kalap alá lenne hozható Kassák sokoldalú aktivizmusával, valamint társadalmi-politikai érzékenységével, ám a költészetből eredő művészeti ideológiájának volt egy olyan szegmense, amely bármikor odaállítható a kassáki képvers-produkció nemzetközileg is fajsúlyos teljesítménye mellé. Ennek a többféle költészeti poétikát összefogó opusnak a dimenzionista művészet-szemlélet képezte alapját, amely korjelenség volt, és senki sem fogalmazta meg oly mértékadóan és akkora hittel annak jellemrajzát, mint a francia fővárosban tartózkodó Tamkó.”

Tamkó Sirató Károlynak *A Dimenzionista Manifestum története* című kötete<sup>1</sup> egy kézirat évtizedes hányattatásának a lezárása tehát, egy életmű rehabilitációja, vagy éppen az életmű újraértelmezési kísérletéhez adott megfellebbezhetetlen erejű támpont, aminek az irodalomtörténeti jelentőségét reményeim szerint az avantgárd irodalom és művészet történetének kutatói is igazolni fogják. Hiába jelent meg az elmúlt évtizedekben többször is maga a *Manifestum* (például 1966-ban az újvidéki Híd című folyóiratban, 1969-ben Tamkó *A Vízöntő-kor hajnalán* című kötetében, 1981-ben a Fajó János vezette Pesti Műhely Tamkó-mappájában, vagy 1988-ban a Béládi Miklós és Pomogáts Béla szerkesztette *Jelzés a világra*).

<sup>1</sup> TAMKÓ SIRATÓ Károly. *A Dimenzionista Manifestum története. A dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma. Az avantgárd művészetek rendszerbe foglalása*, Artpool – Magyar Műhely, Budapest, 2010.

A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai című, akkor valóban hiánypótló kötetben), mit sem ér az egész annak a rendkívül izgalmas művészeti kontextusnak a felfejtése nélkül, amit A *Dimenzionista Manifesztum történetében* olvashatunk. A *Jelzés a világba* című kötet megjelentetése előtt írta – az általam egyébként sokra becsült – Alföldy Jenő az e kötet 71. oldalán is közölt, Jovánovics Miklós kiadóvezető kézírásos megjegyzésével megerősített szerkesztői levelében, hogy Tamkó visszaemlékezése „kiszakítva egyrészt a korabeli mozgalmak összefüggés-rendszeréből, másrészt Tamkó Sirató életművétől elkülönítve, függetlenítve, a jelenlegi kiadói viszonyokat tekintve, megjelentetése inkább esetleges szándékot tükrözne”. Ez már csak azért is vitatható, mivel jól látszott, hogy Tamkó nem várt betegsége miatti korai hazatérése következtében a dimenzionizmus sem tudta befutni azt a pályát, amit a kezdeti lendület és a hozzá csatlakozott impozáns névsor alapján utólag elvártunk volna,<sup>2</sup> így annak érdekében, hogy a kiáltvány valódi kontextusa és értéke széles körben ismertté váljon, szükséges lett volna az előzmények és a háttér feltárása, amit maga a szerző alaposan megtett a most megjelent szubjektív, ugyanakkor rendkívül szuggesztív munkájában. A dimenzionizmus mozgalomnak indult, bár indítójának

<sup>2</sup> Ez annak ellenére is igaz lehet, hogy Tamkó Sirató nem számított üstököszerű tündöklésre. Utólag azt írja, hogy „a Dimenzionizmus nem egy akart, csinált, vagy irányított mozgalom. A Dimenzionizmus lassú fejlődés, mely már régóta élt és jelentkezett, lappangó formákban más művészeti forradalmak eredményeiben is. A Manifesztum maga úgy tekintendő, mint egy általános tudatosulás, mely részben az egyes avantgardista művészek műveiből sugárzódott ki, részben pedig a kétdimenziós irodalom, a planizmus elméletében felfedezett gondolatok általánosításából keletkezett. Még precízebben kifejezve talán így mondhatnánk: a kétdimenziós irodalom elméletében felfedezett új gondolatokat általánosan is kiterjesztettük, miután a legélenjáróbb művészek alkotásai megerősítették, igazolták, és élő, bizonyító erővel alátámasztották és kiegészítették azokat.”



személyes sorsa a mozgalmi jelleg kibontását megakadályozta, s ezért tűnhetett úgy utólag, hogy a *Manifesztum* által meghatározott irány és alkotói tevékenység „nem helyezhető az izmusok fejlődéstörténeti kereteibe, nem mozgalom, hanem tudatosító folyamat volt, melynek kiáltványa szintetizálta az azonos elvre épülő európai művészeti törekvéseket” – véli Szombathy a Képes Ifjúságban olvasható cikkében, de hasonló gondolatokat fogalmazott meg Veress Miklós is a Kortárs 1976/9. számában közölt *Egy hűségese költő* című írásában.

A költői életmű egyes darabjait is erősen kontextualizálja az 1936-os kiáltvány, illetve a megértésükhöz, az (újra)értelmezésükhöz is erősen hozzájárulhat a visszaemlékezésnek és a Klaniczay Júlia által filológushoz méltó alaposággal rekonstruált *Dimenzionista album*nak a megjelentetése. A Szépirodalmi Könyvkiadónál 1969-ben megjelent *A Vízöntő-kor hajnalán* című kötet versei közül több darabot éppen a *Dimenzionista Manifesztum* tükrében kell olvasnunk. A visszaemlékezést olvasva utólag maga a szerzői szándék is még nyilvánvalóbbá válik, hiszen *A Vízöntő-kor hajnalán* függelékében közzétették a *Dimenzionista Manifesztum* magyar szövegét az aláírók névsorával egyetemben, s az Urai Erika tervezte *envelope* hátuljára a francia szöveg fotókópiája került rá, az elejére az aláírások fakszimiléje, míg a hátsó fülre Tamkó Sirató *Villanyversé*nek 1927-es magyar, majd a *Dimenzionista Manifesztum* kiadásához kapcsolódó 1936-os francia változata.<sup>3</sup> A *Dimenzionista Manifesztum* és a *Dimenzionista Album* kijelölte térben Tamkó kozmikus költészetéből kiemelkedik a *Szózat a Pont-emberhez* című verse, amelyről Szombathy Bálint

<sup>3</sup> Tamkónak a *Dimenzionista Manifesztum* valamennyi megjelenése fontos volt, gondosan számozta őket, a Szépirodalmi Könyvkiadónál 1975-ben megjelent *Kozmogrammok* című kötete fülszövegében is kiemeli, hogy az 1969-es könyv függeléke tartalmazta a *Dimenzionista Manifesztum* 5. kiadását.

egyenesen azt írja, hogy az a kiáltvány költeménnyé formált változata, s „mintegy átértékeli az első kiadás óta eltelt majd harminc esztendő”:

„A pont – él, mozog: vonal  
A vonal – él, száll: sík  
A sík – él, sűrül: tér  
A tér – él, remeg: négydimenziós tér-idő-folytonosság.

\*

A fejlődés –  
irány: a plusz dimenzió.”

S bár azt a *Papírember* költeményei óta tudjuk, hogy Tamkót mélyen megragadta az atomkorszak minden csodálatos technikai vívmánya („Hányszor kiáltoztunk hozzád / imádkozván: / segíts gőz / segíts gáz / segíts villany / hasadj atom!” – *Európa-himnusz*), a *Szózat a Pont-emberhez* több, mint a *kiszámítottság és a bizonyosság földjére, a Mértan Falvakba és Kristály Városokba* jutott jövőbúvár alkotói csodálata és mámore; ez a költemény már nem az atomkorszak kozmikus verse, sőt valójában nem is költemény („Ez már nem vers, a versek síkba fúltak” – *Rádiogramm*), hanem a *Dimenzionista Manifesztum* művészi, költői eszközökkel megvalósított, de költészetten túli absztrakciója: az új, a dicsőítendő, a nemeuklideszi művészi dimenzióknak a nyelvileg a lehető leginkább tömörített himnusza.

Hatástörténeti szempontból is kiemelkedő jelentőségű tehát a *Dimenzionista Manifesztum történetének* 2010-es kiadása, tudva azt, hogy a tamkói önértelmezés későbbi elemzése számos újabb kérdést fog felvetni, hiszen „minden interpretációt egy meghatározott szempont vezet; mert csak valamely életösszefüggés feltételeiből válik lehetségessé egy bizonyos orientációval rendelkező kérdésfeltevés – írja Rudolf

# MANIFESTE DIMENSIONNISTE

Prix : 1 fr. 50

ch. sirato

Librairie José Corti  
6, rue de Clichy, Paris 9

Le dimensionnisme est un mouvement par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis multiples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie absolue.

A l'origine du dimensionnisme se trouvent de l'esprit européen répandues par — ainsi que les récentes données techniques.

Le besoin absolu d'évoluer — instigé et les exigences exprimées sont devenues la marche vers l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre que l'espace et le Temps ne sont plus des catégories euclidiennes : des dimensions cohérentes, des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué terrain dans le système conventionnel de désignation par le terme : « DIMENSIONNISTE ». Formule : « N + 1 ». (Formule découverte suite, en réduisant sur une loi commune et inexplicables de notre époque d'art).

ANIMÉS PAR UNE NOUVELLE FERMENTATION COLLECTIVE (Interp...

## LE DIMENSIONNISTE

/ Premier Manifeste - Paris, 1930./

Le dimensionnisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples d'Europe. Aujourd'hui, l'essence et la théorie de ce grand mouvement se révèlent d'une évidence absolue.

A l'origine du dimensionnisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein), ainsi que les récentes données techniques de notre époque. Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui rend les formes mortes et les exigences exprimées la proie des seuls dilettantes, a obligé les avant-gardistes à aborder l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique, que le Temps et l'Espace ne sont plus des catégories différentes, mais — suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi — toutes les anciennes limites et frontières des arts — d'ici à maintenant — Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. Ce phénomène, nous le désignons par le terme : « DIMENSIONNISTE ».

//Tendance ou Principe du Dimensionnisme. Formule : « N+1 » (théoriquement découvert dans la théorie du Planisme et généralisée après //).

Les arts, dans une fermentation collective (interpénétration des arts) se sont mis en mouvement et chacun d'eux a évolué avec une dimension nouvelle. Chacun d'eux a trouvé une forme d'expression inhérente à la dimension supplémentaire, obéissant les lourdes conséquences spirituelles de ce changement fondamental.

Ainsi la tendance dimensionniste a contrasté :

I./ ...la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan. (Planisme. Poèmes Dimensionnels.)

II./ ...la Peinture à quitter le plan et occuper l'espace. (Peinture en Espace. Constructivisme. Constructions Spatiales.)

III./ ...la Sculpture à abandonner l'espace fermé et immobile, à se libérer à trois dimensions d'Euclide, pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovski. D'abord la sculpture « pleine » (sculpture classique) a évolué et en introduisant en elle-même le « manque » sculpté et calculé de l'espace intérieure se transforme en Sculpture Ouverte. Ensuite viendra la création d'un art absolument nouveau, qui est en train de naître sous nos yeux : la Sculpture à quatre dimensions (l'art cosmique, le Théâtre Syncoïnes, la Vaporisation de la Sculpture). La matière rigide est abolie, et remplacée par les matériaux plastiques, le homme au lieu de regarder des objets d'arts devient lui-même le centre et le sujet de la création, et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

15. Marcel Duchamp  
16. Paul Nash (Londres)  
17. Calder (New York)  
18. Domela (Amsterdam)  
19. Moholy-Nagy (Weimar)  
20. Kobra (Varsovie)  
21. Juan Miró (Barcelone)  
22. Jaume Plensa (Barcelone)  
23. Huisobro (Santiago du Chili)  
24. Pedro (Lisbonne)  
25. Kakabadze (Tiflis)  
26. Kollwitz  
27. Kollwitz  
28. Kollwitz  
29. Kollwitz  
30. Kollwitz  
31. Kollwitz  
32. Kollwitz  
33. Kollwitz  
34. Kollwitz  
35. Kollwitz  
36. Kollwitz  
37. Kollwitz  
38. Kollwitz  
39. Kollwitz  
40. Kollwitz  
41. Kollwitz  
42. Kollwitz  
43. Kollwitz  
44. Kollwitz  
45. Kollwitz  
46. Kollwitz  
47. Kollwitz  
48. Kollwitz  
49. Kollwitz  
50. Kollwitz  
51. Kollwitz  
52. Kollwitz  
53. Kollwitz  
54. Kollwitz  
55. Kollwitz  
56. Kollwitz  
57. Kollwitz  
58. Kollwitz  
59. Kollwitz  
60. Kollwitz  
61. Kollwitz  
62. Kollwitz  
63. Kollwitz  
64. Kollwitz  
65. Kollwitz  
66. Kollwitz  
67. Kollwitz  
68. Kollwitz  
69. Kollwitz  
70. Kollwitz  
71. Kollwitz  
72. Kollwitz  
73. Kollwitz  
74. Kollwitz  
75. Kollwitz  
76. Kollwitz  
77. Kollwitz  
78. Kollwitz  
79. Kollwitz  
80. Kollwitz  
81. Kollwitz  
82. Kollwitz  
83. Kollwitz  
84. Kollwitz  
85. Kollwitz  
86. Kollwitz  
87. Kollwitz  
88. Kollwitz  
89. Kollwitz  
90. Kollwitz  
91. Kollwitz  
92. Kollwitz  
93. Kollwitz  
94. Kollwitz  
95. Kollwitz  
96. Kollwitz  
97. Kollwitz  
98. Kollwitz  
99. Kollwitz  
100. Kollwitz

Bultmann *A hermeneutika problémája* című művében. – Ezért ugyanígy érthető az is, hogy minden interpretáció meghatározott előzetes megértést foglal magában, éppen azt, amely abból az életösszefüggésből bontakozik ki, melyhez a dolog tartozik.” S miközben azt is elfogadjuk, amit Tamkó *A tört-*

Tamkó Sirató Károlynak a *Dimensionnista Manifestum* eredeti [kéziratos] példányáról és az első kiadás egy részletéről készült fotómontázs

szavak művészete című 1932-es manifesztumában írt, azaz hogy „a szavak nem fejezik ki pontosan a fogalmakat”, egyet biztosan állíthatunk; Tamkó Siratónak *A Dimensionnista Manifestum története* című kötete mind az avantgárd mozgalmak, mind a tamkói költészet, mind pedig a modern, technicizált civilizáció bővületében élő ember önmegértéséhez fontos viszonyítási pontokat ad.

(2010)

# Kassák Lajos és a Magyar Műhely

A Magyar Műhely című, 1962-ben alapított folyóirat alkotókörében és szűkebb szerkesztőségében mindig különös hangsúlyt kapott Kassák Lajos személyisége és életútja. Kassák személyiségének máig tartó varázsa a lap azon munkatársait is megérintette, akik jóval 1967-es halála után születtek, de az író- és szerkesztőtársaktól hallott történetek – kiegészülve az életmű fontos darabjainak elolvasásával és megnézésével – egy olyan sajátos Kassák-képpel gazdagítottak bennünket, amely túlmutat az irodalomtudomány száraz értelmezési spektrumain, s az avantgárd művészlét sajátos hálózatiságának diakron vetületét, azaz a Kassákkal való személyes viszony képzetét eredményezte. Mindehhez hozzájárult a Magyar Műhely fokozatosan kialakult avantgárd szemléletének erősödése is, de a folyóirat korábbi lapszámait elolvasva egyértelművé válik, hogy még az avantgárdnak vagy neoavantgárdnak nevezhető korszakot megelőző lapszámok esetében, tehát a Magyar Műhely első évtizedében is meghatározó jelentőségű volt a kassáki életmű megközelítése, értelmezése, elfogadtatása, megszerettetése.

Kassák neve már rögtön az első évfolyam első számában (1962. május–június) megjelent, a Lőrincz Pál néven publikáló Nagy Pál *Kék novella* című írása után olvasható egy kassáki idézet: „Az új törekvésekre gyakorta használjuk a formalista szót, mint megbélyegzést, s ha ez a megbélyegzés jogos valakire, akkor az öröksükből élő költők a valóban formalisták,

mert nem formaalkotók, még pedig azért nem, mert nincs új formába kíváncozó mondanivalójuk... A mai művész, költő sem elégedhet meg az örökölt formarendszerek kultiválásával. Át kell törni a szűk határvonalakat még akkor is, ha ez pillanatnyilag anyagi vagy erkölcsi hátrányt jelent.”<sup>1</sup> Ugyanebben a számban Siklós István versei után is találunk egy Kassák-idézetet: „A közönségnek írok én is, de nem fogadhatom el irányítónak, mértékadónak a közönség művészeti kultúráját, sokban csiszolatlan ízlését. Az írónak ugyanúgy elvitathatatlan feladata műve tartalmának, formájának megfelelő kidolgozása, ahogyan a tudós is a saját legjobb belátása szerint oldja meg problémáit, a szakmába be nem avatottak véleményére való tekintet nélkül.”<sup>2</sup> E két oldalzárónak, helykitöltőnek is fel fogható, a tartalomjegyzékben fel sem tüntetett részlet jól mutatja a fiatal szerkesztőségi tagok (Czudar D. József, Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János, Szakál Imre) vonzódását a kassáki művészeti programhoz, még akkor is, ha a folyóirat első számainak szépirodalmi és kritikai publikációi egyáltalán nem az egyre erőteljesebben bontakozó európai új avantgárd mozgalmak jegyében fogantak, s nem is a klasszikus avantgárd (újra)értelmezésére tettek kísérletet, hanem mind esztétikai, mind földrajzi értelemben a teljes, vagy inkább közel teljes magyar irodalom, de különösen a diaszpóra fiatal alkotóinak bemutatására törekedtek. Az első szám külön betétlapon közzétett beköszöntőjében a szerkesztőbizottság meg is fogalmazta: „Az a célunk, hogy a külföldön élő, reménykeltően bontakozó fiatal művésznemzedék, írók, festők, kritikusok munkáinak biztosítsunk az eddiginél tágabb teret és változatosabb formát.”

Az első szám Kassák-idézeteiből is kihámozható kassáki program Magyar Műhely-es értelmezése valójában csak a het-

<sup>1</sup> Magyar Műhely 1. szám (1962. május–június), 24.

<sup>2</sup> Uo., 29.



venes évekre válik a lapot meghatározó esztétikai koncepcióvá, avantgárd programmá, míg a nyolcvanas években, s különösen annak a második felében, részben egy időben a periodika „hazaköltözésével”, a szerkesztőknek folyamatosan szembesülniük kellett a formalizmus vádjával. Ezzel a Műhely bírálói éppen a lap által bevezetett új – elsősorban vizuális – költészeti formák továbbépíthetlenségét, unalmassá váló alkalmazását kívánták ostromozni. Egy azonban biztos, a Magyar Műhely – Bujdosó Alpárral kiegészült – alapító szerkesztői önzetlen irodalmi-szerkesztői munkásságuk, lapkiadási tevékenységük során mindig tartották magukat Kassák azon, már idézett mondatához, hogy „Át kell törni a szűk határvonalakat még akkor is, ha ez pillanatnyilag anyagi vagy erkölcsi hátrányt jelent”.

Kassák Lajos a folyóirat 5. számának műmellékletében jelent meg három, 1962-ben készített absztrakt festményének reprodukciójával,<sup>3</sup> amelynek apropóját Kassák 1963-as tavaszi párizsi útjának rövid, szerző megjelölése nélküli bemutatása adja.<sup>4</sup> A Denise René galériájában megrendezett kiállítás mellett a folyóirat hírt ad arról a kötetről is, amelyben „harminchét francia és belga költő róttá le a tiszteletét” a nagy magyar mester előtt, valamint Révész György filmjéről, amelyben vászonra vitte Kassák *Angyalföldjét*.<sup>5</sup>

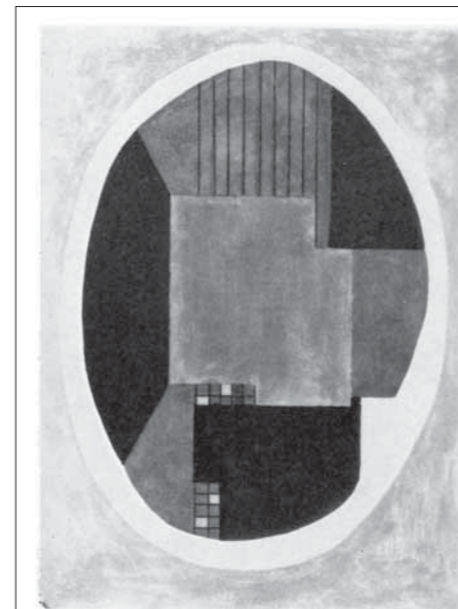
Az igazán komoly figyelmet a harmadik évfolyam Kassák-száma jelentette.<sup>6</sup> Nagy Pál életrajzi kötetében ki is emelte, hogy a Műhely tematikus számainak összeállításával valójában komoly céljuk volt: „feladatunk volt használni a magyarságnak, elsősorban a magyar irodalomnak”. A Magyar Műhely számai közül valóban kiemelkedik az a négy szám, amely

<sup>3</sup> Magyar Műhely 5. szám (1963. július–augusztus), műmelléklet a 40–41. oldal között.

<sup>4</sup> Uo., 41.

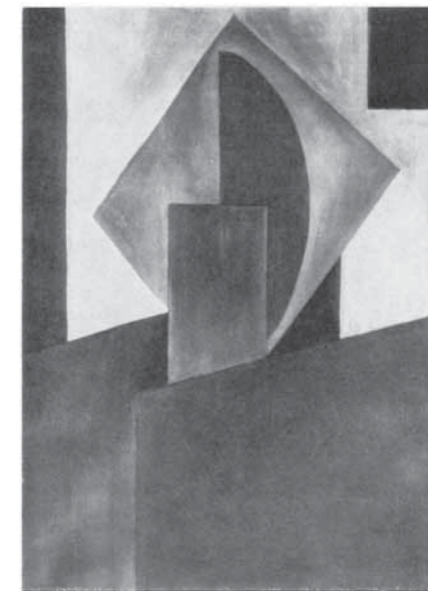
<sup>5</sup> *Angyalok földje*, fekete-fehér magyar játékfilm, 99 perc, 1962.

<sup>6</sup> Magyar Műhely 13. szám (1965. december 1.).

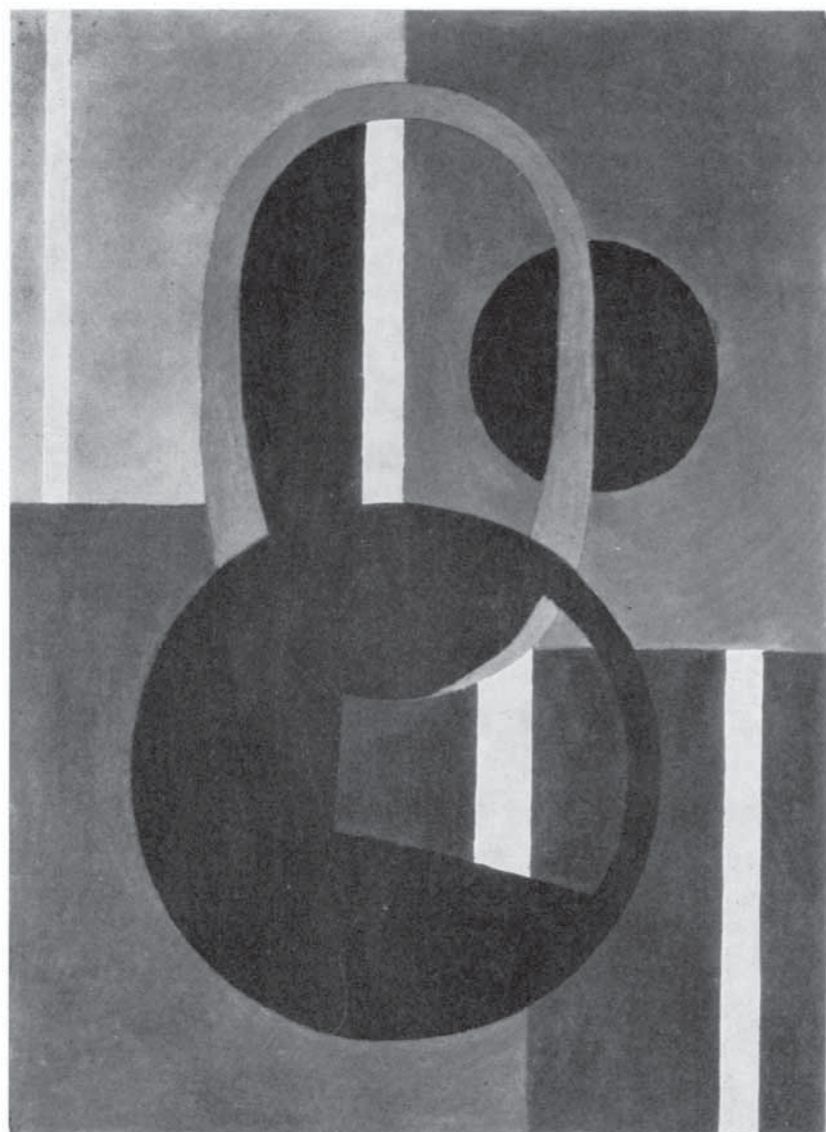


(1962)

KASSÁK LAJOS (Budapest)

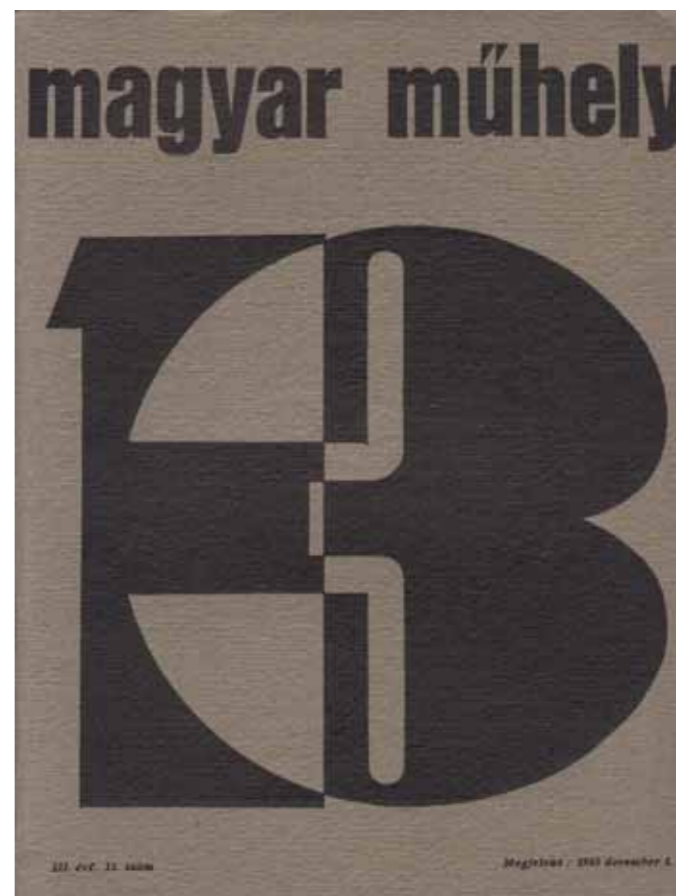


(1962)



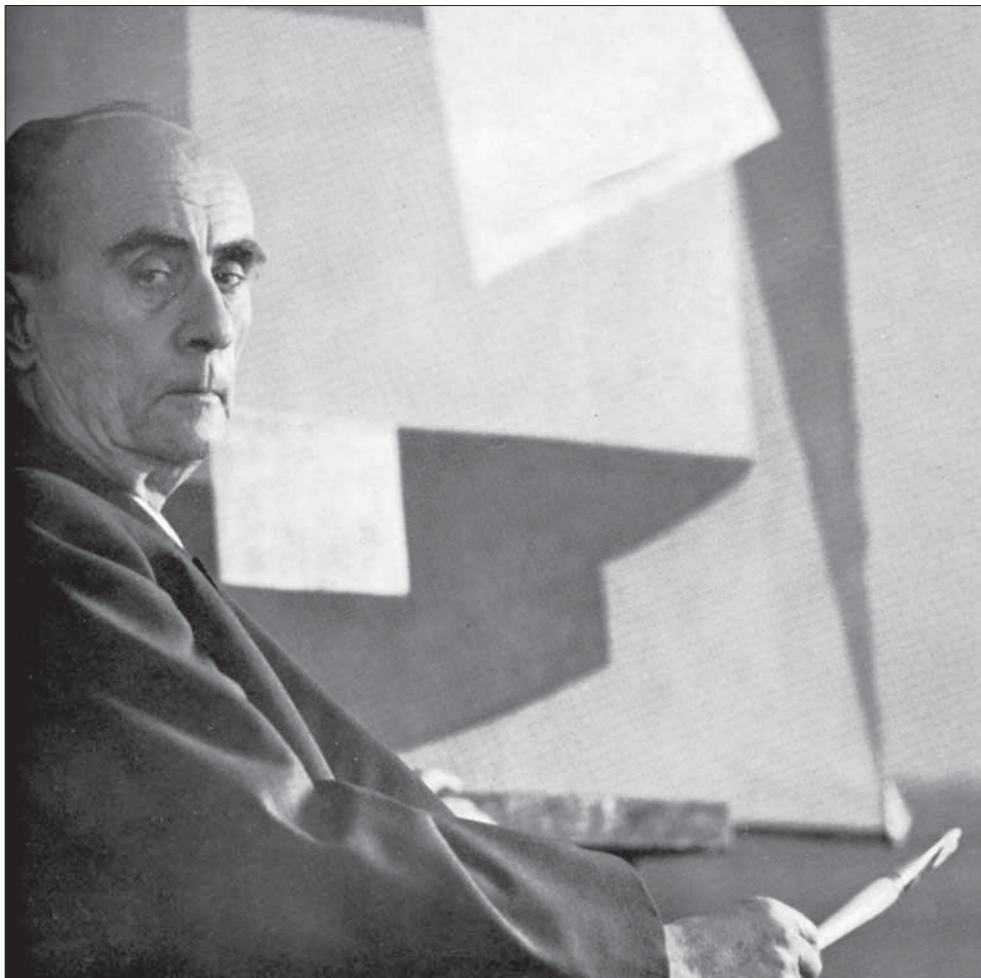
KASSÁK LAJOS (Budapest)

(1962)



a diktatúra kultúrpolitikája által háttérbe szorított szerzőkkel, Weöressel, Kassákkal, Füst Milánnal és Szentkuthy Miklóssal foglalkozott. A Kassák-szám a lezárásához közeledő életmű teljességét kívánta felmutatni, mint a rövid szerkesztői előszóban olvashatjuk, a szerkesztők célja az volt, hogy „a költő, elbeszélő, festő, esztéta és irodalomszervező, gazdag és máig gyarapodó örökségéből egyetlen arasz se maradjon felmértelenül”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Uo., 1.



MOLNÁR EDIT felvétele.

Ha Kassák Lajosról szólunk, nem szükséges örögyet keresnünk. Életművének időszerűsége immár félszázados — s nincs okunk kétségbevonni, hogy a következő félszázadban is az maradjon!

Kassák nem hajszolja a pillanatot; saját lépteivel halad előre az időben. Művelődésünk helyzete, — tájékozottságunk szűk szemhatára, közízlésünk elmaradottsága, alkotóink jórzésének önmérsztő bizonytalansága — teszi Kassákot állandóan időszerűvé.

A Magyar Műhely szerencsésének tartja, hogy az életmű méltatásához nem kell ültöröként kezdenie, hogy az elismerés sem a hazai értelmiség jelesebbjei, sem a hivatal részéről nem marad el. Célunk, hogy a Kassák-portré kiteljesítéséhez a magunk szemszögéből hozzájáruljunk; kívánságunk, hogy a költő, elbeszélő, festő, esztéta és irodalomszervező, gazdag és máig is gyarapodó örökségéből egyetlen arasz se maradjon felmértelenül.

A tematikus számot Molnár Edit híres Kassák-felvétele, valamint egy Kassák-reprodukció után valójában Kassák önálló kötetben is megjelent ciklusának, a *Mesterek köszöntésének* Max Ernstet, Henri Rousseau-t, Franz Marcot, Marc Chagallt, valamint Fernand Légeret üdvözlő, rendkívül szuggesztív darabjaival nyitják a lap szerkesztői. Lengyel Balázs *Kassák és a magyar versízlés* című esszéjében felvázolja Kassák poétikai újító szerepét, utalva arra, hogy Kassák a „Nyugatvers szépségszerményének első harcos ellenfele. Ő az európai avantgárddal egy időben fellépő első magyar avantgárd költő, akiben a múltat elutasító indulat eljut minden vonalon a hagyományokkal való leszámolásig; eljut az ismert eszmék, tartalmak és formák elvetéséig”. Úgy tűnik, a mai művészeknek is azzal kell folyamatosan szembesülniük, amit Lengyel Balázs Kassák befogadása kapcsán megjegyez: „A múltból hozott esztétikai konvenciók nálunk még mindig olyan erősek, hogy az esztétikusnak, aki hatni akar a közízlésre, unos-unatlan közhelyeket kell ismételtetnie.” Mintha a formalizmussal vádolt, a formabontás és műfajteremtés igényével fellépő, utóbb többek által doktriner avantgárdnak titulált műhelyek alkotói tevékenységének lehetséges értelmezési irányait vetné fel Lengyel Balázs, amikor Babitsot citálva („művészet sosem vethet el minden formákat úgy, hogy magával az elvetés tényével ismét forma ne támadjon”) megállapítja, hogy Kassák formabontása nyomán is kialakult az új forma,<sup>8</sup> „amely a rím és ritmuskényszerűtől, valamint a harmonikusabb szépségszermény előírásaitól szabadulva, szerkezetlen szerkesztettségében, rafinált spontaneitásában: érzelem és intellektualitás, belső kép és külső látvány, emlék és jelen egymásmellett-

<sup>8</sup> A formák elvetéséről írt sorokat vö. a Magyar Műhely nyolcvanas években jellemző vizuális költészeti programjával vagy Papp Tibor logo-mandaláihoz írt bevezetőjével: PAPP Tibor, *Vendégszövegek* 5, Magyar Műhely, Budapest, 1997, 5.

tiségét és összeszövődését: tudatunk újrendezett tartalmát tudta a versteremtő víziójában feltárni”.

Berényi Zsigmond *Kassák Lajos képzőművészeti munkássága* című írásában kronologikus rendben dolgozza fel Kassák vizuális tevékenységét, utalva arra a ma már közhelynek számító tényre, hogy Kassák „a konstruktivizmus, a mértani absztrakció előfutárai, úttörői közé tartozik”.

A Rajk-per egyik fővádlottja, Justus Pál személyes emlékeit osztja meg Kassák munkásmozgalmi szerepvállalása kapcsán, Márton László pedig Kassák nagy verséről, *A ló meghal, a madarak kirepülnek*ről értekezik. A 13. Magyar Műhely-szám egyetlen Kassáknak ajánlott szépirodalmi műve Keszei István *Alvó lovászfíú* című, meglepő módon klasszikus szonettformában íródott verse.

Sík Csaba *Kassák képe irodalomtörténetünkben* című esszéje nem kívánja részletesen feltárni a Kassák-recepció alakulástörténetét, csupán annak főbb ellentmondásait, az életmű megítélésének végletességeit mutatja fel, jól szemléltetve Kassák munkásságának évtizedek óta vitatott értékelését. Sík idézi Ernst Fischer – Kassák által is szívesen citált – mondatát: „A művészet nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az ember a világot megértse és megváltoztassa”, s hozzáteszi Kassák kiegészítő, ars poétikának is beillő sorait: „Ebben a mondatban, úgy érzem, az én költői hitvallásom is benne foglaltatik”. A Magyar Műhely 40 éves történetét ismerve, utólag visszaneézve úgy tűnhet, hogy miként a tematikus szám többi írása, Sík Csaba záró sorai is a műhelyesek későbbi művészi szerepvállalásának, magatartásának, a kassáki életmódhoz, munkásszorgalmához való ragaszkodásának az előkészítői, szellemi alapot teremtő gondolatai lennének. Így egyáltalán nem meglepő, hogy például a Kassák-számba hosszú, költői kiszólásokkal tarkított kritikát író Papp Tibornak a költészete – a kassáki életművel való foglalkozással párhuzamosan – erőteljes



Kassák-rajz a Kassák-szám 52. oldalán

formai és beszédmódbeli megújuláson esik át, s ez a folyamat a Műhely-számokban közölt verseiben szépen ki is rajzolódik.

A tematikus számnak külön értéke a Kozocsa Sándor által összeállított Kassák-bibliográfia, amely hasonló alapossággal készült, mint a 7–8. számban közreadott Weöres-bibliográfia, vagy majd a lapalapítás tízéves évfordulóján a 40. számban közzétett Magyar Műhely-repertórium.

Kassák haláláig még egyszer publikált a Magyar Műhelyben; ez a megjelenés is jelképes erejű, hiszen az ötödik évfolyam derekán megjelent 16–17. szám kétoldalas bevezetőjében összegzik a szerkesztők a mögöttük hagyott esztendőik tapasztalatait, és – politikai értelemben sokak által vitatott – feladatvállalásait; Kassáknak a saját életére, életművére utaló, szikár, rögtön a bevezetőt követő költeményei szintén felfoghatók egyfajta összegzésként.<sup>9</sup> A verseket követő *Arckép néhány mondatban* idézetei pedig Kassák – a Magyar Műhely által is vállalt – művészetről, művészi szerepről, feladatról szóló gondolatainak az összefoglalása.

Az 1967. július 15-én megjelent 21. szám szerkesztői üzenete már arról tudósít, hogy a folyóirat lapzártája után érkezett a hír a lap munkatársa és barátja, Kassák haláláról, pedig a szerkesztők még arra számítottak, hogy személyesen adhatják át neki a Magyar Műhely és a Convergences Kassák munkásságának szentelt különszámát. A rövid gyászjelentés egyértelműen fogalmaz: „A Magyar Műhely szerkesztői Kassák tanítványának is vallják magukat, folyóiratuk a Tett, a Ma, a Kortárs szellemének, szándékainak is örököse.”

A későbbi számokban még többször előtérbe kerül az alakja, a 28.-ban megjelenik egy rajza,<sup>10</sup> s Kovács Tibor közöl kritikát a Kassákkal is foglalkozó kötetekről, a 35.-ben Kassák

<sup>9</sup> *Sejtelek* (Magyar Műhely 16–17. szám, 3.), *Mester és tanítvány* (Uo., 4–5.), *Széltölcser* (Uo., 5.), *Sorsod* (Uo., 5.).

<sup>10</sup> Magyar Műhely 28. szám (1968. szeptember 1.), 54.

Lajosné naplórészletében elevenedik meg az alakja és a Műhely városához, Párizshoz való viszonya.<sup>11</sup>

A Magyar Műhely állandó szerzőinek, munkatársainak munkásságát „felmérő”, 1971-ben megjelent két antológiaszámban<sup>12</sup> jelképes erejűnek mondhatók a számok elejére kiválasztott mottók, Szentkuthy, Barta Sándor, Weöres sorai mellett Kassák az elkövetkező két évtizedre Magyar Műhely-es jelmondatnak is beillő gondolatai: „A világ mai képén rossz, naturalista festők dolgoznak. Végre is meg kell fejni a teheneket, szét kell hasogatni a nagy történelmi vásznakat és ki kell jelenteni, hogy mi is itt vagyunk” (1926). A 38. szám arról is tudósít, hogy önálló kötetben jelent meg a máig is meghatározó jelentőségű francia változata Kassák *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című hatalmas költeményének, Papp Tibor és Philippe Dôme fordításában.<sup>13</sup>

A 39. szám végén egy rövid hír olvasható, amelynek jelentőségét majd csak a következő évtizedek igazolják: „A Magyar Műhely szerkesztősége Kassák Lajos barátainak támogatásával Kassák Lajos alapítványt létesített, melynek célja, hogy az alapítóke kamataiból – Kassák Lajos emberi magatartása és művészi hitvallása szellemében – kiadja a Kassák-díjat. A Kassák alapítvány díjkiosztó bizottság tagjai: Kassák Lajosné, Schöffner Miklós, a Magyar Műhely három szerkesztője: Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, valamint gazdasági ügyintéző: Rosenberg Ervin gondozzák. A Kassák-díjat olyan avantgárd szellemű, te-

<sup>11</sup> KASSÁK Lajosné, *A tölgyfa árnyékában (naplórészlet)*, Magyar Műhely 35. szám (1969. szeptember 15.), 43–48.

<sup>12</sup> Magyar Műhely 38. szám (1971. június 1.), 39. szám (1971. december 1.).

<sup>13</sup> Lajos KASSÁK, *Le cheval meurt les oiseaux s'envolent*, Fata Morgana, Montpellier, 1971. Vö. Sz. Molnár Szilvia ezzel is foglalkozó tanulmányával: Sz. MOLNÁR Szilvia, *Képvess versus szabadvers. Kassák Lajos: A ló meghal és a madarak kirepülnek = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 165–179.



KL 40



A ló meghal és a madarak kirepülnek francia kiadásának borítója és címlapja

hetséges fiatal kaphatja meg, aki irodalomban vagy képzőművészetben sokat ígérő eredményt ér el. A Kassák-díj első alkalommal 1972 májusában kerül kiosztásra. A Kassák alapítvány szabályzatát következő számunkban teljes egészében leközzöljük.”

A 40. számban valóban megjelent a rövidített szabályzat, amelyben nem a beharangozóban olvasható avantgárd, hanem

LE CHEVAL MEURT LES OISEAUX S ENVOLENT

**P**OÈME DE LAJOS KASSAK •  
DANS UNE TRADUCTION ATELIER  
DE PHILIPPE DOME ET TIBOR PAPP  
• AVEC DES DESSINS DE L'AUTEUR  
ET DE VICTOR VASARELY • ET UN  
AVANT-PROPOS DE HANS RICHTER  
• AUX ÉDITIONS FATA MORGANA

modern szellemű<sup>14</sup> fiatal szerzőkről beszélnek: „A Kassák-díjat egy sokat ígérő, tehetséges fiatal kapja meg, aki az irodalomban vagy a képzőművészetben kimagasló kezdeti eredményt mutat fel. Irodalomban: bárhol élő, magyar anyanyelvű író, költő, kritikus vagy fordító, akinek munkaterülete a modern magyar irodalom. Bárhol élő idegen anyanyelvű fordító, kritikus, aki modern magyar műveket fordít, vagy a modern magyar irodalom valamelyik területével foglalkozik. Képzőművészetben: Magyarországon élő fiatal művész vagy esztéta, aki a modern művészettel foglalkozik, vagy olyan idegen nyelvű kritikus, aki a modern magyar képzőművészettel foglalkozik.”

A Kassák-díjat az első tíz évben olyan alkotók és teoretikusok kapták meg, mint Bakucz József, Szentjóbó Tamás, Jovánovics György, Oravec Imre, Philippe Dôme, Erdély Miklós, Tandori Dezső, Harasztý István, Nagy Károly, Beke László, Bujdosó Alpár stb. De ezzel a díjjal, s az alapítással egy időben lezajlott erőteljes esztétikai programváltással már új fejezet kezdődik a Kassák nélküli Magyar Műhely történetében.

(2007)

<sup>14</sup> Megjegyzem, hogy ez a kettős fogalomhasználat, a modern szó nem történeti kategóriaként, hanem az alkotásmódhoz való viszonyulás jelzőjeként, a progresszív szinonimájaként való használata mind a mai napig jellemzi a Magyar Műhely alkotóinak önreflexív, illetve elméleti írásait.

## A szonettforma megjelenése a kortárs avantgárd kísérleti költészetben

Az elmúlt évtizedek magyar avantgárd irodalmában a szonettforma érdekes szerepet kapott: a múlthoz, a klasszikus irodalmi hagyományhoz való viszony kifejezésének szimbólumává vált. A nyolcvanas években, valamint a kilencvenes évek első felében a vizuális költészetet a magyar irodalomban kanonizálni igyekvő Magyar Műhely című folyóirat alapító szerkesztője, Nagy Pál szinte valamennyi, a kísérleti költészet mibenlétét feszegető személyes megnyilvánulásában, de több interjújában is a maradiság, a meghaladandó formaközpontúság jelképéül használta ezt az igen gyakori, sokféle változatban meglévő versformát. *Avantgárd költő nem ír szonettet* – foglalhatnánk össze azt a már megmosolyogtatóan harcias avantgárd ars poeticát, amit Nagy Pál egész vizuális költészeti tevékenységével megpróbált alátámasztani, ám mindeközben több sajátos ellentmondás tanúi lehetünk: a nyolcvanas évekre a Magyar Műhely körében megerősödött kísérleti irodalom formabontó törekvéssel fellépő képviselőt éppen kiüresedő formalizmusukkal szembesítették az avantgárd irodalmat nem kedvelő pályatársak. Arra is többen rámutattak, hogy miközben a Magyar Műhely akkori köre görcsösen fellépett a zárt formák alkalmazása és az általuk műfajközpontúnak tartott irodalom ellen, aközben az alkotóközösség zárttá válásával párhuzamosan egyre zártabbá vált a nyelvi-vizuális kifejezési módjuk, s nem egyszer éppen műfajteremtő, műfaj-meghonosító szándékkal

léptek fel. Sajátos paradoxon az, hogy míg a folyamatos újat teremteni akarás avantgárd programja jegyében az irodalmi előzményekhez való viszonyulásnak, annak vállalhatatlanságának a jelképe lett a szonett, addig nem egyszer éppen ennek a formának a megújítási kísérleteiből, a szonettel való játszódásból születtek a kortárs avantgárd irodalom izgalmas darabjai. Ezek közül veszek sorra pár példát.

A nyelvi folyamatokat, a saját magát tárgyaúl választó költészetet a hetvenes–nyolcvanas években megvizsgáló Tandori Dezső konkrét versei között is találunk a szonettformára utaló, vagy azt konkrétan felidéző játékot, kísérletet. A konkrét szöveg Tandorinál is „élő és változó szervezet, nyelvi szövedék, mely elemi nyelvi műveleteken alapul, s melyben a nyelv általános és objektív folyamaton megy át, helyesebben ő maga a folyamat”.<sup>1</sup> A formálható, átalakítható nyelv, és az ebből építkező szöveg, a konkrét mű az alkotás folyamatának befejezésére, a mű belső terébe való belépésre ösztönöz. A *Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai közt az ábécét*<sup>2</sup> című műben olyan jel jut „főszerephez”, amely csak az írott nyelv része: (a macskakörömként használt) idézőjelek. Az ábécé betűi elfognak, az írás alkotóelemei semmivé foszlanak a kezünk között. Tarján Tamás szerint „a fogyó homokóraidő sugallatához az elfogyó irodalom sugallata társul. Rimbaud mint homokra mered a tenyeréből kipergő ábécére. Csak az ismételhető, csak a jel macskakörmömözhető, betűből csak betű lesz, az is egyre kevesebb.”<sup>3</sup> Egyébként hasonló lebontó folyamatra Tandori számos európai kortársánál találunk példát, elég csak Ernst Jandl vagy

<sup>1</sup> SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai II.*, Új Symposion, a 147–148. számok melléklete, 6.  
<sup>2</sup> A vers forrása: TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Magvető, Budapest, 1973.  
<sup>3</sup> TARJÁN Tamás, *Matt, három lépésben: Tandori Dezső „sakk trilógiájáról”* = Uő., *Egy tiszta tárgy találgatása*, Orpheusz Könyvek, Budapest, 1994, 18–19.

## RIMBAUD MÉEGYSZER ÁTPERGETI UJJAI KÖZT AZ ÁBÉCÉT

```

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v x y z
” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ”
” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ”
” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ”
” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ”
” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ”
” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ” ”
” ” ” ” ”
” ” ” ”
” ” ”
” ”
”

```

Tandori Dezső verse

Emmett Williams munkásságára utalunk. De a nyolcvanas évek magyar lírájában Petőcz András a *non-figuratív* című kötetének *Egybegyűjtött non-figuratív (tyroclonista) költemények* című fejezetében közölt vizuális, minimalista verseivel gyakorlatilag a Tandori idézett versében is meglevő költői szándékot tudatos programmá tette, s ezt a művek kísérőszövegében meg is fogalmazta. Szerinte a non-figuratív költészet „személytelen, »költőietlen« költészet. [...] a költészet vagy az irodalom akkor non-figuratív, ha nem ábrázol: a személyiség, az ember eltűnik, a »figura« kilép a költészetből, a szöveg »nem-figuratív« válik; magam is csupán közeggé (médiummá), közvetítő elemmé lettem, közvetítő az öntörvényű szöveg és a külvilág között. [...] A non-figuratív költészet a szó (pontosabban: a szöveg) jelentését háttérbe szorítja, feleslegessé teszi, annak csupán formáját – mint kezelhető és hasznos anyagot – veszi tudomásul. Ugyanakkor nem vizuális lettrizmus, nem kifejezetten



látványra törekszik, nem célja megmutatni a beszéd-től és szövegtől elidegenedett nyelvi jelek vizuális (vagy pláne fonikus) jelentéshordozó funkcióját. A non-figuratív költészetnek nem célja továbbá a szociális kommunikatív feladat betöltése sem (pedig végül is ez az irodalom), egyszerűen a szöveget és a szót, a nyelvi jelet vizsgálja, annak alakulását és változását, annak létezését.

A non-figuratív költészet csupán önmaga folyamatait mutatja meg: ez és ez történik a szöveggel, így és így alakul. A jelentés, ha nevezhetjük az egyes »műegész« »mondanivalóját« annak, az, ami a folyamatból szemmel látható. Példát és »ihletést« a képzőművészet olyan munkái adtak számomra, mint Malevics *Fekete négyzete* vagy Duchamp *Palackszárítója*. Az irodalom »palackszárítói« akarnak lenni ezek a szövegek. Jelentésük jelentésnélküliségükből fakad.”<sup>4</sup>

Tandori *Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai közt az ábécét* című verse is a saját folyamatait, a szöveg alakulását mutatja meg, s eközben ezt az önmagát építő vagy éppen lebontó verset akár szonettnek is tekinthetjük, bár látszólag csak tizenhárom soros: a tizennegyedik sorra éppen elfogynak a jelek – egy üres sorral zárul a mű, így teljesedik be a művön végigkövethető folyamat.

Míg Tandori ezen művében az ábécé betűinek felsorolásán túl a nyelv által csak fogalmi szinten megjeleníthető írásjel volt a költői kifejezés legfontosabb eszköze, a művek építő-eleme, addig az *Egy talált tárgy megtisztítása* című könyvében megjelent, a szonettforma megújítására példának hozható konkrét szonettje a versforma rímképletével játszik el. A *szonett* című versben<sup>5</sup> a sorokat jelölő rímképlet betűjeleit csak két, az írás nehézségeire utaló zárójeles megjegyzés szakítja

<sup>4</sup> PETŐCZ András, *non-figuratív*, Magyar Műhely, 1989, 85.

<sup>5</sup> A vers forrása: TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Magvető, Budapest, 1973.

## A SZONETT

a  
b  
b  
a

a  
b  
(Ennél a sornál megakadt,)  
b  
a

c  
d  
d

c  
d  
c

(aztán mégis folytatta és befejezte.)

Tandori Dezső verse

meg. Tarján Tamás szerint „hogya a költő mennyire végiggondolta a szonett matematikáját és mértanát, azt számos szöveges bizonyítékon kívül *A szonett* című képverse, versképlete is illusztrálhatja. [...] Ez a mű vagy kétsoros, vagy tizenhat soros – bár persze könnyűszerrel lehetne tizennégy is.”<sup>6</sup> Petőcz András 1996-ban megjelent *Az utazó búcsúja* című kötetében is van egy hasonló, általam megkésettnek tartott konkrét szonett, melyben Petőcz meg is számozza a sorokat, amelyek egyébként egy másik lehetséges rímképlettel játszanak el.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Uo.*, 18.

<sup>7</sup> PETŐCZ András: *Konkrét szonett*. A vers forrása: PETŐCZ András, *Az utazó búcsúja*, Bibliotheca Hungarica, Magyar Írószövetség – Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1996.

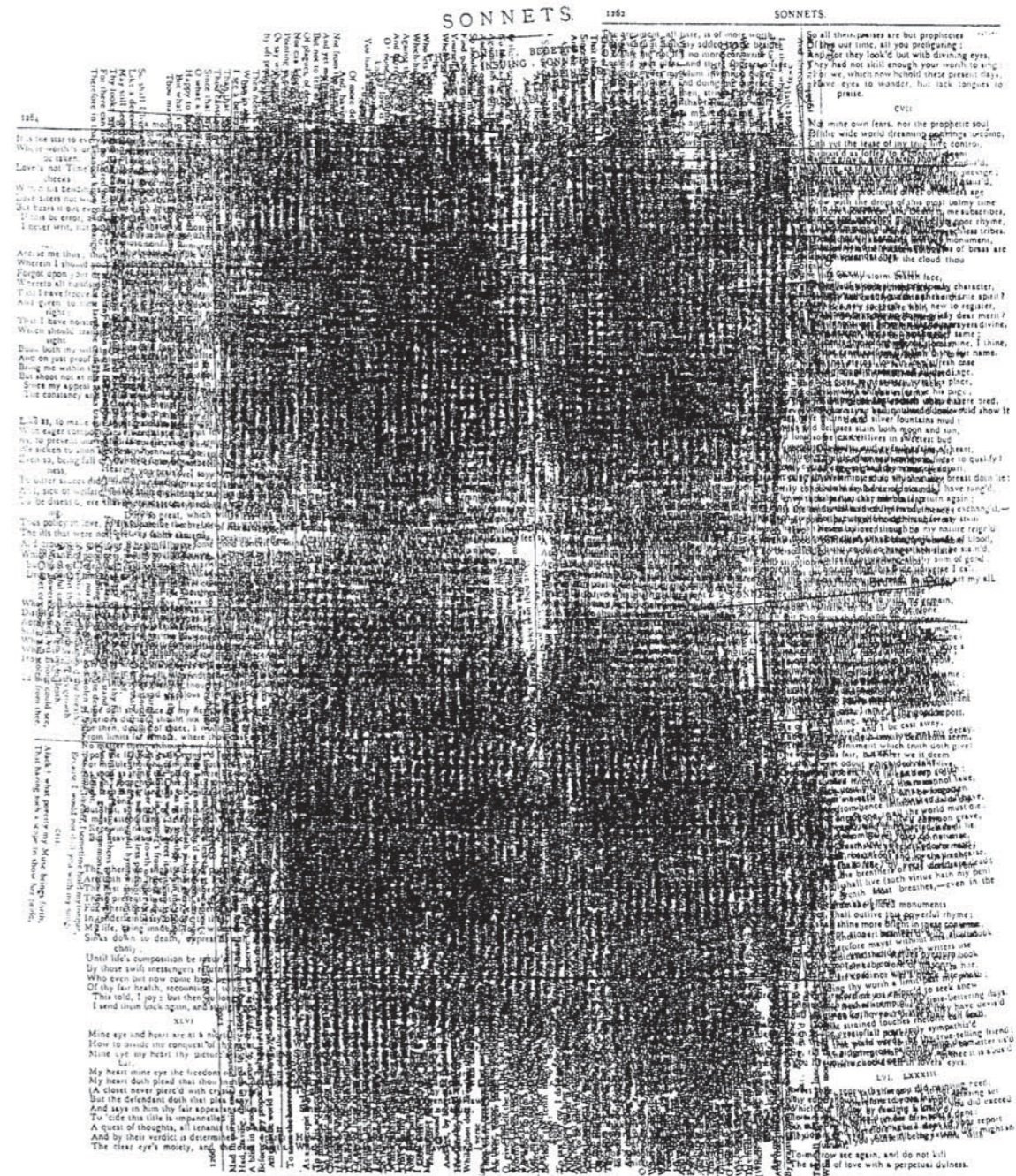
## Konkrét szonett

- 1 --- első sor --- a
- 2 --- második sor --- b
- 3 --- harmadik sor --- b
- 4 --- negyedik sor --- a
  
- 5 --- ötödik sor --- c
- 6 --- hatodik sor --- d
- 7 --- hetedik sor --- d
- 8 --- nyolcadik sor --- c
  
- 9 --- kilencedik sor --- e
- 10 --- tizedik sor --- e
- 11 --- tizenegyedik sor --- f
  
- 12 --- tizenkettedik sor --- g
- 13 --- tizenharmadik sor --- g
- 14 --- tizennegyedik sor --- f

A költészettől eltávolodó elektrografikus Zsubori Ervin sajátosan közelít a szonetthez. Mint azt a konkrét költszetet feldolgozó tanulmányomban már kifejtettem, *Shakespeare's sonnets* című,<sup>8</sup> fénymásolóval készült művében Shakespeare összes szonettje egyszerre látható, ugyanis Zsubori mindet egymásra másolta. Mivel állunk szemben? Képverssel, konkrét költeménnyel vagy jól megkomponált, irodalmi témájú elektrografikával? Amennyiben elfogadjuk, hogy a konkrét vers csak lineáris sorokból épülhet fel, abban az értelemben ez nem konkrét vers. Technikai kivitelezését tekintve elektrografika. Tartalma, mondanivalója, jelrendszere alapján költeménynek is nevezhetném. Az egymásra másolt szonettek egyetlen művé, Zsubori Ervin költeményévé állnak össze, egy metaforává, önálló konkrét alkotássá, amely elgondolkodtat: kell-e napjainkban máshogy szonettet írni (létrehozni)?

<sup>8</sup> A mű forrása: *vizUállásjelentés, irodalmi antológia*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely, 1995.

Petőcz András verse



Zsubori Ervin: Shakespeare's sonnets

Vajon meg lehet-e még tölteni korszerű tartalommal a hagyományos formákat? Esterházy Péter, fejet hajtva Ottlik előtt, egyetlen papírlapra másolta le kézzel az *Iskola a határon* című könyvet az első szótól az utolsóig. A két papírlapon látszólag ugyanaz valósult meg: egy-egy könyvnyi szöveg egymásra másolva látható (olvasni csak a forráshelyén olvasható). Esterházy műve gesztus, tisztelgés a mester és alkotása előtt, Zsuborít azonban nem a példaképnek járó tisztelet, hanem a formabontó kísérletezés foglalkoztatja.”<sup>9</sup>

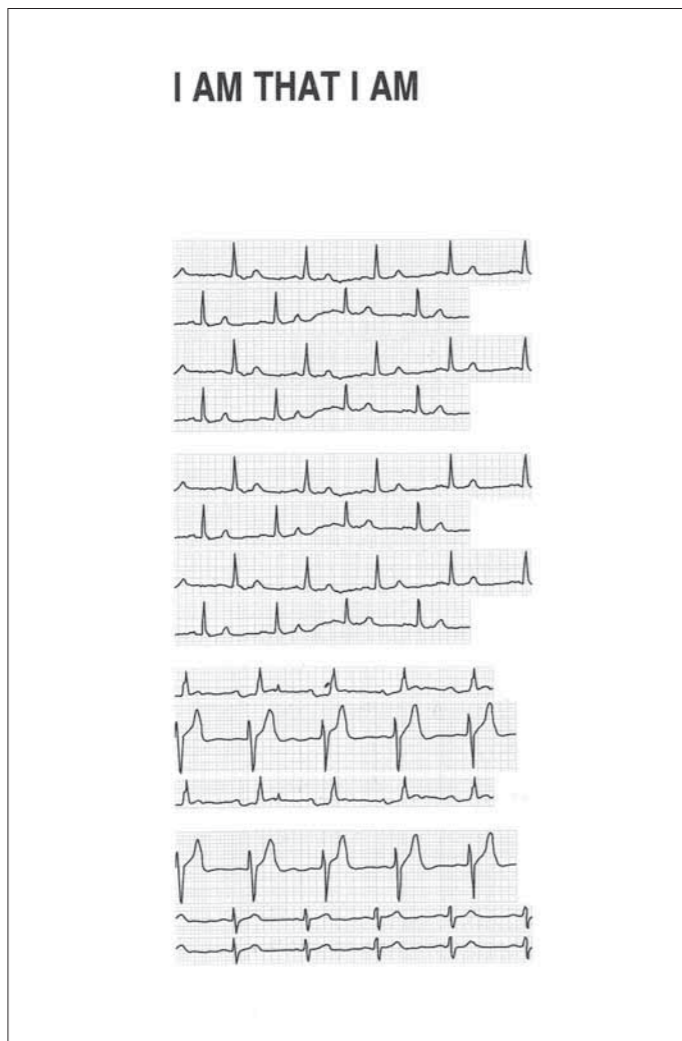
A kilencvenes évek második fele óta a másfél évtizeddel korábban oly divatos kísérleti irodalom, a vizuális és a konkrét költészet gyakorlatilag teljesen háttérbe szorult. A színvonalas, irodalmilag is értékelhető játékos kísérletek száma minimális lett, éppen ezért hatott üdítőleg Szűgyi Zoltán *Vagyok aki vagyok* című kötetének 2006-os megjelenése.<sup>10</sup> A kötetben 77 darab olyan egyforma szonett van, amelyeknek sorai nem betűkből, hanem a saját szívritmusát rögzítő EKG-jának feldarabolt, sorokra tördelt grafikonjaiból állnak. Ez a négy szakaszba rendezett 14 soros grafikai objektum a betűk hiánya ellenére is egyértelműen az írást mint akciót, mint a költő számára legfontosabb önkifejezési formát jeleníti meg. Ugyanakkor az EKG-rajzolatok az elképzelt mondatok, verssorok modalitásának is lehetnének a leképezései.

A kötet címe Mózes második könyvének egyik legismertebb jelmondata, amit Isten mondott Mózesnek, amikor ő az Úr nevét firtatta, azt kérdezve, miként nevezze meg Istent, amikor visszatérése után majd beszámol a találkozásról az övéinek, Izrael fiainak. *Vagyok aki vagyok* – hangzik a válasz az első teljes magyar bibliafordításban, Károli Gáspár 1590-es vizsolyi kiadásában. Persze Szűgyi használatában ez nem isten-

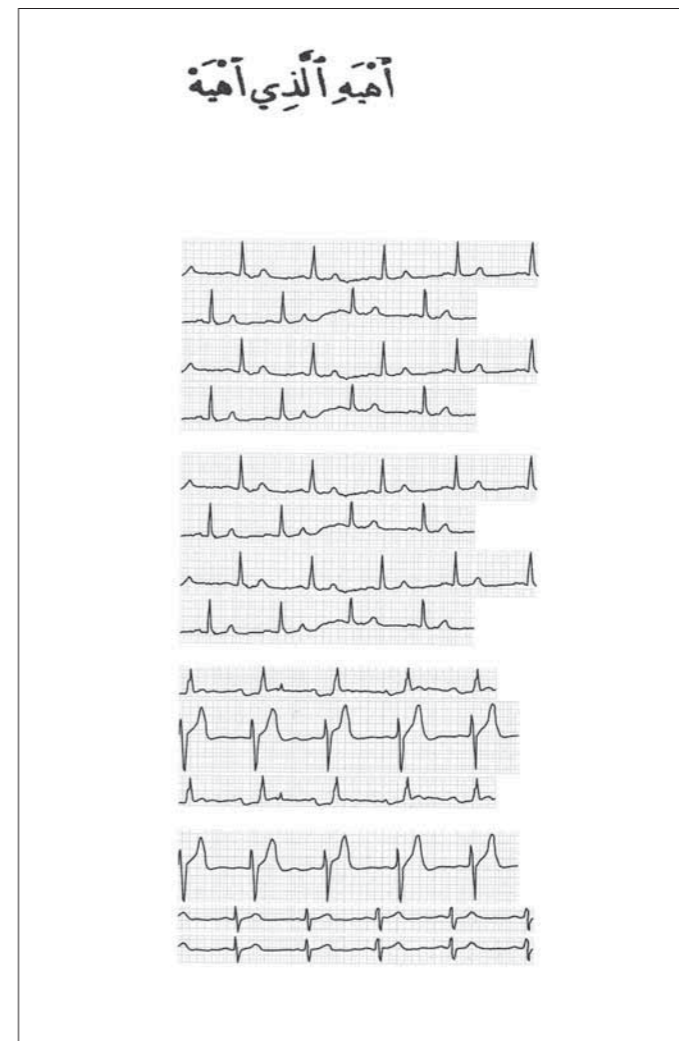
<sup>9</sup> L. SIMON László, *Konkrét költészet – konkrét vers* = Uő., *Hidak a Dunán*, Ráció, Budapest, 2005, 129–132.

<sup>10</sup> SZÜGYI Zoltán, *Vagyok aki vagyok*, Új Mandátum, Budapest, 2006.

káromlás, hanem éppen az alkotó művészen meglevő isteni teljesség kifejezése, az Isten által saját képére teremtett ember utalása a teremtés szándékára és képességére, még akkor is, ha az ember által teremtett világ teljessége csak az Isten által teremtettnek egy kis részlete, s ha az emberi teremtés aktusa az isteni korlátok közé is van beszorítva. Én vagyok az, aki vagyok, a szívverésem az én sajátos, egyedi, megismételhetetlen ritmusom, lüktetésem a világegészben. A szívverésem nélkül nem létezem, hiszen a szív az élő szervezet központja, miként a Nap a naprendszeré, Isten az egész világé. A mikro- és a makrokozmosz szakrális párhuzama ez. A szív egyébként a keresztény felfogásban a lelki élet székhelye, a belső ember szimbóluma, az érzelmek, az érzékenység helye, ami nélkül nincs művészet. A szív a Megváltó, a Szabadító jelképe, Isten országa, s egyben a szeretet attribútuma. Vagyok aki vagyok – mondja tehát Szűgyi, akinek nem marad más, csak a teremtés, az alkotás, a költészet ereje, ami benne van minden szívdobbanásában, sőt ettől dobban a szíve. Akkor mégis miért kell ez a monoton, a könyv egészén végigfutó ritmus? A szonettforma súlykolása? Mert éppen a kötöttség, tehát a betű, a szöveg eltűnése, azaz a formabontás mögött is meglevő meghatározottság az, ami az alkotó ember korlátozott szabadságára, nem a szabadságának korlátaira, hanem a korlátok által is biztosított szabadságra utal. Éppen a legtöbbet használt, leginkább elhasznált, de poraiból mindig feltámadó, újra és újra átértelmezett forma használata teszi egyértelművé Szűgyi ragaszkodását a költészethez, az irodalomhoz. A 13. század első felének szicíliai udvari költészetében keletkezett versformának a szigorú kötöttségeihez még abban is hű a szerző, hogy a sorok képével és hosszúságával utal a forma eredetileg meghatározott szótagszáma, ritmusára, valamint rímképletére, bár nem az *abab abab cdc dcd* változathoz, hiszen nála az utolsó szakaszban a *dee* variációval találkozunk.



A kötet cím egyben a „versek” címe is, de mind a 77 darabnak más nyelven van lejegyezve a címe, a sok száz lehetséges hivatalos bibliafordításból a számára valamiért fontos 77 darabot választotta ki. Mintha a nyelveken szólás csodálatos isteni adományát kapnánk meg, amiként az apostolok, amikor elöltötte őket a Szentlélek, s a Jeruzsálemben összegyűlt tömeg-



ben mindenki a saját nyelvén hallotta a megszólalásukat. Mi, mindannyian, e hetvenhét nemzet fiai megérthetjük Szűgyi Zoltán üzenetét: szembesüljünk saját magunkkal, saját életünk, lényünk legbelső lényegével!

A számválasztás sem véletlen, a hetes a kultúrtörténet leggyakoribb numerikus szimbóluma, amely az isteni töké-

letességet, a teremtés befejezettségét jelenti. A szerző által megidézett Bibliának is leggyakoribb numerikus szimbóluma: a teremtés hét napjától kezdve, a hét szűk és bő esztendőn át egészen az utolsó ítéletben megnyilvánuló isteni akaratot tartalmazó lezárt könyv hét pecsétjéig, a Jelenések könyve számos szimbólumáig. De folytathatnánk a sort a hét főbűnnel, a hét szabad művészettel, az európai mesékben visszatérő hetes számmal. Nekünk, magyaroknak a keresztény hagyományon túl is különösen fontos a hetes szám, kezdve a hét honfoglaló törzsszel, a hét vezérünkkel, a meséink hétfejű sárkányaival, a hét próbatétellel, a hetedik országgal, a mesebeli hétágú fával; mindezekre számos példát találhatunk Illyés Gyula *77 magyar népmeséjében*. Ám mindez már túlmutat Szűgyi Zoltán új, a kísérleti irodalom tárgykörébe is sorolható kötetén, csupán jelezni akartam, hogy milyen gondolati, asszociációs távlatokat képes nyitni a tárgyhöz és megjelenéséhez türelemmel, megértő szándékkal közeledő befogadóban.

(2006)

## Változatok a fotográfiára

# Ritkán látott képek\*

Válogatás a Magyar Fotográfiai Múzeum kincseiből

**M**inap a nyári konyhánkban pakoltam, s tányergyűjteményem legjobb darabjaival díszítettem a frissen meszelt helyiség falát. Édesanyámnak mutattam azt a két ajándékba kapott mai kerámiát, ami kilógott a külön-külön helyre feltett régi hollóháziak és tordaiak közül. A sorsukat firtató kérdésemre csupán annyit válaszolt: ne dobjam ki őket, egyszer ezek is régiak lesznek. Így menekült meg a kidobástól két, nekem egyáltalán nem tetsző, s különösebb piaci értéket sem képviselő dísztányér, amelyek kapcsán azon kezdtem el gondolkodni, lehet-e önérték a régiség, azaz hogy valami régen készült, s valahogy megőrződött az utókornak.

Az esztétikától a környezeti etikán át a politika világáig számos területen bontakoztak ki hol termékeny, hol demagógiába csapó viták arról, hogy minek lehet önértéke. A természet önértékét például alig kérdőjelezi meg bárki is, nem kell ahhoz sem ökofilozófiai írásokat, sem a kérdéssel foglalkozó katolikus morálteológusok műveit olvasni, hogy tudjuk, tekintsük a természet akár Istentől függő valóságnak, akár tőle független létezőnek, az emberi élet élhetősége szempontjából olyan védendő értékről van szó, amely nem szorul létjogosultsága igazolására.

\* Elhangzott 2010. július 1-jén a Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház kiállításának megnyitóján.

Az 1846 és 1911 között élt filozófus, Böhm Károly érték-mélete az idealisztikus önérték megnyilvánulásain alapul. Szerinte az önérték az intellektualitás és a cselekvés területén mutatkozik meg. Percz László írja Böhm rendszeréről, hogy abban „az intellektuális önérték a logikai és az esztétikai érték, a cselekvés önértéke az etikai érték: az igaz, a szép és a jó tehát egyaránt az önértékű szellem megnyilvánulása. Az önérték pedig nem más, mint az önnön tárgya fölé emelkedő, méltóságát saját öntudatába helyező intelligencia.”

Egy másik századfordulón élt filozófus, a német Heinrich Rickert (1863–1936) szerint a kultúrélet első két nagy területe a művészet és a tudomány, a nekik megfelelő önértékek pedig a szépség és az igazság. Visszatérve a természethez, joggal vethetjük fel: lehet-e a természetnek, a tájnak esztétikája? Ha elfogadjuk, hogy az esztétikai szemlélet mindig részleges az ontológiaihoz képest, akkor persze azt is feltételezzük, hogy a szépség mégsem lehet önérték, hiszen *a szépség csak a szent mellékterméke*. Azt az esztétikai dimenziót, amely a szépet önértéknek tekint, az alkotó ember, a teremtő emberi fantázia hozta létre: így csak a művészi alkotás felől visszanezve értelmezhető az ember rácsodálkozása a természetre: „ó, de szép”. Ezért is érthető, hogy Hegel a művészeti szépet a természeti szép fölé helyezi. Ugyanakkor a romantika után ugyanaz az alkotó szellem rombolta le a szépség kultuszát, ha tetszik: a szépség önértékét, amelyik azt megteremtette. A Hegel utáni esztétikában a szép fogalma fokozatosan veszítette el korábbi meghatározó jelentőségét. Később az avantgárd például a hagyományos szépségeszmény szétrombolásának az igényével lépett fel. Gadamer pedig már azt írja, hogy „a szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettségeként jelen van”.

A műtárgy-kereskedelem értékrendje szerint gyűjteményem tényérjai esetében a koruk önálló értékjelző kategóriaként feltételeződik az esztétikai minőségük mellett. Lehet-e

önérték a régiség? – kérdezem újra. S vajon a kereskedelmük-ből képződő haszon, a gazdasági jövedelmezőség értéknek tekinthető-e, hiszen minél régebbi egy tárgy, annál többet ér a kereskedelmi forgalomban. Ám a gazdasági haszon semmiképpen sem tekinthető önértéknek, legfeljebb önérdeknek, ahogy Adam Smith is véli: a gazdaság hajtóereje az ember önérdeke.

Mindez hogy kapcsolódik a Magyar Fotográfiai Múzeum kincseiből válogatott, *Ritkán látott képek* című kiállításához? Úgy, hogy a fotográfia esetében, főleg a digitális adathordozók térnyerése óta, fontos értékjelző dimenzióvá vált a fotográfia kora. Nemcsak a kép készítési idejének a koraisága miatt, hanem az elkészült, valamilyen klasszikus adathordozón, üvegnegatívon vagy filmen, zselatinos ezüstön vagy napfénypapíron őrzött mű tárgyi mivoltának egyedisége miatt is. Ez nyilván a műtárgy-kereskedelem sok évszázados hagyományából eredeztethető; talán nem meglepő, hogy az egyediség igénye a digitális technikával készült műveket is utolérte, sajátos paradoxont teremtve azzal, hogy videóművek kópiái is kereskedelmi tranzakciók tárgyává váltak. Az egyediséget megkérdőjelező vizuális műfajok így járultak hozzá egyedi művek létrehozásához.

A *Ritkán látott képek* pazar és változatos műtárgyanyagát látva is joggal tesszük fel a kérdést: egy-egy kiállított kép értékét vajon csak annak kora adja-e meg? Vagy a kép kora érték-növelő tényezőként jelenik-e meg? Péchy Erzsike 1930 körül készült fényképének mi adja meg a valódi értékét, mitől vált érdekessé arra, hogy Baki Péter, a tárlat kurátora a kiállított darabok közé emelje? Az alkotó, Angelo [Funk Pál] (1894–1974) személye? A beállítás, a kompozíció vagy a technika egyedisége? Vagy éppen a kép tárgya, az 1933-ban váratlanul, 45 évesen elhunyt ismert színésznő, operettprimadonna személye? Mi a hangsúlyosabb: az esztétikai érték vagy a kordokumentum-jelleg? A műtárgy időállósága, időn kívülsége vagy éppen a kora?



Divald Károly:  
*A Magas-Tátrából.*  
*A Jeges-tó,* albumin,  
24 × 31,5 cm,  
1890 körül

A magyar fényképészet egyik kiváló úttörőjének, Divald Károlynak (1830–1897) *A Magas-Tátrából. A Jeges-tó* című 1890-ben készült fényképéről is megkérdezhetjük: a kép készítésének az ideje növeli-e a kép esztétikai értékét? Nyilván fontos szempont az is, hogy szerepeljen a gyűjtemény ritkán látott darabjai közül egy felvétel Divaldtól is, aki a magyar táj szerelmeseként fotóival több millió képeslapot hozott forgalomba. Miképpen nem hiányozhat a hazai városfotózás egyik legjelentősebb alakja, Klösz György (1844–1913) sem, vagy Kepes György (1906–2001), akinek a közelmúltban a debreceni Modemben láthattuk rangos kiállítását. Sorolhatnánk





a fontosabbnál fontosabb neveket Mai Manótól Escher Károlyon, Balogh Rudolfon át Lucien Hervéig: a magyar fotográfia számos nagy alakja szerepel ezen a gyűjteményes kiállításon. Ezer értelmezési és megközelítési szempontot vethetünk fel a művek megtekintése után, Székely A. László 1927-ben készült *Táncosnőjét* én például óhatatlanul Hapák Péter kortárs táncfotóival vettem egybe, bár a fiatal nemzedékhez tartó Hapáknak évek óta nem láttam idehaza tárlatát, s ezen a kiállításon sem szerepel képeivel. Pedig a mögöttünk hagyott évtizedek jelentős fotográfusaitól is láthatunk értékes műveket. Fejes László, Baricz Katalin, Minyó-Szert Károly, Kudász Gábor Arion, Tóth György, Szabó Dezső, Bozsó András,

Klősz György: *A Lánchíd az Akadémiából nézve, villamos végállomás,* zselatinos ezüst, 30,4×39,8 cm. 1894/1975

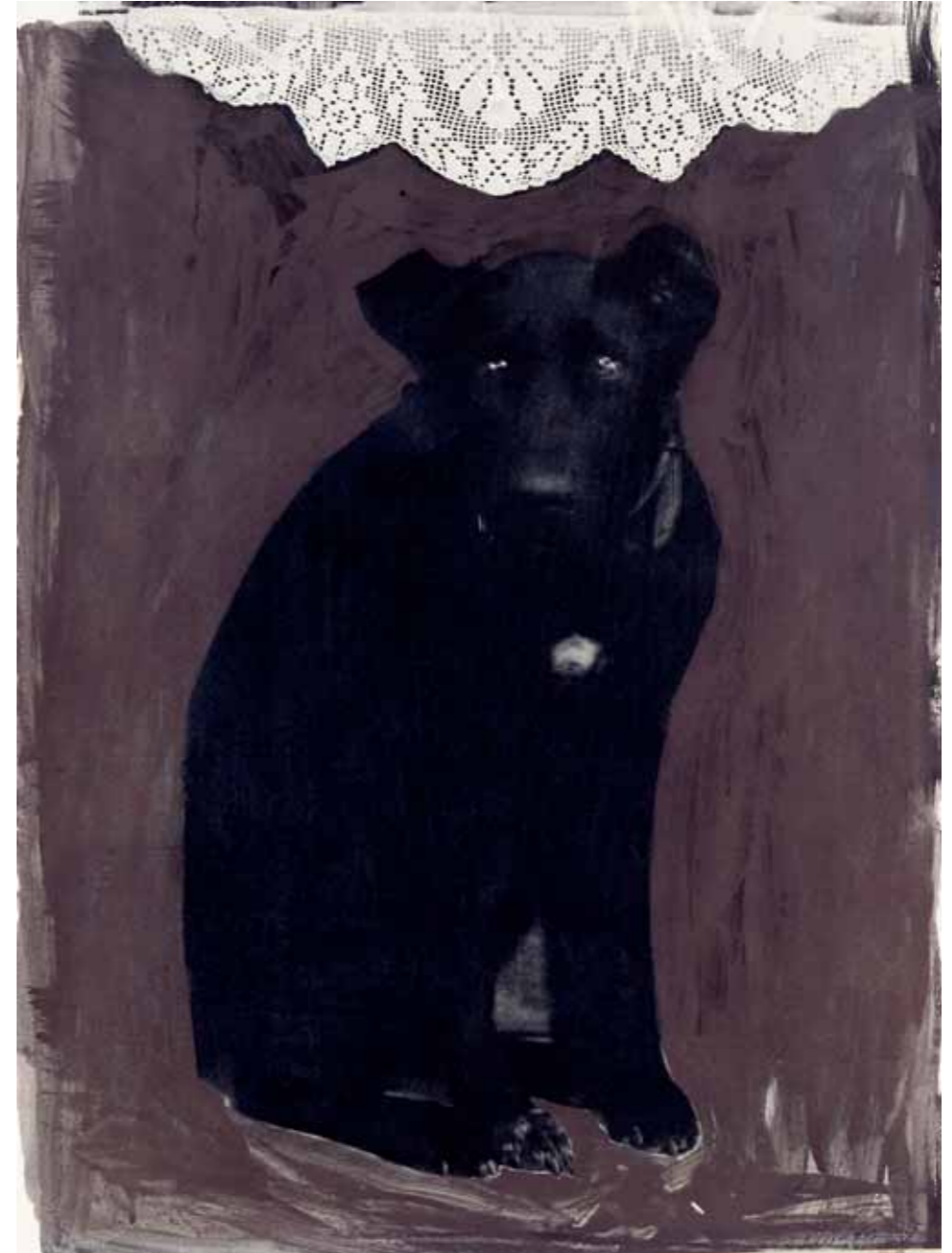


Székely A. László: *Táncosnő,* zselatinos ezüst, 39,9×29,9 cm. 1927

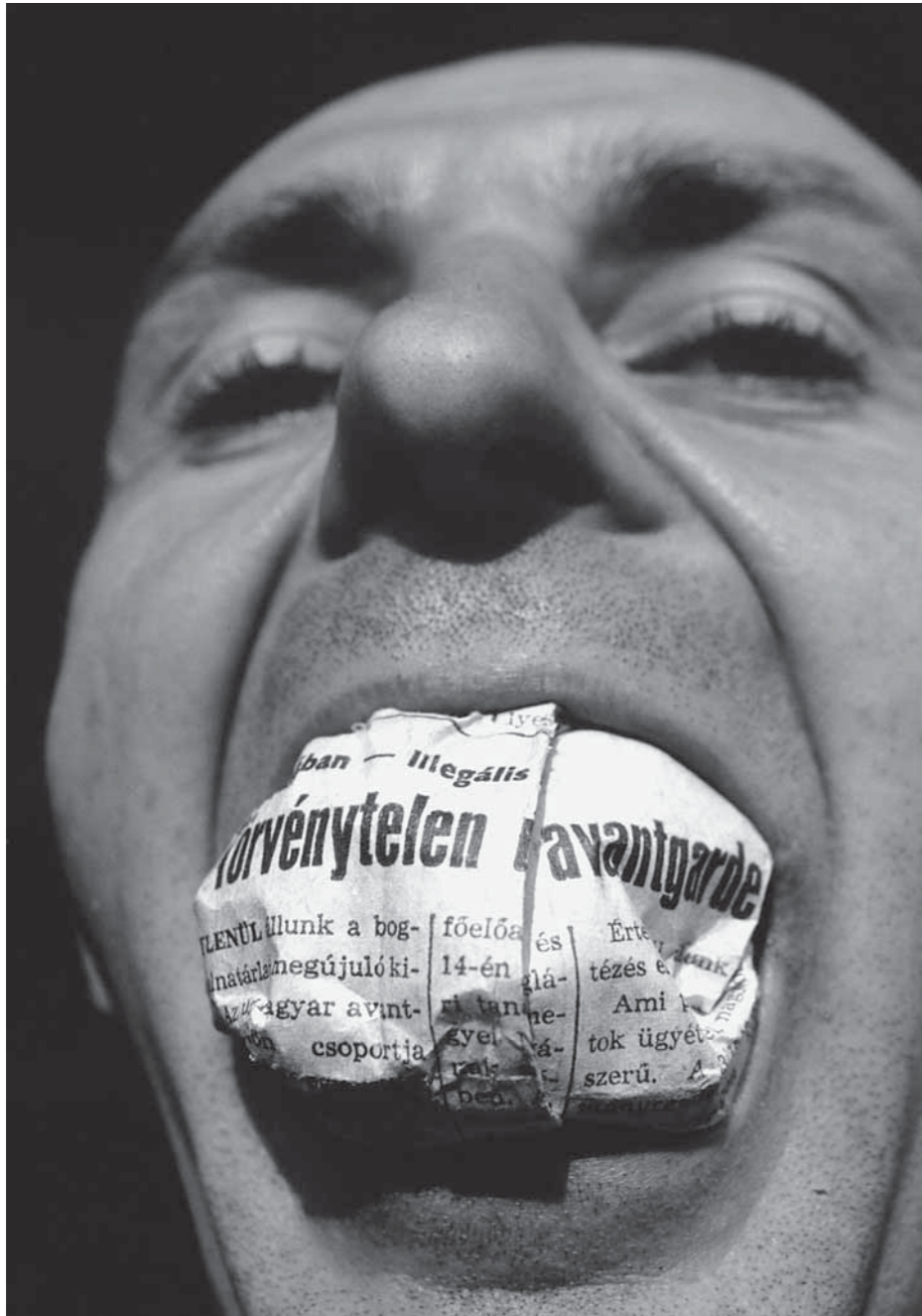


Fejes László: *Esküvő*,  
zselatinos ezüst, 1965

vagy Gerhes Gábor fotóinál nyilván a címben rögzített tény volt a legfontosabb kiállításszervező erő, azaz hogy a múzeum ritkán kiállított, de jelentős esztétikai értéket képviselő anyagaiból válogatott a kurátor. Egyszer persze „ezek is régiek lesznek”, de ezen művek esetében a mai szemlélődő számára a koruk nem lehet értéknövelő tényező, még akkor sem, ha a jövő század befogadói számára (befogadás- és hatás)történeti szempontokkal is óhatatlanul kiegészül a képek értelmezési tere, ha tetszik, történeti narratíva szövődik a téma meghatározta narratíva köré. Igaz ez még Haris László *Törvénytelen avantgarde* című 1971-es felvételére is, amelynek értelmezési lehetőségei messze túlmutatnak a fotóesztétika világán, művészettörténeti és politikai konnotációi, a képen megjelenő szövegrészlet irodalmi összefüggései arra mutat-



Minyó-Szert Károly: *Főkutya*, zselatinos ezüst, 1990-es évek



nak rá, hogy a magyar fotográfiának van egy olyan évszázados hagyománnyal rendelkező vonulata is, amely a kísérleti irodalommal és filmmel legalább annyira rokon, mint amennyire távol van Klösz, Balogh Rudolf vagy Korniss Péter fotó-univerzumától.

Mindez azt bizonyítja, hogy az ezerszínű magyar fotográfia, a Magyar Fotográfiai Múzeum ismert vagy a most felvilantott ritkán látott kincsei olyan értékek, amelyek az európai fotográfia történet legjobbjai között tarthatók számon, s amelyek alkotóit – köztük az itt nem látható állócsillagokat, Moholy-Nagytól Robert Capáig – a jelenleginél sokkal hangsúlyosabban kellene bemutatni a hazai közönségnek és a világnak is.

(2010)

# A portrévá lett arc

A fotográfia irányai és az Ady-fényképek

„Kiss Ferenc ismert fényképészünk a múlt napokban lefotografálta szerkesztőségünk tagjait. A szerkesztőségi szobában együtt vannak a munkatársak (máskor – bevallhatjuk – nem igen történik meg). A szerkesztő előtt egy nagy halom újság, az olló azonban nincs kezében. A lap poéta-főmunkatársa alighanem verset ír, el van merülve gondolataiban, előtte papír, kezében toll. A munkatársak közül mindenik el van foglalva. A telefontól fülel a kagylóval az egyik. Valami szenzációs hírt hallhat, mert az arcán izgatottság látszik. A korrektúrárt veszi át a másik munkatárs, míg kettő – komolyabb hírlapírókhoz illően – nem kér részt a kellemetlen munkából, hanem olvas csendes nyugalommal egy hosszú színlapot. A kép igen sikerült, csak dicséri a különben is jónevű fényképészt.” Ezt a rövid szerkesztőségi tudósítást az ifjú Ady Endre jegyezte a Debreczeni Reggeli Ujság 1898. október 14-i számában. Mint azt a következő oldalon látható fénykép is bizonyítja, a telefonáló személy maga Ady, akit minden bizonnyal nem valamilyen szenzációs hír köthet le, hanem egy ifjú hölgy távoli hangja. Legalábbis ez juthat az olvasó eszébe az 1900-ban a nagyváradi Szabadságban publikált *Dal az interurbán telefontól* című verse ismeretében: „Gizust, a kis kacért, az édest, / Tegnap zavarba hoztam ám, / Felcsengetém sürgős beszédhez, / Tudom, pirult a kisleány. / Bejelentém, hogy jövő héten / Bizonnyal a szaván fogom, / Mert most Váradról diskurálok, / Mert már megnyílt a telefon, / Az interurbán telefon.”



Ady Endre 1898-ban a Debreczeni Reggeli Ujság szerkesztőségében. A képen még Zoltai Lajos főszerkesztő, Tar Zoltán riporter, Szini Péter főmunkatárs, Drumár János színikritikus és Fittler Jenő krokista, s a kis ablakban egy ismeretlen személy társaságában Fazekas szedő látható. Kiss Ferenc felvétele

Az 1876-ban Alexander Graham Bell által szabadalmaztatott, a 20. század elejére mind szélesebb körben terjedő technikai eszköz, a telefon persze számos költemény témájává vált. „A kagyló bűg, ó áldott kagyló, / Mely ily dús gyöngyöket terem, / Úgy érzem, édesbús viharzón / A tenger zeng, a végtelen” – írja Juhász Gyula a *Telefon* című versében. Ady *Az év komédiájában* is megörökíti az interurbán telefontól hallható hangot, Tóth Árpád *Szomorú nóta a telefontól* címmel közölt költeményt („Az ember gyomra mélyét, / Az epéjét / És a veséjét / Egy piros fonál / Csiklandozza végig, ha telefonál, / Átjárja a szívet, a májat, / S szent zsoltárookra ingerli a száját. / Az okozója ott lóg a falon, / Ő róla zeng e telefon-dalom”). Reményik Sándor a *Telefontól* címmel írt költeményt, de például Babitsnál és Kosztolányinál is versépítő téma volt a telefon,



a telefonálás. Az írók, költők figyelme a 19. század végétől egyre gyakrabban fordult a technika, a tudomány újdonságai, az új médiumoknak köszönhető, korábban ismeretlen kommunikációs lehetőségek felé. A rádió, a fotó, a film, a hangosfilm észrevétlenül lett az irodalmi szövegek témája és nem egy esetben hordozója is. Ezen médiumok megjelenésével és általánossá válásával azzal a korabeli alkotói és értelmezői ta-

pasztalattal is számolnunk kell, hogy „a közlésnek valamennyi formája ki van szolgáltatva nemcsak a közlés egyszerre materiális és immateriális médiumának, azaz magának a nyelvnek, de egyúttal a kommunikáció materiális hordozójának, vagyis a mediális technikáknak is. Azoknak, melyeknek ha nem is maradéktalanul, de maga a nyelv is nagyban kiszolgál-



Ady Endre 1898 őszi Debreczenben. Kiss Ferenc felvétele

tatott” – írja Bednatics Gábor és Bónus Tibor a *Kulturális közegek* című szöveggyűjtemény bevezetőjében, amely kötetben éppen a technikai médiumoknak az irodalom – a 20. század első felében Magyarországon tapasztalható intézményi és egyéb – státusának a megváltozásában játszott szerepét vizsgálják.

A fotográfia megjelenése, majd széles körben való elterjedése, s a művészi igényű képek körüli polémiák szaporodása a művészetről való gondolkodást is gazdagította. A fényképezésről mint egy lehetséges művészi médiumról való viták hosszú évek után csendesedtek el. Lengyel Géza 1910-ben a Nyu-

Ady Endre 1899. augusztus 26-án Debrecenben. Gondy és Eggy felvétele



Ady Endre igazolványképe a Magyar Királyi Államvasutak pecsétjével. Nagyvárad, 1901

gatban egy Múcsarnok-beli fotókiállítás kapcsán ezt írja: „Aról már vitáztak eleget, művészet-e a fotografálás vagy sem, holott ez a meghatározás magát az elvet semmivel sem viszi előre. A rézkarcnak és a fametszetnek nem ártott meg, hogy sokáig nem tartották a nagy kompozíciók készítésével egyenrangúnak. A fotografálás is a fejlődés csúcsára emelkedhet e meddő vita eldöntése nélkül, s amilyen hatalmasan növekszik jelentősége, a tudásnak, az ismeretszerzésnek, a kultúrában való tájékozódásnak éppen olyan nevezetes tényezője lesz, mint a művészet, az írott tudomány.”

Ady Endre 1907 végén az Ős Budavára Vállalat felvételén



Ady Endre Püspöktúrdón 1909 júliusában. Az ülő sorban Nagy Mihály váradai hírlapíró és Fejér Lipót matematikus, az álló sorban György Ernő ügyvéd és Kanitz Henrik, a kolozsvári klinika orvosa

Ady Endre a Tátrában 1910. július 28. és augusztus 18. között.  
Valószínűleg Wlassics Tibor felvétele (a kép Mórícz Zsigmond tulajdona volt)



A múltba visszatekintő szakembereknek különösen fontos a fényképek dokumentumjellege, az üvegnegatívokon, filmekben, papíron s más adathordozókon rögzített pillanatok mást és mást mondanak az irodalomtörténésznek, a néprajzosnak, a történésznek. Számukra még a művészi igénnyel készült vagy egyértelműen műalkotásnak tekinthető fotográfia is felfejthető, adatolható részletei miatt lesz fontos, s ilyen módon a kép a mozaikszerűen összeállítandó biográfia kicsiny, de szintén lényeges részletének tekinthető. Szini Gyula 1911-ben

a Nyugatban úgy vélekedett, hogy „a fotográfia kétségkívül hitesebb, mintegy természettudományibb képet fog hagyni rólunk az utókorra, mint a kőrajz művészei azokról az emberekről, akik Louis Philippe korában éltek.

És mégis valamit elvesztettünk. A művész cirógató pillantását, amely kis és nagy dolgokon, fontos és jelentéktelen embereken egyforma szeretettel merengett el. A szubjektív helyett ránk az objektív van szögezve.

Soha többé vissza már nem jön az a kor, amely mahagóni fakeretű, tréfás és érzelmes kőrajzokkal tarkította a virágos mintájú falakat, amik közt a pohos szervant tükrös fala csillogott apró csecsebecséivel, az első tarkapárnás bútorok duzzadoztak és gótikus stílusú bronzóra pengette halk ércszóval a negyedórákat.”

Milyen érdekes: ha a régi korok nagy mestereinek, fotográfus dinasztiáinak az összegyűjtött munkáiból készült albumokat lapozgatjuk, vagy a kiállításait nézzük meg, úgy érezzük, Szini Gyula sajnálkozó ítélete elhamarkodott volt. Mert miközben valóban „természettudományibb”, azaz a tudományos feldolgozás számára részleteiben is használható alapanyagot jelentenek a lassan kifakuló képek, aközben az objektív mögött a fényképész szemét, érzéseit, gondolkodását, a hagyományokhoz való viszonyát is meglátjuk, mert tudjuk, hogy a fényképezés nagyon is szubjektív műfaj. „A fényképész személye és különösen gyakran publikált, kedvelt képei kölcsönösen egymást határozzák meg, nem szétválaszthatóak, mint ahogy valamely helyszínről sem lehet »máshol« képet készíteni. Egyetlen fényképről sem lehet egyértelműen megmondani, hogy »csak« ez a fényképész készítette, s nem más, ha ezt bizonyosan nem tudjuk, viszont egy azonos fényképész által készített képek sorából többé vagy kevésbé határozottan kirajzolódik egy személyes jelleg” – írja Peternák Miklós André Kertész kapcsán a *Képháromszög* című könyvé-



ben. „Egy alkalmi – vagy nem különösebben érzékeny – fotósnál ezt saját sorsának eseményei, egymást követő állomásai hitelesítik, kapcsolják össze, vagyis a személyes jegyek nem a képekből adódnak, míg egy olyan fotósnál, mint Kertész, a képek jellegéből (a kiválasztott helyek, dolgok, kompozíciós megoldások stb.) közvetlenül egy személyiség jelenléte érződik, pontosabban kép és személy, nem pusztán kép és esemény kapcsolódik össze.”

Ady Endre életében, pontosabban élete dokumentálásban „a művészi fényképész” Székely Aladár szemét és szellemét lehetne André Kertészéhez hasonlítani. Az 1870 és 1940 között élt Székely *Modern fényképezés* című 1907-es írásában is kifejtette, hogy a modern fényképésznek szakítania kell a banális sablonokkal, „vakmerően, tudatos egyéni szemmel” kell látnia. Székely a kor legnagyobbjait örökölte meg, többek között Babitsról, Benedek Elekről, Bródy Sándorról, Hatvany Lajosról, Ignotusról, Móriczról, Szomory Dezsőről, Kóbor Tamásról, Körösfői Kriesch Aladáról, Fényes Adolfról, Gulácsy Lajosról, Kaffka Margitról, Elek Artúrról, Eötvös Lorándról, Apponyi Albertről, Bartók Béláról, Kodályról, Hubay Jenőről, Szinyei Merse Pálról, Rippl-Rónairól, Ligeti Miklósról készített képeket, de a legtöbbet Adyt fényképezte le. A szellemi, baráti vonzalom kölcsönös volt, Ady 1915 karácsonykor előszót írt Székely Aladár fényképeihez az *Írók és művészek* album számára, amelyben a már befutott fényírót számára „kedves, nagy intelligenciájú ember s pompás fotográfus”-nak írja le. Ady szerint „Székely Aladár gépje pedig nem afféle mulatságos és kevés lelkű gép: egy nagyon kifejlett művészerzésű ember dirigálja kedve-művészete szerint. Persze-persze – mint Ignotus mondja – »ez a realista... naturalista fotográfia... nem mindenkinek kedvére való«, de éppen itt van az irodalmisága is: igaz, kérlelhetetlen és művészi.” A kötet erejét és a portréfotózás művészeti problémáit Nyugat-beli kritikájában 1916-ban

Bálint Aladár is kiemeli: „A modern fotográfia mesterei bizonyára azzal az érzéssel állnak szemtől szemben az emberrel, mint a jó portréfestő. És nyilván nagy önmegtágadásukba kerül, hogy hamis útra ne tévedjenek, ne kanyarodjanak a képzőművészet ösvényeire. Erényük éppen a tisztánlátás, a karakter felismerése.

Ami a jó fotográfusról elmondható, leírható, az pontosan ráillik Székely Aladárra, aki úgyszólván a legelső azok között, akik felismerték, hogy meddig lehet tágítani a fotografálás határait.

Nem véletlen, hogy a legtöbb író, festő, szobrász fotográfiája az ő műhelyéből került ki. Ahogy ő kikereste és megtalálta a szellemi életet élő emberek arcában lappangó, homlokán égő titkos jegyet, megkapó karakterisztikumot, éppen olyan

Ady Endre  
érmindszenti házuk  
előtt 1913. augusztus  
21. és 29. között.  
Ady mellett Ady Lajos,  
Ady Lőrincné, Ady  
Lőrinc és Ady Lajosné  
Kaizler Anna látható.  
Huszthy Zoltán felvétele





megértésre, méltánylásra talált azok részéről, akik minden újra értékesre, csalhatatlan ösztönükkel gyorsan ráakadnak.”

Mint láthatjuk, a fotográfia művészeti mivoltának vitathatósága ekkor folyamatosan szerepet kap a fotográfusok munkásságát bemutató recepcióban. Ignotus éppen Székely kapcsán ír a Nyugat 1910. karácsonyi számában arról, hogy a „derék fotográfus ember”-nek a művészete abban áll, „hogyan nem művészkedik a fotográfiával, s képeinek az az egyéni s ezzel megint művészi vonásuk, hogy nem tolja beléjük egyéniségét. Tudniillik: a fotográfia csak így lehet igaz, ami ebben a különös esetben művészt jelent. A festő a maga látása, a maga érzése, a maga kedve szerint fest s képe annyira művészi, amennyire magát bele tudta tenni. Ezt azonban a fotográfus a priori nem teheti, mert végre sem ő az, aki a képet írja, hanem a nap, a lencse, a megérző vegyület.” Ignotus szerint Szé-

Ady Endre Balatonfüreden 1917. június 8-án. Ady mellett Ady Lajos, Ady Lajosné Kaizler Anna látható, a jobb szélén Boncza Berta, mögötte pedig a későbbi színésznő Putty Lia látható.

kely „reális fotográfiáit” nem mindenki kedveli, „de mégis mind többen kezdik megbecsülni a Székely Aladár kéréstetlenségében a művészi becsületességet s ezzel – amennyire fotográfiánál erről szó lehet – a művészetet, s a szépen nekilendült magyar fényképírásban mind több szem és több megrendelés fordul az ő nyers, de erős képei felé.”

Ignotus szerint az erőltetett beállításokat kerülő, a retusálást mellőző realista vagy naturalista fotózásnak az erejét az „egyéniességbe való menekülés” adja, ami alatt ő nem a fotográfus egyéniségét, hanem a lefotografálandóét érti: „ez az egyéniség kifelé látási képül megjelenik legkülönbözőbb részleteinek mozaikköveiben”. S miközben én Székelyt is erős egyéniségnek gondolom (elég csak egy pillantást vetnünk az 1910-es években készült önarcképére), aközben Ady és Székely fényképekben is argumentálódó kapcsolata arra is példa, hogy a szuggesztív személyiség varázsa a jó fotók esetében az egy évszázaddal későbbi képnézegető utódok számára is egyértelműen kirajzolódik. S ha nem ismernénk Ady lírájának elementáris erejét, csak a róla készült Székely-képeket néznénk, akkor is elhinnénk Kozmutza Kornélnak, amit E. Csorba Csilla idéz a visszaemlékezéséből: „Egyszer megkérdezték tőlem, hogy szép férfi volt-e Ady. Ennél sokkal több volt: elbűvölő, egyedülálló, páratlan.”

Egy folyamat megértéséhez, egy pillanatokot rögzítő, képekbe merevített óriási élet és életmű megközelítéséhez – minden divatos elméleti szempont ellenére is – érdemes a kezünkbe venni egy portrévá lett arc lenyomatait, átlapozni E. Csorba Csilla Ady Endre összes fényképét tartalmazó pazar kiállítású albumát.<sup>1</sup> De az átlapozáson túl időt is kell szánnunk a képekre, mert „a képek jelenése a felületükön található. Egyetlen

<sup>1</sup> E. CSORBA Csilla. *Ady. A portrévá lett arc. Ady Endre összes fényképe*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008. 240. Írásomat a kötet néhány amatőr, kevésbé ismert képével illusztrálom.

pillantással megragadhatjuk – de akkor felületes is marad. Ha a jelentést elmélyíteni, azaz: az absztrakt dimenziókat rekonstruálni akarjuk, akkor hagynunk kell, hogy tekintetünk pontról pontra végigpásztázza a felületet. [...] Ennek során a tekintet komplex útvonalat jár be, amelyet részben a kép struktúrája, részben a néző szándékai alakítanak. A képnek a [...] kibontakozó jelentése tehát kétféle szándék szintézise lesz: azé, amelyik a képben manifesztálódik, és a néző intenciójáé” – tudjuk meg Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című művéből. Flusser szerint a képnek saját téridejük van, amely a mágia világa, „egy olyan világ, amelyben minden ismétlődik és minden részt vesz egy jelentésteli kontextusban”. A megfigyelés során, a képek megfejtésekor figyelembe kell vennünk a képek mágikus karakterét. „Így tehát helytelen, ha a képekben »megfagyott eseményeket« akarunk látni. Inkább az történik, hogy az eseményeket faktumok helyettesítik, és ezek tevődnek át jelenetekbe. A képek mágikus ereje a síkszerűségükben rejlik, és a bennük lévő dialektikát, a rájuk jellemző ellentmondásosságot ennek a mágiának a fényében kell látnunk.”

A remekül megszerkesztett kötet fotó- és irodalomtörténeti értékein túl éppen a képanyag teljessége miatt érdemes kiemelnünk azt, hogy az album Ady-ikonjai, -portréi, még az amatőr fotográfusok által készített gyenge minőségűek is olyan – flusseri értelemben is argumentálható – mágikus teret hoznak létre, amely lebilincseli az olvasó-nézőt. Ebben a térben nyilvánvalóan elválaszthatatlan az arctól a költő zseni-kultusza, és legtöbbünk esetében a versek ránk gyakorolt hatása, hiszen sokan vallják azt, amit Pilinszky: „Ady ébresztett rá a költészet értelmére”. De a vers, a szó ereje nem lenne elég ennek a mágikus térnek, ennek a mágneses mezőnek a létrehozásához, ez a többlet bizonyosan a test és az arc, egy „példátlanul szuggesztív egyéniség” (Móricz) kisugárzásának is az eredménye. „Egy fénycsóva volt, mely azért imbolygott



Ady Endre Csucsán. 1918 októberében. Emil Isac felvétele (az elő Adyról készült utolsó fotó)



a földi tereken, hogy fényt szórjon s magára vonja a lelkek szemét” – írta róla Móricz 1923-ban.

Nézegetem a halottas ágyánál, a Liget Szanatóriumban készült Szőnyi Lajos-felvételt. A jelenleg a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött példány egykor Babits tulajdona volt. Móricz Zsigmond *Ady Endre a ravatalon* című írásának megrázó szavai jutnak az eszembe. S az, ahogy a döbbenet fenséges leírásba vált át: „A homloka kemény, mint sárga márvány, orra éles és fénylő, arca kékesen árnyalt, tegnap borotvált. / Fülei hátra repülnek, kékülő, szálló, halló, de nem hallgató fülek. / Csoda ez a lény, mely itt sugárzik, jelent valamit, valami nagyot. / Egy új érzést, nagy tudatot, nagy kijelentést. / Valami

Ady Endre a halottas ágyán, Liget Szanatórium, Budapest, 1919. január 27., Szőnyi Lajos felvétele (a kép Babits Mihály tulajdona volt)

hallatlan biztosat jelent, mintha a felhők fölött állna súlytalanul s örök szilárdan ez a fej.”

E. Csorba Csilla Ady-albumát végignézve azt hiszem, Csinszka túlzott akkor, amikor azt írta, hogy „sok rossz portré, sok hazug kép marad utána”. De abban bizonyosan igaza van, hogy ahhoz, „hogyan megértsék szuverén erejét, lenyűgözően ezerszínű ezerhangú báját, harcos hatalmát, fejedelmi göggjét, amivel génie-jén túl is a legellentétebb, legszélsőségesebb indulatokat váltotta ki közeli és távoli kortársaiból, ismerni, érezni kell testi formájának rendkívüli, szuggesztív varázsát. Csoda volt.”

(2008)

# Napfény a műteremben

A székelyudvarhelyi Kováts család fotókiállítása a Néprajzi Múzeumban\*

„M agyar Ifjúság! Hozzátok szól-e kis munka. Elolvashatjátok belőle apáink, őseink nemzettartó, nagy és hősiek erényeit, finomművű művészetét, istenes erkölcsseit. Könyvünk olvasása közben, mikor kézenfogva bejárjuk e gyönyörű vidéket, lelkeitekbe ezt írjuk: Látjátok, mit tettek apáink, s *most nézzétek meg, mit kell nektek is cselekednetek!* Harmadsorban átadunk nektek egy drága képet: a legnagyobb székelynek, Orbán Baláznak az emlékét; őrizzétek meg, becsüljétek meg és védjétek meg! Ha jó szívvel fogadjátok szándékunkat, úgy érdemes lesz munkánkat folytatnunk.” Ilyen lelkes, hazaszeretettel átíratott szavakkal buzdította diákjait Dr. Lévai Lajos református tanítóképezdei tanár *Székelyföldi képek* című tankönyvének a bevezetőjében. Legutóbbi erdélyi utazásom előtt forgattam a kis mívés kötet 1940-ben megjelent második kiadását, s megcsodáltam a székely anyaváros, Székelyudvarhely és tágabb környékének értékeit bemutató remek fényképfelvételeket. Kovács [sic!] István fényrajzaiból megismerhetjük a Jézus-kápolnát, az udvarhelyi római katolikus főgimnáziumot és fiúnevelő intézetet, a református tanítóképző intézetet, régi székelykapukat, a Szejke-borvíz letöltésének jelenetét, telekfalvi

\* *Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen – A Kováts-napfényműterem száz éve.* Rendezte: FOGARASI Klára, Néprajzi Múzeum, 2007. március 21. – szeptember 30. Az azonos című katalógust FOGARASI Klára írta, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007, 236.



Ferentz Lukács családja körében, műtermi életkép, beállítás, Székelyudvarhely, ismeretlen fényképész felvétele, archív pozitív, 10×14 cm, 1890 körül

székelyeket és a zárt tornácú házukat, a Vargyas-völgyét, Csababércét, az Orbán Balázs-barlangot, báró Orbán Balázs szejkefürdői síremlékét, a korondi aragonit fejtési munkáit, a szövatai Medve-tavat, valamint a „Székely Svájc” gyönyörű természeti kincseit, a Gyilkos-tavat és a Békás-szorost. A nagy utakat megtevő, szűkebb hazáját bebarangoló és dokumentáló Kovács István fényképei nyomán a székely Athénből kiindulva én is bejártam Orbán Balázs mesés világát, s barangolásom végén Udvarhelyre tértem vissza. Úgy éreztem magam, mint aki hosszú évek erőit próbáló kalandozásai után érkezik haza: egy dunántúli a büszke rokonok daliás városában, ahol már Attila hunjai is sátort vertek, ahol idegen vagyok, de mégis



A borszéki fürdő  
(az épület a fürdő  
egyik pavilonja), Borszék,  
Ferentzy Lukács felvétele,  
üvegnegatív, 21 x 26 cm,  
1910 körül



otthon érzem magam, s át tudom érezni Tamási Áronnak a *Szülőföldem* című művében leírt sorait: „Úgy tervezem, hogy [...] egy napot Székelyudvarhelyen töltök. Megnézem az anyavárost: mit változott s mit nem. Úgysem láttam régecske már. Iszom jó Szejke-borvizet, mint diákkoromban; barátom is van ott egy vagy kettő, azokat meglátogatom; s majd a hálás is lesz valahogy, van olyan város az.”

Ekkor még semmit sem tudtam Kovács Istvánról, csak magam elé tudtam képzelni, ahogy a szerkezete mögé rejtőzve dobozba zárja az erdélyi tájat, a székely embereket, kimerevíti a magyar jelennek értékes múlttá váló pillanatait. Eszembe jutott Tamási Ábelje, ahogy visszagondolt az első fényképezkedésre, amikor az apja „bévonult volt katonának. Akkor anyám-

mal együtt elvitt engemet is a városba, hadd vegyen le minket a fényképész, amíg mind a hárman életben vagyunk. A fényképész odaállított minket a lemásoló gépezet elé, maga pedig egy csuhát kanyarított a fejére, s megkucorodva belébújt a masinába.” Ilyen lehetett Kovács István is, aki egyébként helyesen ts-sel írta nevét, tudtam meg a Néprajzi Múzeum *Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen* című kiállításán, mert viszonylag gyorsan azonosítottam a református tanítóképezdei tanár tankönyvének fotográfusát az anyavárosi mesterrel. A fia, a szintén kiváló fotográfus ifj. Kovács István a kiállítás katalógusában olvasható visszaemlékezéseiben többször utalt édesapjára, id. Kovács István utazásaira, ahol rendszerint fényképezett is: „Vasárnap [...] volt, amikor édesapám kirándult, vagy a család elment a Gyilkos-tóhoz. Ilyenkor vitte magával a 10×15-ös gépet, és fényképezett. [...] Édesapám nagy turista volt. Passzióból sokat kirándultunk. Hatéves voltam, amikor a Lázon (Szarkakő) keresztül hárman édesanyámmal gyalog mentünk Homoródra. Akkoriban, amikor alkalom volt, sokan jártak vasárnaponként közös kirándulásokra, s ő ott fényképezett is. Gyakran ment a Gyilkos-tóhoz is, járt oda fényképezni. A felesége gyergyószentmiklósi volt, s az ő bátyja, Nagy István bérelte ott a tavat, s halászta is, függőhálóval. Sok felvétel van onnan, több tablót is összeállított ezekből a képekből, képeslapok is készültek.”

Az utazások megörökítésén túl a katonának vonulók rögzítésére is jól emlékszik az udvarhelyi fényképészdinasztia második tagja, mintha Ábel történetének ismernénk meg a másik oldalát: „Az első világháború idején katonának mentek a férfiak, akkor nagyon sok volt a családi kép. [...] Sokszor fényképezett édesapám besorozott legényeket: kezükben cigarettával, pipával, hagyományos vagy poharazós csoportképet. Volt, aki hozott bort, s meg is itta, máskor a pohárban lévő vizet kávéval színeztük, hogy a képen valami színe legyen.”



Két csendőrfőőr bilincsbe veri a székely legényt. Udvarhely megye. Férentzy és Kovács felvétele, archív pozitív, 15x10 cm, 1910 körül



Székely lovasok,  
Udvarhely megye,  
id. Kováts István  
felvétele, celluloid,  
6×9 cm, 1930-as évek

Id. Kováts István a második fényképész volt Udvarhelyen. Elődje – s egyben mestere – Ferentzy Lukács (1850–1926) volt, 1893-ban került hozzá a 13 éves marosújvári fiú inasnak. A kiváló szakmai ismeretekkel rendelkező Ferentzy a mestervizsga letétele után társául fogadta Kováts Istvánt, aki aztán később megvásárolta tőle a műtermet. Az első udvarhelyi mesternek, Ferentzynek a kiállításon is látható képei javarészt idealizáló műtermi portrék vagy csoportképek, némelyiken a személyek vonásait olyannyira ellágyították a retusőr ecsetvonásai, hogy már-már egészen festményszerűvé váltak, de így is lenyűgöző például a kereveten fekvő jelmezes nő képe, vagy a díszmagyarba öltözött férfi 1900 körül készült portréja (érdemes összehasonlítani Ferentzy ezen képét azzal a körülbelül tíz évvel később készült id. Kováts István-képpel, amely egy díszmagyarba öltözött





legényt ábrázol).<sup>\*</sup> Ferentzy üvegnegatívra készült képei között táj- és épületábrázolásokkal is találkozhatunk, a borszéki fürdőt bemutató képei biztos mesterségbeli tudásról és művészi látásmódról tanúskodnak. Bár valóban értékes dokumentumok a műtermi képek, az udvarhelyi fotográfusok mesterien beállított, jól bevilágított, érzékenyen retusált képeiről is Ilyés Gyula egyik 1963-as naplóbejegyzése jutott az eszembe: „A proletár gyermekkor leíróra ugyancsak rácáfolnak korabeli fényképeik. A fiúcskák, akiket az emlékezet mezétláb, szakadt ingben, mostoha tépte fürtökkel ábrázol, ezeken a kartonra ragasztott képeken megannyi kis lord. Igen, mert édesanyjuk erre az alkalomra kicsípte őket. Hajzatukat még a mostoha

<sup>\*</sup> Az említett felvételek terjedelmi okokból maradtak ki a kötetből – A Szerk.

Kováts Klára pozitívretusőr munka közben. Székelyudvarhely. id. Kováts István felvétele, archív pozitív. 4,5×5,5 cm, 1930-as évek

is ragyogóra nyalta. »Levetetni« magunkat ünnepi betetőzése volt: első áldozásé, esküvőé, rokonlátogatásé. A még fekete lepellel működő gépek előtt a nyomor hétpróbát szenvedő áldozatai kacéran legyezőt és fogantyús sétabotot tartanak. A gyermek Nagy Lajos játékkarikát, a kamasz József Attila drága flóbertpuskát. Bakák és mosogatólányok ábrándozva alpesi patakok hídfájára könyökölnek Sárpilisen és Hajdúböszörményben. Nincs valóságellenesebb, mint a perc naturalizmusa. Nincs csalóbb, mint a fényképhűség. Nincs felelősegebb, mert nincs veszélyesebb, mint afféle látni, hallani s hovatovább immár gondolkodni tudó gépek kezelése. Csak retinájuk, dobhártyájuk van; nem lelük.” A költő igazsága természetesen nem csökkenti Ferentzy és a Kováts dinasztia fotográfusi érdemeit, s arról se feledkezzünk meg, hogy Illyésnek valószínűleg igen ellent-

Képzős lányok a Mikulás-esten. Székelyudvarhely. id. Kováts István felvétele, üvegnegatív. 10×15 cm, 1930





mondásos volt a fényképezéshez való viszonya, már az is kifejezetten zavarta, ha megörökítik: „Utálok, ha fényképeznek – írta 1979-ben. – Emlékszem az első – családi – fotografáltatásomra, Dombóváron. Majdnem összeroppantottam izzadt gyerektenyeremben a síkos piros húsvéti tojást. Gyónnom is kínszenvedés volt nekem, kifosztás. Ez – a még fekete kendővel leborított fényképész – a gyóntatásra is ráduplázott a fenyegetésével: én látlak jobban, igazán!”

Az anyavárosban 1906-ban alapított napfényműteremnek és az ott alkalmazott technikai eljárásoknak már komoly, fél-évszázados múltja volt Magyarországon. Több jelentős fővárosi és vidéki műtermet ismerünk, vannak olyanok, miként az udvarhelyi is, amelyek alakulásuktól fogva szinte változatlan formában működnek. Például az 1892-ben Szegeden a Széchenyi téren megnyílt napfényműterem, amely korának megfelelően az egyik legkorszerűbb fotografiai műhely volt a dél-alföldi városban, s még ma is eredeti állapotában áll a város főterének egyik belső udvarán: a különálló, erre a célra épített földszintes épület mára építészeti- és művelődéstörténeti emlék, 2002-ben országos egyedi műemléki védeltséget kapott. Európai rangú értékünk Mai Manó császári és királyi udvari fényképész 1894-ben épített gyönyörű budapesti épülete. A Magyar Fotográfusok Házának otthont adó Nagymező utcai fényképész-műteremházban három napfényműterem, valamint egy pazar díszítésű várószoba volt, az épület homlokzatán a fényképezés és a festészet allegorikus alakjai láthatók. „A villanyvilágítást még nélkülözni kényszerülő fényképészek sajátos építészeti megoldásokat alkalmaztak, hogy a helyiség természetes fényviszonyok mellett is alkalmassá váljon felvételek készítésére – írja a kiállítás katalógusában Fogarasi Klára. – Az épület egyik oldalának tetőrészletét – megfelelő szögben kialakítva – üveggel fedték, s ugyanezen az oldalon végig üvegfalal látták el, így már a külső homlokzat és a tető



Baleseti helyszínelés:  
mentőautó balesete,  
Székelyudvarhely,  
ifj. Kováts István felvétele,  
celluloid rollfilm,  
6×6 cm, 1950-es évek

formája utalt rendeltetésére. [...] A fotográfusok többsége az utcafronttól távolabb, az udvar hátsó részében felépített, faszindellyel fedett bódékban dolgozott a tűzveszélyes vegyszerek miatt a hatóságok bontási engedélyétől rettegve és fenyegetve. [...] A Kováts-napfényműterem a telek hátsó, udvari részében a kifejezetten erre a célra kialakított műteremtípus



egyik példája, s a műtermek fejlődéstörténetének kezdeti időszakához köthető.”

Id. Kováts István ebben a napfényműteremben készített képei is követik a Ferentzyre és a korra jellemző technikákat, az „Európa szerte kedvelt beállításokat”, de akadtak olyan korai felvételei is, ahol a fényképalanyt a szokásos, mindennapi viseletében, esetleg a természetes közegében örökítette meg. Ezek közül is különösen fontos a pályafutása elején Gyergyószentmiklóson készített egészalakos, széles körben ismertté vált Bartók-portréja (1906), amely – miként azt a kiállítást rendező Fogarasi Klára is megjegyzi – fontos, de nem tipikus Bartók-kép. Több szabadban készült képének megrázó drámai ereje van, s azáltal, hogy egy kimerevített mozdulatot, cselekvő aktivitást ábrázolnak, a tájképekhez, portrékhoz s beállított csoportképekhez szokott szemlélőnek meglepően dina-

Igazolványkép. Kányád.  
ifj. Kováts István  
felvétele, celluloid,  
24×36 mm, 1950-es évek



Szentkeresztbányai  
élmunkások.  
Udvarhely megye,  
ifj. Kováts István felvétele,  
celluloid, 6×9 cm, 1954

mikus hatást mutathatnak, ilyen például az 1910 körül készült képei közül a *Megcsapatás*, amely a pálcával való fenyítést ábrázolja, de hasonlóan szuggesztív a székely legényt bilincsbe verő két csendőrzárórt megörökítő mesteri kompozíciója is.

A kiállításon és a katalógusban viszonylag kevés az esküvői kép, pedig az a fiatalabb Kováts István visszaemlékezéseiből is kiderül, hogy „a legtöbb munka menyasszonyi kép volt: ha közelben volt az esküvő, bejelentkeztek, akár vasárnap is, s bejött az egész násznép, s együtt kellett őket lefényképezni”. Az alkalmi képek azonban így is bemutatják az udvarhelyi és a környékbeli emberek életének fontos eseményeit, ünnepeit: az esküvőn túl az elsőáldozást, a farsangot, a nagycsaládi ebédeket, a templomi rendezvényeket, templomszenteléseket, betlehemezést, egyházi, iskolai, városi ünnepeket, színelőadásokat, szüreti bálakat, a temetéseket vagy éppen a képzős

lányok Mikulás-estjét (1930). Az első és a második világháborús katonaelet, de a békeidők munkás napjai, a kor jellemző foglalkozásai, elvégzendő feladatai is számos kép témáivá lehetnek: a kézimunka, a hímzés, a fazekasság, az asztalosmunka, a fodrászat, a búzabeporzás, a kenderszüret, a határkerülés. A csoportképek közül vannak egészen meglepőek is, ilyen az a harmincas években készült fotográfia, amely együtt, szép rendben állítva ábrázolja a rendőröket és az előttük szinte urasan ülő orvvadászokat, akik a kép kedvéért maguknál tartották a fegyvereiket, s az ölükbe fektették gazdag zsákmányukat. A magyar bevonulás idején készült dokumentumfotók között alig találunk beállított, előzetesen megkomponált alkotásokat; a negyvenes évek legelején készített, országzászlóavatást, felvonulásokat, nagygyűléseket, beszédeket és más ünnepi alkalmakat megörökítő képek nemcsak dokumentumértékük miatt jelentősek, hanem a műterem világán kívül is biztosan mozgó, sokoldalú, egyedi látásmódú fotográfust is dicsérik.

Ifj. Kováts István édesapja halála után vette át az anyaváros addigra ismertté vált műhelyét, s 1942-től 1982-ig gyakorlatilag fényképezőgépével összenőve, folyamatosan dolgozva élte le az életét. „A fényképészet szakmai fogásaival tizenhat éves korától, 1931-től édesapja mellett, az ő irányításával ismerkedett egy évig műteremben. Ezt követően a mester fiát nyelvet tanulni, világot látni Szebenbe, a nagy hírű Fischer-műterembe küldte, hogy tökéletesítse tudását” – írja Fogarasi Klára. A háború után – miközben a napfényműterem hagyományos szolgáltatásai megmaradtak – a változó politikai közegben a „kinti” képek témái is fokozatosan módosultak, egyrészt azért, mert ifj. Kováts István a helybeli milícia bűnéseket dokumentáló fotósa lett, másrészt mert a hatalom is elvárta bizonyos politikailag kívánatos témák filmre vitelét: például az ötvenes években ezért készítette el a szentkereszt-



Csoportkép. Székelyudvarhely. Kováts Árpád felvétele, celluloid síkfilm, 15×10 cm, 2002 (?)

bányai élmunkásokat, a téglagyári dolgozókat vagy a homoródi pionírtábor megőrkítő sorozatát. A milíciának készített hatalmas mennyiségű képből csupán párat láthattak a múzeum látogatói, de azok közül is kiemelkedik az udvarhelyi mentőautó balesetét rögzítő fénykép, melynek esetében a rögzítéshez olyan nézőpontot sikerült választania, ahonnan alig hisszük el, hogy nem egy beállított képről, egy művészi koncepció alapján megvalósított installációról, hanem egy igazi balesetről, a helyszínelő és nem a művész hajlamú fotós lenscséjére való témáról van szó. A kiállításon egy olyan 550 darabból álló portrészorozat is látható volt, amely egymás mellé téve akár egy, a portréfotózást újraértelmezni akaró kísérleti fotóművész munkája is lehetne. Valójában az unikális dokumentáció annak köszönhető, hogy ifjabb Kováts Istvánt 1952-ben azzal bízták meg, hogy másfél hét alatt több falu teljes lakosságáról készítsen igazolványképeket. Fogarasi Klára szerint „a megszokottól eltérő alaphelyzet jött létre a fényképész és »modelljei« között – melynek során az esetek többségében működtek a hagyományos beidegződések –, s megszületett egy rendkívülinek mondható portrészorozat, amely révén sajátos (teljesebb, összetettebb) képet kaphatunk az adott települések lakóiról”.

Jelenleg az 1950-ben született unoka, Kováts Árpád és fényképész felesége családi vállalkozásként működteti a patinás üzletet. Érdekes ívet mutat a Ferentzy nagypolgári miliőt megidéző portréfotóitól a negyedik udvarhelyi képíró mester, Kováts Árpád profán műtermi képeiig végigkövethető folyamat. A korok, az igények, a fotózkodni vágyók és a szolgáltatást megfizetni képesek társadalmi összetételének a változása figyelhető meg ennek a jelentős kulturális örökségnek, vizuális hagyatékot ránk hagyó dinasztiának a szerencsére ma is lezáratlan, folyamatosan alakuló, bővülő képanyagában. S miközben egy-egy pillanatra réveteg, s némileg hamis nosztalgiával



A Kováts-napfényműterem, Székelyudvarhely,  
id. Kováts István felvétele, üvegnegatív, 1920-as évek



A Kováts-napfényműterem, Székelyudvarhely,  
Kováts Árpád felvétele, digitális kép, 2005. december

vagyunk képesek visszagondolni arra a korai képek által is megidézett korszakra, amely már végérvényesen elmúlt, közben valójában hasonló esztétikai örömet tudnak okozni a mai portrék és csoportképek is, amelyek innen, a magyar valóság urbanizált, deszakralizált központjából szintén anakronisztikusnak, bájosnak, ugyanakkor zavarba ejtően felkavarónak tűnnek.

A székely anyavárosi képgyártó dinasztia hagyatékának megkezdett feldolgozása mindezen túl arra is rávilágít, hogy a hasonló, a magyar fotográfia történetben kevésbé ismert Kárpát-medencei fényképészcsaládok örökségét is fel kell térképezni, s a digitalizálást követően – a Kováts családot bemutató kiváló kiállításához hasonló színvonalú – nyilvánosságukat meg kell teremteni, mert igaza van Fogarasi Klárának, ezek a forrásértékű dokumentumok „kilépnek az esztétika és a tudomány keretei közül, s a korszak aktuális kívánalmainak megfelelően a múlthoz és a jelenhez való viszonyunk változtatásával végső soron magát a valóságot kell hogy formálják, alakítsák”.

(2007)

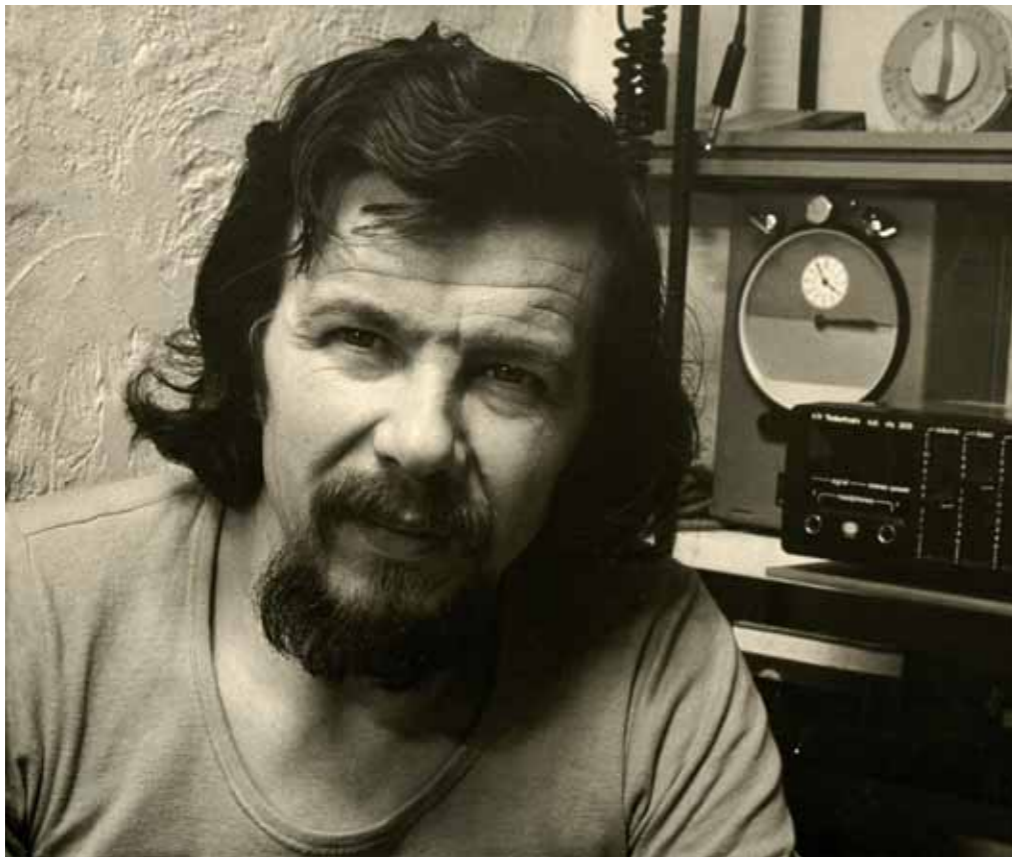
## Találkozások

Gelencsér Ferenc fényképeihez\*

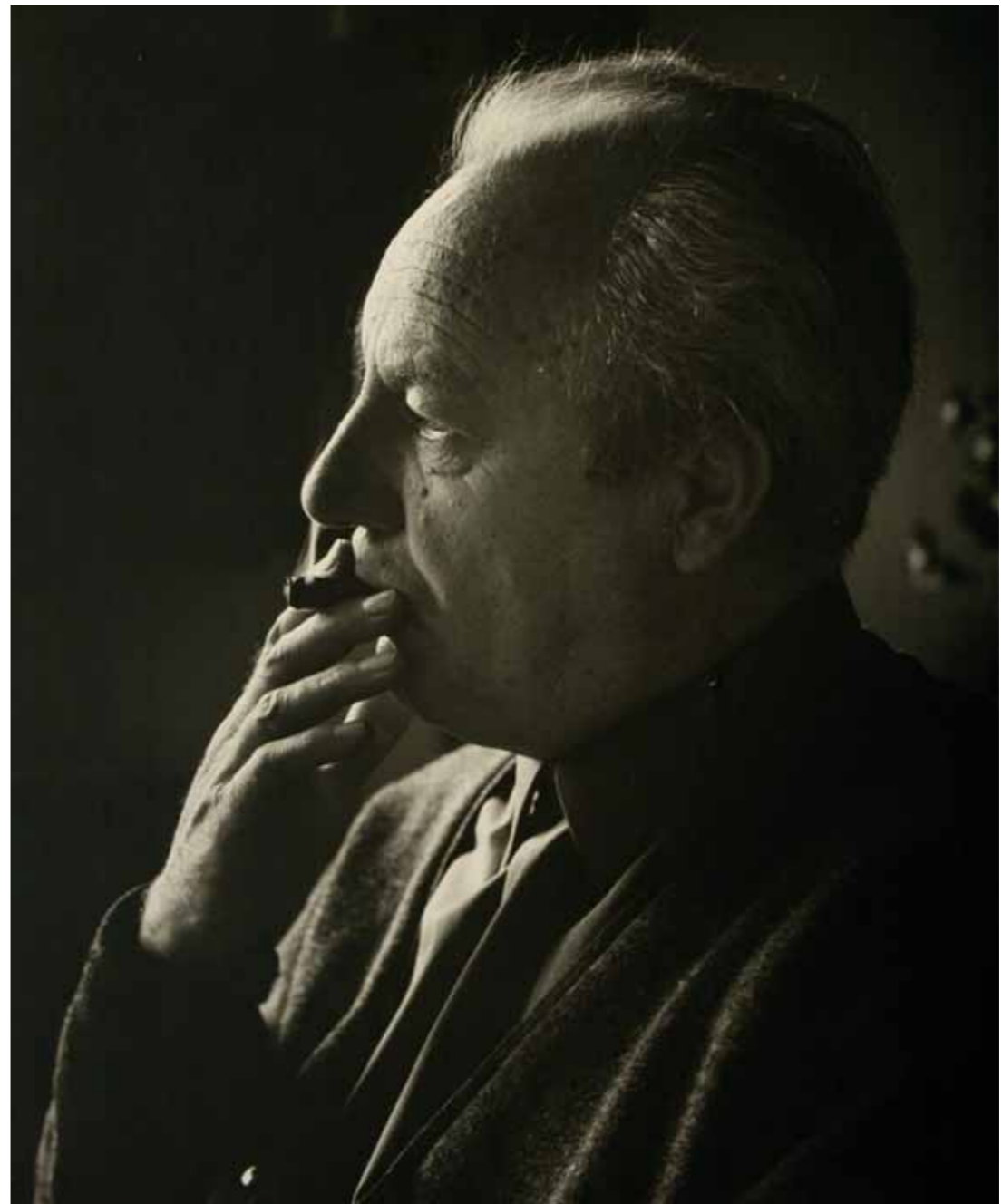
„A festőnek nemcsak azt kell festenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha azonban semmit sem lát magában, akkor ne fesse meg azt, amit maga előtt lát” – vélekedett a 18–19. század fordulóján élt német romantikus festő, Caspar David Friedrich. Igaz lehet-e mindez a fényképezésre is, ahol a technika, a kézbe vett eszköz látszólag határokat szab a bennünk levő kivetítésének? Fényképezhetjük-e azt, amit magunkban látunk, miközben a képünk témája a külvilág? S a technika szorításában lehet-e a látásmód annyira egyedi, mint a jóval nagyobb technológiai szabadságot adó festészet esetében? S van-e értelme az ilyen kérdések felvetésének egy olyan korban, amikor már minden ember fényképezőgéppel a kezében szaladgál, s a jobb mobiltelefonokba is kiváló képminőséget nyújtani képes fényképezőket építenek be? Egy eszköz széleskörű elterjedése felülírja-e az eszköz művészeti alkalmazásához köthető alapkérdéseket?

„A fotográfusnak nemcsak azt kell ábrázolnia, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha azonban semmit sem lát magában, akkor ne fényképezze le azt, amit maga előtt lát” – mondom én, ezzel a parafrázissal válaszolva meg a magamnak feltett kérdéseket, tudva, hogy az ecsetet és az

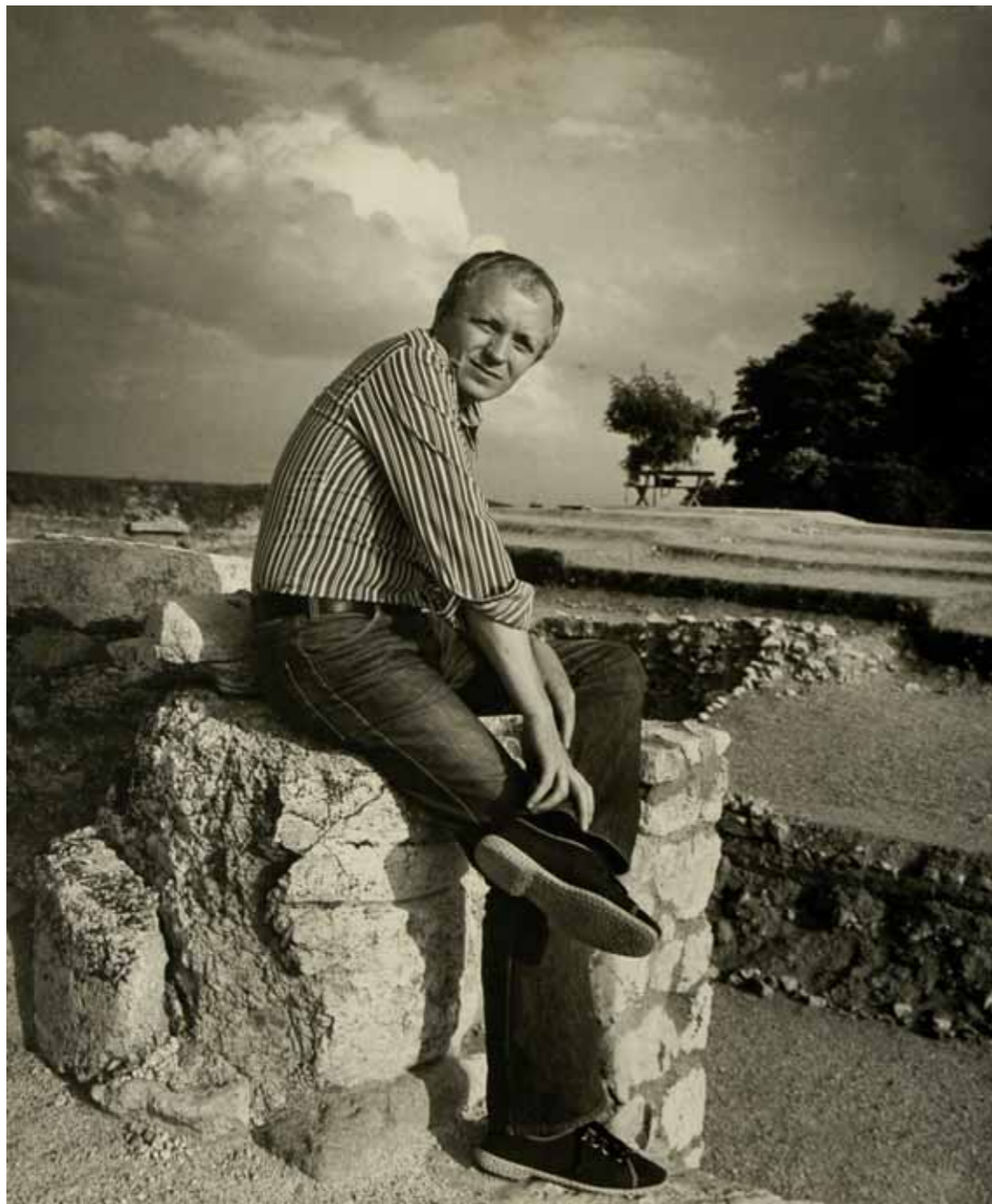
\* Gelencsér Ferenc kiállítása, Magyar Írószövetség Klubja, 2009. április 9. – május 5.

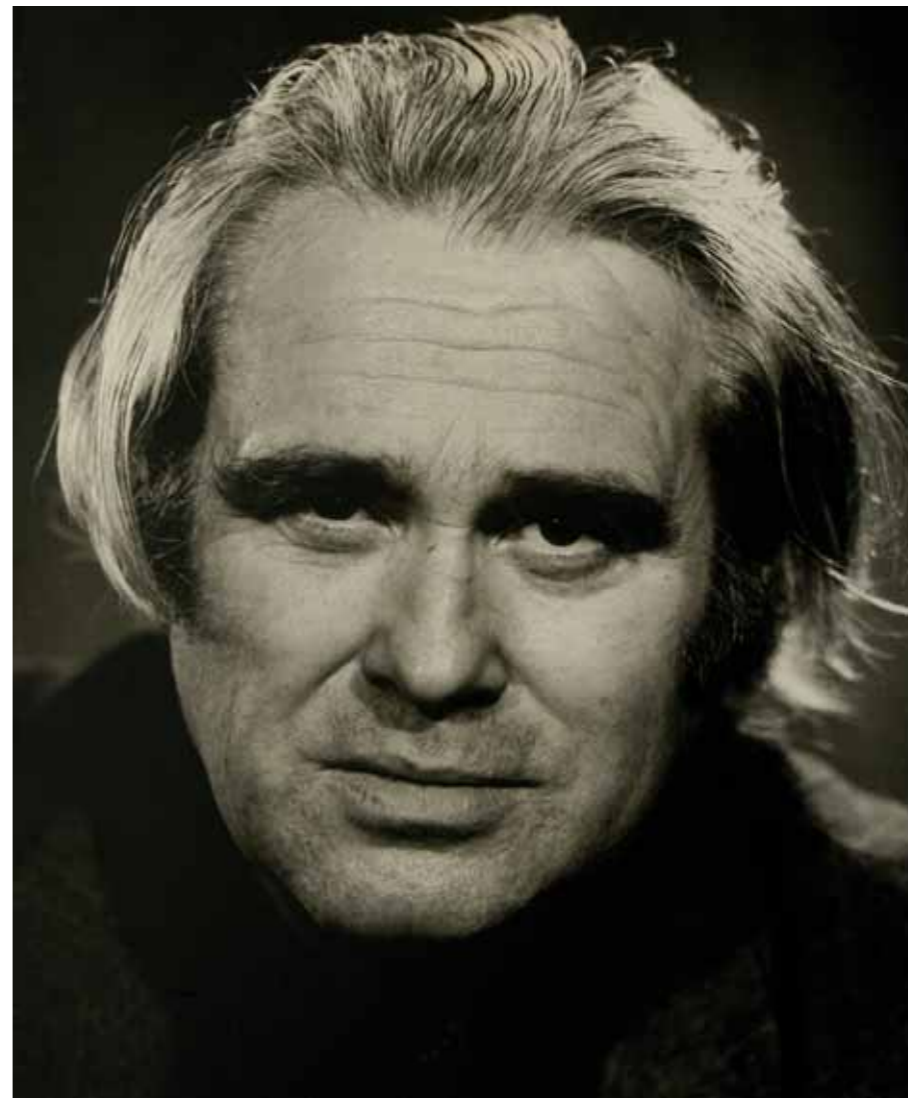


ügyes kezét helyettesítő eszköz használatának akár profesz-szionális szintje is kevés az egyedi világ megteremtéséhez. Ehhez szem kell, egyedi látásmód, a befele látás olyan képes-sége, ami a művészt megkülönbözteti a hétköznapi fotóstól, nem a profit az amatőrtől, hanem az érzékeny, gondolkodó alkotót a dokumentaristától. „A komponálás tenné, a hatásos »megvilágítás« vagy a tömörségében drámai, gyakran a mitol-ógia felé is nyújtózó képszerkezet, hogy egy-egy fotó képző-művészeti valóságként külön kezd élni? Mikor is tematikus megtámogatottságára nincsen szükség, hiszen a fotográfus lenszéje elé került – választott! – téma épp azáltal zseniális,







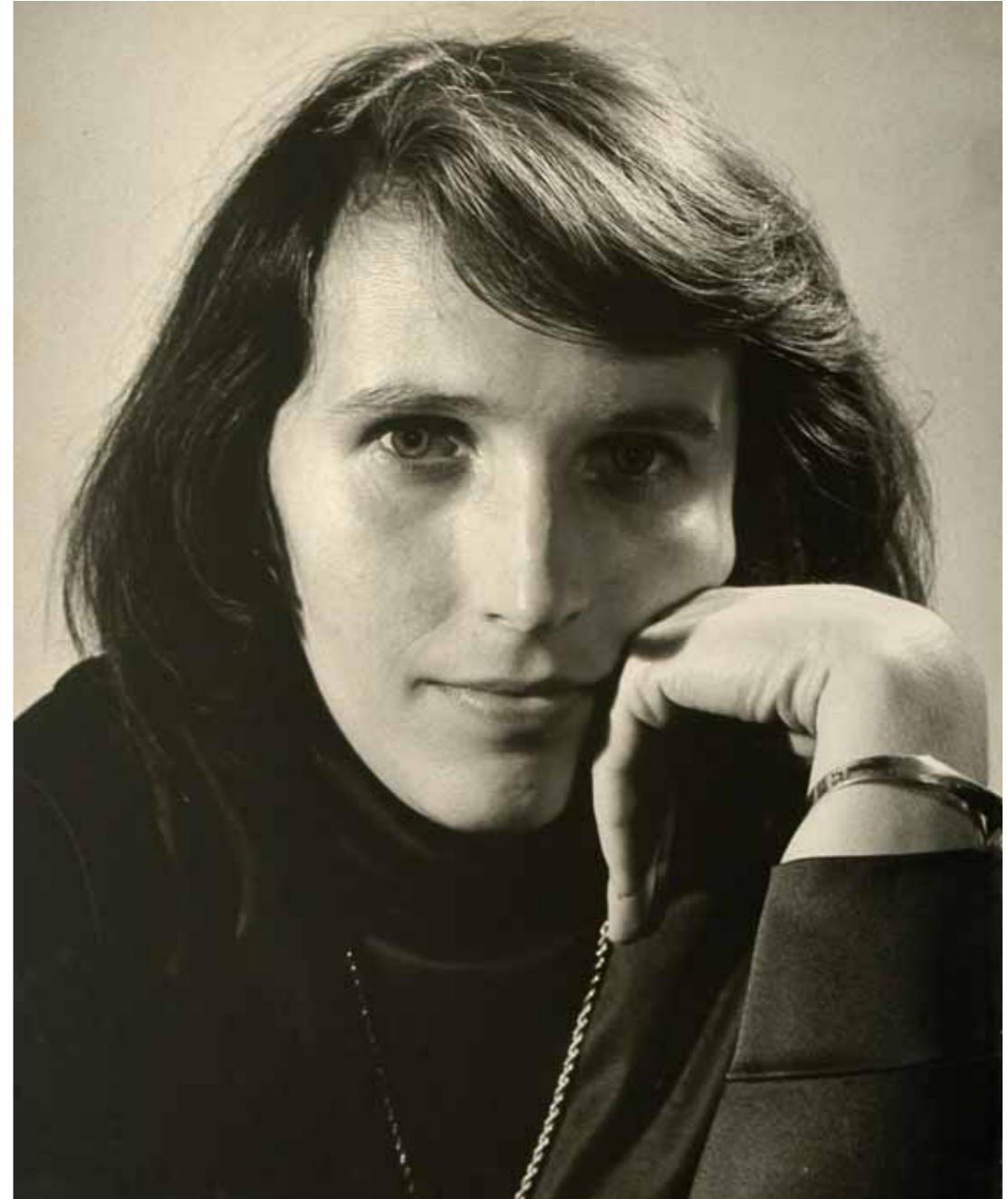


karakters földolgozásában (képkivágásában) kikezdhettlen, hogy alkotója csak így, meg sohasem ismételtetően, egyedi módon tárgyastotta képzeletét műalkotássá” – írja Korniss Péter képei kapcsán Szakolczay Lajos, de igaz ez minden valamirevaló fotóművészre.

A szenvedelmes fényképész, a művész fotográfus tehát úgy viszonyul képei tárgyához s megvalósult kompozícióihoz, miként egy festő, csak az eszköze más. Különbség persze lehet az érzelmi viszonyok mértéke között: vannak, akik évtizedeken és képek során át folyamatosan tudják izgalomban tartani a pályájukat figyelő pályatársakat, befogadókat, s vannak, akiket rabul ejt az idő egy kisebb szelete, bezárkóznak életük egyik fontos korszakába, akkor készült képeikbe, s onnan nem tudnak vagy inkább nem is akarnak kilépni. Olyan erősen kötődnek érzelmileg egy-egy képhez, egy-egy ellesett, ellopott pillanathoz, hogy legszívesebben magukkal hordoznák, magukba zárnák őket. De ez nem baj, mert egy képért és egy értő nézőért is megéri, akár csak egy jó versért és egy jó olvasóért, egy hálás pillantásért. Egyetlen találkozásért is, amit a mű, az az egy mű hozott létre az alkotó és a befogadó között. Még akkor is, ha erre évtizedeket kell várni, még akkor is, ha nem érzük meg, ha csak belül reméljük vagy tudjuk, hogy jön egyszer valaki, aki elolvassa a verset, meghallgatja az éneket, megáll a kép előtt, s pont ugyanazt fogja érezni, amit mi éreztünk *akkor*. Bármit mondjon is a modern tudomány a befogadáselméletről.

Gelencsér Ferenc is foglya a saját képeinek, élete egy korszakának, s ez a korszak könnyen rabul ejt bennünket is. S bár a képek egy részét akár a témájuk, a rajtuk látható művészek, kollégák kora alapján, akár az ismeretlenek viselete, az ábrázolt tárgyak, eszközök alapján viszonylag könnyen elhelyezzük életünk időskáláján, mégis az időtlenségüket, pontosabban az időntúliségüket kell kiemelnünk. S ez az időntúliség a hitelenségük záloga, ez az a többlet, ami a késő utódok számára is fontossá teheti Gelencsér képeit.

Gelencsér fényképeire is igaz az, amit Korniss Péterről írt Szakolczay Lajos: Gelencsér is mester „az idő és a személyiség-képet formáló valóság egymásra montírozásában”. Én eljät-



Demeter Zsófia. 1979

szottam a gondolattal, mi lenne, ha Gelencsér Ferenc rabságának tárgyait újra lencsevégre kapná. Ugyanazokat ugyanott. Ugyanazokat a tárgyakat, vagy a helyüket. Gelencsérnek is vissza kellene térnie a korábbi motívumaihoz, képei szereplőihez. Újra vele és rajta, az ő lencsésén keresztül látni Kalász Mártont, Ujházi Pétert vagy Demeter Zsófiát. Hogy érzékelhessük, hogy a két eltérő valóság-részletben, az időben oly távol levő két gombnyomásnyi pillanatban megjelenő azonos képszerző erő, amit Szokolczay joggal hív metaforának, vajon az ő esetében is gyökeresen más fotókat hívna-e elő.

(2009)

## „A források szivén pohár nő”

Péter Ágnes műveihez\*

„A pohár friss, tiszta növény” – írja József Attila a fiatalkori *Pohár* című versében. Pohár–víz–növény fogalmi hármasa jelenik meg Péter Ágnes legújabb művein, csak nem egészen úgy, mint József Attilánál, aki szerint „A források szivén pohár nő”. Péter Ágnes olvasatában: a tó vizén pohár nő... A művész és a kiállítást megnyitó író számára az otthon részét képező Velencei-tó vizéről van itt most szó, ahol a fogalmi hármas harmadik eleme egy olyan növény, amely ennek a kicsi, de barátságos tónak a nagy részét elfedi. A nádas, amely az életet jelentő őselem éke, amely hol zölddé, hol aranyló sárgává festi az algáktól barnás színben játszó velencei vizet, ahol kisebb járatok és nagyobb tisztások teszik változatossá a növényzetbe bekívánczó csónakázók és kajakosok kalandozásait.

„A fényképészet bozótos kultúrtárgyakból áll, azaz olyan tárgyakból, amelyeket »szándékosan állítottak oda«. Minden ilyen tárgy eltakarja a fényképész elől a vadat. A fényképész ezek között lopakodik át, hogy kikerülje a bennük elrejtett szándékot. Fel akar szabadulni a kulturális megkötöttségéből, és mindenképpen el akarja kapni a zsákmányát” – véli Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című írásában. Péter Ágnes azonban a képe mögé lép, megkerüli a saját eszközét, de nem áll az apparátus és a táj közé, hanem a kép mögé kerül, s to-

\* Péter Ágnes kiállítása, Erlin Galéria, Budapest, 2008. szeptember 17. – október 13.



*A pohár I-III.*, C print, 100×70 cm, 2008



*Egység*, C print,  
100×160 cm, 2008

vábgondolja, továbbalakítja azt. Nem retusálja, nem is tesz hozzá vagy vesz el belőle, hanem cselekvő módon átstrukturálja. Látszólag teljesebbé teszi, ám ezzel a gesztussal éppen hogy elbizonytalanít bennünket. Kilép a gép mögül, nézőpontot vált, felvesz egy újabb fókuszpontot. Azaz keze nyomán ellipszissé válik a kör, ahogy távolodik a pohártól, a körív egyre laposabb lesz, s egyre határozottabb. „A fényképész cserkészés közben az egyik téridő-formából másikba lép át – mondja később Flusser –, miközben a téridő-kategóriákat kombinatorikusan egymáshoz hangolja. Lopódzás közben kombinációs játékot játszik az apparátus kategóriáival, és ennek a játéknak a struktúrája – és nem közvetlenül magának a kulturális meghatározottságnak a struktúrája – az, amit a fényképről



*Gyűrű I–III.*, C print,  
100×60 cm, 2008



leolvashatunk.” Igaz ez még akkor is, ha Péter Ágnes fényképei már nem fényképek, hanem újraértelmezései a térnek, az időnek, s magának a fényképnek. Fotómanipulációk, de nem csalások, hanem tükröződések: Péter Ágnes két gyújtópontból látja és láttatja a világot, s miközben a világ teljességét, az univerzumot is szimbolizáló ellipszisei körbeölelik a világ egy-egy fragmentumát, aközben azt is megmutatják, hogy az ellipszis határain kívül is van valami, ami az általunk lezártnak, teljesnek gondolt világnak a folytatása. Így értelmezi át a teljesség fogalmát.

Vízre helyezett pohár, tiszta vízzel vagy éppen borral telt. József Attilánál „a szomjan haldokló madár / Észreveszi az ég mögött a sok szép poharat”. Az ég ellipszise a tenger

tükröződése. A fizikusok szerint ha ellipszis alakú tükröt készítünk, melynek egyik fókuszába fényforrást helyezünk, a fénysugarak egyetlen pontba tükröződnek: a másik fókuszba. A hanghullámok hasonló módon verődnek vissza, mint a fény, ha valaki egy nagy elliptikus helyiség egyik fókuszába áll, a másik fókuszban álló személy jól hallja az első suttogását is, anélkül, hogy a terem egyéb pontjain hallható volna. Semmilyen más görbének nincs ilyen tulajdonsága. Péter Ágnes terében ő maga áll az egyik gyújtópontban, s nekünk azt a feladatot szánja, hogy megkeressük a másikat, hogy jól halljuk, jól értsük őt, de nem az állításait, hanem a tér, az idő, tehát az életünk határaitól megfogalmazott lírai kérdéseit.

(2008)

## Vesszenek a férfiak!

A Łódź Kaliska művészcsoporth kiállítása\*

**L**étrejött 1979-ben egy lengyel avantgárd csoport, amely azóta nagy hatást gyakorolt mind az ottani, mind a közép-európai, s talán az egész kontinens kortárs művészetére. A csoport tagjai közül néhányan a łódźi Fotó- és Filmművészeti Főiskolán tanultak (átmenetileg, mert a szocialista erkölcsre és művészetre oly kényes intézmény megvált tőlük), ezért a település külvárosában található pályaudvarról nevezték el önmagukat. A Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik és Andrzej Wielogórski nevéhez köthető művészeti csoportosulás már a diktatúra összeomlása előtt bemutatkozott Magyarországon: a legutóbbi nagyobb visszhangot kiváltó, *New Pop* című kiállításuk 2004-ben nyílt meg a budapesti Liget Galériában, ugyanekkor a *Lengyel Sas* című performanszukat is előadták, majd a Toldi moziban a filmjeiket is levetítették.

Hat év után új, vitára ösztönző, izgalmas tárlattal jelentkeztek: a *Vesszenek a férfiak!* című 2009-es művészeti projektjüknek a székesfehérvári Szent István Király Múzeum adott otthont. Az Izinger Katalin szerkesztette kiállítási tájékoztató szerint „a sorozat 14 nagyméretű fotográfiából áll, amely nőket ábrázol nehéz fizikai munka közben, olyan szakmákban, amelyek tipikusan férfi szakmák (például aszfaltozás, kőfejtés, favágás). A fotósorozatot a kortárs kultúra és különösen

\* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2010. szeptember 11. – november 7.







a kultúrának az a szegmense inspirálta, amelyet olyan fogalmakkal asszociálunk, mint a gender vagy a feminizmus. A mű bemutatása a társadalmi szerepekről és tabukról szóló párbeszédhez is vezethet. A nők a képeken meztelenek, mint a klasszikus és romantikus festményeken – nimfákra, istennőkre, tündérekre emlékeztetnek. Csupán védőruhát és sisakot hordanak.

Az elmúlt évtizedekben a nők társadalmi és kulturális helyzete folyamatosan átértékelődik, újabb értelmezések és

*Betonkeverők,*  
Digigraphie® print,  
40×352 cm. 2008

összefüggések keletkeznek. A Łódź Kaliska projektje reflektál erre a folyamatra. A nők mindig is fontos szerepet játszottak a csoport munkáiban, nemcsak mint az inspiráció forrásai, hanem mint számos kérdés és probléma megjelenítői.”

A kiállítás értelmezési terét persze nem a kiállítás kísérőszövege, hanem a Marek Janiak és a csoport által közösen jegyzett *2. futurista kiáltvány* jelöli ki, amely önmagában, a képektől függetlenül is értékes szövegirodalmi alkotásként az 1909-es *Futurista kiáltvány* sajátos aktualizálására törekszik:

*Favágók,*  
Digigraphie® print,  
40×232 cm. 2008



## 2. FUTURISTA KIÁLTVÁNY

*Aktualizált*

Mi, négyen férfiak,  
a Łódź Kaliska tagjai,  
a hím fajta  
képviselőjében

*Leszögezzük:*

1. a nemek szerinti elkülönülés volt, van és lesz
  2. a nők más faj, mint a férfiak
  3. a kettő közti különbség hatalmas
  4. és azt megszüntetni,  
figyelmen kívül hagyni,  
meghaladni nem lehet
- Mi, négyen férfiak,  
megtestesítve önnön hím fajtánkat

*Kinyilvánítjuk:*

A nők iránti csodálatunkat  
anyai bölcsességükért  
nőstényi találékonyságukért  
eredendő finomságukért  
anyaméhi keservükért  
hüvelyi érzékenységükért  
elfogadván a túlélés hatalmát:  
a Nő Isteni Lény

Mi, a (fent említett) négy férfi  
fajtánk képviselőiként  
bátran

*Kimondjuk:*

A hím alacsonyabb rendű faj:  
testi gyengeségében  
végzetes döntésképtelenségében  
a holnaptól való félelmében  
piti behódolásában  
önző társas hajlamában

idegengyűlölő türelmetlenségében  
alanyi következetességében  
határtalan bírhatnékjában  
és egyetemes csúfságában  
a férfi  
a természet hibája és a társadalom tragédiája

Mi, négyen férfiak,  
megmaradván hím fajtánk képviselőjében  
tehetetlenül állunk szemben  
e helyzettel

alázattal vágyakozva  
oly tettek végrehajtására, mint:

nedvekkal üdíteni ajkunk  
combok ölelésébe alélni  
fart pucsíttatni  
mellek súlya alatt meghajolni  
mellbimbót merevíteni  
a nyak ívéhez felnőni  
csípőt simogatni  
a hüvely melegébe bújni

*Tudjuk:*

*a Szamothrakéi Niké  
volt  
van  
és mindig lesz*

*és szebb mint egy  
szaros versenyautó  
kirittyentett  
kipufogócsöve*

2006. október 10. / 2009  
Marek Janiak  
Łódź Kaliska

*(Erhardt Miklós fordítása)*



A *Futurista kiállítás*nak az új változat alcímében is jelzett aktualizálása valójában az eredeti, Filippo Tommaso Marinetti-féle 1909-es kiállítás néhány harcias kijelentésének a parafrázisát jelenti, az eredeti olasz szöveg hangnemét idézve. Marinetti kiállításának első pontjai a Łódź Kaliska művészeti tevékenységét is jellemzik: „1. A veszély szeretetét, az erőre és merészségre való törekvést akarjuk megénekelni. 2. A bátorság, a vakmerőség, a lázadás lesznek költészetünk lényeges elemei.”

A párhuzamok megtalálása mellett viszont éppen a jellemző különbségekre kell felhívunk a figyelmet: míg Marinetti kiállítása véresen komoly volt, addig az új futurista kiállítást a humor, az irónia és az önirónia keserédes változtatása hatja át. A Łódź Kaliska kellő távolságtartással figyelő szép új világunk valamennyi kérészetű értékét, Marinetti viszont

*Hőerművi dolgozók,*  
Digigraphie® print,  
40×164 cm, 2008

valóban hitt az új világ megteremtésének lehetőségében, a művészetnek a politika- és életmódformáló erejében. Ami Marinettinél érték (sebesség, erő, emberi teremtőképesség, küzdelem), azok a mai lengyel avantgardistáknál az önmagából kifordult világ jelzőfényei. Az olasz futurista vezér a 4. pontban ezt írja: „Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével. Egy versenyautó, kirobbanó lélegzetű kígyóhoz hasonlatos, vastag csövekkel díszített motorházával... egy bömbölő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Győzelem [szobra].” Ezzel szemben a Łódź Kaliska éppen fordítva látja: „Tudjuk: / a Szamothrakéi Niké / volt / van / és mindig lesz / és szebb mint egy / szaros versenyautó / kirittentett / kipufogócsöve”. Egyik esetben sem a győzelem istennőjének, Nikének a Szamothraké szigetén talált, jelenleg a Louvre-ban őrzött,



2,75 méter magas márványszobrának a megítéléséről van szó: az Marinetti számára sem volt kérdés, hogy a Krisztus előtti 2. század elején készült alkotás a rodoszi iskola egyik remeke.<sup>1</sup> Még csak nem is a múlt század elejének avantgardistái által joggal csodált technikai újítások becsmérése, hanem az emberi értékek és a klasszikus női ideál, ha tetszik, a nő által megjelenített testiség középpontba állításáról van szó. A fókuszálás az értékek kavalkádjának, a korunkban *választható* identitások interakcióinak az ellentmondásosságára mutat rá, s arra is, hogy a Szamothrakéi Niké felsőtesté-

*Kéményseprők,*  
Digigraphie® print,  
40×208 cm, 2008

<sup>1</sup> Szombathy Bálint is ezt emelte ki kritikájában. Szerinte Marinetti „meghökkenő állásfoglalása – a merész költői kijelentésen és a hangzatos botránykeltésen túl – azt jelzi [...], hogy a női szoborba nem a női nemet, hanem inkább az avított névtelen hagyományos művészetfelfogás ideáját projektálta. Erre a plasztikára úgy tekintett, mint az elavult értékek foglalatára avagy reprezentánsára, arra használva fel, hogy még inkább ki-domborítsa saját radikális hitvallását és mozgalmának múltat elmarasztaló ideológiáját. Vagyis: rá hivatkozva nem a nemek, hanem a művészet iránti viszonyát boncolgatta.” SZOMBATHY Bálint. *Niké és a nők. A Łódź Kaliska kiállítás a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban*, exindex 2010. október 25. (<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=780>).

re tapadó, márványba faragott vizes ruha alól elénk táruló *szépségeszmény* nem cserélhető le az új értékre, a sebesség szépségére.

A mai avantgárd számára nem a klasszikus intézményrendszer megkérdőjelezése a központi téma. „Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját, és harcolni akarunk az erkölcsök, a nőmozgalom és minden megalkuvó vagy hasznos hitványság ellen” – írja Marinetti, a Łódź Kaliska viszont – a kortárs avantgárd művészekhez és csoportokhoz hasonlóan – javarészt a jelenlegi múzeumi intézményrendszeren belül, akár egy vidéki magyar város múzeumi terében hívja fel a figyelmet az életünket átalakítani akaró dogmatikus ideológiák abszurditására. Ezt nem valamiféle réveteg nosztalgizással teszi, nem az aranykormítosok továbbépítésével, nem a korábbi vagy a jelenlegi idealisztikus állapot felmutatásával, hanem épp ellenkezőleg: még a régi értékek ellentmondásosságáról is lerántják a leplet. „A szarkazmus, az abszurdítás, a szatíra és a humor munkáik alapvető jellemzője – olvashatjuk a fehérvári





katalógusban. – Megrögzött és javíthatatlan avantgardisták. A csoport örökségének gazdagsága, eredetisége mindig az ellenálláson alapult: azon, hogy ellentétben álltak az általános normákkal. A rendszerváltás után is az aktuális szociális és kulturális örületekből merítettek inspirációt, témáik közé valási és társadalmi kérdések tartoznak, kritikával illetik a lengyel valóságot, a fogyasztói társadalmat." Az ellenállás, az általános normákkal való szembehelyezkedés egyszerre kétirányú: egyrészt nevetségessé teszik a hagyományos férfiközpontú világ női lebecsülő felfogását, másrészt lejáratják a ma már követendőnek beállított feminizmust vagy a genderelmélet tanait. A Łódź Kaliska nem egy szexista csoport, pontosabban

*Halászkok,*  
Digigraphie® print,  
40×147 cm, 2008

miközben nem szexista, aközben magát a szexizmus fogalmának az érvényességét is vitatják. Sándor Bea Annamarie Jagose *Bevezetés a queer-elméletbe* című könyvének<sup>2</sup> fordítói előszavában a szexizmus fogalmát kétféle módon határozza meg: „1. A nem alapján való hátrányos megkülönböztetés, különösen a nők hátrányos megkülönböztetése. 2. Olyan attitűdök, feltételek és viselkedésmódok rendszere, amelyek fenntartják és megerősítik a társadalmi nemi szerepekre vonatkozó sztereotípiákat.” Tehát a Łódź Kaliska az első meghatározás értelmében nem szexista, mivel nem akarja hátrányosan meg-

<sup>2</sup> Annamarie JAGOSE, *Bevezetés a queer-elméletbe*, Új Mandátum, Budapest, 2003.



különböztetni a nőket, a férfiak becsmérlései („a hím alacsonyabb rendű faj [...] a férfi / a természet hibája és a társadalom tragédiája”) pedig csupán olyan oximoronok, amelyek tömör ironia kifejezésére alkalmasak. A második meghatározás jogosságát pedig egyenesen vitatják: „1. a nemek szerinti elkülönülés volt, van és lesz / 2. a nők más faj, mint a férfiak / 3. a kettő közti különbség hatalmas / 4. és azt megszüntetni, / figyelmen kívül hagyni, / meghaladni nem lehet”.

A szexizmus fogalmát szép lassan emelték a hagyományos együttélési modelleket lebontani igyekvő politikai csoportokat támogató történészek és teoretikusok a többi elítélendő társadalmi jelenség mellé. „Nincs a »történelemnek vége«, és a politikai küzdelmeknek nincs »végső célja«. Az átívelő politika azonban lehetőséget teremthet arra, hogy kölcsönösen támogassuk egymást, illetve valószínűleg hatékonyabb lehet a ke-

*Kárpitosok,*  
Digigraphie® print,  
40×154 cm, 2008

vésbé szexista, kevésbé rasszista és demokratikusabb társadalom felé vezető küzdelemben” – írja Nira Yuval-Davis a *Nem és nemzet (Gender and Nation)* című könyvében.<sup>3</sup>

Időhöz, a mi időnkhez kötöttek a Łódź Kaliska fotográfiái, hiszen éppen abban a pillanatban születtek, amikor Európának ezen a felén is széles körben elfogadottá kezd válni, hogy a nők hagyományos szerepei és életmódjuk nem vihető változatlan formában tovább. Ám ennek a felismerése, s a nők társadalmi és kulturális helyzetének a folyamatos átértékelődése nem jelenti azt, hogy a kortárs elméletek közül a szélsőséges tanokat kellene a 21. századi posztmodern társadalmak alaptézisévé, sőt jogszabályokkal is garantált normáivá tenni. Elsősorban a genderelméletről van szó, amely szerint a bioló-

<sup>3</sup> Nira YUVAL-DAVIS, *Nem és nemzet*, Új Mandátum, Budapest, 2005. 162.



giai nemtől (szex) elkülönülő társadalmi nem (gender) pusztán kulturális, civilizációs konstrukció.

Miközben vitathatatlan, hogy a heteroszexualitásra és nemiségünkre számtalan társadalmi elvárás, viselkedési normák bonyolult rendszere rakódott rá, mégis elfogadhatatlan a nemiséget csupán társadalmi kreációnak titulálni. Mind ezen túlmegy a téma ismert teoretikusa, Judith Butler, aki szerint a biológiai nem sem evidens kategória: *Jelentős testek* című izgalmas kötetében<sup>4</sup> annak a filozófiai alátámasztására törekszik, hogy a biológiai nemet nem lehet valamilyen diszkurzuson kívüli, a társadalmi környezettől független létezőnek tekinteni, azaz ebben az értelemben nemcsak a gender, hanem a szex fogalma is az emberi társadalom alkotása. Fogalmi szinten bizonyosan így van, de biológiailag semmiképpen sem. Ugyanezt a problémát történeti kontextusban vizsgálja Thomas Laqueur, aki *A testet öltött nem* című könyvében biológiai nem és társadalmi nem kapcsolatát tekinti át,

<sup>4</sup> Judith BUTLER, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, Új Mandátum, Budapest, 2005.

*Kőfejtők,*  
Digigraphie® print,  
40×210 cm, 2008

s aki szerint „a nemi különbözőség egyetlen adott értelmezése sem következik történetileg a test vitathatatlan tényeiből”.<sup>5</sup> Bonyolult identitás-meghatározásokról, ha tetszik, hatalmi játszmaként feltételező identitásküzdelmekről van szó: miközben azt könnyű belátni, hogy a „szexus» kategóriája születése pillanatától normatív” (Butler), aközben éppen ennek a normativitásnak a finom relativizálására törekednek. „A szubjektum létrejöttéhez elengedhetetlen a »szexus» normatív fantazmagóriájával történő azonosulás. Ez az azonosulás a kivetett territóriumát létrehozó elutasítás révén történik, mely nélkül a szubjektum megjelenése lehetetlen. Ez olyan elutasítás, amely a szubjektum számára fenyegető kísértetként teremt meg az »elutasítottság» valenciáját és státusát. Továbbá, egy adott »szexus» materializálódása természetesen érinti az *identifikációs gyakorlat szabályozását*, mégpedig úgy, hogy az elutasított nemmel való azonosulás folyamatosan meg lesz tagadva. [...] A »szexus» kategóriáinak a politikai

<sup>5</sup> Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Új Mandátum, Budapest, 2002, 18.



Lakatosok,  
Digigraphie® print,  
40×312 cm, 2008

diskurzusban történő mobilizálását valamiképp mindig az az instabilitás kísérti, amit maguk a kategóriák váltanak és zárnak ki. Noha az identitáskategóriákat mobilizáló politikai diskurzusok mindig valamilyen politikai cél szolgálatában szokták az identifikációt működtetni, lehetséges, hogy a dezidentifikáció, az *el-* vagy *ellen-*azonosulás (*disidentification*) éppoly lényeges a nézetek demokratikus ütköztetésének újraartikulálásáért folytatott küzdelemben. Könnyen meglehet, hogy éppen a szexuális különbséget materializáló szabályozó normákkal való dezidentifikációt hangsúlyozó gyakorlat révén lehetséges mind a feminista, mind queer politizálás mobilizálása” – véli Judith Butler.<sup>6</sup>

Valószínűleg a Łódź Kaliska tagjai nem forgatják a fent említett tudományos könyveket, így az is nyilvánvaló, hogy nem a tudományos teóriák foglalkoztatják őket. Viszont ezek a tudományos munkák abban a hatalmi-kommunikációs térben értelmezendők, amelyeket ők is vizsgálnak, csak a maguk szemszögéből, s amelynek a lebontására a genderelmélet hívei a mainstream világában szintén erőfeszítéseket tesznek. Az az állítás, hogy az emberek közötti alkati és viselkedési különbségek, tehát a nemi szerepek is csupán kulturális konst-

<sup>6</sup> BUTLER, *I. m.*, 17–18.

rukciók eredményei, ma már a leghétköznapibb szinteken is folyamatosan nyilvánosságot kapnak. Az európai politikában is mind gyakrabban hangoztatott abszurd álláspont szerint a családhoz és a gyermekneveléshez való kötődés a nők elnyomását szolgálja. „A Gender Mainstreaming (GM) egy sokrétű fogalom – fejtí ki egy interjújában Christl Vonholdt gyermekgyógyász, trópusszakorvos, a téma német szakértője és kritikususa. – Egyesek számára egyszerűen a nemek egyenlőségét elősegítő eljárás, és a nők, illetve a férfiak hátrányos vagy igazságtalan megkülönböztetése ellen lép fel. Ha valóban ennyi volna, akkor természetesen helyeselnénk a GM-et. De lényegében egészen másról van szó, és ezt szem előtt tartva jobb, ha nem alkalmazzuk a GM fogalmát. [...] A Gender Mainstreaming az 1995-ös pekingi Nők Világkonferenciáján lett kötelező irányelv. A fogalom annyit jelent, hogy a genderelmélet tanait (Gender Theories = GT) a mainstreambe, vagyis a társadalmi vita és cselekvés fősodrába kell terelni. A GT a nemekről, a férfi és nő létről alkotott radikális, ideológiailag is kiélezett elméletrendszer. Először is azt hangoztatja, hogy nincsen lényegbeli különbség férfi és nő között. Ezért ne is legyen különbség a nemek társadalmi szereposztásában, sem a munkáltatás terén, sem pedig a családban végzett munkában. De a GT ennél tovább lép: alapvetően kérdőre vonja a »férfi« és a »nő« kategória érvé-





nyességét. A GT szerint a nemi alapon való besorolás kényszer-kategória, amely alól fel kell szabadítani az embert. A külső nemi jelleg, így érvelnek a genderaktivisták, a véletlen műve, és a szabadsághoz hozzátartozik, hogy az egyén maga dönti el, melyik nemhez tartozik, illetve hogy teljesen kivetkőzik nemi kategóriájából. Németországban a szélsőbaloldali Die Linke párt már 2001-ben előállt egy ilyen törvényjavaslattal, és követelte, hogy töröljék a férfi és nő ismérvet a személyi igazolványból és a hivatalos okmányokból, merthogy ez korlátozza a személy szabad kibontakozását. [...] A GT képviselői azt állítják, hogy [...] a férfias–nőies fogalompár egy kizsákmányoló, főként férfiak által fenntartott rendszer, amellyel a nőket kizárják a politika és a gazdaság színteréről.”<sup>7</sup>

Útépítők,  
Digigraphie® print,  
40×183 cm, 2008

<sup>7</sup> *Majd 18 éves korában eldönti?*, Elle MAN 2010. ősz, 99.

A politika színterén zajló értékrendi küzdelmet sikerült úgy beállítani, hogy valójában a nők és a férfiak esélyegyenlőségéről van szó, ám közben játékfilmek és értelmiségi tévé-műsorok sora sugallja azt, hogy az embernek nincs nemi meghatározottsága, vagy éppen csak döntés, azaz a szabadságjogaink érvényesítésének a kérdése az, hogy megválunk-e a társadalom által ránk erőltetett nemi meghatározottságunktól. A Łódź Kaliska csoport ellenáll ennek a normává váló törekvésnek, s csattanós válaszukban kinyilvánítják: „a nők iránti csodálatunkat / anyai bölcsességükért / nőtényi találmányosságukért / eredendő finomságukért / anyaméhi keservükért / hüvelyi érzékenységükért / elfogadván a túlélés hatalmát: / a Nő Isteni Lény”.

A székesfehérvári kiállítás fotóinak a férfiközpontú világ és a feminizmus, a genderelmélet kifizurázásán túl vannak olyan képzőművészeti áthallásai is, amelyekkel már koráb-

ban is következetesen éltek az alkotók. 1989-ben azt emelte ki Boros Géza, hogy „műveik alapját akciók, happeningek és élőképek (Botticelli-, Delacroix- és Goya-persziflázsok) alkotják, melyekben módfelett örömeiket lelik”.<sup>8</sup> Klasszikus festmények beállításai köszönnek vissza a képeken; a levetkőztetett lányok, asszonyok több kor (szépség)ideáljait idézik fel: a reneszánsz eszményképtől kezdve a barokk bőséget sugárzó, telt idomú női testekig. Korunk anorexiás manökenjei helyett „harmincas–negyvenes éveikben járó hús-vér asszonyokat látunk. [...] A jól megkomponált, látványos felvételek szürreális ízét egyrészt a férfi–női szerepcseré, másrészt a pucérság, illetve az erotikus kisugárzás kontextuális szokatlansága adja – írja Szombathy Bálint. – Ezek ama nyelvi fogások egyben, amelyek ráterelik a figyelmet a mélyebb társadalmi valóság időszerű kérdéseire, a nemek közötti hagyományos szerep fogalmi és egyensúlyi eltolódásaira.”<sup>9</sup> Ezek a buja asszonyok halászként, eróművi dolgozóként, kéményseprőként, kőfaragóként, lakatosként, kőfejtőként, favágóként, öntőmunkásként, gumijavítóként, hőeróművi dolgozóként, kárpitosként, útépitőként, asztalosként és betonkeverőként tűnnek fel a fotográfiaikon. Csupa olyan szakma képviselőjeként, amelyek nem nőiesedtek el, és amelyek büszkén hirdetik, hogy „a nemek szerinti elkülönülés volt, van és lesz...”

(2010)

## Szubjektív ikonosztáz

<sup>8</sup> BOROS Géza, *A Lódz Kaliska Budapesten*, [www.c3.hu/~ligal/frame21.htm](http://www.c3.hu/~ligal/frame21.htm)

<sup>9</sup> SZOMBATHY, I. m.

# Baktay Patrícia Bálványai\*

„Mert kik tőled eltávoznak, / Azok elvesznek, romlanak, / Elveszted azokat hirtelen, / Kik bíznak bálvány istenekben” – írja Szenczi Molnár Albert a 73. zsoltár 14. versében. Bár legalább 8 jelentése van, a „bálvány” szavunk sokáig mégis azon vallási lényeket ábrázoló szobrokat vagy képeket jelentette, akiktől amiktől a Szentírás szerint a választott népnek el kell szakadnia, akiket tilos imádni. Olyannyira általános lett ez a vallási tiltó parancs, hogy a magyar joggyakorlatban egészen korai időkből van írásos nyoma: I. András királyunk a Vata-féle pogánylázadás után, 1048-ban elrendelte a bálványok lerombolását. Egy időben olyannyira összeforrott a szó jelentése a lerombolandó, elpusztítandó dolgokkal, hogy a Kínából származó – egyes helyeken díszfaként ültetett – rendkívül szapora gyomnövény, a sokszor az ecetfával összekevert faféle, a bálványfa nevében is felfedezhetjük a szó ezen jelentését. Időközben szelídült is a jelentés, hiszen a mai szóhasználatban elsősorban a pogányság jelképe, a pogány istenségek megnevezése. A magyar népi kultúrának – s benne vizuális formavilágunknak –, az Ázsiából hozott ornamentikánknak az alapjai éppen ebben az egykori, ősi pogányságban keresendők. Miként azon rítusainké is, amelyeket szép lassan magába olvasztott a ke-

\* Baktay Patrícia: *Bálványok*, Magyar Műhely Galéria, Budapest, 2005. október 5. – október 23.

reszténység, s így ősi szokásaink, ünnepeink egy jelentős része felolvadt az univerzális kereszténységnek a mindennapi életet alakító rendszerében.

Baktay Patrícia egy ősi, de több forrásból táplálkozó mitológus világnak állít emléket, műveivel s művein egy olyan szakrális vizuális jelrendszert hozott létre, amely egyszerre magyar, s ősiségében a magyaron túlmutatóan egyetemes és egyszerre pogány, de keresztény motívumokkal átszőve. Szöve, merthogy Baktay Patrícia az utóbbi három évtizedben készült munkáinak fő anyaga a textil, ám ezekbe a természetes szövetekbe további más természetes anyagok, ősi alapanyagok épülnek, vagy éppen nemezelődnek be: gyapjú, fa- és fémdarabok, papírok. Emblematikus formái, egyszerű építőelemei kiemelkednek a síkból, plasztikussá téve a rendkívül harmo-

A kiállítás részlete



Profán triptichon

nikus, zömében meleg tónusú színvilággal rendelkező szöveteket. Még a legkomolyabb művek mögött is valami játékoságot érzünk, az egyszerű alakok, figurák mögött a népi gyermekjátékok világa sejlik fel: az Alföldön töltött gyermekévek minden bizonnyal meghatározóak és inspirálóak voltak a pályakezdés időszakában, amikor Baktay Patrícia játékokat tervezett és készített. Ennek a nyomai köszönnek vissza a Magyar Műhely Galériában kiállított művek egy részén is (*Profán triptichon, Népszámlálás, Bajjal vívó*).

Mint a *Profán triptichon* címéből is kiderül, Baktaynál nem zárja ki egymást a prekeresztény és a keresztény szakralitás: amiként a kereszténység beépítette a pogány rítusok egy részét a sajátjai közé, s ahogy a pogány ünnepek, valamint a más vallások által is tisztelt, az időjárás-változásokhoz, napfordu-



*Bajjal vívó*

lókhoz kötődő ünnepek egybeesnek a keresztény egyházak egyes ünnepeivel, úgy épülnek egymásra a látszólag eltérő hagyományok motívumokká érlelt tapasztalatai Baktay Patrícia alkotásaiban. A *Profán triptichon* egyszerre emlékeztet egy keresztény templom szárnyas oltárára és egy ősi sámáni szertartás faágasokkal, talált tárgyakkal díszített kellékére.



*Corpus*

A *Corpus* akár egy profán istenábrázolás is lehet, a három fő elemet erőteljesen egybefogó vaskos fa kereszttrúd még keresztjellegét is ad a műnek, ami miatt akár a *Corpus Christire*, Krisztusra is asszociálhatunk, még akkor is, ha a faragott arc inkább egy barbár maszkot vagy a hegyi román pásztorok erőteljes, az arc jellegzetes vonásait túlzóan kiemelő faragott emberfej-ábrázolását idézi fel.

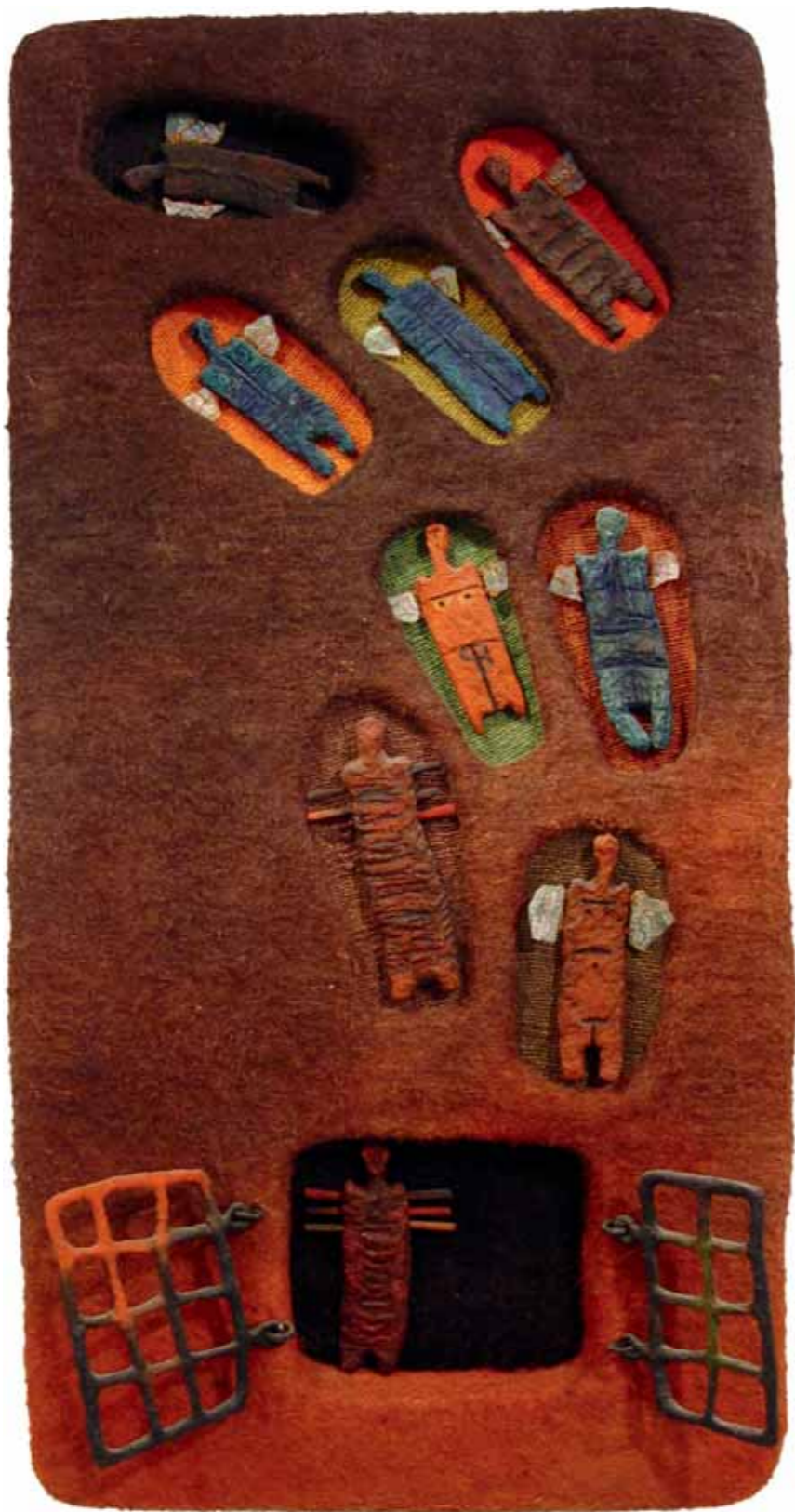
A *Madaras idol* kis madaras képei egy, az ősi ködből előjövő jósnő titkos tartalmakat megmutatni képes kártyáit idézik fel, miközben a mű az alkotó – az anyaghasználaton is túlmutató – természetközelségére irányítja rá a figyelmet, miként azt a Magyar Műhely Galériában ki nem állított, ugyanakkor figyelemre méltó *Állattörténetek* című műegyüttese is teszi. Az állatok persze sok Baktay-művön megjelennek, elsősorban

*Piros idol (részlet)*



*Piros idol*





*Angyalok  
kiröptetése*



*Homo nosztalgikus*



kivarrva, hímezve, leggyakrabban a szarvas – amely számos régi nép eredetmítoszában, monda- és mesevilágában központi szerepet kapó mitikus lény, miként a mienkben a csodaszarvas. A totemoszlopra is emlékeztető, *Teremtés* című textil, fa és papírmásé tárgyon egymás alatt hat hímezett szarvast látunk: egykori halászó-vadászó ázsiai őseink sematizáló ábrázolásmódját felelevenítve Baktay népünk teremtetésének, nemzetünk eredetmítoszána állít emléket.

Minden bizonnyal az egyik legmonumentálisabb, a többi mű mögött is megmutató, egyszerre intellektuális megfontolásokat és a tudatalattiban kódolt kollektív emlékeket elemi erővel ötvöző alkotásmód legszebb lenyomata a *Világügyelő* című munka. Valóban, mint egy ősi bálvány, varázslási kellék magasodik fölénk a világot felügyelő isten- és emberkeverék. De annyi minden benne van ebben az alkotásban: a pásztorok subája, a busójárások öltözete és maszkjai, az ősi, természeti népek fej- és ruhadíszai. És persze itt is megjelenik a szarvas, a népi gyermekjátékokra emlékeztető, fakana-

Az *Állattörténetek* című műegyüttes részlete

A *Teremtés* című mű részletei



lakból készített babafigurák, az élet megújulását is szimbolizáló, bepólyált csecsemők. Baktay itt minden olyan anyagot felhasznál, amiből eleink a használati tárgyaikat, ruháikat, ékszereiket készítették: fát, csontot, követ, kagylót, tollat, gyapjút, különböző szövetanyagokat és drótot. Ezekből gyúrta össze kollekciója elementáris erejű, tiszteletet, figyelmet követelő bálványát, a *Világügyelőt*.

A „bálvány” szót igen gyakran, elsősorban a költészetben az állandóság, az emberi élet mulandóságán túlmutató moz-





dulatlan bizonyosság kifejezésére is használják. Charles Baudelaire írja *A művészek halála* című szonettjében az alábbiakat: „Lelkünket sok finom fogás koptatja rég, / S kezünk alatt tunyán bomlik a konok állvány, / Míg végre felragyog az Alkotás, a Bálvány, / Melyért bennünk a vágy zokogó pokla ég!” (Tóth Árpád fordítása).

Az alkotás mint bálvány, a létrehozott mű mint az örökkévalóságnak egy, az időben kifeszített darabja: Baktay Patrícia művei a Magyar Műhely Galériában.

(2005)

Világügyelő (részlet)



# Az absztrakció absztrakciója

Hermann Zoltán: *Mutató*\*

„T alán éppen [...] az ütemes mozgásban, lüktetésben, ritmusban születik meg a valódi nyelv. [...] Minden nyelv dallamos a maga módján és ez a dallamosság a beszéd képességének eredetére mutat vissza. [...] Kétségtelen, hogy a hangok és hangzócsoportok dallamossága nélkül nem születhetett volna meg az emberi beszéd. De a nyelv igazi megszervezője a ritmus, ami a hangok gáttalan áradását partok közé szorítja. [...] Az egyes szavakban jelentkező ritmikus elem azonban csak másodrendű fontossággal bír. A ritmus igazából nem az egyes szavakat, hanem a beszédet, magát a nyelvet teremti” – vallotta I. Szemlér Ferenc a Nyugat 1937/7. számában megjelent *A nyelv születése* című írásában. S bár I. Szemlér elsősorban a gondolataink megfogalmazásához nélkülözhetetlen nyelvi jelrendszerről beszél, megállapítása egy tágabban értelmezett nyelvfogalom esetében is igaz lehet. Amennyiben a képzőművészet kifejezőmódjait önálló nyelvi paradigmaként értelmezve vizuális nyelvről, a vizualitás nyelvéről beszélünk, egyes alkotók munkásságában az arányosság problémáján túl éppen a ritmus válhat a képeket szervező központi erővé. Így Hermann Zoltán műveinek egy csoportján is a repetíció látszólagos monotóniája valójában a szabályszerű ismétlődések olyan sajátos ritmusa, amely gazdag, izgalmas, vibráló felületeket ered-

\* Magyar Műhely Galéria, Budapest, 2006. június 14. – július 7.



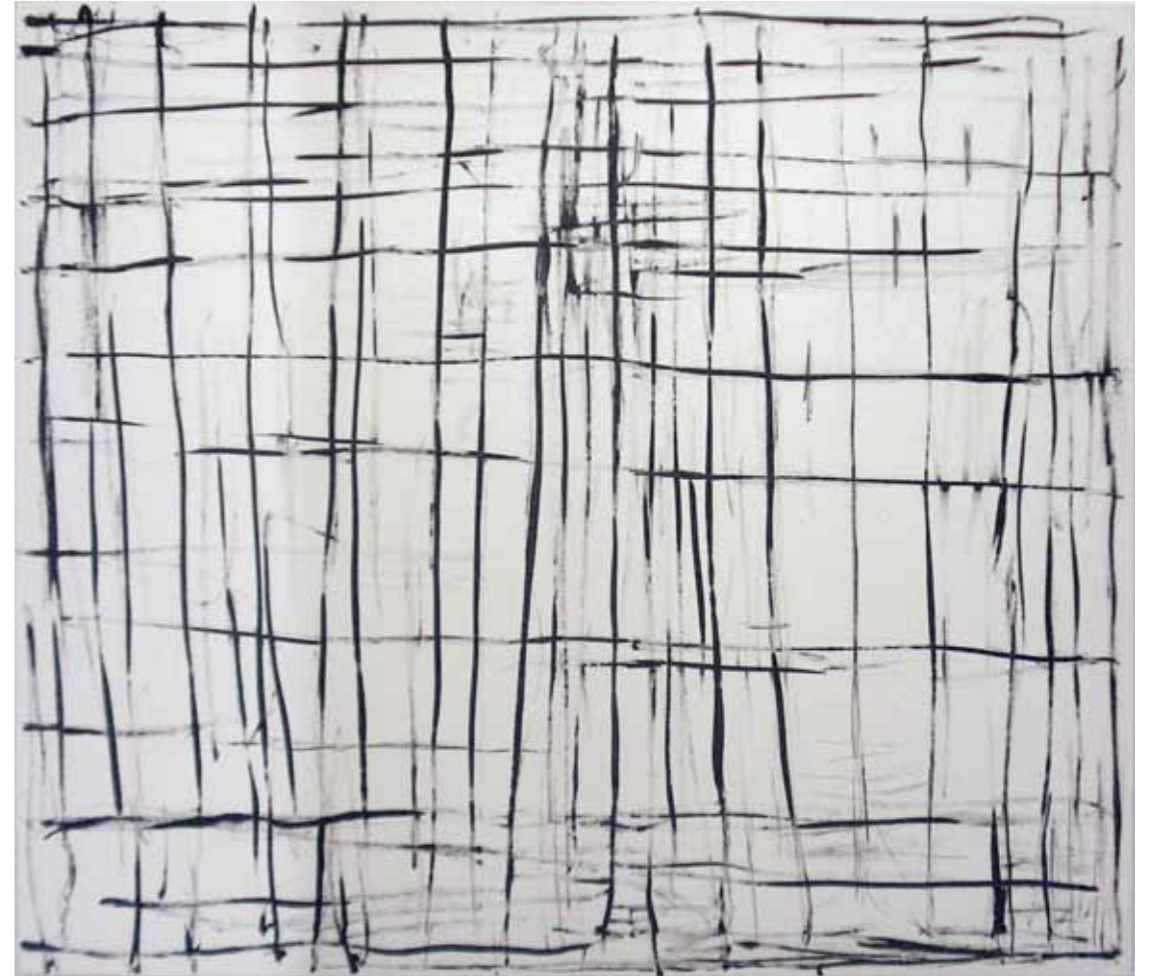
*Napló*, akril, papír,  
vászon, 90×130 cm, 1997

ményez. „A ritmus a nyelv térrácsa, amelynek láthatatlan erővonalai mentén a molekulák pontos egyensúlyban helyezkednek el” – írja ugyanott I. Szemlér; Hermann Zoltán *Foltok* című sorozatának „törlőpapiros”-képein pedig a ritmus hoz létre koordináta-rendszer-szerű vizuális térrácsot. A Magyar Műhely Galériában kiállított képek többségére jellemző látszólagos ismétlődésen túl fontos szerepet kap az egyes darabok, a „megismételt” részletek egyedisége, hiszen a megismételt rész(let)ek anyagságukban és képiségükben egyaránt egyediek. Ahogy Beke László írta: „a lenyomat egységnyi jellé válik, az egyediséget megőrző sokszorosítással, jelek együttesévé, a képek sajátos képzetévé”. Tehát nem a sokszorosítás ténye a fontos, nem az, hogy az egyes képek alapanyagai a rézkarcok nyomtatása köz-



*Utazás*, akril, vászon,  
120×140 cm, 1999

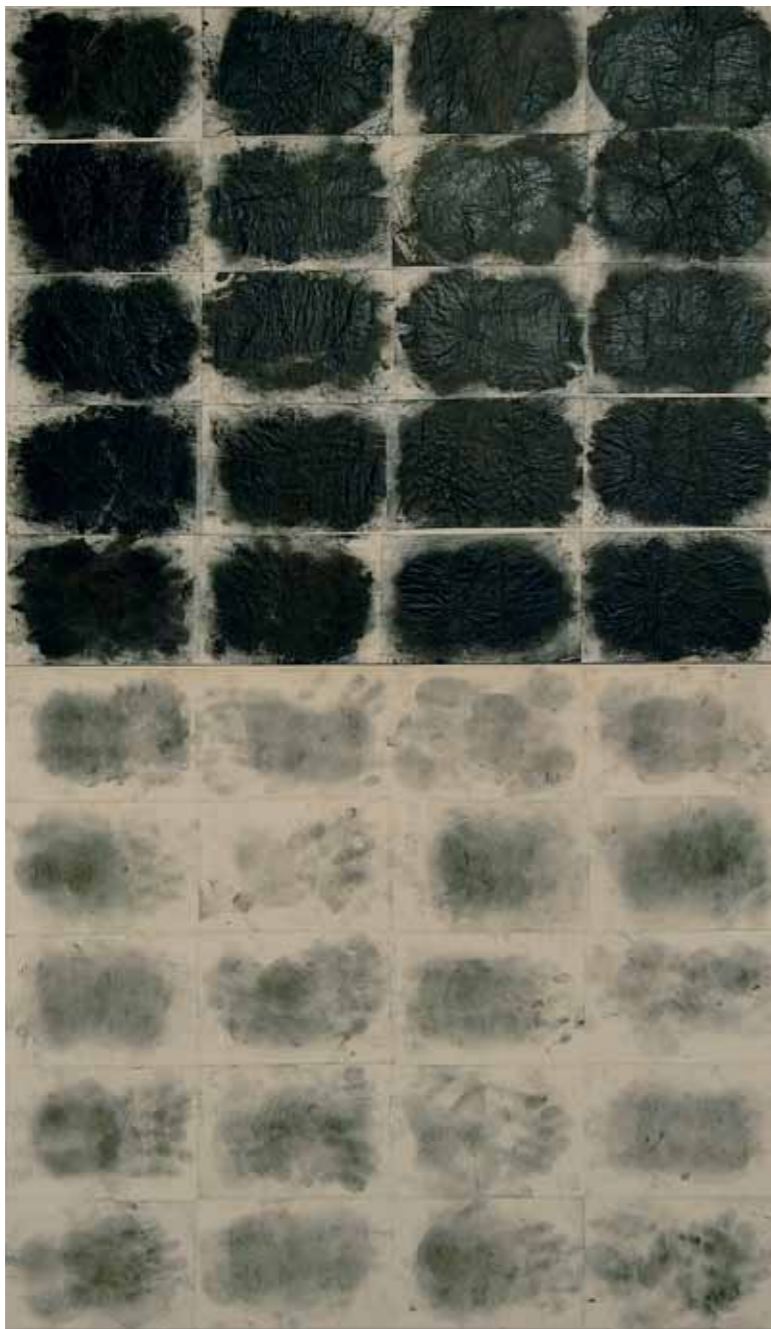
ben használt, befestékeződött törlőpapírok, vagy a művész kékrózsaszín képpárjánál is felhasznált, rárajzolással tovább cizellált nyomdai beigazító ívek, hanem ezeknek a részben egyedi alapanyagoknak az egymás mellé helyezéséből kialakult ritmus és egységes struktúra, az így összeállt absztrakt ikonosztáz a lényeg. Az egész persze visszahat a részletekre, hiszen távolról, egyben szemlélve a műveket úgy látszanak a képrészletek, mintha egyformák lennének, tehát mintha egy nyelvi/



*Szakrális fekete rajz*,  
akril, vászon,  
120×140 cm, 1999

zenei alapegység ismétlésének lennének tanúi. De erről a látzólagos ellentmondásosságról vall egyik katalógusában maga a szerző is, amikor azt mondja, hogy a törlőpapírok felhasználása, képpé formálása „ebben a sajátos akcióorozatban” vallomások „a kettősségről, a meghatározottság és a szabadság konfliktusáról”. Valóban, ennek a kiválóan megkonstruált tártnak – az életmű utóbbi tíz esztendejének korszakait is megidéző – darabjai erőteljesen szembesítenek a mai művészlét,

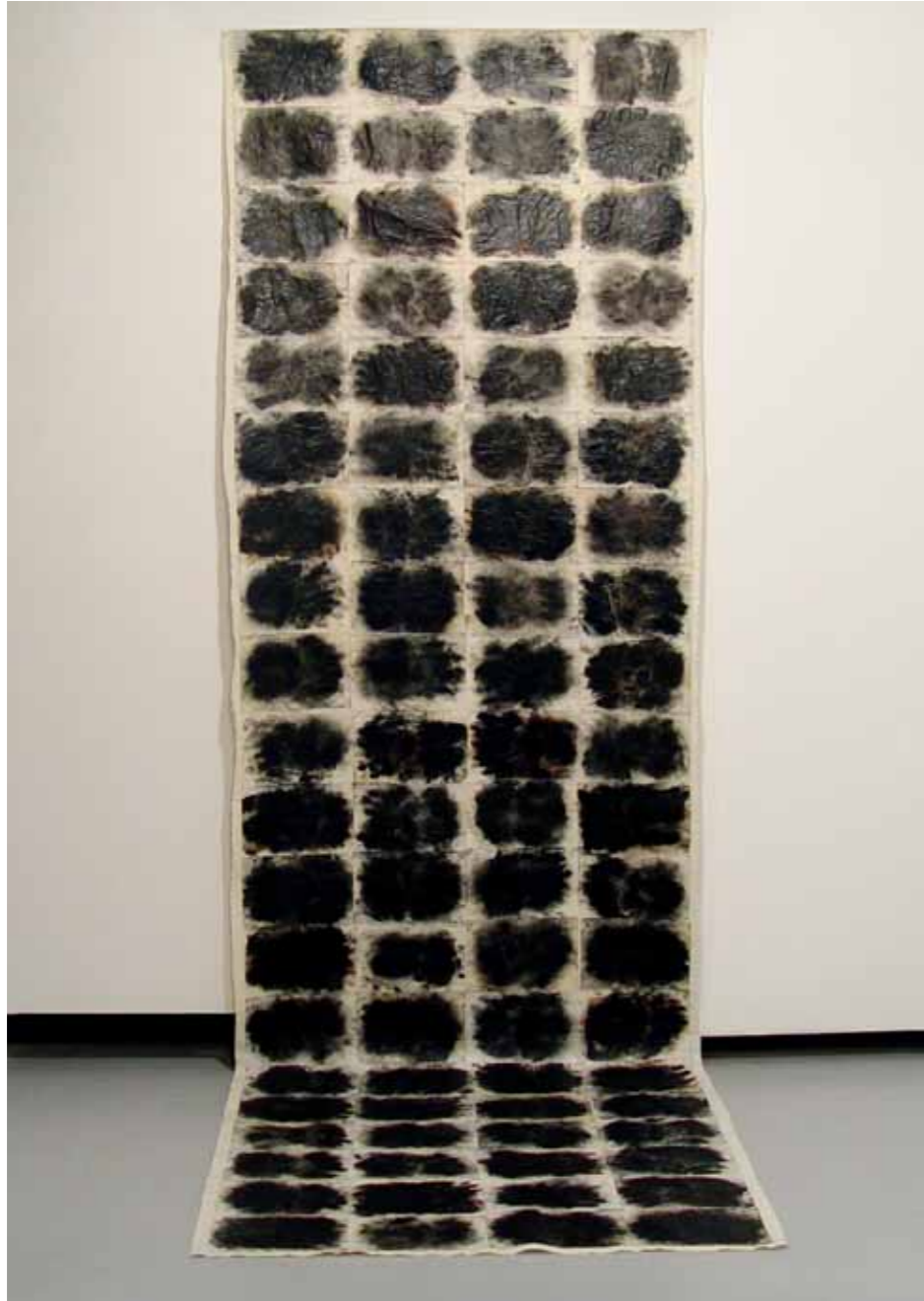
Kettős kód, olaj, papír, vászon, 140×90 cm, 2002



Kiállításrészlet:  
*Személyes grafikonok,*  
akril, papír, vászon,  
130×380 cm, 1997

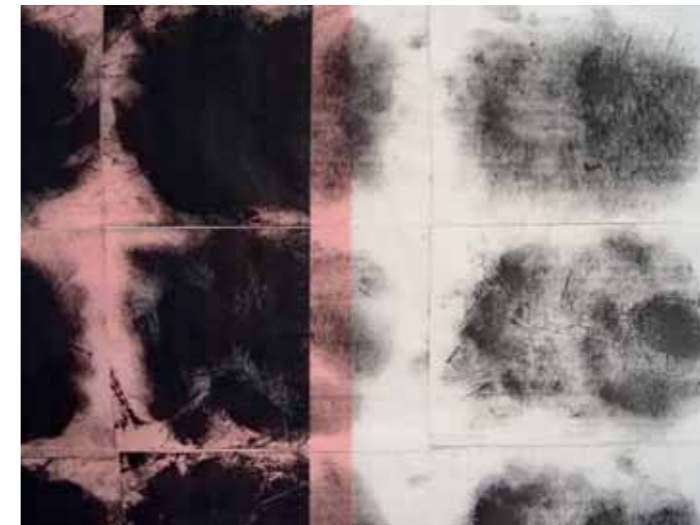
valamint a művészi alkotásmódok ellentmondásosságával, nevezetesen azzal, hogy a hegeli esztétika óta a művészetek egyik ágában sem beszélhetünk semmiféle olyan általános szabályrendserről vagy objektivitásról, amely alapján megmondhatjuk, mi a jó és mi a rossz mű ismérve. Ez persze jól van így, ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a rend, a rendszer, a szabályosság vagy szabálytalanság elsősorban nem esztétikai kérdésként tematizálódik a művekben, amelyek mindeközben éppen az esztétika mibenlétéről, alakulásának történetéről való gondolkodásra ösztönöznek bennünket.

S bár azt írtam, hogy a képek zömén nem a sokszorosítás ténye a fontos, és nem az, hogy az egyes képek alapanyagai a rézkarcok nyomtatása közben használt, befestékeződött törőpapírok, ugyanakkor az esztétika alakulástörténetén való gondolkodás mégis elvezet bennünket a képalkotási, grafikai



*Vonal - Párhuzamos variáció,*  
olaj, papír, vászon, varrás,  
86×340 cm, 2000–2006

eljárások történetén való gondolkodásig is. Ezért nem mehetünk el mellett a tény mellett, hogy Hermann Zoltán a – szélesebb társadalmi, ökonómiai jelentésmezővel is bíró – művészi újrahasznosítás problémájával is foglalkozik, hiszen a művek többsége olyan sokszorosítási technikák (például rézkarcok) melléktermékeinek vagy művek nyomdai reprodukciói, katalógusfedelek beigazító ívei, próbanyomatai selejtjeinek felhasználásával készült, amelyeket vagy kidobtak volna, vagy valamelyik könnyűipari ágazat hasznosított volna alapanyagként. Hermann művei esetében mégsem a ma divatos művészeti



*Vonal - Párhuzamos variáció*  
(részlet)



*Római emlék, fotó.*  
22×30 cm, 2004

újrachasznosítás vagy az újrachasznosított művészet problematikájáról van szó, hanem annak a művészi kreativitásnak a kifejeződéséről, hogy a monoton módon sokszorosító művész vagy a művész munkáját segítő nyomdász tevékenységeinek melléktermékeiben az alkotó képes meglátni az önálló esztétikai minőséget. Az így született, műrészlétté váló egyedi darabokat Hermann úgy képes rendszerbe szervezni, hogy közben az egyes darabok *fölött* álló esztétikai minőséget teremt. Hermann tehát a mások által szemétnek tartott mellékterméket saját alkotásának tekinti, nem semmisíti meg őket, hanem eredeti létüket felülírja, *eltakarja*, de úgy, hogy a korábbi „funkció” is *átlátszik*, értelmet nyer a műegészben. Ezt a folyamatot koronázza meg *Vonal* című műve, amely gyakorlatilag a sokszorosítási melléktermékek sokszorosítása, hiszen



*Hullámszó,*  
akril, vászon,  
130×180 cm, 2006

Hermann a festékes pausz törlőlapokat vászonra kasírozta, majd tiszta pauszlapokra fénymásolta, és az egyes darabokat összevarrva az egészet egy képpé állította össze. Ez maga az absztrakció absztrakciója.

A Hermann Zoltán-i vizuális nyelv térrácsa, az alapozatlan vászonra festett fekete-szürke-vörös és fehér vonalak hol ritkább, hol sűrűbb hálói is az alkotó struktúrateremtő igényét jelzik; ugyanez jellemző volt az MMG kiállításán nem látható korábbi, *Rácsos lapok* című sorozatában is. Hermann Zoltánt láthatólag erősen foglalkoztatják a nyitott és zárt struktúrák képiségben megfogható problémái: szövetszerű térrácsai, hálói is a szabályosság szabálytalanságával, a szabályt erősítő kivétellel, a verset ízessé tevő poetica licentiával szembesítenek.

Az új, *Hegyekkel* című sorozat a Magyar Műhely Galériában kiállított három darabja látszólag nehezen kapcsolható a többi műhöz, pedig miként azt már Lóska Lajos is kiemelte, a korábbi hálószerű képek „sok, sűrűn egymás mellé húzott vonal festékrétege összeért és szinte minimális beavatkozást igényelve alakult ki a jelenlegi képeken is látható plasztikus tölcserforma”. Korábban a *Foltoknál*, a *Vonalaknál* szinte maga a vizuális nyelv elemi eszköztára volt a művek témája, az újabb



*Mesés hegy,*  
akril, vászon,  
120×140 cm, 2005



*Poláris lebegés,*  
akril, vászon,  
130×190 cm, 2006

munkáknál a hegy-motívum válik a hermanni nyelv jellemző, az alkotói eszköztárába emelt új központi elemévé. Ez a szabályos, a sorozat egészében már-már ritmikus ismétlésnek tűnően visszatérő háromszögforma az a stilizált ceruza- vagy ecsethegy, annak az eszköznek a csúcsos, hegyes vége, amellyel Hermann Zoltán az elmúlt két évtizedben a műveit létrehozta, de távolabbról nézve talán azokat a hegyes cölöpöket látjuk, amelyeket leszűrva az alkotó kijelöli a maga számára, és számunkra, nézői számára is a befogadás, a szemlélődés helyes irányát.

(2006)

# Szubjektív ikonosztáz

Lovász Erzsébet kiállításáról\*

**A** napokban gyerekeimmel a dinnyési természetvédelmi területen sétáltam, hogy megnézzük a határban legelésző magyar szürkemarhákat. Az állatokat szemlélendő egy nagy szalmahegy mellé telepedtünk le, de a vizsgálódást megzavarta a fák közül hirtelen kitörő jókora birkanyáj. Ezek Gyuri bácsi bárániai, mondtam a lányaimnak, felismerve a nyáj mögött koslató juhászban általános iskolás osztálytársam édesapját.

*Magos a torony teteje – / Báránynomnak nincs mezeje. / Báránynomnak jó mező köll, / Magamnak szép szerető köll –* jutott eszembe a népdal, amelynek az értelmezéséről szóló, Vikár Béla és Vargha Gyula közti vitát oly szemléletesen foglalta össze *Magyarok* című naplójegyzeteiben Illyés Gyula:

„E versszak – mondta Vikár – képbeszéd; magyarázatra szorul. »Népköltészetünkben az elérhetetlen vagy alig elérhető magasság (torony, nyárfa), az éppen nem, vagy alig elérhető vágyat, a hiábavaló vagy kétes reményt fejezi ki... A tárgyalt verskezdet tehát egyszerű prózára feloldva ezt teszi: hiába vágyakozom, báránynomnak nincs mezeje, (amint magamnak nincs szeretőm; pedig) báránynomnak mező, magamnak szerető kell.«

Vargha Gyula a régi felfogást, Erdélyi Jánosét képviselte. Erdélyi ugyanezt a dalt egészen másképp, a festőiség szem-

\* Lovász Erzsébet: *Szubjektív ikonosztáz (Juhok és pásztorok)*, Zichy major – Alkotóház, Budaörs, 2006. május 4–14.



A Szubjektív ikonosztáz (Juhok és pásztorok) című sorozatból, vegyes technika, 2005





A Szubjektív ikonosztáz  
(Juhok és pásztorok)  
című sorozatból,  
vegyes technika, 2005

pontjából fogta fel. A szerelmes juhász ott áll a sík pusztaságon, szeme a távoli toronyra téved, előtte a kisült mező, melyen juhainak nem találunk egy harapás füvet; elgondolja: beh jó volna juhainak jó legelő, magának pedig, eszmetársulás útján, hű szerető. Valóban a perspektíva szabályai szerint megfestett tökéletes kép, mondja Erdélyi.

A köztudat akkoriban, illetve azok többsége, akik ilyenmivel egyáltalában érdemesnek tartották a foglalkozást, azt vallotta, hogy a képek, a benyomások érzéssé válnak a nép lelkében. Ennek a felfogásnak is lehet alapja, bár általa nem igen férközhetünk közelebb a titok nyitjához. Eszerint annak,

aki a dalt megteremti, kezdetben nincsen is semmi égető mondanivalója, csak nézi a világot, s arról jut eszébe valami. Nem egy belső közölni valót öltöztet fel, fejez ki a külső világ tárgyainak segítségével, hanem a külső világ ébreszti föl benne, hogy ő is szólhatna épp valamit. »A tisztán, élesen látó magyar szem nem alkalmas az ily jelképi felfogás közvetítésére« – érvelt Vargha. Szóljak bele a vitába én is? – kérdezi Illyés. – Ennek az érvelésnek csak az a hibája, hogy gyakran az egész költészet sem egyéb, mint jelbeszéd. Mert mit csinál a költő? Az érzelmeket, a megelevenítő tárgyakat ő is hasonlatokkal, a kifejezendő dolgoknál ismertebb vagy szebb fogalmakkal teszi érzékelhetővé.”

És mit csinál a festő? Az érzelmeket, a megelevenítendő dolgokat a figura, a formák vagy akár a nonfiguratív alakzatok, továbbá hasonlatként is működő színek által teszi érzékelhetővé. Illyést parafrázálva: gyakran az egész képzőművészet sem egyéb, mint jelbeszéd. De mi más is lehetne? Mű és mű között legfeljebb a jelek mögött meghúzódó mélységben, áttételeességben vagy éppen a verbalizálhatóságban van különbség, illetve egy mű többféle értelmezésére a befogadók eltérő kulturális alapanyagában, műveltséganyagában, ismeretében, a befogadói identitások eltérő voltában keresendők a lehetséges magyarázatok.

Íme az Isten báránya! Ezt a mondatot gyakran hallják a gyerekeim, de még nem értik, nem is kérdezik meg, mi köze van Gyuri bácsi állatainak a templomban felmutatott ostyához, számukra szinte még félelmetes csoda a bégető állatok hada, még csupán a kis bárányok érdeklődnek őket: keresik köztük azt az egy rejtőzködő aranyszőrűt. A felnőtteknek már gyakran a jámborság, a szelídség, az engedelmesség jut az eszükbe erről az ősi állatról, egyeseknél a butaság, a szent együgyűség, másoknál a tisztaság vagy éppen a gazdagság, a termékenység szimbóluma. A Lovász Erzsébet festményeit szemlélőknek



A Szubjektív ikonosztáz  
(Juhok és pásztorok)  
című sorozatból,  
vegyes technika, 2005

Krisztus jelképe, amelyet már az Ószövetségben is megjövendölt Izajás, aki ezt mondja: „Megkínózták, s ő alázattal elviselte, [...] Mint a juh, amelyet leölni visznek, vagy mint a bárány elnémul, [...] bűneink miatt halállal sújtották”. Az Újszövetségben Keresztelő Szent Jánostól eredeztethető Agnus Dei, Isten báránya a Jelenések könyvében egyértelműen a feláldozott és megdicsőült szabadító, a megváltó megjelenítése, ennek köszönhetően lett az elmúlt kétezer év keresztény képzőművészetének, ikonográfiájának egyik központi alakja.

Elsősorban a saját befogadói preferenciáimat, értelmezői szempontjaimat leplezi le az, hogy Lovász Erzsébet képei, ezredfordulós ikonjai kapcsán nekem a keresztény szimbolika



*A nyáj juhai, olaj, vászon. 60×150 cm. 2005*

jut eszembe. Mert ha nem a téma, a minduntalan visszatérő alakzatok felől közelítünk a festményeihez, akkor már első látásra az ősi zsidó világot oly elemi erővel és szeretettel megjelenítő Chagallhoz hasonlíthatnánk, hiszen Mezei Ottó és Kéri Mihály korábbi írásai nyomán Lovász Erzsébet festői univerzumát, ecsetkezelését, műveinek színvilágát, formáinak kavargó burjánzását éppen Chagalléval rokoníthatjuk, de a téma, a visszatérő gondolat mégiscsak a *miénk*. S hogy mindezt nem csak beleképzelem a vászonnyi teret nem egyszer szinte szétfeszítő, szín- és formakavalkádot felvonultató poétikus látomásokba, abban további támpontokat éppen a művésznak a bárányon, a többször emberfeje is emlékeztető bárányszején túli alakválasztásai adnak: a hal szintén visszatérő motívuma. A hal, amely ugyancsak Krisztus – eredetileg titkos – szimbóluma, s ebben az értelemben már Alexandriai Szent Kelemen *Himnusz Krisztushoz* című művében is szerepelt: „Ellenség-hullámban / Boldogító étellel / Minket hívogató / Tiszta, szép Halunk.” A hal köztudottan a görög hal (IKHTHŪSZ) szó akrosztichonként való értelmezése miatt lett Krisztus jelképe, feloldva: Iesousz Khrisztosz Theou Ūiosz Szótér (Jézus Krisztus, Isten Fia, Megváltó).

Chikán Bálint Lovász Erzsébet korai munkái kapcsán jegyzi meg, hogy Lovász „ihletője néhol a Biblia, máshol a fogalmiság, s megint máshol a narratív szürrealizmus. A képek meséje azonban másodlagos. Elsődleges élményként a vonalak lüktetése, folttá terebélyesedése, elvékonyodása, egyszóval játéka marad meg bennünk.”

A színek ereje meghatározó Lovász Erzsébetnél; Boros Gézának a korábbi, *Édenkert* című Lovász-sorozatról 1998-ban megfogalmazott gondolatai a mostani művekre is érvényesek: a művész „képein egy különös bestiariumnak lehetünk a szemlélői: a színek intenzív kifejezőerejére alapozva állatsereglete egyszerre mesés és nyugtalanító »történetek« sze-

replője”. Olyan történeteké, amelyek egészen távol is eshetnek az én újszövetségi olvasatomtól. De bármit is gondoljon a befogadó a képek mögé, attól a szemponttól, amit Mezei Ottó vetett fel, nehezen tud elszakadni: szerinte Lovász Erzsébet víziói „az ősmúlt és a jelen paradox egymásra vetítése”, „gondolatilag és képileg egy-egy motívumban is megmutató s a sajátos kettősség”.

Engedjék szabadjára fantáziájukat, mert bár Lovász Erzsébet biztos kézzel vezeti nézőit, mégis ezernyi megválaszolható kérdést tesz fel, illetve mondat ki velünk. S bőven hagy lehetőséget a – műveltséganyagunktól, a velünk hozott és megtanult muníciónktól teljesen elszakadni nem tudó – szabad asszociációnak. De azt azért ajánlom, hogy Lovász Erzsébet festményei láttán tűnjön el azon, miként tűnik el az életünkben a szakralitás, a mese, az ének, az identitásunkat erősítő közös emléktárhely, miként lesz uniformizáló világunkban csak néhány tevékenységének a fókuszában az ars sacra. S miközben ezen gondolkodnak, nézzék úgy Lovász Erzsébet 21. századi ikonjait, mint egy középkori ikonosztáz most megtalált s a helyükre kerülő darabjait. Ezek a képek ugyanis, „mint megannyi előzményük, csaknem szakralizált tárgyak – véli Szokolczay Lajos. – Ha pontosak akarunk lenni a megnevezésben: a létezés boldogságának ikonjai.”

(2006)

# A kezdet

Bátai Sándor kiállításához\*

**N**ehéz utólag eldönteni, hogy igaza van-e a *Pallas lexikon* szócikkírójának, mikor azt állítja, hogy „az emberfaj első fejlődése, azaz az emberi kultúra legrégebb kezdete a világ minden tájékában körülbelül ugyanaz lehetett, s aligha voltak a művelődésnek különböző magasabb fokai, amint azt már a történelmi idők kezdetén a különböző népeknél tapasztalhatjuk”. A régészeti leletek mindenesetre azt látszanak igazolni, hogy a *Kezdet* vagy éppen az *Újrakezdés* hasonló fejlődési formákat és csomópontokat mutat fel, időben és térben eltérő helyzetekben is. A tér általunk átlátható szerkezete és az idő szinte felfoghatatlan dimenziói együtt olyan furcsaságokat is képesek produkálni, hogy a mai tudásunk szerint egymással nem érintkező kultúrák is hasonló eredetmítoszokkal, hiedelmekkel és vizuális megjelenítési, ha tetszik: önkifejezési módokkal rendelkeztek, örökös fejtörésre, tipizálási és tudományos rendszerezési tevékenységre kényszerítve az utókornak a múlt nem létező darabjait kutató gondolkodóit.

Az viszonylag könnyen belátható, hogy az egymással gyakran érintkező embercsoportok éppen a tapasztalatsere által jutottak a művelődés magasabb fokaira, mint az elszigetelten élő társaik, akiknek a fejlődése általában egy viszonylag alacsony szinten meg is állt (ezt ma is láthatjuk a még meglevő

\* Belvárosi Kamara Galéria, Szeged, 2006. október 17. – november 7.



A kezdet című installáció, papírröntvény, fapácok, fa, kender, 215×90 cm, 2006



néhány természeti nép életét, szokásait vizsgálva). Ám azt nehezen tudjuk megmagyarázni, hogy a minden kommunikációt mellőző zárványlét miatt is eredményezett a kezdeti szakaszban az egymással érintkező népekéhez hasonló fejlődési formákat. Talán mégis van valami – vizuális kifejezőeszközeiben is argumentálható, de igen nehezen verbalizálható – őstudás, ami isteni erővel van kódolva az emberiség minden tagjába, szülessen éppen a civilizáció bármilyen fejlettségű közösségében? Talán a civilizációs *Kezdet* mégsem egy üres tárhellyel rendelkező, formálható egyedet indított el a szellemi és anyagi fejlődés rögzös útján, hanem igenis kódolva volt, s kódolva van mindenkibe az eredet azóta elhomályosult képi valósága?

A barlangrajzokban, az ősi ábrázolásokban fellelhető hasonlóságok mögött ott van az a spirituális mámor, amely az első erjedt gyümölcs megevése óta művészetet és művet szervező erővé vált, s amely a révület révén segítette elő az őstudás kifejezését. Ugyanakkor ez az ösztönző mámor félelemmé is alakulhatott, így nyitva utat az alkotás újabb irányainak. „Ki tudja, az őseim micsoda irtózatot nyavalyákat ismerhetett, cipelt a testében, de amelyek vissza tudnak ütni az utódokban millió évek múlva is – írta Ady. – Hanem az alkohol okvetlenül éppen olyan végzetes bűne volt az embernek, ez bizonyos, mint a csók, melyet mégse úgy eszközölnek a gerlék, mint mi. Ahogy nőtt majom vagy micsoda őseinknek szellemi befogadó talentuma, úgy nőtt a félelmük a betegségek, haláltól, kétségtől és bánattól. Ez vitte az embert a szerelmi raffinement-ok s mesterséges mámorok kigondolására. Ezekből lettek az idegbajok és idegpotenciák, sőt ezekből lesz lassan-lassan a művészet.”

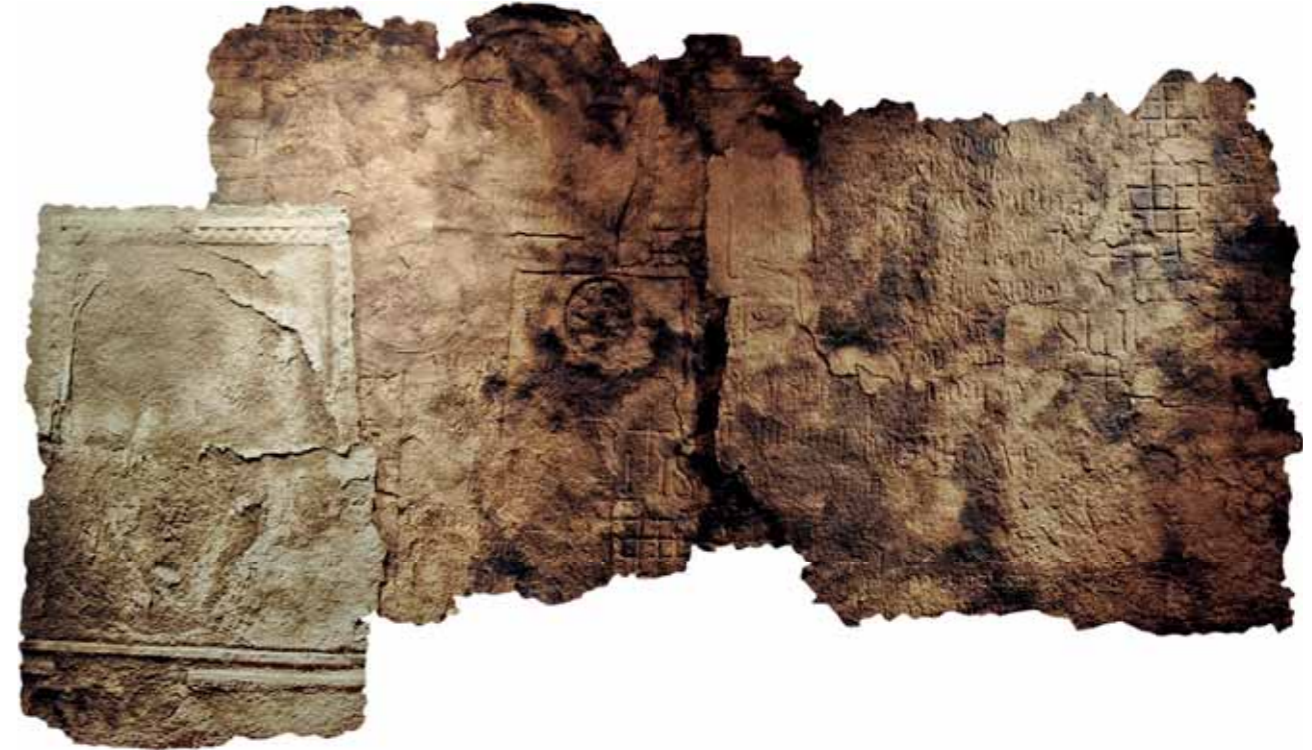
A *Kezdet*tel kapcsolatos vadromantikánk az ősi világok vélt tisztasága, a paradicsomi állapot vagy a sosem létezett aranykor utáni olthatatlan vágyakozásunkból táplálkozik. Mindez csak az egység, az egész, a teljesség illúziója utáni



kapaszkodás, ami mindig fájdalmas kiábránduláshoz vezet, ám ennek tudatában is kódolva van belénk, az ember által teremtett civilizációba az újakezdés. Ez kell a túléléshez. A vágyból táplálkozó remény, a felejtést erősítő emlékezés mámore éppen a közelgő Vég elfogadásához szükséges.

\*

*Rétegek, papírontvény, fapácok, homok, plextol, 90×75 cm. 1999*



*Rétegek, papírontvény, fapácok, 95×170 cm. 1999*

Bátai Sándort a *Kezdet* fenti megközelítésének vizualizációja foglalkoztatja. Ehhez leggyakrabban a papírt használja alapanyagul, nem rajzol vagy fest rá, hanem belőle gyúrja, formázza, préseli alkotássá az ősi világ képi kivetüléseit. Szegedi kiállításának a vernisszázsán *Ősformáira* tekintve az a gondolatom támadt, hogy a tárlatot egy sajátos akció keretében kellett volna megnyitnom: a javarészt papírból készített műveket meggyújtva. Így deszakralizálhattam volna azt a teret, amelyet Bátai mély spiritualizmust magukban hordozó képei tettek szakrális közeggé. Így megfoszthattam volna a közönséget attól az illúziótól, hogy egyedi műveken keresztül közelebb juthat a civilizáció kezdete óta folyamatosan feltett alapkérdések megválaszolásához, ahhoz a titokhoz, amit Bátai évek óta feszeget.

A közönséggel együtt söpörhettük volna össze a papírképek után maradt finom hamut, miként a tibeti szerzetesek szokták a mandalák színes homokszemcséit a középpont, az isteni lény felé haladva. Így emlékezhetnénk együtt a mulandóságra, az elengedésre. Arra, amire Batai papírképei éppen a múlhatatlanságukkal akarják felhívni a figyelmet. Aztán az összegyűjtött hamu egy részét kioszthattam volna a közönségnek, a többségét viszont egy külön szertartás során a Tiszába szórhattuk volna. Persze az akciót kellően dokumentálnánk, miként a művek elégetése előtt magukat a műveket is lefényképeznénk, lefilmeznénk, tudva azt, hogy korunkban a dokumentálás már nem csupán a művészet rögzítésére és reprodukálására szolgál, hanem művészeti aktivitássá is előlépett, azaz nemcsak a mű lehet mű, hanem annak a dokumentációja is.

Miközben az alkotások anyagszerűségén és mulandóságán gondolkozunk, s túllépünk a – 21. század elején – merésznek csöppet sem számító tárlatnyitó performansz gondolatán, joggal vetődik fel a kérdés, hogy a hihetetlen mennyiségű kortárs művészeti alkotás által meghatározott közegben mit kezdetünk az adathordozó és a rávitt adat fizikai valójával, a mű egyediségének problémájával. A technikai médiumok megjelenése óta jogos kérdésként fogalmazódik meg, hogy a korszerű médiumok által közvetített képi információk kiszorítják-e a tárgyiasult képeket a művészet kifejezésvilágából. Oliver Wendell Holmes, akit a fotográfia egyik első teoretikusának is tekinthetünk, azt írta 1859-ben, hogy „a forma a jövőben elválik az anyagtól. Az anyagnak a látható tárgyakban valóban nincs semmi haszna, kivéve, ha mintaként szolgál, amely szerint a forma megképződik. Adják ide egy látványos tárgy néhány negatívját, amelyeket különböző perspektívákból vettek fel – többre nincs is szükségünk. Aztán akár le is bonthatják vagy fel is gyűjthetik az objektumot.”

Holmes akár a meg nem valósult tárlatnyitó akciómra is gondolhatott, azaz arra, hogy a tárgyiasult alkotás fizikai léte fölöslegessé is válhat a megfelelő dokumentálása esetén.

Valóban az fogalmazódott meg már 1859-ben, hogy az adatokat az anyagtól függetlenül próbáljuk tárolni, feldolgozni és továbbítani? A mai elektronikus világunkból visszatérve próféta jósoltnak tűnnek Holmes szavai, hiszen mára ez megvalósult, általánossá vált. Digitális szöveg – digitális kép. Sokszorosítható mű, sokszorosítható valóság. Az utóbbi évtizedben a digitális technikának köszönhetően a fotózás



Rétegek, papírontvény, fapácol, 90×75 cm, 1999



is elszakadt a hagyományos papíralapú fényképezettől: vajon mit szólna Holmes ahhoz, hogy az a fajta kétdimenziós világ, amit a fotográfiában a 19. század közepén megteremtettek, napjainkban az adathordozó fizikai jellegét tekintve virtualizálódik?

Innen nézve Batai Sándornak a *Kezdetet* kutató papírmunkái a művészek egy részének azt a már-már Don Quijote-i küzdelmét vetítik elénk, amely az alkotásoknak a tárgyiasult világban való megmaradásáért folyik. Anakronizmus-e az a törekvés, hogy olyan műveket hozzunk létre, amelyek megfoghatóak és amelyek fizikai valójukban is egyediék? – teszi fel a kérdést Batai. Anakronizmus-e egyedi műveken keresztül keresni a választ a megválaszolhatatlan kérdésekre? Anakronizmus-e makacsul hinni abban, hogy a kérdések gyakran fontosabbak, mint a válaszok?

Batai Sándor képeinek a többsége papírból készül: az anyagválasztást úgy is felfoghatjuk, mint egy ősi adathordozónak az aktualizálását. A papír az egyik legrégebbi adathordozónk, bizonyította az időtállóságát, bizonyította, hogy sérülékenysége ellenére is biztonságos. A *kezdet* című installációja az egyetlen, amely a papíron kívül fát is tartalmaz: a papír és a fa együtt eleveníti föl az ősi magyar hiedelemvilág eszközeit, például a sámándobot. Batai képei mind valamiféle ősfomáknak és őselemeknek a lenyomatai. Olyanok, mint egy reliefet készítő szobrásznak a mintavételei. Olyan alkotások, amelyeknek a rétegzettségük fontos tulajdonságuk, de nemcsak a papír anyagszerűségéből következően, hanem azért is, mert Batai a műveken, a művekkel egy régészhez hasonlóan tárja fel az ősködbe vesző korok üzeneteit. Batai Sándor visszafelé halad az időben, s közben a teremtés igényével próbálja bemutatni a teremtett világ összetettségét és a múltnak azokat a nem létező darabjait, amiket a tudomány hiába próbál megismerni.



Ősfomák, papírröntvény, anilin, fa, kender, 190×70 cm, 2004

Talán Batai Sándornak a *Kezdet*tal kapcsolatos vadromantikája is az ősi világok vélt tisztasága, a paradicsomi állapot vagy a sosem létezett aranykor utáni olthatatlan vágyakozásból táplálkozik. Ez talán csak az egység, az egész, a teljesség illúziója utáni kapaszkodás, ami mindig fájdalmas kiábránduláshoz vezet, ám a végkifejlet tudatában is kódolva van belénk, az ember által teremtett civilizációba az újrakezdés. Ez kell a túléléshez. A vágyból táplálkozó remény, a felejtést erősítő emlékezés mámore éppen a közelgő Vég elfogadásához szükséges. Mert közel a vég, készüljetek!

(2006, 2012)

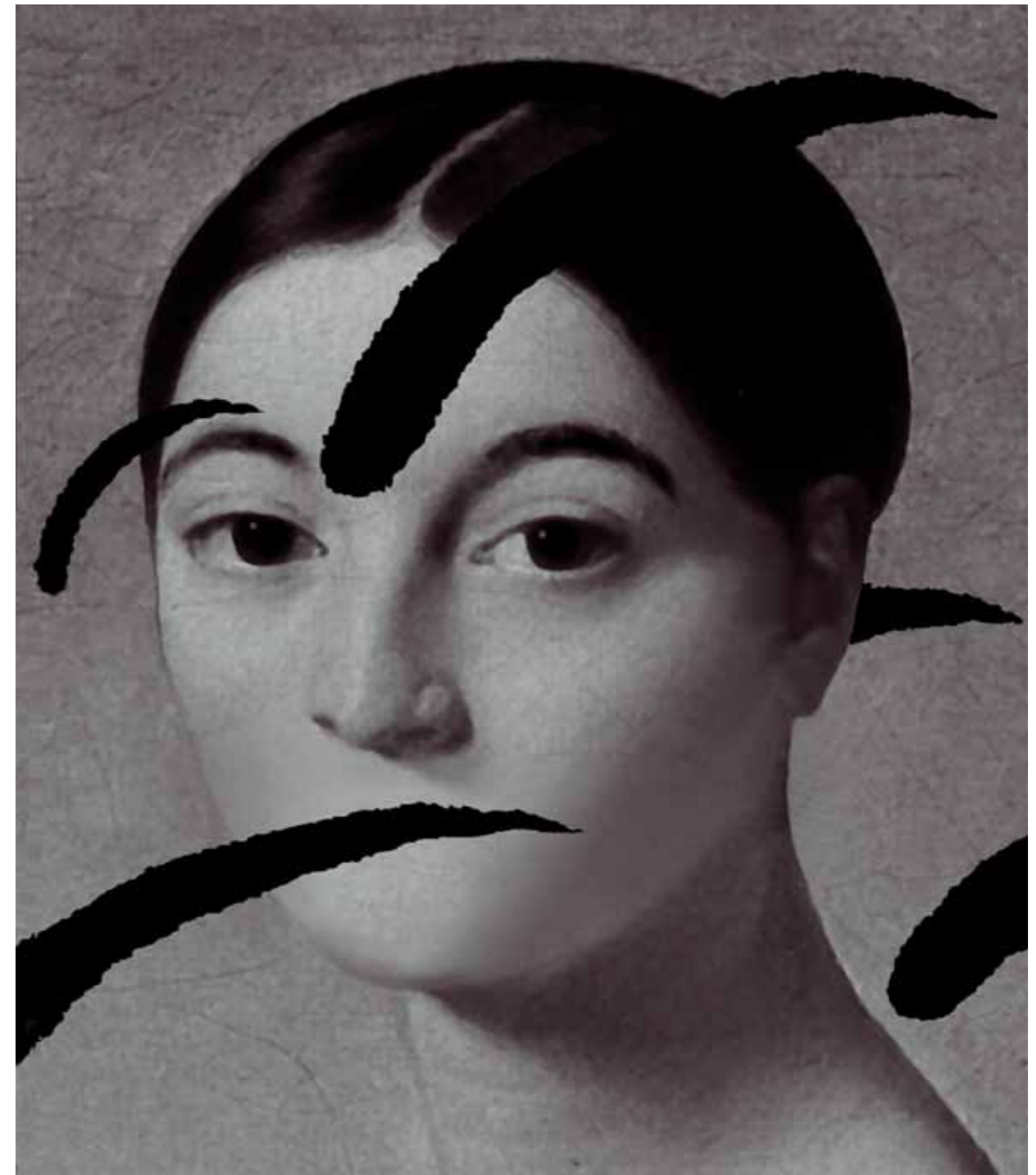
## Egy kiállítás margójára\*

**R**égóta komoly szakmai viták övezik a szalonszerű kiállításokat. A kurátori rendszer szárba szökése, mondhatni kizárólagossá válása óta különösen felerősödtek a nagy csoportos tárlatok körüli polémiák. A művészeket képviselő szakmai szervezetek – érthető módon – a nagy, reprezentatív, átfogó képeket bemutató tárlatok mellett vannak, míg a kurátori sze-

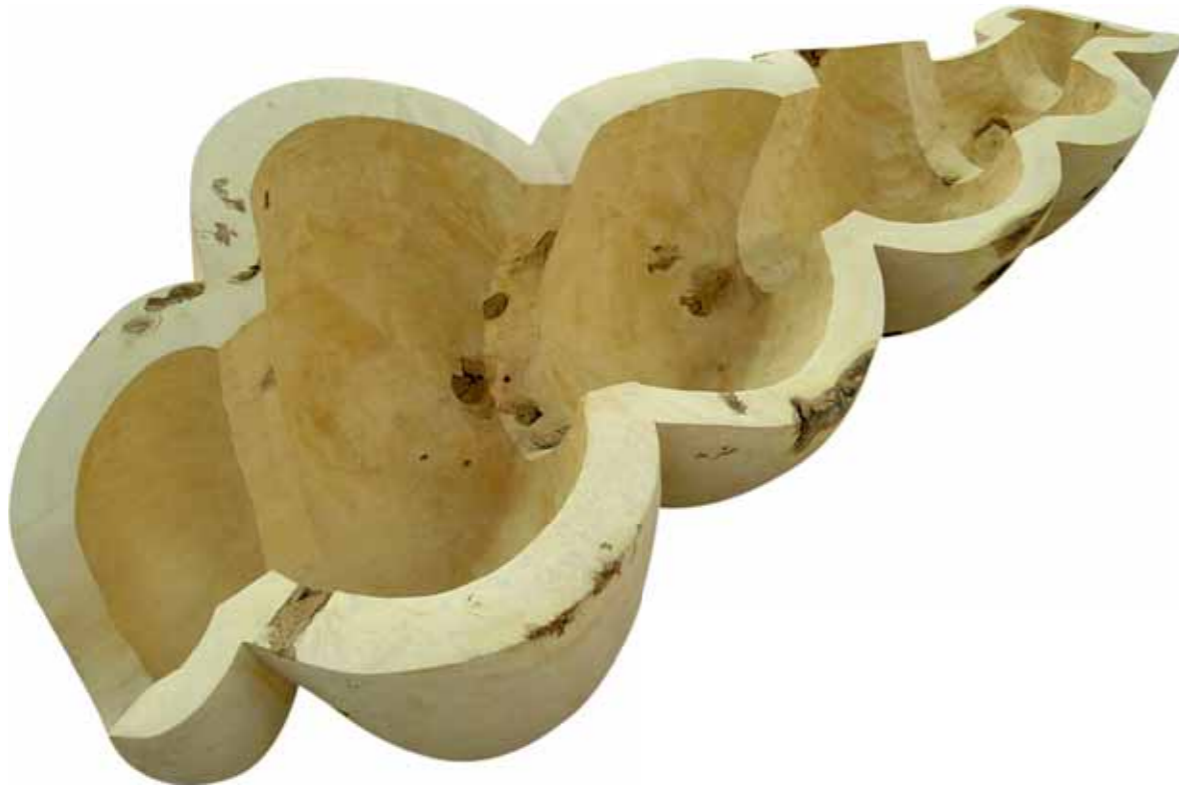
\* Elhangzott a *Fejér megyei őszi tárlat* megnyitóján a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban, 2007. november 17-én. Kiállító művészek: Bauer István, Birkás István, Büki Zsuzsanna, Cyránski Mária, Csertő Rita, Csiki Emese, Ecsedi Mária, Eke Annamária, Erőss Ildikó, Farkas Mihály, Friedrich Ferenc, Garami Richárd, Gáspár Aladár, Gombos István, Gyulavári Pál, Hegedűs 2 László, Hevér Lili, Hóbor Magdolna, Horváth Tibor, Jónás Attila, Kaszás Tamás, Keserue Zsolt, Kis Róka Csaba, Kiss Ervin Gábor, Kiss Miklós, ifj. Koffán Károly, Korompai Péter, Kovács Milán, Kovács Veronika, Láposi Gabriella, Lebár József, Lipics Vilmos, Loránt Anikó, Erzsébet, Máder Barnabás, Máthé Krisztián, Mészáros Edit, Miklós János, Móder Rezső, Moizer Zsuzsa, Muka Viktória, Nagy Edit, Nagy Miklós, Németh László, Orbán Sándor, Paczona Márta, Páhi Péter, Pálné Hencz Teréz, Pinke Miklós, Pintér Balázs, Rajcsányi Artúr, Rencsik Attila, Revák István, Révész Napsugár, Rohonczi István, Rozsnyai Sándor, Sándorfalvi Sándor, Seregi Péter, Sütő Rozália, Szegedi Csaba, Szentes Ottokár, Szundi Gábor, Tábori Csaba, M. Tóth Krisztina, Ujházi Péter, Vánca Ildikó, Varga Gábor Farkas, Várnai Gyula, Végvári Beatrix, Zocskár Andrea. Díjazottak: Hegedűs 2 László, Keserue Zsolt, Korompai Péter, Orbán Sándor, Pintér Balázs, Ujházi Péter, Várnai Gyula. Kurátor: Gärtner Petra. Zsűri: Barabás Márton, Kopasz Tamás és Csoszó Gabriella. Ez az írásom már megjelent *A római székér* című kötetemben (Ráció Kiadó, Budapest, 2010), ám ott a képeket nem tettem közzé. A dolgozatot a 2007-es őszi tárlat számomra fontos művei teszik teljessé, ezért – valamint ennek a kötetemnek a tematikája miatt is – fontosnak tartottam az újbóli publikálását.

repbe került művészettörténészek jelentős része, valamint több neves művész – egy sajátos pozícióharc részeként – ellenvéleményt fejt ki, még akkor is, ha a megvalósuló kiállításokból kimaradni ők sem akarnak. Az utóbbi másfél évtizedben elsősorban a nagy fővárosi kiállítások körül robbantak ki – nem egyszer politikai jellegű – viták, kiváltképp az 1997-es Magyar Szalon, majd a millenniumi tárlat megnyitása ürügyén. A Múcsarnokban megrendezett Magyar Szalon „sokaknak ok az ünnepre, a diadalérzetre, másoknak a szomorúságra vagy éppen a bosszúságra – írta a tárlat kapcsán Horányi Attila. – Ünnepelnek mindazok, akik lassan másfél éve küzdenek ezért az alkalomért; és persze azok is, akiknek ez alkalom, vagyis akiket a szigorú zsűri kiválasztott a rengeteg jelentkező közül (körülbelül ötszörös volt a túljelentkezés). És nyilván szomorkodik a kimaradt négyötöd (nagy része): nem érti, miért éppen őt hagyták ki, amikor X vagy Y bekerülhetett, ő pedig semmivel sem rosszabb azoknál, sőt.”

Ebben a szalonban – a korábbi évek még több szakmai vitát kiváltó, hasonló próbálkozásaitól eltérően – zsűriztek, azaz egy szakmai grémium választotta ki a közönség elé tárható műveket. A zsűrizésnek mindig vannak áldásos előnyei: a jobb szakmai testületek ki tudják szűrni a műkedvelő, lelkes amatőröknek már a bevásárlóközpontok előtereit is elborító gicsceit, vagy azokat az – egyébként biztos mesterségbeli tudásról tanúskodó – munkákat, amelyeket nem az eszközhasználat hiányosságai vagy a kompozíció durva hibái miatt kell visszautasítani, hanem mert alkotóik nem veszik tudomásul, hogy már nem a 19. században élünk, s nem is a modernitás korában, ezért a kortárs befogadók olyan kortárs művekkel kellene megszólítaniuk, amelyek – tudomásul véve az elmúlt évtizedek művészeti folyamatait – mai nyelven képesek kifejezni napjaink legfontosabb kérdéseit, problémáit. Kassák Lajos 1926-ban, a *Korunkban* megjelent, *Éljünk a mi időnkben* című,



Hegedűs 2 László: Arc, digitális nyomtatás, 82,5×65,5 cm, 2005



nagy erejű írása szerint a kortárs művészek hisznek abban, hogy munkásságukban „egy kornak, a mi korunknak a kultúrája vagy kulturálatlansága reprezentálódik. Mert az új művészet értelmezésénél nem formai különködésről, nem egy különös individuum különös vonaglásáról, hanem egy új embertartalom új formákban való kifejeződéséről van szó. És ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy ami tegnap volt, az minden rosszul volt, csupán annak az érzésünknek adunk sajátos formát, ami a saját életérdekében tiltakozik minden tegnapról ránk maradt törvény ellen. Ezek a törvények meghaltak önmaguk teljességében, és mi élünk – kell, hogy a művészetünk egy legyen a körülöttünk levő élettel.” S bár én osztom Kassák véleményét és művészeti programját, mindez nem jelenti azt,

Korompai Péter:  
*Csaknem talált tárgy*

hogy megkérdőjelezném azok művészeti elhivatottságát, akik ma is a 19. század modorában, vagy éppen a szintén történeti hagyománnyá vált kassáki avantgárd programnak megfelelően akarják kifejezni magukat. Csupán azt mondom, hogy az ő műveiknek más a szerepük, a helyük, s ebből következően az értékük is, mint a *kortárs* műveknek. Ennek a továbbgondolása, illetve a szalonszerű kiállítások rendezése szembesít bennünket a kortárs képzőművészet több fontos kérdésével, így a *kortárs* fogalmának és a művészet, a művészetértelmezés demokratikus jellegének a meghatározásával, valamint a művészet és a neki teret adó intézmények, kurátorok autonómiájának a felfogásával.

Korompai Péter:  
*Csaknem talált tárgy*



A Magyar Szalon '97 kapcsán azt a kérdést tette fel Horányi Attila: vajon mi lehet az oka a művészet autonómiáját egyként valló Múcsarnok és a szalonjellegű kiállítások mellett érvelő szakmai szervezetek szembenállásának? A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének – egy korábbi hírlevelük szerint – a csoportos seregszemlék ösztönzésével az volt a célja, hogy a magyar művészek egyenrangú részvételével egy olyan demokratikus rendszert hozzanak létre, „mely megteremti az egyensúlyt a Múcsarnokban a magyar kortárs kiállítások érdekében”. Horányi szerint ez több ponton is ellentétes volt „a Múcsarnok akkori vezetésének elképzeléseivel. Egyrészt ugyanis nem gondolják, hogy be kellene vezetni (vissza kellene állítani) a rendszeresen megrendezett kortárs magyar kiállítások szalonszerű intézményét, másrészt még kevésbé gondolják, hogy e kérdésben akármilyen mértékű demokratikusságnak, s különösen nem a művészek egyenrangú részvétele által biztosított demokratikusságnak helye volna. Ha ugyanis komolyan vesszük, hogy Múcsarnokból a magyar képzőművészeti intézményrendszerben csak egy van – márpedig komolyan kell vennünk, hiszen a Szövetség is éppen ezzel érvel, amikor kijelenti, hogy máshol nem hajlandó e tárlatot megrendezni –, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy e különleges státusszal különleges feladat, következésképpen különleges felelősség is együtt jár, ami egy demokratikus döntés esetében értelmezhetetlen. A feladat különlegessége abban áll, hogy a Múcsarnoknak egyediségéből következően szerveznie – informálnia és bemutatnia – kellene a kortárs magyar művészetet. Informálni részben jelentős európai és tengerentúli kiállítások Magyarországra hozatalával, részben pedig a közelmúlt magyar művészetének felelevenítésével lehet; míg a bemutatás kortárs magyar alkotóknak és alkotócsoportoknak szervezett tárlatok, illetve tematikus kiállítások segítségével történhet. Ám a részvétel e tárlatokon és kiállítá-

Kovács Milán: *Novel Landscape*, lamdba-print fémlapra kasírozva, 100×100 cm

tásokon nem járhat alanyi jogon.” Igaza van Horányinak: a jelenlét éppen azért nem járhat alanyi jogon, „mert a művészet szervezése csak orientálással történhet: annak fel- és elismerésével, hogy nem minden ma élő alkotó kortárs is egyúttal (a művészet történetének ez az aszinkronitása egyébként

viszonylag közhelyszámba megy), és hogy nem minden kortárs alkotó vagy mű jelentős is egyben. Vagyis egy normát kell kialakítania és képviselnie a Műcsarnoknak; ez pedig sem demokratikus – kollektív?! – döntéshozatallal és felelősségvállalással nem lehetséges, sem az intézmény (autonóm életébe) történő hatalmi beleszólással.”

A művészetben, pontosabban a művészet nyilvánosságának a megteremtésében (szerkesztésben, kiállítás-rendezésben stb.) egyébként is nehezen értelmezhető a demokrácia fo-

Móder Rezső: Séta



galma. (S itt természetesen most nem a politikai értelemben vett demokráciára mint a művészet egyik lehetséges témájára, vagy mint az egyes irányzatok programként is megfogalmazott, a művészetüket szervező erejére gondolok, annak ellenére, hogy a társadalmi rendszerek vagy a művészeti élet demokratizálási szándéka központi célja is lehet egy-egy irányzatnak. Ken Friedman a *Fluxus és társai* című írásában például azt hangsúlyozza, hogy a fluxus képviselőinek meg kell találniuk azt az utat, amely a mai világtól a demokratikus világig vezet. „A demokrácia [...] legtöbbünk számára lényeges cél és érvényes törekvés. Nyugodtan mondhatjuk, hogy a fluxusművészek saját munkájukkal e demokratikus világ megteremtéséhez akarnak hozzájárulni.”) A művészet inkább arisztokratikus, mint demokratikus tevékenység, az érték kiválasztódás pedig kifejezetten antidemokratikus folyamat, ami érthető is, hiszen annak eldöntése, hogy melyik vers közölhető s melyik nem, melyik kép állítható ki s melyik nem, nehezen képzelhető el valamiféle demokratikusság jegyében. Fáy Miklós írja az egyik zenei kritikájában, hogy „mind Fischer Iván, mind Kocsis Zoltán megtanulta Toscaninitől az elvet: az életben demokrácia, de a művészetben arisztokrácia. Egy zenekart nem lehet szavazatokkal irányítani, kell valaki, aki megmondja, hogy ez a tétel gyors vagy lassú legyen, és ha gyors, mennyire gyors. Ez érvényes, ha nem is ennyire ridegen, magára az intézményre is: ezt hívjuk meg vendégművészeknek, és ő ül a második pultnál.”

A művészet demokratikussága természetesen szintén régi vitatéma; Ottlik László az – egyébként mai szemmel nézve vitatható állítások és ítéletek sorát felvonultató – *Szenzuális művészet* című, 1920-ban a Nyugatban megjelent írásában például azt a nehezen vitatható véleményét is megfogalmazza, hogy „a művészet nem demokratikus: avatottainak száma kevés, és ezt az avatottságot nem is tanulás, hanem csak ere-

deti hajlam adhatja meg. Sőt amily mértékben a társadalmi és politikai élet minden nyilvánulását és a haladó tudományokat is hatalmába keríti a diadalmas demokratikus princípium, oly mértékben lesz arisztokratikusabbá a művészet, amint saját lényege folytonos különböződésen megy keresztül.”

Az eddigiekből természetesen nem következik az, hogy a jelenleg elterjedt erőteljes kurátori rendszer tökéletes lenne, s hogy feltétlenül mindig jó, az értő közönségnek is tetsző művek kerülnek a kiállítótermek falára. A jó művek mibenlétéről azonban nagyon nehéz vitatkozni, mivel a szépség fogalma erőteljesen megváltozott, az esztétika gyakorlatilag elvesztette korábbi objektivitását, így ma szinte végtelenül tág tere van az értelmezésnek. A középkori keresztény filozófia még hangsúlyozta a szépség objektivitását. Az, hogy a szépséget az isteni tökéletesség megnyilvánulásának tekintették, egyben a művészet szigorú szabályok közé kényszerítését is jelentette. Korunk európai embere, aki nem akarja elhinni, hogy az európaiától eltérő értékek szerint is lehet élni, s ezért mindenkit fel akar világosítani és fel akar szabadítani, s Amerikával válllvetve exportálja a demokráciát, bizony a történeti megközelítéseiben is sokszor értetlenkedik: vajon az esztétika objektivitását megkövetelő korokban az akkori alkotók tényleg nem tekintették a művészi szabadság korlátozásának a merev kereteket? Valóban természetesnek vették a koncepció, a beállítás szigorú szabályait, s nem lázadtak, nem akartak kitörni a kor adta keretből? A művészet lassú forradalma igazán a Hegel utáni esztétikával kapott erőre, hiszen a szép hagyományos fogalmának, illetve értelmezéseinek a felbomlása innentől datálható: a különböző művészetelméletekben a szép fogalma elveszítette korábban meghatározó jelentőségét. Az objektivitást hiányoló, a klasszikus értelemben szépet kereső befogadó egyébként éppen itt találhat egy kis rést, mert az esztétika objektivitásának elvesztése, ha tetszik, a 20.



Szegedi Csaba: *Délután Manhattanban*, vegyes technika, farostlemez, 140×40 cm, 2006



Keserue Zsolt:  
*Önpusztító hős*

század művészetének stílus- és formakavalkádja, az egymást részben vagy egészében kioltó igazságok egymás mellett élése, a művészetben is tapasztalható erőteljes értékrelativizáció a befogadónak, az értelmezőnek is megadja azt a szabadságot, amit a művészeknek és a kurátoroknak. A befogadó szabad választása és értékítélete az, ami a nyilvánosság egyfajta demokratizmusát jelenti, aminek érvényesülése, azaz a – hangsúlyozottan értő, műveltségen, tájékozottságon alapuló – befogadói választások elősegítése lehet a széles nyilvánosság megteremtésének az egyik sarokpontja. Az igazsághoz viszont hozzátartozik, hogy a befogadó szabad választása részben mégis korlátozott, hiszen csak a kiállítóterek s az oda elhelyezett művek által meghatározott keretek között mozoghat. Ugyanakkor éppen ezért, valamint a nyilvánosság demokra-

tizálási igénye miatt érthető és jogos azok szándéka, akik az átfogó, szalonszerű kiállítások megtartása mellett érvelnek. Igaz ez még akkor is, ha a szűkebb szakmai közönség által jó-nak tartott művek mellett a középszerűbbek, ha tetszik, a kis-mesterek munkái is a falra kerülnek. Ráadásul az eléggé át-politizált lobbik és érdekcsoportok, a nem egyszer a műkeres-kedelem pénzes világába is jól beágyazott kurátorok érdekei miatt a kívülről – a megosztottság ellenére is – zártnak tűnő rendszerben sok komoly érték valóban nem kap a súlyának megfelelő nyilvánosságot, más megközelítésben piacra jutási lehetőséget; valamint sokszor eluralja a kiállítótereket a blöff, a kritikára és a divatos elméletekre hajazó tömegtermék. Ezek kiküszöbölését, az összkép árnyalását is segíthetik a szalon-szerű kiállítások. Ha például valaki végigjárta az 52. velencei biennálét, valószínűleg felteszi magának a kérdést: egy eny-nyire a divatra, a trendekre épülő, globalizálódó művészet-ben miért a nemzeti pavilonok rendszerére épül még mindig ez a kontinens határain is túlmutató jelentőségű nagy nem-zetközi program, főleg ha a nemzeti pavilonok műveiből már szinte teljesen eltűnnek a lokális problémafelvetések, vala-mint a helyi színek és ízek? Ezzel persze újabb, messzire vezető vitát nyitnék, hiszen a művészet nemzeti jellege, a nemzeti stílus fogalma az esztétika legtöbbet vitatott kérdései közé tartozik.

A kortárs művészeti blöffök felemlegetésekor nem szabad megkerülni azt a létező problémát sem, hogy a hatalmi be-széd mód mennyire beszüremkedett a művészet értelmezésé-be és megközelítésébe, hogy – miként arra Jean Baudrillard figyelmeztet – „ha valaki megtámadja a mai művészetet, ak-kor szembe kell néznie azzal, hogy gondolkodását óhatatlanul reakciónak és irracionálisnak, sőt fasisztának bélyegzik...” S miközben én igazat adok Baudrillard-nak, aközben azt is val-lom, hogy a kortárs művészet számos megnyilvánulásának,



alkotóinak, trendjeinek a sokszor igen jogos bírálata mégsem vezethet a korábbi korok művészeteszményeinek, alkotásmódjainak, eszközeinek a felmelegítéséhez, mert a már idézett kassáki mondatok ma is érvényesek.

Ezzel a hosszúra nyúlt fejtegetéssel valószínűleg hasonlóképpen elbizonytalanítottam az olvasókat, mint a *Fejér megyei őszi tárlat* megnyitójára összesereglett, ezt az okfejtést végighallgató közönséget. Mert mit is állítok? Most akkor van vagy nincs értelme az ilyen átfogó kiállításoknak? Vajon a befogadás demokratizmusát, ha tetszik, a művészet gazdagságának a bemutatását, avagy a viszonylag nehezen argumentálható szakma, a kortárs művészettel foglalkozó művésztörténészek, kurátorok s az általuk vezetett kiállítóhelyek autonómiáját, a véleménybefolyásoló független szerepét tartom fontosabbnak?

Kérdéseim, a magammal való vitatkozásaim ellenére valom, hogy szükség van az ilyen kiállításokra, de nem azért, mert ezek jó protokolláris események, ahol a politikusok megárazhatják a művészek kezét, jelezve, hogy támogatják a munkájukat, hanem azért, mert számos dolog végiggondolására ösztönözhetnek bennünket. Először is annak a továbbgondolására, amiről eddig írtam, azaz hogy milyen megmutatkozási keretei vannak a kortárs képzőművészeknek. De annak is, hogy a nemzeti szalonok miképpen értelmezhetők az európai térben, a nemzetközi trendek ismeretében (ehhez persze elvárható lenne, hogy művészeink kövessék a szaklapokat, s ha tehetik, járjanak el külföldre is alkotni, valamint a nagy nemzetközi seregszemléken tapasztalatokat szerezni – nos, éppen ehhez, azaz a tehetségek számára a megfelelő feltételek biztosításához kellene a politika kéznyújtása).

Azt is érdemes átgondolniuk a hazai képzőművészet élvonalát ismerőknek, hogy a helyi, megyei, nagyvárosi szalonok, köztük ez a megyei őszi tárlat milyen helyet tud elfog-

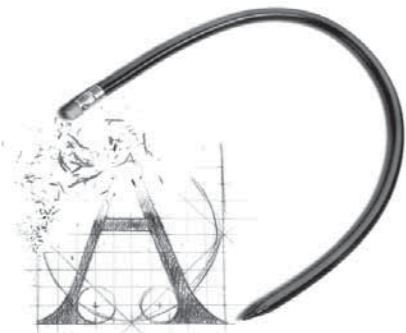


Ujházi Péter:  
*XY város szélé*

lalni a magyar képzőművészeti térben, s nyújt-e lehetőséget a kevésbé ismert tehetségeknek az országos szakmai vérkeringésbe kerülésre. S anélkül, hogy belemennék egy-egy műtaglalásába, azon is érdemes elmélkedni, hogy a jeles zsűri az értékelési szempontok meghatározásánál mennyire tudott

elvonatkoztatni az alkotók személyétől, hogy a már országosan elismert, kimagasló teljesítményt nyújtó, kassáki értelemben is *kortárs* alkotóknak ítélt díjak esetében vajon valóban csak a szerző adott művét nézték-e, vagy az életmű nagyobb részének vagy egészének az ismerete, az alkotótárs megbecsülése felülírta a zsűrizett mű helyiértékét. Végiggondolandó,

Varga Gábor Farkas:  
*Semmi baj*  
(illusztráció Tóth László  
azonos című  
verseskötetéhez)



mi lehet az oka, hogy miközben a nagy európai kiállításokon gyakorlatilag háttérbe szorították a hagyományos táblaképeket a videómunkák, az animációk, az interaktív művek és az installációk, addig a hazai vidéki tárlatokon szinte csak táblaképekkel vagy a szobrászat tradicionális eszköztárának használatához ragaszkodó plasztikákkal, szobrokkal találkozhatunk. Anyagi gondok, a technikához való hozzáférés nehézségei vagy alkotói koncepció, meggyőződés lehet mindennek a háttérében? Mindezen kérdésekre vannak saját válaszaim, de a *Fejér megyei őszi tárlat* általam történt megnyitásának elsősorban a szituáció motiválta kérdésfelvetés volt a szándéka, még azt is vállalva, hogy a vernisszázs kontextusában ez akár ünneprontó provokációnak is tűnhetett.

(2007)

# Belvedere

Pető Barna bécsi kiállítása\*

**K**ülönösen érdekes kérdéseket vet fel, hogy a Bujdosó házaspár képzőművészeti gyűjteményét bemutató tárlat bécsi megnyitójával egyidőben ismerkedhet meg a Collegium Hungaricum magyar és osztrák közönsége Pető Barna festményeivel. Bujdosó Alpár, a Magyar Műhely egykori szerkesztője, író, szerkesztő, vizuális művész az 1964-ben Baróton született Pető Barnát kérte fel, hogy saját képeiből rendezze meg a Bujdosó-gyűjtemény „kísérőkiállítását”. Bujdosóék '56-os emigránsok, cselekvő részesei, pontosabban hősei voltak a forradalomnak és szabadságharcnak, majd Nyugatra menekültek, tanultak és polgári állást vállaltak. A megélhetést biztosító munkájuk mellett a kortárs avantgárd irodalom és képzőművészet munkásaivá, alkotóivá, gyűjtőivé, a magyar emigráció progresszív irodalmi életének szervezőivé és szállásadóivá lettek. Magyaroként kisebbségben éltek, de mégiscsak a nyugati blokk viszonylagos nyugalalmát élvezve.

Pető Barna magyarként a romániai Erdélyben született. Kortárs avantgárd képzőművészeti érdeklődése, megvalósult grafikái, festményei, installációi egy sajátos kettős kisebbségi létbe kényszerítették. Egyrészt nem lehetett könnyű magyarként élni és alkotni a Ceaușescu-éra nem éppen barátságos

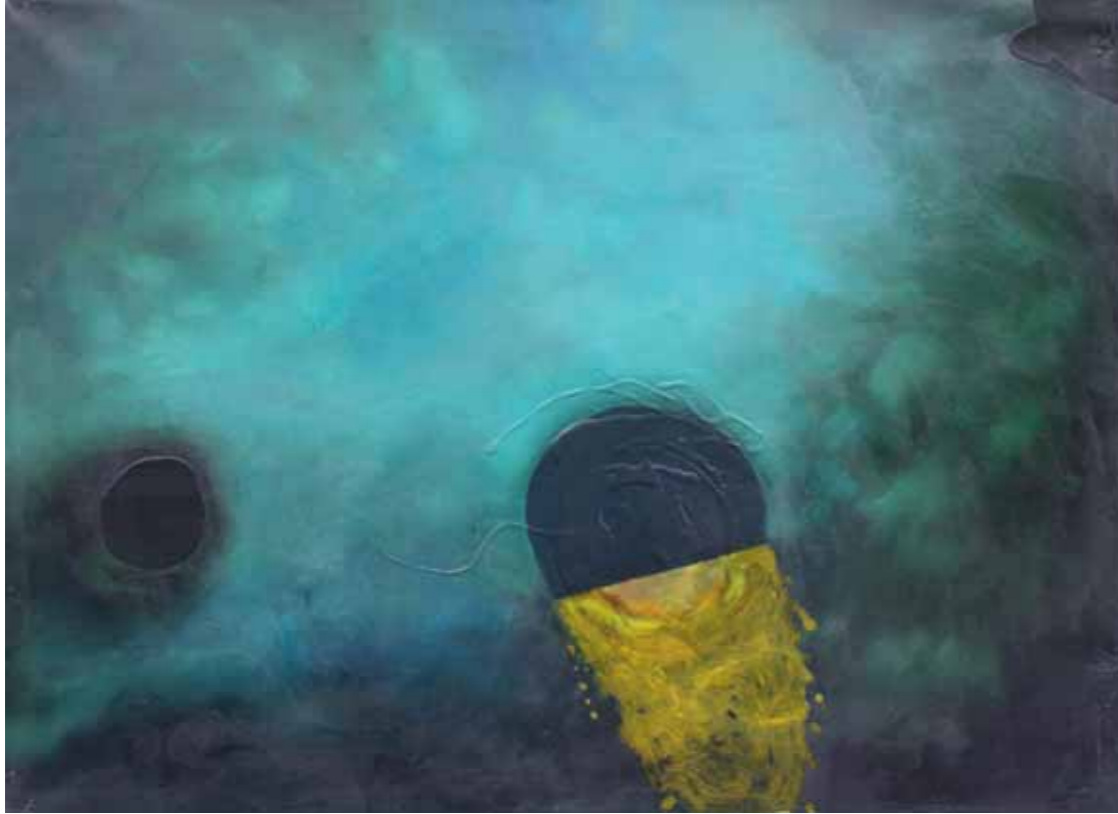
\* Pető Barna *Belvedere* című tárlata az *Erst recht Avantgarde! Die Sammlung Bujdosó* című kiállítás kísérőrendezvénye volt, Collegium Hungaricum, Bécs, 2009. március 5. – április 9.



*Tópart(y)*, olaj, vászon, lakk, 2009

etnikai-kulturális közegében. Másrészt merész dolog progresszív művészetet létrehozni ott, ahol a megmaradás zálogát jelentő művészi identitásválasztásnak és -vállalásnak nem az avantgárd tűnt a legideálisabb kifejezőeszközének (elég csak az erdélyi magyar figuratív képzőművészet toposzaira gondolnunk).

Hans Belting *A művészettörténet vége* című művében írja, hogy „a XX. század túlnyomó részében a Kelet és a Nyugat nem rendelkezett olyan művészettörténettel, amelyet közösen lehetett volna tekinteni, vagy amely közös hivatkozási

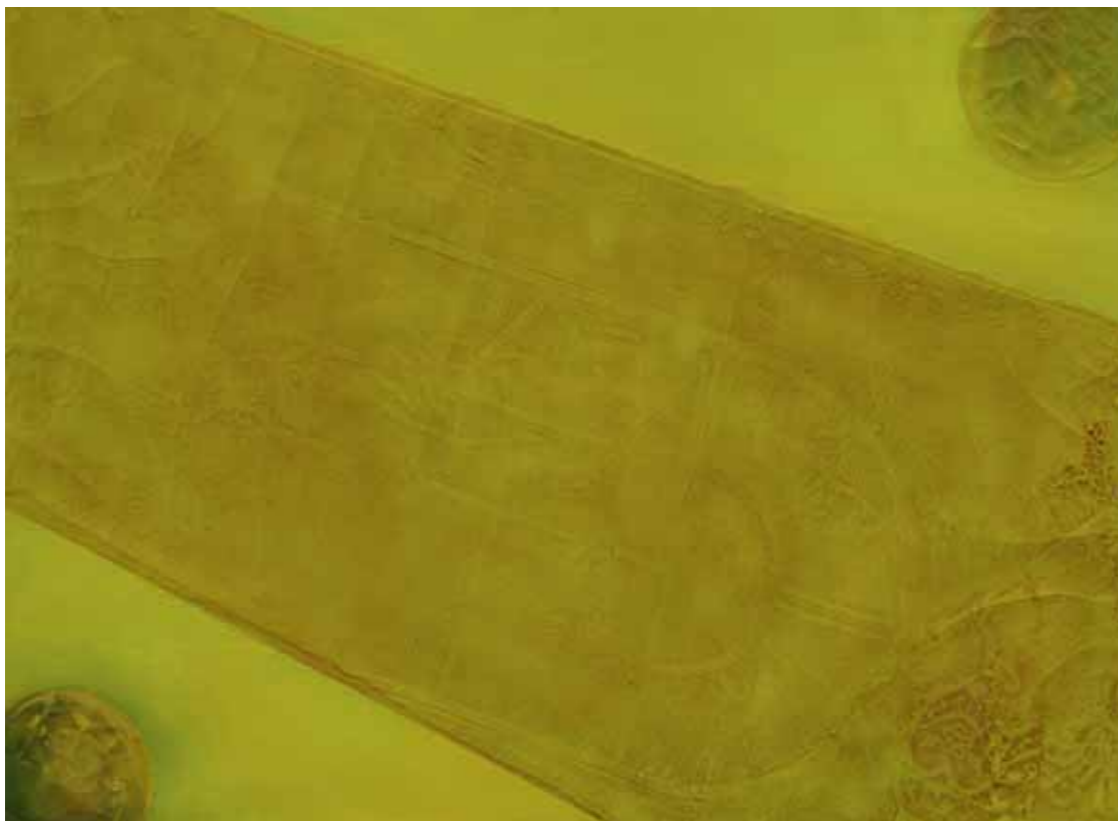


*Prehisztórikus táj,*  
olaj, vászon, lakk, 2009

alapul szolgált volna". Belting állításának sebezhetőségére éppen ez a két, egy helyen, egy napon megrendezett kiállítás mutat rá. Azt Belting is elismeri, hogy a magyarok „némi joggal ragaszkodnak ahhoz, hogy egy (nyugat-)európai, latin és katolikus műveltségű kultúrához tartoznak, amelytől 1948 óta kénytelenek voltak elszakadni". Az erdélyi magyarok viszont már az I. világháborút lezáró békekötés után román fennhatóság alá kerültek, így az ő esetükben a nyugati keresztény kultúrától való elszakadás fél évszázaddal előbbre tehető. Ugyanakkor innen visszanézve úgy tűnik, a román avantgárd és progresszív művészet európai kapcsolatai legalább olyan lényegesek és izgalmasak, mint a mieink, így Belting alapve-



*Dia (pozitív),* olaj, vászon, lakk, 2009



tően geopolitikai megközelítése további – itt meg nem válaszolandó – kérdéseket is felvet.

Bujdosó Alpár életműve és Bujdosó Zsuzsával közös gyűjteménye azt a beltingi állítást igazolja, hogy „az 1956 után Nyugatra érkezett magyarok [...] már régen integrálódtak a nyugati kultúrába, sőt olyan erős meggyőződéssel vallják azt magukénak, hogy messze felülmúlják még a Nyugat által támasztott integrációs elvárásokat is”. Ez nem ítélet, csak tényközlés.

A mi sajátos magyar paradigmarendszerünkben Bujdosó Alpár a Nyugat, Pető Barna pedig a Kelet képviselője. A bécsi kiállításon két – időben is, alapszituációjában is – eltérő magyar kisebbségi élet, két izgalmas művészsors furcsa, de szim-

*Pályán kívül,*  
olaj, vászon,  
lakk, 2009



*Fakuló kép – történelmi részlet,* olaj, vászon, lakk, 2009



*Napok képe,*  
olaj, vászon,  
lakk, 2009



*Napok könyve,*  
olaj, vászon,  
lakk, 2009

bólumértékű találkozásának lehetünk tanúi. Ám a pillanatnyi metszésponton túl is van közös a történetükben: nevezetesen az alkotásban és a gyűjtésben argumentálódó művészeti felfogásukban, ízlésükben, esztétikai értékrendjükben. A sajátos színek és ízek megőrzése mellett is van tehát közösnek tekinthető keleti és nyugati művészettörténet, amit két magyar művész életművével is igazolni tudunk.

A tisztánlátáshoz viszont fény kell, fény, amelyet a Nap szolgáltat. Mint Pető Barna korábbi tárlatain, így a mostani festményein is a villanyrezsó által létrehozott napszerű geometriai alakzat a legfőbb motívum. A képbe szervesen beépülő, a vásznat, a festéket anyagszerűségében is erőteljesen át-

alakító égetett folt minden modorosságot mellőzően lett a petőji világ központi építőeleme. Központi, középponti, akár a Nap a naprendszerünkben. Foltjai, napjai a képek stigmái, stigmák a vásznon, stigmák az alakuló, kiteljesedő életműben. Pető régebbi munkáit gazdag anyaghasználat jellemezte, mint azt kritikusa, Beke Zsófia kiemelte, gyakran applikált alkotásaiba organikus anyagokat, bőrt, fát, szivacsot, spárgát stb. Utóbbi képein ez a gyakorlat háttérbe szorult, eszközhasználata egyszerűsödött, képei letisztultak. Legyen szó akár a *Prehisztorikus táj* naprobbanásáról, az élet bölcsőjét jelentő vizet, tavat körbeülő napkorongokról, a *Pályán kívül* elhelyezkedő napfoltokról, Pető a festészet legősibb, legégetőbb titkait és kérdéseit kutatja, mi pedig az általa teremtett kilátótoronyból figyelhetjük ennek az elemző munkának a lenyomatait.

(2009)

## A teremtés öröme\*

Kókay Krisztina grafikáiról

**K**ókay Krisztina finom rajzainak erezetét, folyóvá duzzadó patakjait, fjordjait, a felületet szétszabdalo törésvonalait nézve azt gondolhatná az avatatlan szemlélő, hogy a képek születésekor a grafit mellett a radír is szerepet kapott. Közelről vizsgálva a tus- és ceruzarajzokat látjuk, hogy nincs rajtuk semmilyen radírnyom, egy vonalat sem vont vissza az alkotó: ami a papírra került, annak ott is van a helye. S nem is hiányolunk semmit sem, tudjuk, minden vonal mögött a letisztult gondolat, a kikristályosodott értékrend, a művész szabadsággá vált fegyelme látható. Mennyire más ez az irodalomban, ahol a ceruzát vezető kezét oly sokszor nem sikerül visszafognia a burjánzó gondolatnak, ahol a radír szinte az életet, az író és az olvasója életét is megmenthetné. Eszembe jut Szabó Lőrinc *Radír* című versikéje: „Pár év látszat-életet, azt hiszem, / megtakarít egy jó és bölcs radír: / kitörli a világból csendes, / amit a hiú ceruza leír.”

Kókaynál épp fordítva van minden. A ceruza nem hiú, a radír pedig gyilkos lenne a vonalak alkotta tér furcsa rendben szőtt mezején, ahol fűszálként hajlonganak a gondolattá sűrűsödő bejegyzések, ahol minden vonal egy apró kis gondolat része, betű vagy betűfoszlány, ami csak távolról nézve áll össze szöveggé: a Kókay Krisztina rajzai és textilmunkái által

\* Kókay Krisztina kiállítása, Budapest Kiállítóterem, 2010. május 6. – június 6.



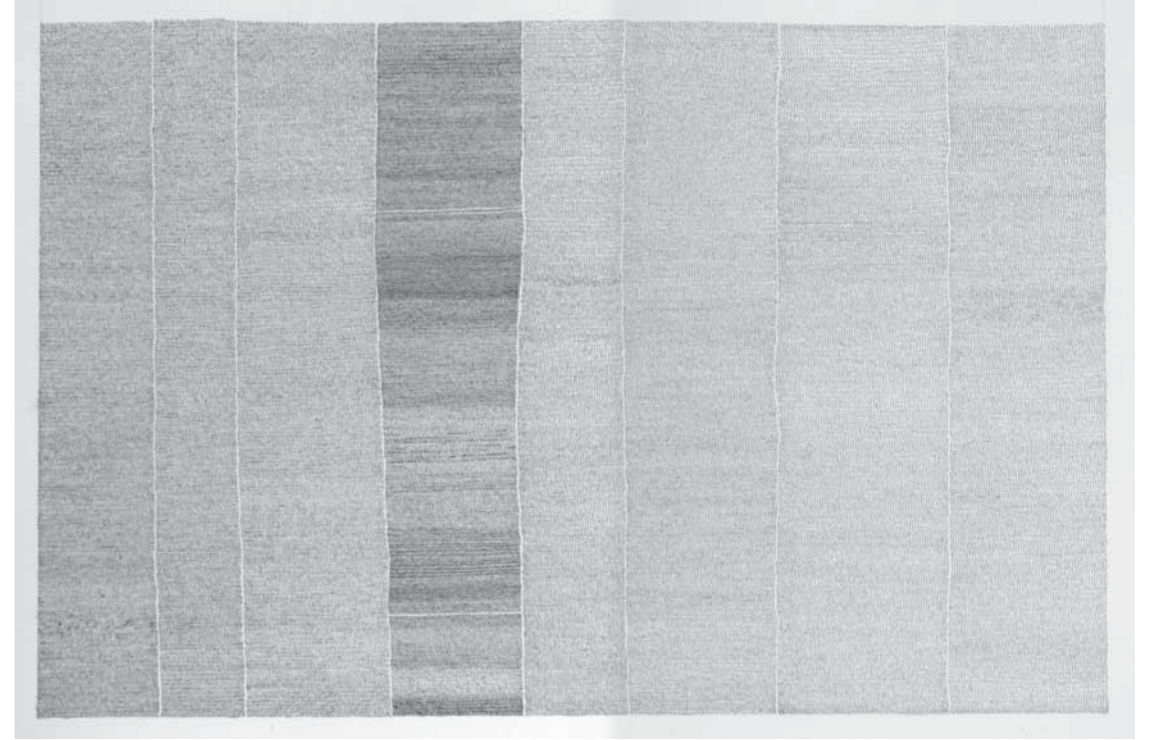
*Duna vize II.*, tusrasz.  
29×39 cm, 2010

írt történetek egyik vagy másik fejezetévé. Munkáit szemlélve a katarzisz sem marad el: az az „aktív csönd”, ami Szokolczay Lajos szerint a művei szemlélőit jellemzi, éppen ennek a befelé forduló, varázslatos katarzisznak a jele, amely keveredik a szemlélődő afeletti döbbenetével, hogy miképpen lehet ilyen apró, jelentéktelen vonalakból világot építeni. Valójában éppen arról felejtkezünk el, hogy minden ilyen apró dolgokból áll össze: a teremtett világ bonyolultságát, Isten művének nagyszerűségét szemlélve éppen az egyszerűségében rejlő csodát nem látjuk meg. Ahogyan minden fűszálban, úgy Kókay Krisztina minden apró mozdulatában ott van a teremtés tel-



*Balassi Bálint versei, szép magyar comediája és levelezése*, tusrasz. 65×45 cm, 2004



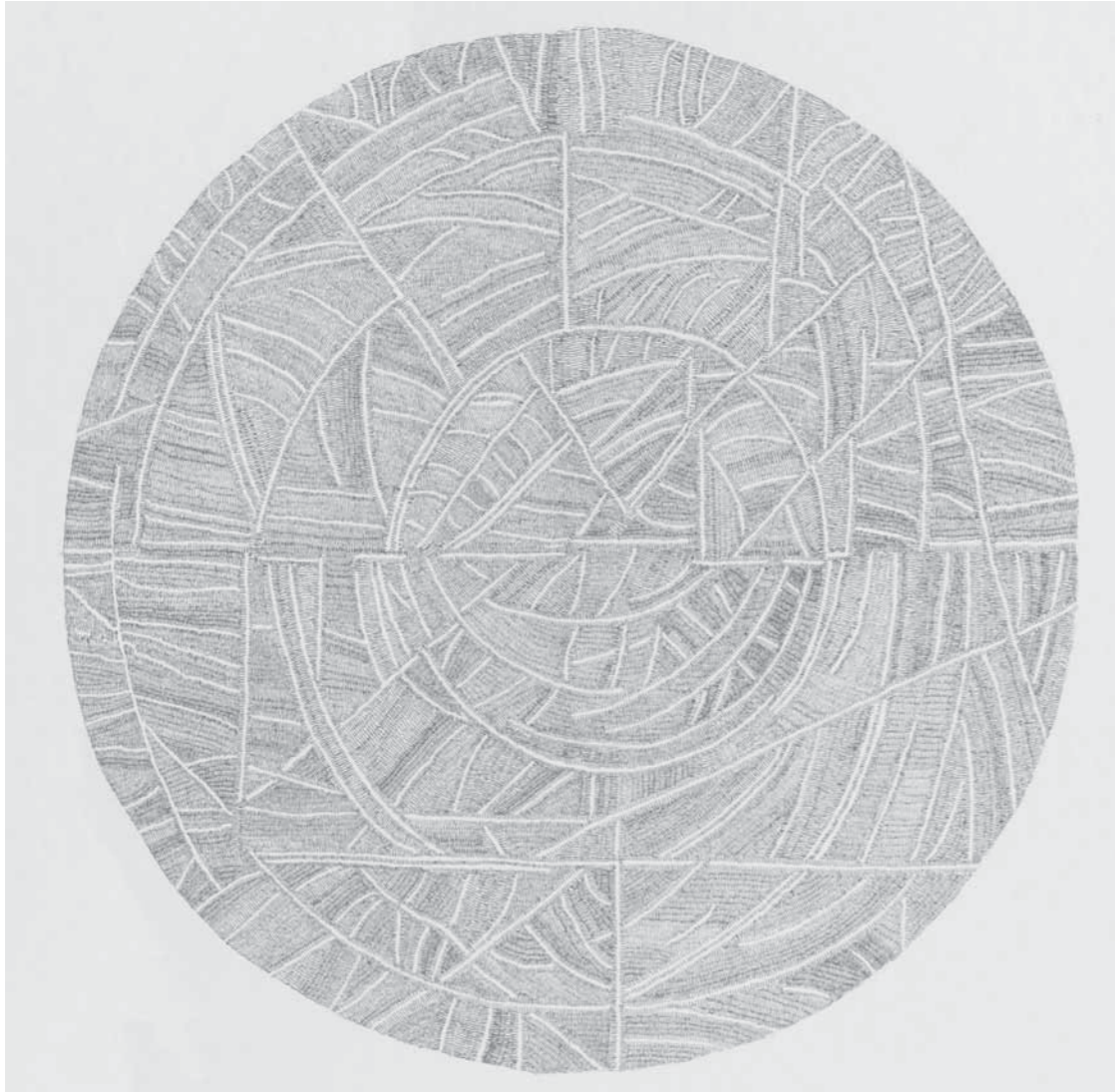


Seneca: Vigasztalások IV.,  
tusrajz, 49 x 59 cm, 2010

jessége és öröme. A döbbenetet persze a kidolgozottság mes-  
teri volta is okozhatja, az a művesség, ami egy pillanatra sem  
csap át modorosságba, az a finomság, ami nem puhaság, nem  
határozatlanság, hanem éppen hogy átgondolt, koncepciózus,  
lírai valóságábrázolás, kellő szerénységgel és alázattal.

Az a hiány, ami rajzain, textilművein is megjelenik, s ami-  
nek kapcsán a radír jutott eszembe, valójában nem más, mint  
a vonalak szövegedejéből az olvasókat kivezető ösvények,  
utak. Wehner Tibor is kiemeli, hogy „a szabálytalan futású kör-  
vonallal határolt mezők apró összetevőinek zuhatagát rend-  
szerint megbontja a hiány: megtöri egy-egy villámlásszerű,  
keskeny sáv, krátterszerű, üres foltfelület, repedés”.

Kókay Krisztina képei üzenetek az ősoktól, üzenetek a jövő  
ősrégészeinek, apró vonalakra szeletelt foszlányok a múltunk-



ból, hiszen Kókay szemcséire bontotta a zsúfolt mozdulatlan-  
ságot, akárcsak Péntek Imre tette azt *A jövő ősrégészeinek*  
című versében.

Sok művész a fegyelmezetlenségéből, szertelenségéből,  
a lényéből sugárzó kaotikusságból bontja ki világunk ellent-

*Csillagtérkép I.*, tusrajz,  
átmérő 36 cm, 2010

mondásosságának az önértelmezésünket megkönnyítő mű-  
vekben testet öltő gondolatait. Mások a rend és a fegyelem,  
a papíron, a vásznon is láthatóvá váló lelki tisztaság útján  
jutnak el ugyanoda. Kókay Krisztina fegyelmezett ember,  
fegyelmezettsége, precizitása nélkül nem tudná a műveit lét-  
rehozni. Jóry Judit is kiemeli: „fegyelemmel és akarással raj-  
zol. Nagyméretű fehér rajzlapokat ró tele apró gesztusokkal,  
ismétlődő érintésekkel. [...] A művész hangulataihoz, lelki  
állapotához s a környezet, a külvilág ingereihez igazodva vál-  
toztat érintéseinek erején és irányán. [...] Kínlódva, araszolva,  
rajzolja négyzetcentiméterenként, önkínzó, tépelődő, analízáló

*Csillagtérkép I.* (részlet),  
tusrajz, átmérő 36 cm,  
2010





rajzait. Ez az önsanyargatónak tűnő tevékenység is olyan, mint egy terápia, mely könnyen oldódhat fel egy megkönynyebbülést okozó katartikus érzésben, örömteli munkafolyamatban." S tegyük hozzá, feloldódhat a szemlélődő katarzissá váló némaságában is.

Milyen igaza van a Kókay Krisztina művészete kapcsán elmélkedő Szabó Ágnesnek, aki lenyűgözőnek tartja „a grafikák (főként a ceruza-, toll- és tusrajzok) technikai meztelenségét. Azt a pőreséget, ahogyan az egyszerű vonal kibont, »lekövet« egy gondolatot.”

Kókay őszintesége finom fátyolnak tűnik a papíron, a vásznon, a textilmunkákon; ez a fátyol a csendesség, a hallgatás, a bennünket körülvevő titok leheletnyi párája. Önvallomásai a mi rejtegetett vágyaink, hite a mi hitünk, titkai a mi be nem vallott, meg nem gyónt bűneink. S a vonalakból összeálló foltjait megtörő fehér részek az utat is jelentik, a megértés és az önértelmezés gyötrelmes útját a művészetten át a Jóistenhez.

(2010)

# H2L+HHL

Hegedűs 2 László és Hegedűs Hanna Léna kiállításához\*

A kilencvenes évek elején Vilém Flusser *A történelem vége* címmel tartott nagy hatású előadást a bécsi városházán. Az előadást követően Thomas Miessgang készített vele egy interjút a technikai képek hegemoniájáról, amelyben Flusser azt állította, hogy „a kulturális információk fő hordozója egészen a közelmúltig az alfanumerikus kód volt”. Mindez nem zárta ki más kódok létezését, ám „a fejlett világban körülbelül a 18. század vége óta a fő hordozó az alfanumerikus kód, tehát a szavaké a főszerep. Ez a kód azonban mindig is hibrid volt: Az ideografikus számok soha nem voltak összeegyeztethetőek a betűkkel, amelyek fonetikus jelek. Ha megfigyeli a korai szövegeket, azt láthatja, hogy a betűsorokat algoritmusok szakítják meg. A 15. század elejétől kezdve a számok emancipálódni kezdenek a betűktől.” Flusser a 15. században élt német bíboros, teológus, filozófus és természettudós Nicolaus Cusanust idézi, aki szerint „az Isten mindentudó lehet, én viszont nem. De azt, hogy egy meg egy az kettő, az Isten sem tudhatja jobban, mint én.” Flusser számára „ez a megjegyzés központi jelentőségű. Ezzel nem csak a középkor végét és az újkor kezdetét lehet pontosan kijelölni, hanem [Cusanus] mindenekelőtt azt teszi világossá, hogy a betűkód nem képes a tudást meg-

\* Hegedűs 2 László és Hegedűs Hanna Léna *H2L+HHL* című kiállítása, Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár, 2012. május 11. – június 7.



Hegedűs 2 László. *Smink 1-12*. (itt 11 darabot adunk közre a sorozatból), digitális nyomatok, 45×35 cm, 2008/2011



fogalmazni. Másként szólva, kiderül, hogy a világ kimondhatatlan és leírhatatlan, de kiszámítható. A világot ki lehet számítani, de nem lehet róla beszámolni.”

Ugyan a világ Flusser szerint leírhatatlan, valamilyen módon mégis csak rögzíteni kell a benne zajló folyamatokat. Erre találták ki a technikai képeket, amelyek révén „a történeti folyamatok rögzíthetőkké, fotografálhatóakká” váltak. A kulturális hatások viszont új funkciót adtak a technikai képeknek is, „a történelem folyama ellen léptek fel. [...] Most már nem a történelem megörökítéséről van szó, hanem arról, hogy a történelem meg akar örökölni: a történelem képekbe ömlik. Az emberek azért házasodnak meg, hogy lefényképezkedhessenek. Az emberek felmennek a Holdra, hogy az egész a tévében láthatóvá válják. Az emberek repülőket térítenek el, hogy a médiába kerüljenek.” Az emberek kiállításokat nyitnak meg, amelyeket mások lelkesen dokumentálnak. „A történelemnek végül is egyetlen értelme van, az, hogy képbe kerüljön. A történelem eszköze a televízió. A képek óriási funkcióváltása zajlott le.”

Flusser a mindent felülmúló mediatizálódás hatásait és irányát jól mérte fel, ám az idézett interjúja idején még mit sem tudhatott a televíziózást is teljesen dekonstruáló, közösséginek nevezett, képközvetítő szerepű virtuális színtérről, a Facebookról, ami még sokkal inkább felerősítette azt a folyamatot, amelyről Flusser 1991-ben nyilatkozott. Éppen ezért különösen aktuális az a kérdés, hogy képes-e a kortárs művészet érvényesen reflektálni arra, ami a képpel, s azon belül az analóg és digitális technikai képpel történt. Például képes-e tematizálni azt a Peternák Miklós által 1991-ben leírt paradoxont, amely szerint „minden képről végtelen sok (új) kép készíthető, melyek egyike sem azonos az eredetivel, sem bármely másikkal – ezt sokszorosításnak, televízióknak vagy world wide webnek hívjuk. De mivel [...] nem készíthető végtelen sok

reprodukció az összes elképzelhető képről adott technikai keretek között (digitális kép), így e véges képsorozat szükségszerűen tartalmazza az [...] egy képről készült »végtelen számú« sokszorosított, másolt verzió összes reprodukcióját.”

Lehet-e önreflexív a kép, illetve fel tudja-e hívni a figyelmet önmaga változásaira saját változásának dokumentálása során? Azaz érvényesülhet-e a technikai kép eredeti – Flusser által leírt – funkciója akkor, amikor éppen ennek a funkciónak az átalakulását, sőt eltűnését kellene dokumentálnia?

Részben erre tett kísérletet a fluxus, illetve a kortárs avantgárd számos más irányzata, amikor az eredeti és a másolat problematikáját boncolgatta. Erdély Miklós például az 1974-es *Eredeti és másolat egy közegben* című fotógrafikával, majd a három évvel későbbi indigórajzokkal mutatott rá a kép szerepének megváltozására: fotógrafikájában egy ceruzával készült rajz és annak fotója együtt, egy fotópapíron jelent meg. Erdély a képi kísérleteit a hetvenes évek elején született elméleti szövegeivel is igyekezett alátámasztani, az *Azonosítás-elméleti vizsgálatokban* például ezt írja:

1. Ha ugyanolyan látok, azt gondolhatom, hogy ugyanazt látom.
2. Ha ugyanazt látom, azt gondolhatom, hogy mást látok, ami ugyanolyan.
3. Ha ugyanazt megváltozva újra látom, nem tudhatom, hogy ugyanazt látom.
4. Ha mást látok, azt gondolhatom, hogy ugyanazt látom megváltozva.
5. Ha valami megváltozott, arról akkor is azt gondolhatom, hogy ugyanaz, ha tökéletesen megváltozott.
6. Ha olyat látok, ami tökéletesen ugyanolyan, mint amit már láttam, akkor is gondolhatom, hogy mást látok.

7. Csak abban az esetben nem gondolhatom, hogy mást látok, ha ugyanazt folyamatosan látom.
8. Ha valamit folyamatosan látok, akkor annak saját és külön történetét látom.
9. Ha valaminek a története megszakad, majd újra folytatódik, akkor azt gondolhatom, hogy maga a dolog szűnt meg, és valami másnak a története kezdődött el.
10. Valaminek önmagával való azonosságát történetének folytonossága, egyszerűbben sorsa határozza meg.

Az *Ismétlélméleti tézisekben* az ismétlődés, az ismételhetségtelenség, az egyediség, a másolat, a hasonlóság, az azonosulás problematikájával foglalkozik:

1. Az egyszeri ismétléssel értékét veszti, konkrét létét fokozza, esszenciális létét csökkenti.
2. Csak az jelenhet meg, ami ismétlődik, és csak az nem létezik.
3. A nemlétezőt az emlékezetre való hivatkozással érzékeljük.
4. A születő, a teremtett, a változó ismétlésben jelenik meg és hal el.
5. Ugyanaz még egyszer a teremtés sodrában elérhetetlen.  
[...]
9. Tökéletes kópia a véletlenszerűről a véletlen-szerűség érzetét csökkenti.
10. Az emberi duplikátum, az ikrek létezése lehangoló nonszensz, az individuális tudat számára metafizikai botrány, mert a véletlenszerűség érzetét fokozza.<sup>1</sup>
- 11 A pszichikus duplikátum (déjà-vu) az énértetet fokozza azáltal, hogy a teljes megismételtségben az Én egyszeriségét hangsúlyozza.

<sup>1</sup> X. Y. kisasszony nyilatkozta: „Én nem ábrázolom az ikertestvéretem.”

[...]

13. Mivel az ember sem a teljes azonosság dermedtségét, sem a szüntelen változás és változatosság szédületét nem bírja el, a hasonlóságok, analógiák, a ritmizált változás, a dialektikus periódusok szféráját tekinti sajátjának. A különbözőben keresi az azonosat, az azonosban az eltérést. A szellemi ember azonban csak a totális változásban ismer magára.

Ma triviálisnak is tűnhetnek az írásomban feszegetett kérdések, ám ez korántsem volt egyértelmű négy-öt évtizeddel ezelőtt. Erdély tevékenységének az elméleti iránya nyilván értelmetlen és értelmezhetetlen lenne a technikai képek, az új médiumok megjelenése, valamint a képek szerepváltozásának megtapasztalása hiányában.

Lehet-e önreflexív a kép, illetve fel tudja-e hívni a figyelmet önmaga változásaira saját változásának dokumentálása során? – kérdeztem az előbb. Igen, de csak a művészet eszközeinek a felhasználásával, azaz egyedül a művészet képes annak a paradox átalakulásnak a felmutatására és leleplezésére, ami a képpel történt, bár gyakran annak is a tanúi lehetünk, ahogy a művészet válik áldozatául ennek a megállíthatatlan folyamatnak. S arra a kérdésre, hogy képes-e a kortárs művészet érvényesen reflektálni arra, ami a képpel, s azon belül az analóg és digitális technikai képpel történt, s hogy képes-e önmaga változásaira felhívni a figyelmet saját változásának dokumentálása során, azt a választ adhatjuk, hogy igen, de csak akkor, ha a mediatizálódással, a kép szerepének, funkciójának változásával foglalkozó művészek a kérdést intellektuálisan is átgondolják. Az a keskeny ösvény, amelyen két tükörfal között araszolva indult el a 20. század kísérletező művészetének több nagy alakja, a world wide web és a Facebook korára széles művészeti sugárúttá változott, ahol az önbecsapás számos hívogató



csapdájának elkerülése esetén nagyon változatos formákban lehet feszegetni a kép funkciójának, az alkotó szerepének, a befogadó pozíciójának a változásait. A tudomány, a művészet-történet pedig ennek a művészeti mozgásnak, kísérletezésnek a követésével és átgondolásával képes valamennyire tompítani a mediatisált közeg hatásait.

Hegedűs 2 László hosszú évek óta ezen érzékeny, figyelő és gondolkodó művészek közé tartozik, aki képes a hagyomá-



nyos festészet, az installáció, a technikai képalkotás, a fotográfia, a film sokszögében folyamatosan újraértelmezni képalkotó ösztönének történeti dimenzióit, önmaga helyét keresni és kijelölni a folyamatosan változó, alakuló valóságban. Radnóti Sándor 2005-ös írása szerint Hegedűs 2 művein olyan valóságos valóságokat találunk, „amelyek megvoltak korábban is, s amelyeket ő olyan becseseknek talál, hogy nem akarja átalakítani. Mit tesz tehát helyette? Meglehető kombinációk-



ban megmutatja őket. Művészete a megmutatás – az ugyanis, hogy mit mutat meg –, és a kombináció.”

Ez a valóságos valóság persze képes olyan alakváltozatokban is megjelenni, amelyek éppen a valóság változásának abszurdítására mutatnak rá. A *Smink* című sorozatán egyszerre van jelen az eredeti technikai kép valósága és az a valóságos valóságélem, amely ezt az eredeti állapotot fedi el, pontosabban megpróbálja elfedni, miként a női arcon meglevő púder az arc hibáit – nem befolyásolva az arc felismerhetőségét. Nem is lenne értelme a sorozatnak úgy, ha nem lenne felismerhető a kiindulási alap, de Hegedűs 2 nem hagy kétséget afelől, hogy az összes változatot egyaránt érvényes valóságnak tartja: az van a képen, amit rajta látsz. Ráadásul a szerző visszautal a korábbi munkáira is: ezzel a női arccal már találkozhattunk a 2010-es *Trafikciók* kiállításán is, ahol valamennyi képen egy

Hegedűs 2 László:  
*Fürdőzők 1-3.*,  
digitális nyomatok,  
35×45 cm. 2010/2011



vörösre festett trafik az alapmotívuma a fotómontázs-sorozatnak, s több más téma és kép mellett az egyikén feltűnik a *Smink* sorozaton látható arc is. Radnóti Sándornak a Hegedűs 2 korábbi képei kapcsán tett megállapítása az új művekre is érvényes: „ha egy híres XX. századi festő egy híres képe úgy ábrázol egy pipát, hogy aláírja: »Ez nem pipa«, akkor Hegedűs 2 képei éppen megfordítva, azt mondják nekünk, hogy a cseresznye cseresznye, a gomb gomb, a dominó dominó, a kitömött madár madár. De mégsem a trompe-l'œil, a szem becsapása nagyhagyományú művészetének folytatása ez, s Hegedűs 2 nem is Duchamp talált tárgyainak útján tesz lépéseket – erről gondoskodik a kombináció, ahogy egy gyümölcs vagy egy állat, vagy egy régi fénykép, vagy egy szemléltető ábra, vagy egy reprodukált festmény valósága más valóságokkal nem valóságos, hanem fiktív, művészi kapcsolatba kerül.”



Hegedűs Hanna Lén:  
*A Bambikat lelövik, ugye?*  
 1-4., szerigrafíák,  
 100×70 cm. 2009

A *Ba-ba* című diptichonján a kettő párhuzamos „olvasásának” köszönhetően nagyon is valóságosnak látunk mindent, ami nincs a képen: az elsőn a baba által kitakart cseresznyét, míg a másodikon a fal és a papír mögé rejtőző babát, aki nyilvánvalóan jelen van – Hegedűs 2 e tekintetben sem hagy kétséget.

A *Fürdőzők* című munka három változata arra irányítja rá a figyelmet, hogy a kép eredeti funkciója, a fotó készítőjének valóságról alkotott véleménye úgy is sértetlen maradhat, hogy a fénykép kiinduló állapotát csak sejteti az azt átdolgozó alkotó, ezzel is arra a flusseri gondolatra mutatva rá, hogy

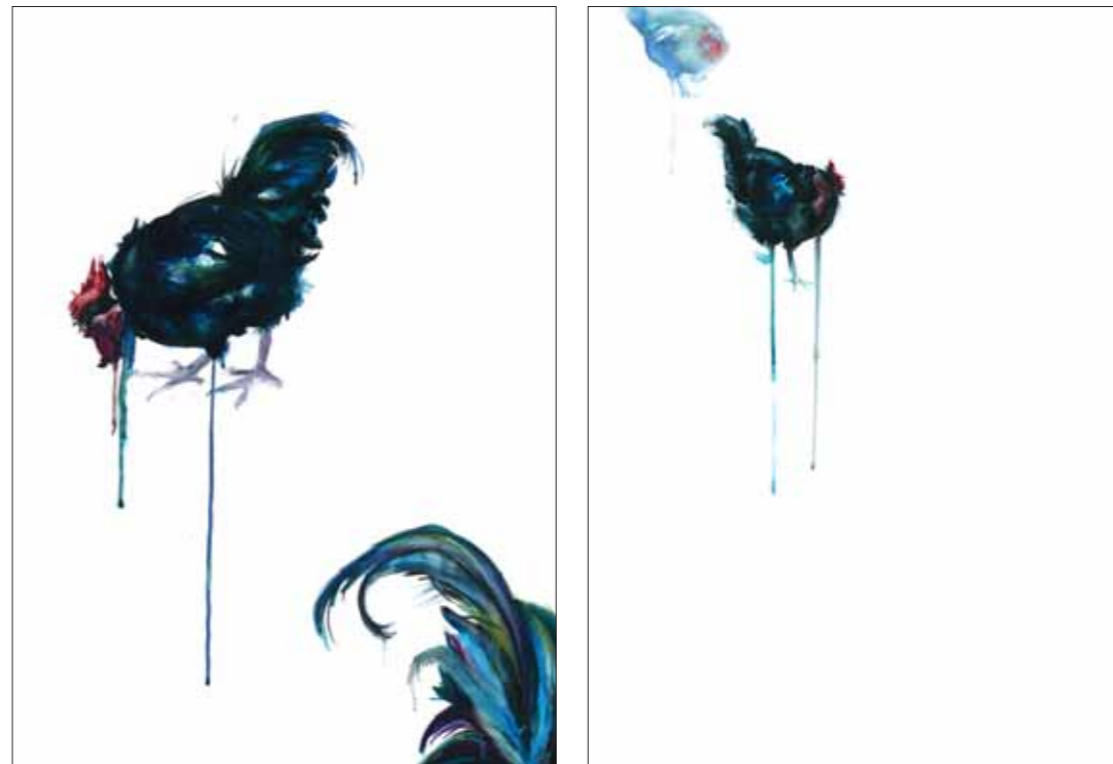


a képek készítői már nem a történelmet akarják megörökíteni, hanem a történelem akar „megörökülni”: azaz azért teszünk bármit is, hogy az mások számára is hozzáférhető formában (korábban családi fotóalbumokban, ma leginkább a Facebookra feltöltve) képpé, valóságtöredékké merevüljön.

Hegedűs 2 László legújabb képei is igazolják Készman Józsefnek azon állítását, hogy Hegedűs 2 „eltérő technikai médiumokban (fotó, film, festmény, nyomat, installáció), különféle művészeti eszközökkel létrehozott alkotásai döntően hozzájárultak a jelentésközvetítő eszközök és módszerek megújulásához”.

Hegedűs 2 László lányának, a 25 éves képzőművész Hegedűs Hanna Lénának a szerigráfiáin szintén fontos elem a valóság rétegeinek felfejtése. A *Bambikat lelövik, ugye?* című sorozat négy darabján a trófeák és virágok repetíciójából álló hátterek régi gyermekszobák hangulatát idézik fel. Mintha gumihengerrel a szoba falára festették volna a vadászatot felidézõ mintákat, amelyek ismétlődésébõl emelkednek ki az õzalakok sziluettjei, melyeknek a meglövését, elejtését a megfolyó festék, illetve két képen az így létrejövõ foltnak az õz alapszínétõl eltérõ színe is jelzi. A rózsaszín, a halványkék, a barna és az ezüstszürke használata a leánygyermek világához áll közel, ugyanakkor a négy kép együtt képes igazán erõs érzelmi hatás, megrökönyödés és sajnálat kiváltására.

Hegedűs Hanna Léna:  
*Pályarekord*, akvarell,  
70×100 cm, 2010



Hegedűs Hanna Léna:  
*Tik 1-2.*, akvarellek,  
100×70 cm, 2009

Hegedűs Hanna Léna akvarelljei a pályája elején járó művész mesterségbeli tudásának markáns bizonyítékai; az *Agarak* című sorozat *Pályarekord* elnevezésű darabja dinamizmusával és az akvarelltechnikától szokatlan pontosságával, élességével, míg a *Tik 1.* és a *Tik 2.* című képek merésznek ható kompozíciójukkal, a zöldek és kékek változatosságával, valamint az elfolyó festék természetességével nyűgözik le a nézőt.

(2012)



Kóda

Z Á B O R S Z K Y

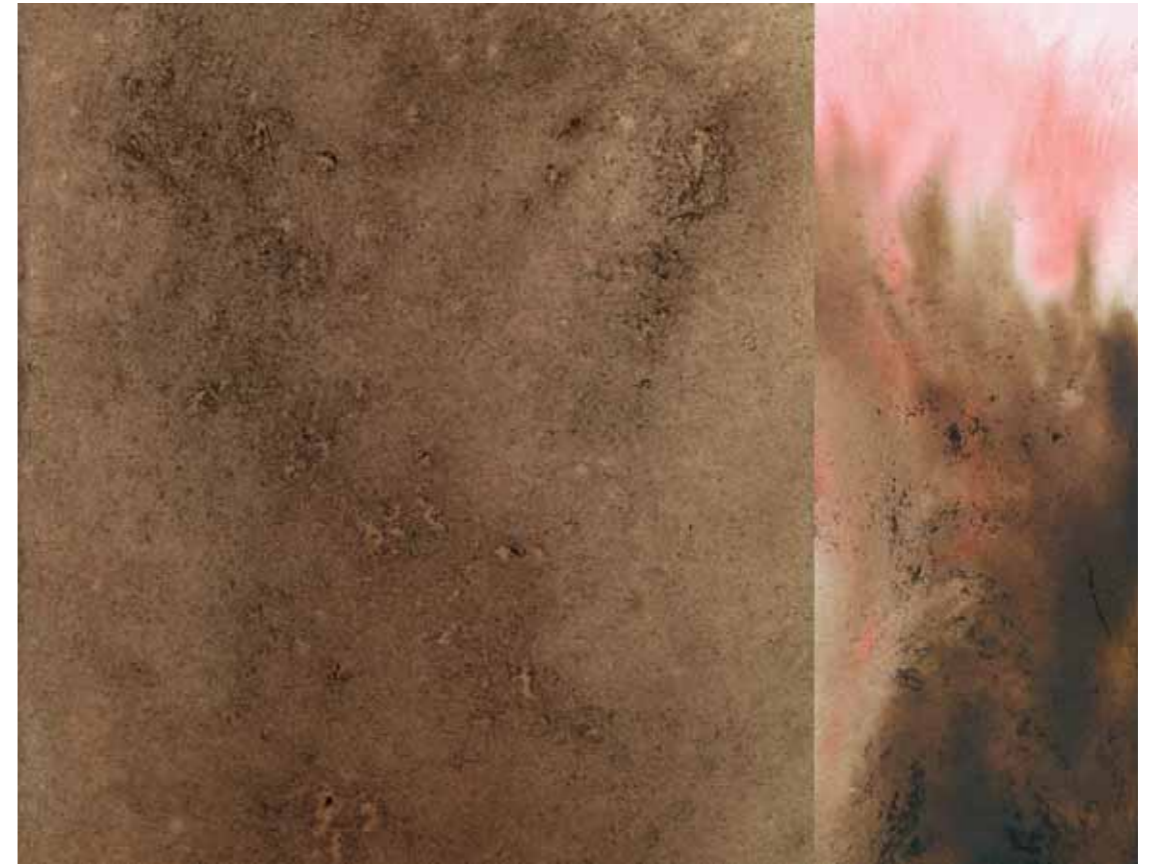
## Kávézni az Etnán\*

**E**gyszer megmászta az Etnát, lassan, komótosan haladtam felfele a 3350 méteres csúcsra, pontosabban csúcsokra, mert az Etnának négy csúcskrátere van. Olyan, mint egy négyfejű sárkány, amely ha tüzet okád, nemcsak a hatalmasra tátott szájain át lövelli a tüzet, hanem dől belőle mindenhonnan, mintha apró lyukak ékesítenék a vastag bőrét. Ez a több mint 300 darab, a hegy oldalán található parazitakráter miatt van így, amelyek hol itt, hol ott szakítják át a vulkán ingatag burkolatát.

Lassan araszoltam az egyik csúcskráter felé, morgott, tüsszögött a hegy, gáz és por tört fel a beteg torkából, érződött, hogy okádni készül, lávát hányni a bátrak fejére.

Gyermekkoromban egyszer bedugtam az orromat a frissen bekénezt hordó akonájába, s csúnyán beleszippantottam az erős kénbe. Órákig köhögtem. Egy másik alkalommal a Babetta kismotor üzemanyagtartályából akartam slaggal leszívni a benzint, egy nagy slukkot lenyeltem, s napokig benzinszagút böfögtem. A fojtogató kénes, klóros gázokat, a keserű füstöt beszíva törtek elő a régi emlékek, de csak mentem rendületlenül a kráter felé.

\* Záborszky Gábor *Álom az Etnán* című kiállításának képeihez (AL Galéria, Budapest, 2006. szeptember 15. – október 13.)



Panel II/a (részletek)

Panel (részletek a sorozatból,  
mindegyik mű 240×60 cm, 2006):  
III/a, papír, anyag, akvarellfesték:  
III/b, vászon, homok, akrilfesték:  
IV/a, papír, anyag, akvarellfesték:  
IV/b, vászon, fémreszelék, akrilfesték

Fent, a nagy tölcsér mellett elővettem a hátizsákból a kem-  
pingasztalt, a két kis széket; az öreg alomónium (így mondja  
nagyanyám) kotyogót letettem magam mellé a földre, s kávét  
főztem. Miközben kipakoltam a többi útravalót – vörösbort,  
teafüvet, egy régi grafitceruzát, gyűrött papírt, s előkerültek  
a régi utazások homokszemei is –, a távolból egy ősi gigász  
üvöltését hallottam. A legenda szerint Enkeladosz, miként a  
többi gigász is, fellázadt az istenek ellen, és társaival együtt el  
akarta foglalni a görögök szent hegyét, az Olümposzt. A véres  
küzdelem során valamennyi gigász az életét vesztette, kivéve  
Enkeladoszt, akire menekülése közben Pallasz Athéné egy ha-



Panel II/a és VII/a  
(részletek)

talmas sziklát hajított. Ebből a sziklából lett Szicília varázslatos szigete. A lázadó gigász nehezen viselte a kő alatti fog-ságot, s addig forgolódott, míg a föld remegni kezdett, s a rázkódás hatására egy különleges hegy is a táj fölé emelkedett. Enkeladosz rekedt hangja fájdalmas erővel tört fel a föld alól, földöntúli erejével felszakította a hegy oldalát, és az így keletkezett réseken át láva ömlött a síkság és a nagy kékség felé. Hiába figyelmeztette Zeusz a legyőzött hőst, Enkeladosz haragja azóta is folyamatosan hamuval és izzó kőzettel borítja be ezt a csodálatos vidéket.



Panel VI/a és VII/a  
(részletek)

Szürcsölöm a kávé, egy kicsi kiborult, rá a papírra, mert egy csapat katica szállt a kezemre. Semmilyen növény vagy állat nem él meg a tűzhányó tetején, de ezek az apró, pöttyös rovarok milliószámra szállnak együtt a porral és a hamuval, pirosra festve a vörösen izzó föld feletti eget.

(2006)



P I K A

## Túloldal: hét kép, három forrás\*

Őseim között számos nevezetes táltos található. Az egyik szépapámnak mindkét kezén hat ujja volt, állítólag hatalmas tenyerének vastagon párnázott ujjával Toldiéhoz hasonló erővel tudta megszorítani a neki nem tetsző emberek kezét. Mikor megszületett az első fia, az ükapám, mindenkinek feltűnt, hogy a magyarok ősi istene a gyermeket csodás jellel, három táltosfoggal ajándékozta meg, ennek ellenére az ükapám sohasem hajtott végre olyan különleges dolgokat, mint a szépapám, mert egy konkurens táltoscsalád hétéves korában, egy komor téli éjszakán ellopta dédapám táltosfogait, s ezzel elszállt a fiú minden varázslatos képessége. Csak a lehetőséget, a táltossá válás lehetőségét örököltette tovább a gyermekeire, így a dédapámra is, de ő sem csinált soha semmi különösét. Egy furcsa dolog is csak néhány évtizede derült ki, amikor egy rosszízű apasági per kapcsán exhumáltatnunk kellett dédapám földi maradványait, s a koporsóban a kelleténél jóval több csont feküdt, mert hárommal több bordája volt, mint egy átlagos földi halandónak.

Dédapámmal ellentétben nagyapámnak egy sor különleges tulajdonsága volt, igazi modern táltosként utazott át 20. századi történelmünk zavarba ejtő állomásain. Miként a legtöbb táltosnak, neki is már gyermekkorában csodás dolgai

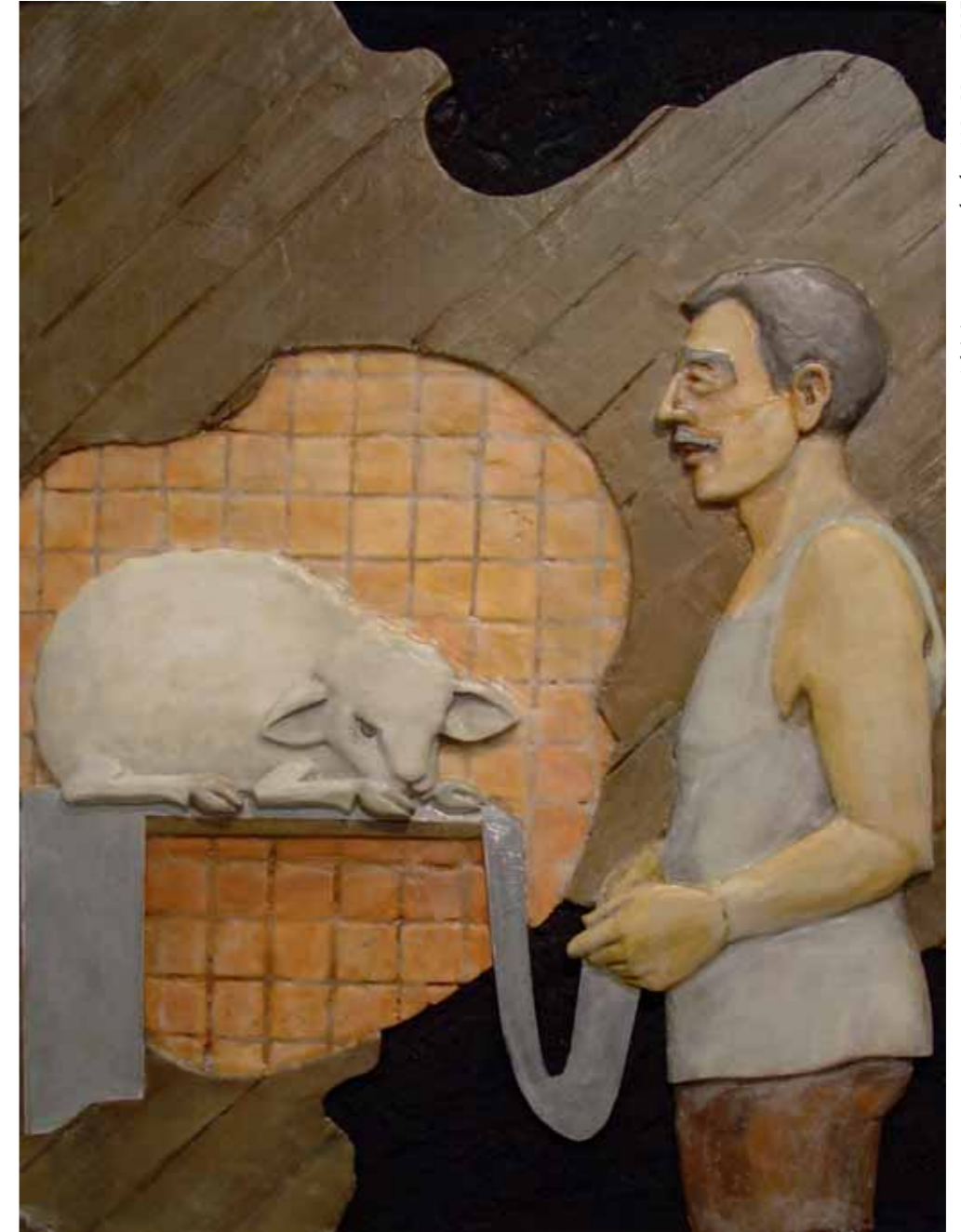
\* Nagy Árpád Pika *Túloldal* című kiállításának képeihez (MaMű Galéria, Budapest, 2007. március 29. – április 13.)



voltak, 7 éves, 7 hónapos és 7 napos koráig szopott, s utána évekig csak a nemzetségünk tulajdonában levő szent báránycsalád egyik táltos bárányának a tejét volt hajlandó meginni. 10 éves korától azzal tartotta el a háborúban megözvegyült dédanyámat és a kilenc kishúgát, hogy hol vihart okozott, hol viharfelhőket oszlatott.

Bajszos, jóvágású magyar úr volt, akit a II. világháborúban 365 lövés ért, de a testét nem fogta a golyó. Egyszer miután elfogták, a gyűjtőtáborban a dicsőséges szovjet katonák mezelenre vetkőztetve forró viaszba mártották, mert az egyik falujabeli társa elárulta róla, hogy csodálatos képességű táltos, aki még a halált is képes legyőzni. A távoli sztyeppék barbár

*Hipnózis,*  
vegyes technika,  
130×175 cm. 2007

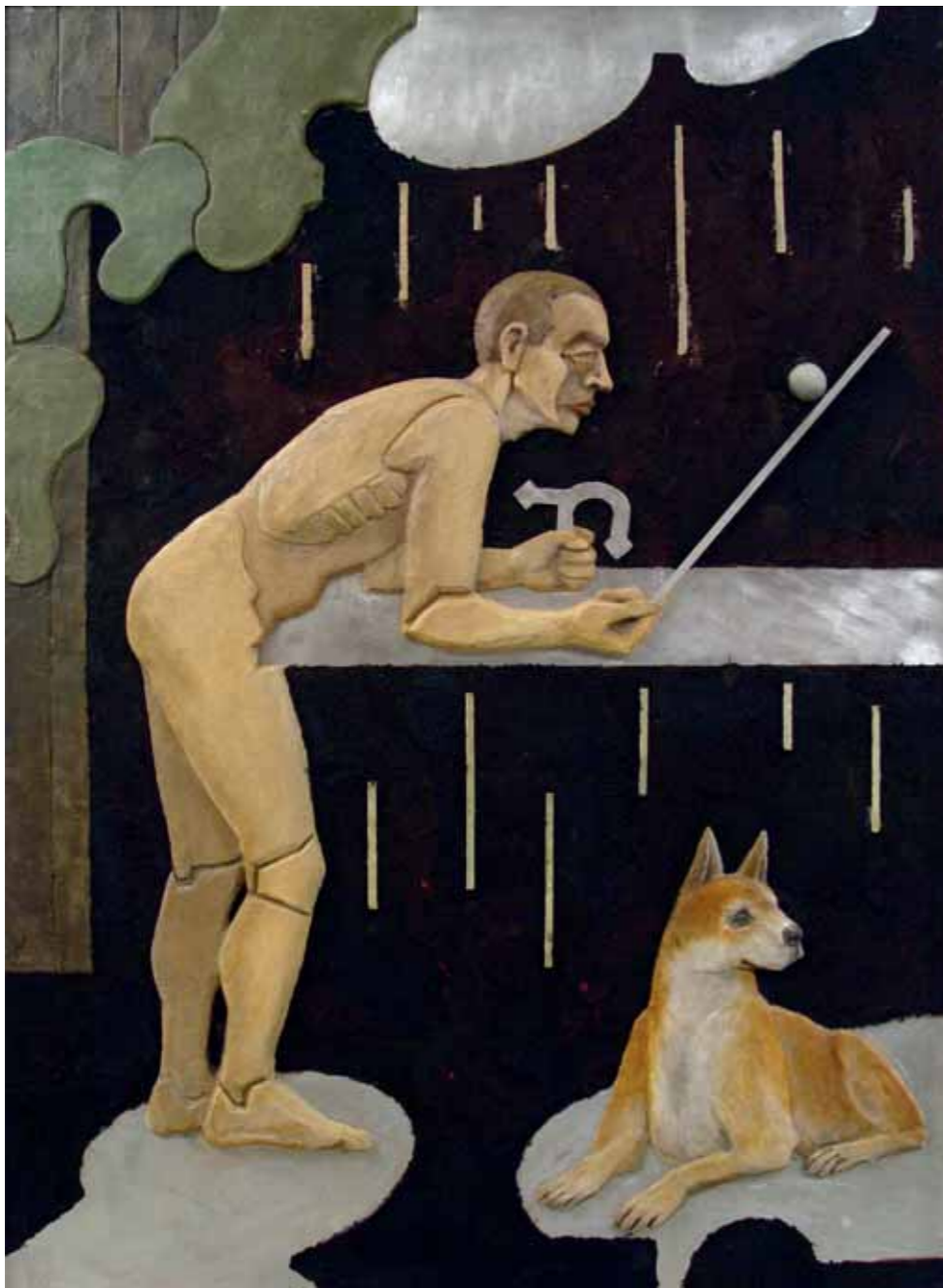


*A bárány,* vegyes technika, 110×80 cm, 2007



*A sámán álma,*  
vegyes technika,  
130×175 cm. 2007

katonái bizony hallottak a régi idők sámánjairól, táltosairól, az ősi varázslók seregeiről, ezért vetették próba alá a nagyapámat, aki szerencsére sérülések nélkül élte túl a kísérleteket. Ezután szentként tisztelték, hagyták, hogy egyedül kószáljon a réten, madarakkal társalogjon, és magányos, a háborúban megözvegyült, csodaszép orosz nők testét kenegesse az orosz táj növényeiből készített balzsamával. Mikor elgyengült, gyermektelen nők, meddő asszonyok melléből fakasztott tejet, kiszáradó ajkai közé véve a bimbójukat, s az előtörő tejjel kezelte könnytelen szemeit, izzó homlokát és mellkasát.



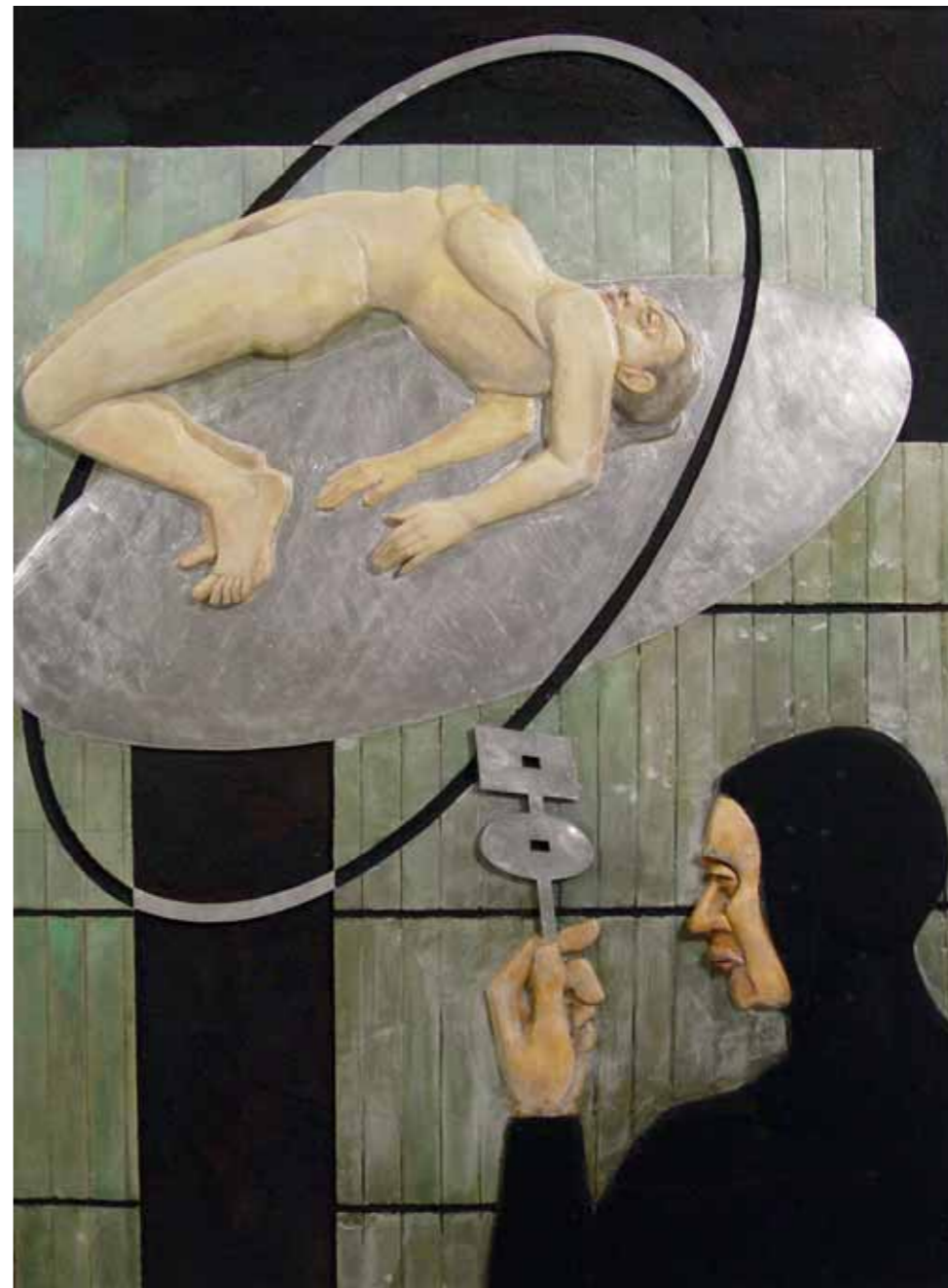
Nagyanyámat az égen pillantotta meg, ahogy az ezüstös Holdon feküdt, szerelemre kínálva fel magát egy furcsa égi lénynek, egy füstös, fekete repülő bikának, ám nagyapám varázserejével lehozta őt, s egy életre a magáévá tette.

Egy barátja volt, egy másik táltos, pedig táltos a táltossal nem barátkozott, hanem viaskodott. Valami íróféle lehetett, hiszen ismertségét nem az ujjai számának, hanem a verseinek köszönhetta. Ez a barátja nem volt túl jó véleménnyel a táltossággal foglalkozó íróársairól, még valamikor, talán 1906-ban ezt írta: „Hozzátartozhatik a mai nemzeti föllendülés lélektanához, hogy [...] mindenfajta íróink az állítólagos táltos-világ rejtjelmeit bolygatják. A magyar pogány-világ, a magyar nyaknak Nyugat jármába hajtása: nagyon izgatja íróinkat. Gyanús szimptóma, de jobb róla nem beszélni. A magyar pogány idők igen csúnya, mosdatlan, vad idők lehetnek bizonyára.”

Nagyapám állította, mert halála után is beszélgetett vele, miként a régi tanyasi táltosok az elhalt pásztorokkal, hogy így tudják meg az elbitangolt szürkemarha tartózkodási helyét, szóval állította az öreg, hogy ez a nevezetes költő barátja valójában jól tudta: ezek a mosdatlan, vad idők még magukban hordozták az emberek igazi szabadságát és békéjét. Ekkor még egyesek sasokká, mások bárányokká tudtak változni, s ha kellett, vérükkel itatták meg a szomjúhozókat, és amit mondtak, az úgy volt, ahogy megmondták.

Nagyapám sokáig köztünk volt, már menni is alig tudott, amikor magához szólította a mi ősi istenünk, s mégis varázslatosan megfiatalodva, ereje teljében távozott el. Körötte voltak a régi idők szerelmei, csodatevő szüzei, az ősök árnyékai, láttam, ahogy fölé magaslik nagyanyám összetört alakja, akinek szerelmes nézésétől források fakadtak nagyapám testéből.

Egyedül maradtunk, mind magunkra hagyva ebben a végtelen, megalázott, minden széptől és szenttől megfosztott jelenben; nagyanyám csöndben, magába roskadtan sírt, s hiába



Mutatvány, vegyes technika, 175 × 130 cm, 2007

vették körül a régi korok eszközei, hiába hajlott meg a tér és olvadt el a testünket vékonyan beborító különleges viasz, amely nagyapám szibériai kalandja óta védte valamennyi gyermekének és unokájának hófehér bőrét, semmilyen menedék, semmi sem maradt nekünk. Csak a tudás és a táltossá válás tovább örökíthető lehetősége.

(2007)

## Tíz meg tíz\*

**K**épregényhős vagyok. Hős, de még inkább mellékszereplő, elmosódó alak a papír szélén vagy a közepén: se itt, se ott nem vagyok fontos. Szarvassá változott fiú voltam – madárként rejtőzködő öregember lettem.

A mi életünk nem írható le kerek történetekkel, jól formált mondatokkal, jelzőktől és metaforáktól hemzsegó lírai szövegekkel. A mi életünk nem egy romantikus regény, nem is realista, de már posztmodern sem: a mi életünk nem írható le. Nekünk már nincsenek mondataink, szavaink, a betűk nem jelentenek semmit sem, a mi életünk képregények rajzainak és pasztelles festményeinek egymásutániségéből összeálló mozgóképtöredék. A mi életünk valaha egy film volt, filmszerű valami, amit ma nem lehet, nem is érdemes feltölteni a youtube-ra, mert a mi életünk maga az állóképbe merevített youtube. Egy halvány színekkel megfestett részlet, ami magában foglalja az egészet. Sápadt remény, sebként felnyíló lehetőség. Kopasz női fej, köntössel fedett váll, kivillanó mellek: elrejtett ismerős, előbukkanó titok.

A mi testünk cigaretta egy ismeretlen szájban, elillanó életünk a cigaretta melege és füstje, a mi életünk egymást elkerülő tekintetek találkozása valahol az ismeretlen távolban, a mi történetünk idegen arcok ikonosztázán feltűnő kérdés,

\* Nagy Árpád Pika *Tíz meg tíz* című kiállításának képeihez (MaMű Galéria, Budapest, 2010. november 26.)



*Csábító*, pasztell,  
70×100 cm. 2010

ahol a nő ugyan még nőnek látszik, s férfinak a férfi, akik egymásnak hátat fordítva néznek egymás felé, tekintetüket az égre emelve. A mi testünk klaviatúra, vagy inkább billentyűzet, mert így szebb: i, e, ű, billentyű, amellyel betűk helyett piktogramokból lehet összeállítani egy jelentéssornak látszó szövedéket, ami nem szöveg, nem is történet, hanem csak a narratíva hívogató illúziója. A mi életünk ennek a felismerése, annak tehát, hogy az életünk a mediatisált tér kitöltésének kísérlete, ahol nem mi kísérletezünk, nem is velünk teszük ezt, hanem ahol mi magunk görnyedünk a mikroszkóp fölé, a tárgylemezen magunkat látva, púpos háttal, a lencse fölé hajolva, tárgyakkal, háziállatokkal, színes foltokkal, feleségeinkkel, férjeinkkel, gyermekeinkkel körülvéve. Minden-  
nel, ami egy regényhez szükséges, ami mégsem áll össze egy



*Ikon*, pasztell,  
70×100 cm. 2010

regénnyé, sem egy rövid novellává, se titokzatos balladává, elbeszélő költeménnyé, csak egy kárhözatra ítélt emberré.

A mi életünk nem egy romantikus regény, nem is realista, de már posztmodern sem, a mi életünk nem egy avantgárd kiáltás, nem is egy könnyű kortárs krimi, a mi életünk már nem írható le szavakkal. Nekünk már nincsenek mondataink, a betűk nem jelentenek semmit sem, a mi életünk képregények rajzainak és pasztelles festményeinek egymásutáni-ságából összeálló mozgóképtoredék. A mi életünk barátaink festményén jelenik meg, s más barátaink bennünket néznek, ahogy a rólunk szóló képet nézzük, őket mások figyelik, ahogy bennünket fürkésznek. Egy furcsa lánc ez, térben és időben is szerteágazó szövedék, kapcsolati háló, ami látszólag egy rendszerré áll össze, s van benne valami isteni logika, teremtői



akarát, ám az ember minden logikát felszámolt, mert a logika csak a nagy történetek keretei közt ér valamit, kontextusából kiragadva aligha. A mi életünk ezért már nem állhat össze igaz állításokká, a mi életünk csak kérdések laza egymásutániságának tűnik, de szavak nélküli kérdések ezek, rajzok és festmények.

Egyszer mentem az utcán, gyalogosan, ami ritkán fordul elő a sok autózás miatt, megálltam egy kirakat előtt, abban a mögöttem sétálókat figyeltem, aztán a kirakatban egy régi porcelánvázát. Egy férfit festettek rá, divatjamúlt díszes ruhában, amint egy tó partján álldogál, s a vízbe pillantva meglesi a parton sétálókat. A plázson egy elegáns nő ül egy padon, pávatollas kalappal a fején, s láthatólag a partra épített ház ablakán át egy fehér köpenyben dolgozó tudóst figyel. A tudós

*Ragadozó, pasztell.*  
70×100 cm, 2010



*Családban, olaj, vászon.*  
180×140 cm, 2010

mikroszkópja fölé görnyed, s a tárgylemezen saját magát pillantja meg, ahogy áll a forgalmas utcán, egy kirakat előtt, s abban a mögöttem sétálókat nézi, meg a kirakat régi porcelánvázáját. Talán egy régiségbolt, gondolja a férfi, talán egy történet része vagyok, túl az időn és túl a szavakon, talán magam vagyok a történet, megfilmesített regény vagy novella. Az életem



*Új generáció, pasztell,  
70×100 cm. 2010*



*Gyöngéden, pasztell,  
70×80 cm. 2010*

valaha egy film volt, gondolja a férfi, egy kis lírai töredék, amit nem lehet, nem is érdemes feltölteni a youtube-ra, hiszen az maga az állóképbe merevített youtube. Egy halvány színekkel megfestett részlet, ami magában foglalja az egészet. Sápadt remény, sebként felnyíló lehetőség. Kopasz női fej, köntössel fedett váll, kivillanó mellek: elrejtett ismerős és előbukkanó titok.

(2010)

*Ébredés, pasztell,  
70×100 cm. 2010*



## Valós vagy virtuális?\*

Igazi-e a mell, amit a húsos ajkaiddal megérintettél? A tej, ami kifakadt a csók nyomán? A test, amit magadra húztál, hogy ne vegyenek észre? Igazi-e az álca, amivel elfeded azt, ami valódinak tűnik, amikor apránként lefejtéd magadról a magad köré szőtt világot?

Mi köt össze két egymás mellé sodródott idegent? Valóság ez? Valóságos vagy? Mi tart egymás mellett két idegent? Egy férfit

*Jelek között, olaj, vászon,  
80×170 cm, 2011*



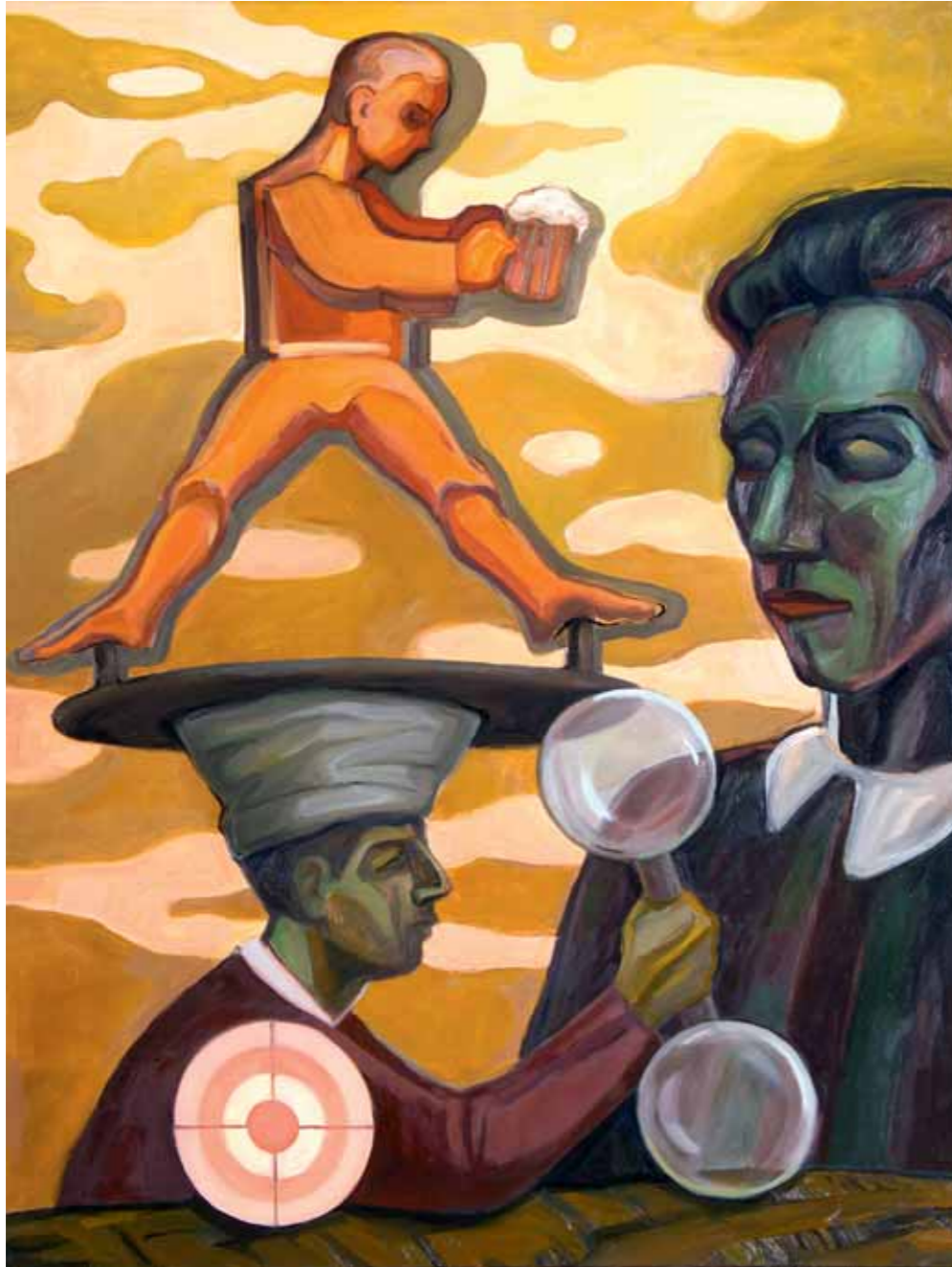
\* Nagy Árpád Pika *Valós vagy virtuális?* című kiállításának képeihez (MaMű Galéria, Budapest, 2012. február 18. – március 9.)



*Képzeltés, olaj, vászon,  
70×100 cm, 2012*

és egy nőt? Egy valóságos férfit és egy valóságos nőt? Egy vásonra feszített szigorú tekintet a reménytelenséggel? Talán a geometria rendje. A szabálytalanságot béklyóba záró formák és vonalak. A matematika törvényei. Az irányt jelölő nyilak, az utat határoló testek. Ezek így együtt: a kerítés és a kert zavarba ejtő egysége.

Az ember fél a rózsaszín háttértől. A sárguló bőrtől, a zöldes arctól, a kifakuló árnyéktól, az el nem rejtett titoktól, a ben-



Álom, olaj, vászon.  
150×300 cm. 2012

nünk élő árnyaktól, a megvaduló háziállattól. Az ember fél a rózsaszínétől.

Az igazi társak szíami ikrek. Egymás testéből élnek, egyazon korona pántolja össze fénylő gondolataikat, egymás álmait álmodják, s egymástól szabadulnának. Szabadulnánk.

Pirkadatkor a kakas szól. Pirkadatkor a kakas hangjára ébredek. Pirkadatkor a kakas vájja a karmát élettelen testembe. Valós vagy virtuális? Valódi a fájdalom, virtuális a test. Valódi a halál, virtuális a kakasszó. Valódi az álom, virtuális az álmodó. Valódi a vér és virtuális a seb. Valódi a test, de álom az ébredés. Valós? Esetleg virtuális? Hajnaltájban a kakas hangjára fekszem le.

Illuzionista vagyok. A varázsló fején állva egyensúlyozok, az egész álmom csak egy röpke mutatvány, bicepszgyakorlat egy korszó bódulattal. Üvegsúlyzókkal dolgozom, erős vagyok, érzem, ahogy a szememhez közelítem a lombikot. A valóságot



keresem, kutatom, de a test nem enged, test nélkül nem létezhetek, a közönség sem engem néz, csak egy alakot, akit velem azonosít, a képet, amitől nem tud elvonatkoztatni, a fényt, ami megtörik az álmaimon. Mert illuzionista vagyok.

*Marsallbot*, olaj, vászon,  
150×150 cm, 2012

Most tél van. Az évszakok változása alig érezhető a városban, pedig most tavasz van, érzem, ahogy az utcára lépve megcsapja az arcomat a nyári szellő szerelmes forrósága, a sarkon befordulok, s bokáig gázolok a száraz falevelekben, lehajolok párért, hogy a legszínesebbeket leprésselhessem a gyerekeimnek, de csak a koszos havat markolom, szorítom, erősen, hogy valamit hazavihessek, valami szilárdat, kézzel foghatót, ami bizonyítja, hogy ott jártam köztetek, ott voltam én is, ahol emberek élnek, álmodnak és éreznek. Most tél van vagy nyár, az égre nézek, apró szigetek emelkednek ki a tengernyi vízből, a nap szemüvegem véd és eltakar, a fent talán lent van, a lent valószínűleg nem is létezik, csak a képek, a vászon és a festék, a háttér és az előtér.

Erősen szoríts magadhoz! Erősen fogd át a vállam, és ne nézz magad mögé! Ne keress elöl se semmit, csak tégy úgy, mint a színész, mikor verset mond, mikor egyedül áll a színpadon, éppen veled szemben. Úgy érzed, hogy téged figyel, hozzád beszél, de ő a plafont nézi, vagy egy távoli pontot a mennyezeten és a falakon túl, nem is hozzád szól, nem neked beszél,

*Rögeszme*, olaj, vászon,  
90×210 cm, 2012



nem is te vagy ott, hanem csak egy ismeretlen személy, aki hasonlít rád, akit akár rólad is mintázhatott volna a művész, akit most átkarolsz és erősen magadhoz szorítasz.

Igazi-e a száj, amivel a mellemhez érsz? – kérdezem újra. Igazi-e a könny, ami végigfolyt az arcodon? Valódi-e a szenvedés, amit a műmell és a műszáj találkozásakor éreztünk? Valódi-e a festék az ajkadon? Látom-e magamat a magamról készített portré mögött, s látom-e az önmagamot kereső alakot a vászonnal szemben állva? Én írom-e, én mondom-e mind-

*Kutyavilág*, olaj, vászon,  
120×160 cm, 2012



*Zavar*, olaj, vászon,  
80×170 cm, 2011

ezt, én küzdök magammal, vagy velem küzd a kép előtt álló hasonmásom?

Vajon igazi-e a mell, amit a húsos ajkaidal megérintettél? És igazi-e a tej, ami kifakadt a csók nyomán? Vajon enyém-e a test, amibe belebújtam, hogy ne vegyenek észre? Vajon elrejthetem-e magam elől az álcának szánt világot?

Valós, esetleg virtuális?

(2012)

P A L K Ó

# Gyümölcsök illata\*

**A**nyai nagyapám, ügyes kezű ember lévén, a kerti és a ház körüli munkákhoz szükséges eszközöket mindig maga készítette. Gyermekkorunk egyik legtetszetősebb, magasba emelhetetlen szerszáma volt a gyümölcsöskertben használatos szedőfa. A három-négyméteres rúd végére egy kör alakú falapot erősítettek, amelyből félelmetesen hegyes fogak nőttek ki, közéjük akadt be a lehalászandó alma vagy körte, majd a nyelet óvatosan megrántva sérülésmentesen lehetett leszakítani a hatalmasra nőtt öreg fákról a pogácsaalmat, a batult, a bőralmát vagy valamelyik ízletes körtét. Ha valamit nem értünk el, sámlira álltunk, nagyapám kellően beékelte lábú, gondosan kifaragott sámlijaira; bizonyosan az öreg ezermester volt a környék legjobb magatanította asztalosa, kosárfonója és szerszámkészítője is.

Karel Čapek írja a *Szenvedelmes kertész* című könyvében, hogy „az igazi kertész nem a növényt neveli, hanem a talajt, a földet ápolja. Beássa magát a földbe. [...] A földbe merülve él. A komposztrakásban állít magának emlékművet. Az édenkertbe lépve mámorosan szippantana egyet a levegőből, mondván: Istenemre, ez aztán a humusz!”

\* Palkó Tibor *Gyümölcsök illata* című kiállításnak képeihez (A.P.A. Galéria, Budapest, 2007. december 17. – 2008. január 16.)





Egy terítőtélre raktuk ki a termést. Mellette sámlí: hol ráültünk, hol rápakoltunk. *Körtés sámlí* vagy *Sámlis körték?* Oly mindegy: kép a képben vagy kép a kép mellett, párhuzamos olvasatai ugyanannak a történetnek. Talán nincs is ízletesebb a gyermekkor gyümölcsöskertjeinek almáinál, körtéinél, nagyapám illatos gyümölcsseinél. A szépségük már vitatható volt, foltok, sebek éktelenkedtek a jó szagú testeken; az agyonnemesített, egyforma nagyságúra növesztett, viasszal fényesített és egyesével csomagolt termésekhez szokott városiak kényesen piszkálták félre a sámlira tett gyümölcsöket. Ezt ettük mi, a hullafoltos maradékot.

*Körtés sámlí*, olaj, vászon,  
69,5×90,5 cm. 2007



*Országúton*  
(*Felajánlás no. 103*),  
olaj, vászon,  
144×200 cm. 2006

Az urak, ha kellett, felajánlották a termésüket is. Illatozó lányait, jó szagú fiaikat, édes gyümölcsöket. A felajánlás adomány, a felajánlás szeretetáldozat. A felajánlás néha beszolgáltatás, egyeseknek a megváltás reményében kötött üzlet. Néha őszinte gesztus, jutalom, öröm, ajándék annak, aki felajánl. A felajánlás kenyér és bor. Maga az élet. Ünnepe a halál felett.

Nagyanyám akkor lett rákos, amikor születtem. Ma is él. Álomban egyszer azt mondta az apám: nagyanyád az egyik mellett adta érted. Feleségem édesanyja akkor lett rákos, amikor



a negyedik lányom született. Szeretett bennünket, s önmagát adta érettünk.

Az igazi művész nem a gyümölcsöt festi le, hanem az illatát. Az igazi művésznek a festék szaga a gyümölcs illata, számára az ecset az oltókés, a fűrész, a féltve őrzött régi metszőolló. A festék egyben a permetszer is, a vászon a talaj, a mennyei humusz. A művész óvatosan lép az édenkertbe, ahol aztán mámorosan szippant egyet a levegőből, mondván: „Istenemre, ez aztán az illat!”

A Csallóközben van egy kis település, Szentantal, másik nevén Bácsfa, ahol a Szűz Mária rendtartományhoz tartozó ferencesek

*Kertben történt dolgok,*  
olaj, vászon,  
157×220 cm, 2007



*Villámoktól könnyezők - Gyümölcsök illata,* olaj, vászon, 200×150 cm, 2007



Ölének mélységéből 1.,  
olaj, vászon,  
145×195 cm, 2007

templomát és kolostorát Lippay György érsekprímás kezdte építtetni 1660-ban. Itt található egy különleges kegykép, rajta a vért könnyező Boldogasszonnyal. Már a festmény eredete is csudás történetbe illő. A Szentantallal szomszédos Doborgaz nevű településen 1703-ban egy Liszkay Márton nevű parasztleány ökrös szekérrel akart a mezőre menni, ám igen szerencsétlenül próbált fellépni a járgányra, leesett, és a járműalkalmatosság keresztülment rajta. Olyan súlyos belső sérülést szenvedett, hogy fél évig kellett feküdnie. Nyáron kivitték a kertbe, tehetetlenül hevert az illatozó gyümölcsök és virágok alatt, vagy csak aludt a szőlőlugas árnyékában. Mivel a vég-



Körték, olaj, vászon,  
82×110 cm, 2007

tagjait nem tudta mozgatni, a szomszédos gyerekek gyakran megcsúfolták, az egyik egy okuláréból kiesett vastag nagyítóüveget tartott a tenyere fölé, így égetve meg a bőrét. A legény tudta, hogy az orvosok nem javíthatnak az állapotán, ezért a Boldogságos Szűzhöz fordult segítségért. Megfogadta, hogy képet festet, ha felgyógyul a betegségéből. A felajánlást követően állapota csodálatos módon jobbra fordult, s hamarosan lábra kelt. Liszkay Márton egy pozsonyi festővel festtette meg a Boldogságos Szűz fogadalmi képét, amelyet a kolostor gvardiánjának engedélyével végül a főoltár háta mögötti falra akasztottak fel. A szerzetesek megszokták, megszerették, egy idő

után itt mondták el a napi zsolozsmájukat is. A laikus testvérek virágokkal ékesítették a képet; de a környékbeli hívek is megkedvelték, valahányszor megkerülték a főoltárt, megérintették és megcsókolták. 1715-ben a kegyképen Szűz Mária szemiből először víz, azután vér tört elő. Virágkönnyek és vérkönnyek. A sírás vérkönnyeit egy kendőcskében gyűjtötték egybe, ezt az ereklyét máig is őrzik. A búcsú napján kiteszik közszemlére a főoltárra.

Nagypám egyszer járt a szentantali templomban. Órákig állt a kegykép előtt, csodára várva. Nézte a képet, próbálta szuggérálni, de csak nem történt semmi. Évekkel a halála után Rómába utaztam, ahol szinte agyonnyomott a barokk szarkofágok,

Ólének mélységéből 2.,  
olaj, vászon,  
146×220 cm, 2007





faragott márványszobrok, domborművek szemet kápráztató gazdagsága. Ebben a tajtékzó őrületben hirtelen hazai ízeket éreztem a számban és az orromban, a régi gyümölcsök illatát, s a könnyező Boldogasszony vérkönnyei borítottak be mindent, arcokat, testeket, a halottakat ölelő kezeket. Nézd! – mondtam a meglepetéstől tegeződve nagyapámnak, mikor elővet-

*Sámlis körték,*  
olaj, vászon,  
89,5×90,5 cm, 2007



*Ölének mélységéből 3.,*  
olaj, vászon,  
145×210 cm, 2007

tem az utolsó közös családi fotót. – Ezt nézd! Téged is kárpótol a Szent Szűz.

Virágok illata, a kaktusz édes gyümölcse, egy titkos völgy vagy édes szakadék, amiből élet fakad, test a testből, gyümölcs a gyümölcsből. Ezeket viszem magammal. Mert csak ez maradt meg nekünk.

„Jegyezzétek meg – írta Čapek –, a kertészek szerint az ő foglalkozásuk nemcsak afféle mesterség, hanem tudomány és művészet.”

(2007)

# Kilenc tétel\*

1.

„Mért is tart hát kertet s benne / Körtefát? / És az isten rá gyümölcsöt / Minek ád? / Csábítólag kandikált a / Körte rám; / Csábjait ki már sehogysem / Állhatám.” (Petőfi Sándor: *Szeget szeggel*)



Érzékeny kényszer,  
olaj, vászon,  
103×150 cm, 2008

Régi kertünk körtefájával álmodtam. Nem olyan volt ez a fa, amilyennek képzelné a kertünket nem ismerő olvasó, magas, öreg fának, töredezett, mohásodó kéreggel, girbegurba ágakkal s illatozó gyümölcsökkel, melyek csábítólag kandikálnak

\* Palkó Tibor *Édes tér* című kiállításának képeihez (Godot Galéria, Budapest, 2008. április 2. – május 2.)

rám a fényes levelek közül. A mi fánk kicsi volt, apám kertészeti kísérleteinek áldozataként kordonra volt feszítve a két lator almafa között, ágai krisztusi karként tekeredtek a drótokra, gyümölcsei a fájdalom óriási vércseppjeiként csüngtek a kiáltani képtelen testen. Intenzív termesztés, sok túlméretezett, hiba és foltok nélküli terméssel, a progresszív pomológusok vágya szerint. Az örömben, hogy ágaskodás nélkül szedhettük le az érett körtéket, a fáramászás hiányának unalma s fájdalma vegyült.

2.

„Az egyik fán körte terem, melyet »buta körtövének« hívnak a házbeliek. Nem buta azonban az a körte, mert akkora nagyra nő, mint egy legénykének az ökle; s nem buta azért sem, mert leszedés idején nem kívántatja magát, hanem ászokra vagy sarjába kívánczik, ahol ősz végére aranyosra sárgul, és karácsonyra igazi jó ízzel és illattal örvendezteti meg a türelmes várakozót.” (Tamási Áron: *Bölcső és Bagoly*)



Az oltár kövén,  
olaj, vászon,  
104×160 cm, 2008

Eperfahordóban körtepálinka. Egy nő fekszik előttem, testét ismerem, együtt ért, változott, majd kezdett el öregedni az enyémmel. Foltok tarkítják, barázdák, a vágy illata, bódító varázsa, szőrök helye, fáramászások nyoma. Ez a test az enyém, puhává, selymessé ért az ászokhordóban, palackba zárom, dédapám ballonja mellé ásom a kert végébe, itt nem találják meg az orosz katonák. Talán majd egy kései utódom kiengedi az aranyosra sárgult szellemet, feleségem mindent átítató illatát, bőre ízét, haja színét, együttléteink megfoghatatlan gyönyörét.

3.

„Gyümölcscsel álmodtál, azt mondják, nem jó, egy nagy körtefát láttál, tele volt gyönyörű körtékkel, de ahogy szakítottam róla, mind rothadt volt, mikor hozzá nyúltál.” (Móricz Zsigmond: *A nagy fejedelem*)

Körtével álmodni mégiscsak jó. Krúdy szerint egészséget jelent. Egy kis sámlin állva szedegettem a kosaramba az ég világító



Körte körtével,  
olaj, vászon,  
105×160 cm, 2008

gyümölcsseit: ez a jutalom a hosszú fejtörés után. Reggel a pálinkától másnaposan keltem, csak ültem az ágy szélén, összeaszott testem csendélet témája lehetne, ha lenne festő, vászon, ecset és festék. S ha lenne fény. Hátrafordultam, félve kilestem a hálószoza redőnyének rései közt, s a körút helyén nagyapámék kertjét láttam. A kerítés frissen festett csőoszlopaiba régi vilanykörtéket dugtak, így nem folyik be az esővíz. A meleg nyári eső végigcsorog a vállamon, a hátamon, lassan mozdul a kezem: megtörölközöm. A hasamon körte alakú daganat éktelenkedett: egészben nyeltem le a múltat, s nem tudom megemészteni.

4.

„Volt az ember. Járt, megállt, szétnézett, / Aztán azt mondta: Körtefa vagyok. / S gyökere lett a föld, dereka a magasság, / Lombja az ég / És körtét ettek a bogarak, / A madarak, az éhes csillagok.” (József Attila: *Szólt az ember*)



Elvették a nagyitóm,  
olaj, vászon,  
92×95 cm, 2008

Meghámoztam magam. Lefejtettem a fáradt bőrt, mert új testet akartam, új erőt, megmutatni a lényegét, amit gyáván eltakarta a vitaminban gazdag héj. De a puha test rothadni kezdett, finom penész mérgezte meg a csábító illatot, s végül nem maradt más, csak a csontos váz, a magokat börtönbe záró ház, a genetikai program rejtett kódja. Innen kellett újrakezdenem, felépítenem a testet, a fás szárat, a gyökeret, a zöldellő lombot, az égig érő kezeket, helyet a termésnek, rejteket a fészkeknek, kapaszkodót megannyi vágnak és elvárásnak, permetbe oltott igazságnak. Hogy aztán újra leszedhessenek, hogy felajánlhassam magam az ígére éhezőknek.

5.

„ha kiskorom öreg körtefája / nem hajolna fölém a régi kútra, / úgy érezném, én is egy ismeretlen / időn túli világba keveredtem”  
(Ágh István: *Időn túli*)

Ideiglenesen  
kihelyezett körte,  
olaj, vászon,  
105×140 cm. 2008



Nem maradt más, csak a kút kávéja, a ház emléke és az aszalt körte illata. Foltok az idő testén, közös emlékei két külön világnak, két térben és időben egymást alig metsző egyenesnek. Az író élete és a festő vágyakozása. A művészet halvány metaforája, szemérmesen elfojtott, szégyellt nosztalgizálás.

6.

„Én körtefa leszek – mondja a középső –, aki meglát, inkább meghal, minthogy úgy elmenjen mellettem, hogy ne szakítson rólam. Ha megeszi a körtét, haláluk halálával hal meg, ha pedig nem eszi meg, a körtefa megfogja őt.” (Csinosomdrága, Illyés Gyula: *Hetvenhét magyar népmese*)



Serkentők nélkül,  
olaj, vászon,  
55×69 cm. 2008

Óvatosan húztam elő a kardot, nagyanyám kis hímzett kendőjével tisztára töröltem. Nagypapám kardja ez, a huszáregyenruha és a nyereg közé tették, mikor félelmükben mindent elástak, ami bizonyítéka lehetett a régi világhoz való ragaszkodásuknak. Valamikor őszutón, Szent András havában forgatta ki az eke, a hüvely már rozsdás volt, az övnek csak nyomai



látszottak, de a penge rejtélyesen csillogott, mosolya szóra bírta a fán felejtett körtét. November van, az enyészet hava, a vég kezdete, az utolsó lehetőség megoldatlan gondjaink rendezésére. Leszakítottam egy körtét, csábítón a számhoz emeltem, bizalmam elbizakodottá tette, ezért végeztem vele. A feldobott termést reptében érte a kard éle, a kettévált test eltakarta az eget, s vérré vált a körte.

7.



*Bársony ráncai kisimultak,*  
olaj, vászon,  
143×106 cm, 2008

*„Ezt hozta az ősz. Hús gyümölcsöket / üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd / szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét, / megannyi dús, tündöklő ékszerét. / Vízcsopp iramlík egy kövér bogyról, / és elgurul, akár a briliáns. / A pompa ez, részvételen, derült, / magába-forduló tökéletesség. / Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezűkkel intenek nekem.” (Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli)*

A fény megkopott, a fátyol egybeolvadt a hajjal. A tál eltörött, a víz vérré vált egy rejtett éjszaka alatt. A szár elválik a testtől, a gyümölcs még illatos hústól, köldökszinór a haldokló anyától. Édes tér, amit az ízek töltenek ki, az elmúltak cukros szaga, leheletük részegítő cefreillata, édes tér, burjánzó gyümölcsindákkal, sűrű levelekkel, zöldbe oltott gyöngyökkel, nyíló virágokkal, az éppen beérő terméssel s a távolodó, fonyradó testekkel. Ha két kézzel fogsz, könnyebben teszel az asztalra, ha két kézzel fogsz, mindennek hamarabb vége van.

8.

*„Kopogtak a jégüres villanykörték.” (Pilinszky János: KZ-ora-tórium)*

A fejemen van a körte. A fejemben van a körte. A két test valójában a test két része, s ami egésznek tűnik, az csak a kép részlete. Aminek én látszom, az nem is én vagyok, az arc mögött feleségem emléke rejtőzik, mögötte anyám, anyósom, nagyanyáim és dédanyám ködbe vesző ölelése. Bizonytalanul fogom meg a berepedt alakot: ide lőhettek, ide gyertek!



9.

„Mint a koraérő júniusi körte: / Incseleg a lomb közt ígéretes  
zöldje, / De ha leszakítod, savanyú is, fás is, / Képmutató za-  
matába inyed belevásik... (Sík Sándor: Júniusi körte)



Ragacosos nektár,  
olaj, vászon,  
30×40 cm, 2007

Bennünket már utolért az idő. Áldozatai lettünk a cselekvés  
mögé rejtett tétlenségnek, túlrejtett ígéreteink barnuló ké-  
pekké lettek mások emlékeit rejtő szobák falán. Június után  
rögtön őszutó lett: kísért az enyészhet hava. Az ígéretünk áldo-  
zattá vált: vére vesztett testek az ítélet oltárkövén.

(2008)

## Az ég sír\*

Valamikor az ősi időkben feljegyezték, hogy Szűz Mária, Isten anyja titokban egyiptomi és római szokásokat követve festette magát. Természetesen ekkor már nem volt kultikus célja a kozmetikának, mint a kőkorszaki emberek életében, amikor még a férfiak is festéket kentek magukra, hogy elnyerjék asszonyaik tetszését. Az egyiptomiaknál vált kifinomulttá a test, a bőr és a haj ápolása, csinosítása. A Nílusmenti asszonyok illatos olajjal kenték a hajukat, arcuk hibáit fehér és piros festékekkel rejtették el, ajkukat pirosították, mind a húsz körmüket hennával festették be, esetleg aranyozták őket. A csábos tekintet érdekében a szempillájukat és a szemhéjukat feketítették, bőrüket fürdőzés után zsírokkal és olajokkal kengették. A rómaiak illatos púdereket, fehér és vörös arcfestő porokat és kenőcsöket fejlesztettek ki.

Szűz Mária egyszerű asszony volt, hétköznapi férjjel az oldalán, átlagosnak éppen nem mondható, de mindenképpen szerény és szelíd, tisztaságra törekvő gyermekkel, így érthető, hogy sosem szerette a fölösleges cicomázást. Ám hogy a szemhasadéka nagyobbak tűnjön, néha titokban feketével kihúzta a szem vonalait, sötétzöldre festette a szemhéjait. Ennyi hiúság még egy szent életébe is belefér, miért is csodálkoznánk ezen. Egyesek azt állítják, hogy utolsó óráiban is szemceruzát

\* Palkó Tibor *Az ég sír* című kiállításnak képeihez (Godot Galéria, Budapest, 2010. október 21. – november 20.)



*Stab*, olaj, vászon,  
50 × 70 cm, 2010

ragadott, hogy még egyszer bepillanthasson a hiúság torz tükrébe, de letörölni már nem maradt ideje a nyomokat, mert a Jóisten egy furcsa szeszélytől vezérelve abban az állapotában ragadta magához. Halála után fölvitetett a mennybe, anélkül, hogy teste romlást látott volna. S ha a corpus ép maradt, ép maradt annak minden ékessége, a ruhái, a fejedője s még a szemfestéke is.

A Madonna egyik eljövetelekor, amikor gyermekek előtt jelent meg, elérzékenyült az édesen játszó csöppségek ártatlanságán, s pár csepp könnyet ejtett. A szemtanúk egybehangozóan állították, hogy a szemfestéke is elkenődött, s mire



*Mákos*, olaj, vászon,  
90×90 cm, 2010

a sós könnyek a földre értek, csak úgy feketéllettek a feloldott színezéktől: két csillogó szénkristályként ültek meg a kövezeten.

Azóta ki tudja, hányszor sírt az ég, hányszor hullott alá fekete eső a fekete felhőkből, de némelyek bizonygatják, hogy



*Egyesével csomagolt termék*, olaj, vászon,  
90×90 cm, 2010

mikor Isten elkeseredik az emberiség sorsa felett, mikor elfelejti, hogy fia által már megváltott bennünket, akkor helyette a Rózsafüzér királynéja hullatja könnyeit, amelyek oly feketék s oly fájdalmasak, hogy örökre nyomot hagynak az emlékeztünkben.



A fekete zápor olyan, mint a mérge, nyomában nem élet fakad, hanem fájdalom, kín és halál: a növények elszáradnak, a termések elfonnyadnak, a penész martalékává válnak, a gyümölcsökön sötét foltok éktelenkednek, s mindent felemész

*Ferde - szeret,  
nem szeret, szeret,*  
olaj, vászon,  
90×90 cm, 2010



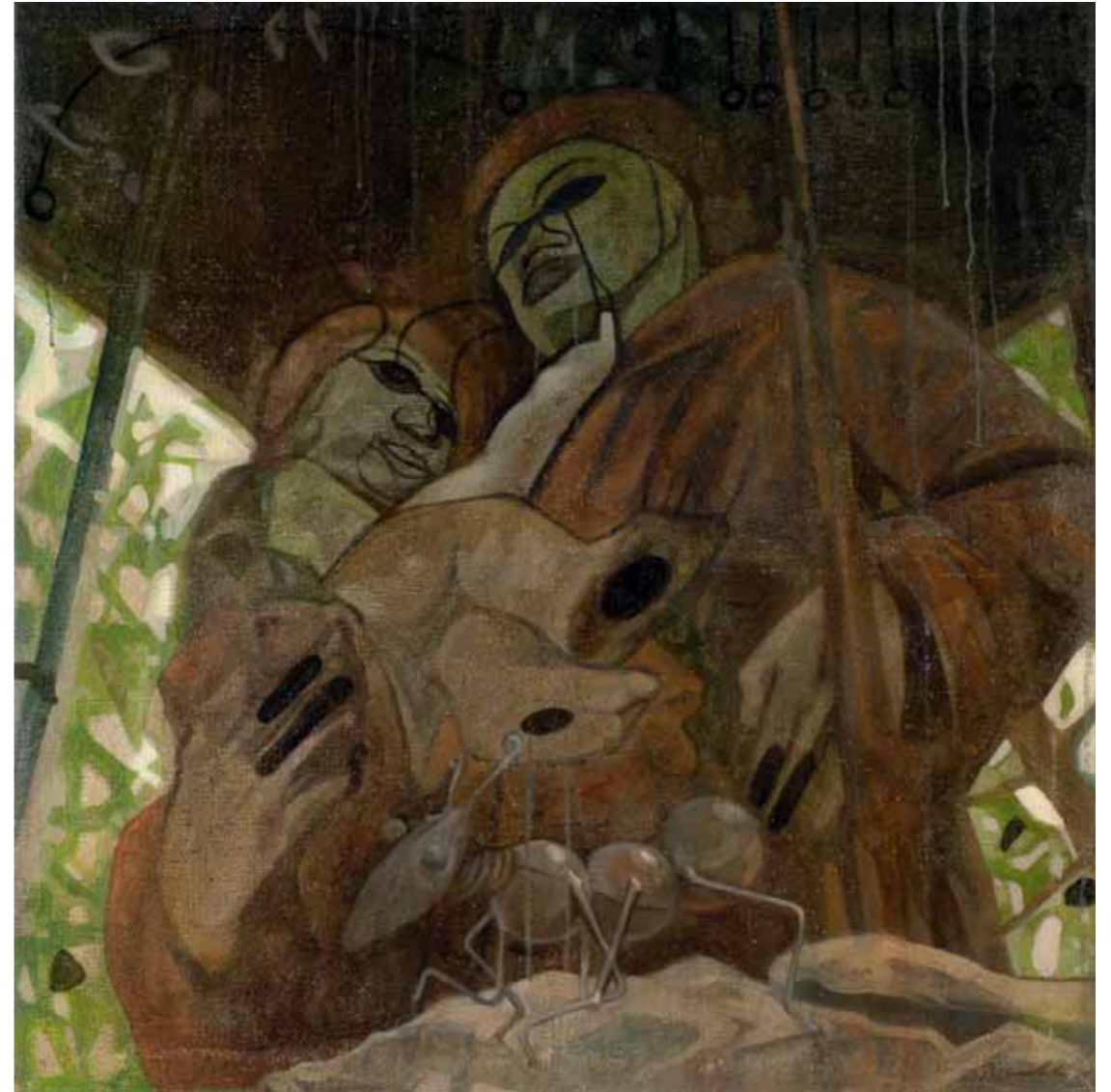
*A körte útja 1.,*  
olaj, vászon,  
90×90 cm, 2010

a kénes rothadás. Az állatok és az emberek bőrét bűzös sebek borítják, a bűn szaga és színe az, amit érezni lehet a pusztítás után. Ezért gondolják oly sokan Mária zokogásáról, hogy valójában Isten büntetése az. Pedig akik látták a Hirosima



fekete felhőiből ömlő zuhatagot, akik látták a halál arcát, akik fogták egy haldokló foltos kezét, azok tudják, hogy Isten nem így büntet, hogy Isten még csak félre sem fordítja a fejét, amikor ömlik az égből a rettenet.

*A körte útja 2.,  
olaj, vászon,  
90×90 cm. 2010*



Valójában mikor az ég sír, akkor az ember küzd az Istennel. Mikor az ég sír, azt gondoljuk, mi vagyunk az erősebbek. Mikor az ég sír, Mária arcán hosszú fekete csíkok látszanak, s Isten egy papírzsebkendőt nyújt feléje: töröld le a sminket,

*Hangyaangyal,  
olaj, vászon,  
90×90 cm. 2010*



Instab, olaj, vászon,  
70×100 cm, 2010

kérlek, mondja, hátha kitisztul az ég, s újra kéken csilloghatnak a vízcseppek. Mikor az ég sír, a kised félénken anyjához húzódik, gyenge testét behálózzák az alattomosan feketéllő erek, egybenő jó és rossz, hús a hússal, tiszta a gonosszal, élő a halottal.

Mikor az ég sír, elkenődik a festék a vásznon, s mi csak döbbsenten állunk, várunk, várakozunk, mert közeledik a halálunk és a feltámadásunk.

(2010)

## Az írások korábbi megjelenési helyei

A kötetben szereplő írások közül a *Szocialista brigád a tárna előtt*, a *Ritkán látott képek*, *A kezdet*, a *Belvedere*, *A teremtés öröme* és a *H2L+HHL* című itt jelenik meg először.

További írások a kötetben való megjelenés sorrendjében:

*Ötágú*, Magyar Műhely 160. szám (2012/2.)

*Az Urnatemető-építő Kombinát*, Kortárs 2007/8.

*Kozma Lajos modern villái*, Kommentár 2007/1.

*Tamkó Sirató Károly Dimenzionista Manifesztuma* = TAMKÓ SIRATÓ Károly, *A Dimenzionista Manifesztum története* (utószó), Artpool – Magyar Műhely, Budapest, 2010.

*Kassák Lajos és a Magyar Műhely*, Magyar Műhely 143. szám (2007/3.)

*A szonettforma megjelenése a kortárs avantgárd kísérleti költészetben*, Pannon Tükör 2007. július–augusztus (2007/4.)

*A portrévá lett arc*, Kommentár 2008/6.

*Napfény a műteremben*, Kommentár 2007/4.

*Találkozások*, Kortárs 2009/9.

„*A források szivén pohár nő*”, Magyar Műhely 149. szám (2008/4.)

*Vesszenek a férfiak*, Magyar Műhely 154. szám (2010/1.)

*Baktay Patrícia Bálványai*, Magyar Műhely 136. szám (2005/3.)

*Az absztrakció absztrakciója*, Magyar Műhely 139. szám (2006/2.)

*Szubjektív ikonosztáz*, MAKtár 2006/6–7.

*Egy kiállítás margójára* (2007), Balkon 2007/11–12.; kötetben:

L. SIMON László, *A római szekér. Kulturális politika – politikai kultúra*, Ráció, Budapest, 2010. (Az írás jelen kötetben való újbóli publikálását az indokolta, hogy a kultúrpolitikai kötetben nem jelentek meg az illusztrációk.)



*Kávézni az Etnán*, Magyar Műhely 140. szám (2006/3.)

*Túloldal: hét kép, három forrás*, Kortárs 2007/5.

*Tíz meg Tíz*, Magyar Műhely 156. szám (2011/2.)

*Valós vagy virtuális?*, Kortárs 2012/6.

*Gyümölcsök illata*, Magyar Műhely 146. szám (2008/1.)

*Kilenc tétel*, Magyar Műhely 148. szám (2008/3.)

*Az ég sír*, Kortárs 2011/5.

\*

A kötetben látható fényképeket, reprodukciókat Bakos Zoltán (17., 316–321., 323–329., 355–363. oldal), Berényi Zsuzsa (231., 232., 234., 235., 237., 239. oldal), Borsos Mihály (298–301. oldal), Deim Péter (221–223., 225–227. oldal), Gabelics Antal (33. oldal), Hermann Zoltán (211., 216., 218., 219. oldal), Kovács László (212., 213. oldal), Branislav Lučić (24. oldal), Nagy Árpád Pika (322. oldal), Neuman Ildikó (268–274. oldal), Palkó Tibor (334–350., 352., 353.), L. Simon László (196–207., 209., 210., 214., 215., 217., 244., 245., 248., 252., 255., 259–265., 306–311., 313. oldal), Somay Márk (25. oldal), Szalontay Ábel (34., 35., 37–39., 41–44. oldal) és Szombathy Bálint (16., 22., 23., 28. oldal) készítette. Több fotót a reprodukált művek alkotóitól kaptam, a szerzőjük vagy nem állapítható meg, vagy maguk a művészek dokumentálták saját képeiket. Köszönöm a Petőfi Irodalmi Múzeumnak, a Néprajzi Múzeumnak, az Iparművészeti Múzeumnak, a Magyar Fotográfiai Múzeumnak és a Szent István Király Múzeumnak a tőlük kapott fotográfiaikat.

## Névmutató

Ady Endre 11, 26, 67, 116–124, 126–133, 233, 365

Ady Lajos 127–128

Ady Lajosné Kaizler Anna 127–128

Ady Lőrinc 127

Ady Lőrincné 127

Ágh István 348

Alföldy Jenő 70

I. András 195

Angelo lásd Funk Pál

Apponyi Albert 126

Aragon, Louis 67

Áron Nagy Lajos 157

Arp, Hans 66

Attila hun király 135

Babits Mihály 83, 117, 126, 132

Baki Péter 107

Bakos Zoltán 366

Baktay Patrícia 12, 195–198, 200, 205, 207, 365

Bakucz József 90

Balassi Bálint 269

Bálint Aladár 127

Balogh Rudolf 110, 115

Barabás Márton 241

Baricz Katalin 110

Barta Sándor 87

Bartók Béla 126, 148

Bátai Sándor 12, 230, 235–236, 238, 240

Baudelaire, Charles 207

Baudrillard, Jean 253

Bauer István 241

Bednatics Gábor 120

Beke László 90, 209

Beke Zsófia 266

Béládi Miklós 69

Bell, Alexander Graham 117

Belting, Hans 259–260, 262

Benedek Elek 126

Berényi Zsigmond 84

Berényi Zsuzsa 366

Birkás István 241

Boncza Berta 128, 133

Bónus Tibor 120

Boros Géza 192, 228

Borsos Mihály 366

Botticelli, Sandro 192

Bozsó András 110

Böhm Károly 106

Breton, André 67

Bródy Sándor 126

Bryen, Camille 68

Bujdosó Alpár 78, 90, 258, 262

Bujdosó Zsuzsa 258, 262

Bultmann, Rudolf 73–74

Butler, Judith 186–188

Büki Zsuzsanna 241

Capa, Robert 115  
Čapek, Karel 333, 343  
Ceașescu, Nicolae 258  
Chagall, Marc 83, 228  
Chikán Bálint 228  
Cusanus, Nicolaus 276  
Cyránski Mária 241  
Czudar D. József 77

Csertő Rita 241  
Csiki Emese 241  
Csinszka lásd Boncza Berta  
Csorba Csilla, E. 129, 133  
Csoszó Gabriella 241

Deim Péter 366  
Delacroix, Eugène 192  
Delaunay, Robert 66  
Demeter Zsófia 163–164  
Déry Tibor 66  
Dévai Lajos 134  
Divald Károly 109  
Dôme, Philippe 87, 90  
Drumár János 117  
Duchamp, Marcel 66, 94, 287

Ecsedi Mária 241  
Egey Imre 120  
Eke Annamária 241  
Elek Artúr 126  
Éluard, Paul 67  
Eötvös Loránd 126  
Erdély Miklós 90, 281, 283

Erdélyi János 220, 223  
Erhardt Miklós 177  
Ernst, Max 83  
Erőss Ildikó 241  
Erőss István 11, 31, 33, 40, 43, 365  
Escher Károly 110  
Esterházy Péter 98

Fajó János 69  
Farkas Mihály 241  
Fáy Miklós 249  
Fazekas debreceni nyomdász 117  
Fejér Lipót 123  
Fejes László 110, 112  
Fényes Adolf 126  
Ferentzy Lukács 135–137, 139, 141–143, 148, 152  
Fischer Emil 150  
Fischer, Ernst 84  
Fischer Iván 249  
Fittler Jenő 117  
Fleiner Károly 50  
Flusser, Vilém 130, 165, 168, 276,  
280–281, 288  
Fock Jenő 32, 36  
Fogarasi Klára 134, 145, 148, 150, 152, 154  
Földessy Gyula 26  
Fratanolo János 22  
Freud, Sigmund 187  
Friedman, Ken 249  
Friedrich, Caspar David 155  
Friedrich Ferenc 241  
Funk Pál 107–108  
Füst Milán 55, 81

Gabelics Antal 366  
Gadamer, Hans-Georg 106  
Garami Richárd 241  
Gärtner Petra 241  
Gáspár Aladár 241  
Gelencsér Ferenc 11, 155, 162, 164, 365  
Gerhes Gábor 112  
Gombos István 241  
Gondy Károly 120  
Goya y Lucientes, Francisco José de 192  
Gulácsy Lajos 126  
Gulyás Gábor 12

György Ernő 123  
Gyulavári Pál 241

Hapák Péter 110  
Harasztý István 90, 156  
Haris László 112, 114  
Hatvany Lajos 126  
Havas Ernő 54–55  
Hegedűs 2 László 11, 241, 243, 276–277,  
284–290  
Hegedűs Hanna Léna 276, 288, 290–291  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 10, 106,  
213, 250  
Hermann Zoltán 12, 208–209, 215–217,  
219, 366  
Hervé, Lucien 110  
Hevér Lili 241  
Hóbor Magdolna 241  
Holmes, Oliver Wendell 236–238  
Horányi Attila 242, 246–247

Horányi Éva 47, 62  
Horváth Tibor 241  
Hubay Jenő 126  
Huszthy Zoltán

Ignotus 126, 128–129  
Illyés Gyula 16–17, 66–67, 102, 142–143,  
220, 224, 349  
Isac, Emil 131  
Izinger Katalin 171

Jagose, Annamarie 183  
Jancsó Miklós 159  
Janiak, Marek 171, 175, 177  
Jandl, Ernst 92  
János, Keresztelő Szent 225  
Jónás Attila 241  
Jóry Judit 273  
Jovánovics György 90  
Jovánovics Miklós 70  
József Attila 67, 143, 165, 169, 347  
Juhász Gyula 117  
Justus Pál 84

Kádár János 59  
Kaffka Margit 126  
Kalász Márton 158, 164  
Kandinszkij, Vaszilij Vasziljevics 66  
Kanitz Henrik 123  
Károli Gáspár 98  
Kassák Lajos 10, 28–29, 56, 62–63, 66–67, 69,  
76–88, 90, 242, 244–245, 254, 256, 365  
Kassák Lajosné Kárpáti Klára 86–87

Kaszás Tamás 241  
Kékesi Zoltán 87  
Kelemen, Alexandriai Szent 228  
Kepes György 109  
Kéri Mihály 228  
Kertész, André 125–126  
Keserue Zsolt 241, 252  
Keszei István 84  
Készman József 289  
Kis Róka Csaba 241  
Kiss Ervin Gábor 241  
Kiss Ferenc 116–117, 119  
Kiss Miklós 241  
Klaniczay Júlia 72  
Klöz György 109–110, 115  
Kóbor Tamás 126  
Kocsis Zoltán 249  
Kodály Zoltán 126  
Koffán Károly, ifj. 241  
Kókay Krisztina 12, 267–268, 271–273, 275  
Kondor Márton 56–57  
Koolhaas, Rem 40  
Kopasz Tamás 241  
Korniss Péter 115, 161–162  
Korompai Péter 241, 244–245  
Kosztolányi Dezső 67, 117, 351  
Kovács István lásd Kováts István, id.  
Kovács László (fotográfus) 366  
Kovács Milán 241, 247  
Kovács Tibor 86  
Kovács Veronika 241  
Kováts Árpád 151–153  
Kováts fényképészdinasztia 11, 134, 143, 154, 365  
Kováts István, id. 134–135, 137–144, 148, 153

Kováts István, ifj. 138, 146–150, 152  
Kováts Klára 142, 144  
Kozma Lajos 11, 47–50, 52, 55–57, 59–60, 62, 365  
Kozmutza Kornél 129  
Kozocsa Sándor 86  
Körösfői Kriesch Aladár 126  
Krier, Léon 40  
Krier testvérek (Léon és Rob) 40  
Krúdy Gyula 346  
Kudász Gábor Arion 110  
  
I. Lajos Fülöp (Louis Philippe) francia király 125  
Lánczi András 17  
Láposi Gabriella 241  
Laqueur, Thomas 186–187  
Lebár József 241  
Léger, Fernand 83  
Lengyel Balázs 83  
Lengyel Géza 120  
Ligeti Miklós 126  
Lipics Vilmos 241  
Lippay György 339  
Liszkay Márton 339–340  
Loránt Anikó Erzsébet 241  
Lóska Lajos 218  
Lovász Erzsébet 12, 220, 224–225, 228–229, 366  
Lučić, Branislav 366  
  
Máder Barnabás 241  
Magyar Lajos 53  
Mai Manó 110, 145

Malevics, Kazimir Szeverinovics 94  
Márai Sándor 67  
Marc, Franz 83  
Margitay Jenő 49  
Marinetti, Filippo Tommaso 10, 178–181  
Márton László (Párizs) 77, 84, 87  
Máthé Krisztián 241  
Mészáros Edit 241  
Mezei Ottó 228–229  
Miessgang, Thomas 276  
Miklós János 241  
Minyó-Szert Károly 110, 113  
Móder Rezső 241, 248  
Moholy-Nagy László 56, 66, 115  
Moizer Zsuzsa 241  
Molnár Edit 83  
Molnár Szilvia, Sz. 87  
Moreau, Julien 68  
Móricz Zsigmond 124, 126, 130, 132, 346  
Muka Viktória 241  
  
Nagy Árpád Pika 11–12, 305, 315, 322, 366  
Nagy Edit 241  
Nagy István 138  
Nagy Károly 90  
Nagy Lajos 143  
Nagy Mihály 123  
Nagy Miklós 241  
Nagy Pál 76–78, 87, 91  
Németh László (festőművész) 241  
Neuman Ildikó 366  
Nicholson, Ben 66  
Nietzsche, Friedrich 17

Oravec Imre 90  
Orbán Balázs 134–135  
Orbán Sándor 241  
Ottlik Géza 98  
Ottlik László 249  
  
Paczona Márta 241  
Páhi Péter 241  
Palkó Tibor 333, 344, 354, 366  
Pálné Hencz Teréz 241  
Papp Tibor 63, 67, 77, 83–84, 87  
Parancs János 77  
Péchy Erzszi 107–108  
Péntek Imre 272  
Percz László 106  
Perényi Imre 62  
Pesovár Ferenc 161  
Péter Ágnes 11, 165, 169–170, 365  
Paternák Miklós 87, 125, 280  
Pető Barna 12, 258, 262, 265–266  
Petőcz András 93–96  
Petőfi Sándor 344  
Picabia, Francis 66  
Pilinszky János 130, 351  
Pinke Miklós 241  
Pintér Balázs 241  
Pomogáts Béla 66–67, 69  
Prakfalvi Endre 62  
Putty Lia 128  
  
Radnóti Sándor 285, 287  
Rajcsányi Artúr 241  
Rajk László, id. 84

Rákosi Mátyás 59  
Reményik Sándor 117  
Rencsik Attila 241  
René, Denise 78  
Revák István 241  
Révész György 78  
Révész Napsugár 241  
Rickert, Heinrich 106  
Rimbaud, Arthur 92, 94  
Rippl-Rónai József 126  
Rohonczi István 241  
Rosenberg Ervin 87  
Rousseau, Henri 83  
Rozsnyai Sándor 241  
Rzepecki, Adam 171

Sándor Bea 183  
Sándorfalvi Sándor 241  
Schöffner Miklós 87  
Seneca, Lucius Annaeus 271  
Serediuk Péter 241  
Shakespeare, William 96  
Sík Csaba 84  
Sík Sándor 353  
Siklós István 77  
Simon László, L. 9–12, 96, 98, 365–366  
Smith, Adam 107  
Somay Márk 366  
Somlai Tibor 57  
Sütő Rozália 241  
Świetlik, Andrzej 171

Szabó Ágnes 275  
Szabó Dezső (fotográfus) 110

Szabó László, Cs. 9, 67  
Szabó Lőrinc 267  
Szakál Imre 77  
Szakolczay Lajos 161–162, 229, 268  
Szalontay Ábel 366  
Szegedi Csaba 241, 251  
Szegő Zsigmond 58  
Székely A. László 110–111  
Székely Aladár 126–129  
Szemplér Ferenc, I. 208–209  
Szenczi Molnár Albert 195  
Szentés Ottokár 241  
Szentjóbby Tamás 90  
Szentkuthy Miklós 81, 87  
Szini Gyula 124–125  
Szini Péter 117  
Szinyei Merse Pál 126  
Szombathy Bálint 10, 15, 19, 21, 28, 30, 68,  
72, 92, 180, 192, 265, 366  
Szomoró Dezső 126  
Szőnyi Lajos 132  
Sztálin, Joszif Visszarionovics 28  
Szundi Gábor 241  
Szűgyi Zoltán 98–102

Tábori Csaba 241  
Tamás Gáspár Miklós 29  
Tamási Áron 137, 345  
Tamkó Sirató Károly 10, 63, 66–70,  
72–75, 365  
Tandori Dezső 90, 92–95  
Tar Zoltán 117  
Tarján Tamás 92, 95  
Thürmer Gyula 22

Tito, Josip Broz 17, 24, 28  
Toldi Miklós 305  
Toscanini, Arturo 249  
Tóth Árpád 117, 207  
Tóth György 110  
Tóth Krisztina, M. 241  
Tóth László 256  
Trautmann Rezső 32, 36  
Trockij, Lev Davidovics 26, 28  
Tzara, Tristan 67

Ujházi Péter 160, 164, 241, 255  
Urai Erika 72

Vajnai Attila 22  
Vánca Ildikó 241  
Varga Gábor Farkas 241, 256  
Vargha Gyula 220, 224  
Várnai Gyula 241

Vata békési pogány vezér 195  
Véghvári Beatrix 241  
Veress Miklós 72  
Vikár Béla 220  
Vonholdt, Christl 189

Wehner Tibor 271  
Weöres Sándor 81, 86–87  
Wielogórski, Andrzej 171  
Williams, Emmett 93  
Wlassics Tibor 124

Yuval-Davis, Nira 185

Záborszky Gábor 11, 297  
Zocskár Andrea 241  
Zoltai Lajos 117

Zsubori Ervin 96–98

# L. SIMON LÁSZLÓ

## korábbi fontosabb publikációi

### KÖNYVEK

- (visszavonhatatlanul...), Árgus Kiadó – Orpheusz Kiadó, 1996  
*Egy paradigma lehetséges részlete*, Magyar Műhely Kiadó, 1996  
*met AMorf ózis*, Orpheusz Kiadó, 2000  
*Secretum sigillum*, Magyar Műhely Kiadó, 2003  
*nem lokalizálható*, Orpheusz Kiadó – Magyar Műhely Kiadó, 2003  
*Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Ráció Kiadó, 2005  
*Édes szőlő, tüzes bor. A Velencei-tó környékének szőlő- és borkultúrája*,  
Ráció Kiadó, 2005 [társszerző]  
*Versenyhátrány. A (kultur)politika fogságában*, Kortárs Kiadó, 2007  
*Japán hajtás*, FISZ – Kortárs Kiadó, 2008  
*Háromlábú lovat etető lány*, Magyar Műhely Kiadó, 2009 [társszerző]  
*A római szekér. Kulturális politika – politikai kultúra*,  
Ráció Kiadó, 2010  
*Személyes történelem. Esszék*, Ráció Kiadó, 2011

### MŰVÉSZKÖNYV

ISBN 963 7596 26 7, Magyar Műhely Kiadó, 1997

### HANGOSKÖNYV

*Japán hajtás*, elmondja: Blaskó Péter; Dubrovay László zenéjével,  
FolkEurópa Kiadó, 2008

### KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUS

*A tipográfia bővületében*, Székesfehérvár, 2009

Ráció Kiadó

Budapest, 2012

[www.racio.hu](http://www.racio.hu)

Kiadványszám: 153

Felelős kiadó: a Ráció Kiadó ügyvezetője

Felelős szerkesztő: Csillag István

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, [www.mondat.hu](http://www.mondat.hu)

ISBN 978-615-5047-31-2

„L. Simon László a kortárs magyar képzőművészet határvidékein is otthonosan csatangoló alkotók és az avantgárd szellemiségét szolid magától értetődöttséggel újratereztő, konok, autonóm művészek ihletett értelmezője. Esszéket ír, a műfaj Cs. Szabó László szerinti klasszikus értelmében a »líra, a széppróza és a tudomány közös forgókorongján« formázva a művészetről szóló gondolatait, de a könyv, amit az olvasó a kezében tart, úgy is értelmezhető, mint egy művészeti napló. Bárhol felüthetjük, bárhol bekapcsolódhatunk: néhány mondat után magával ragad a stílus, a következetes, meggyőző érvelés, amellyel jólesik egyetérteni. A szerző erős szálakkal kapcsolódik a magyar avantgárd szellemiségéhez, de ez a kötődés kizárólag művészeti érdekeltségű: az avantgárd elméletek elvontságának és dogmatikusságának nyoma sincs az írásaiban. [...] A művek elemzésekor L. Simon soha nem mulasztja el a kontextus megjelenítését: amit a képzőművészetről ír, az nem ritkán, tágabb értelemben a társadalom egészére is tartozik. [...] S mindig bejön egy-egy személyes vonatkozású emlék, ami a privát élmény erejével hitelesíti a társadalmi mondandót. Ettől is naplószerűen hiteles ez a könyv: a kitarulkozó szerző megkapó őszintesége bensőséggé teszi a tárgyalt művészeti teljesítményeket. [...] Ellentmondásnak tetszhet, hogy a régi világ radikális felfordítására törő avantgárd szellemi örököséként valaki a hagyomány megtartó erejére számítson, de a legkevésbé sem az, ha a kassági elvszerűségből indulunk ki, ahogyan azt L. Simon László teszi. »Az új művészet pedig egyszerű, mint a gyermek jósága« – idézi a szerző a magyar avantgárd programalkotó nagymesterét, s ez az intenció, vagyis hogy az esztétikai hitelesség messze nem csak formai kérdés, fellelhető L. Simon választásaiban is. [...]

Sokféle műalkotásról olvashatunk ebben a könyvben. Ez a sokféleség mindenekelőtt annak a kifinomult esztétikai igényességnek, minőségérzéknek az eredménye, amellyel L. Simon a művészethez közelít. Ezekből a választásokból egy nagyon sajátos, erőteljesen szubjektív színezetű ikonosztáz szerveződik [...], de az így felépülő roppant művészetfálnak masszív az alapja. Kíérlelt világnézet és kritikus szellem.”

*Részletek Gulyás Gábor előszavából*

L. SIMON LÁSZLÓ (1972) József Attila-díjas író, szerkesztő, kultúrpolitikus. 2004 és 2010 között a Magyar Írószövetség titkára, 2010-től országgyűlési képviselő. Legutóbbi, *Személyes történelem* című esszékötete 2011-ben jelent meg kiadónk gondozásában.

5990 Ft

