

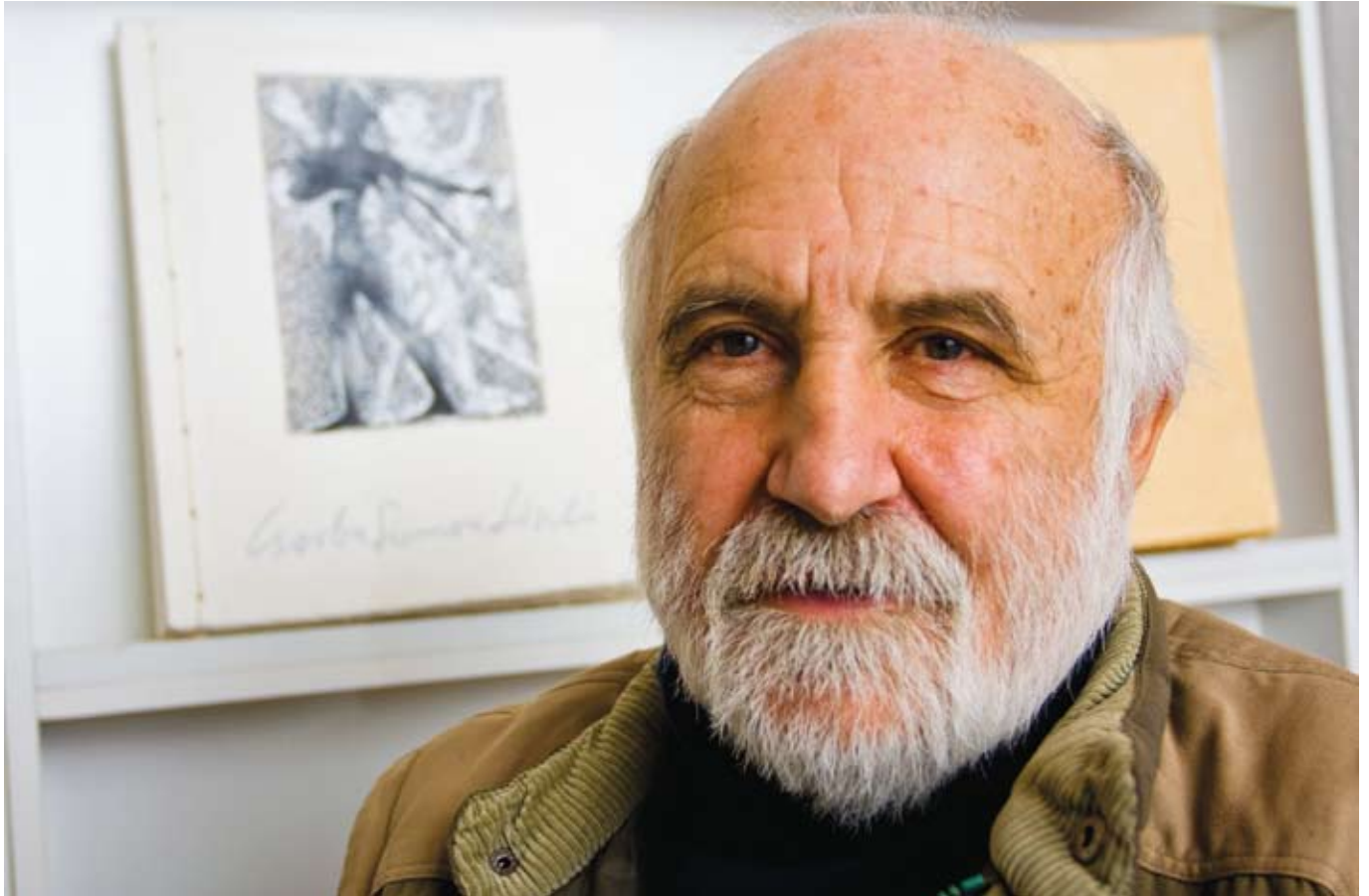


CSORBA





Aknai Tamás
CSORBA



Aknai Tamás

CSORBA



Magyar Képek Kiadó
Veszprém - Budapest



Önarckép, 122 × 127 mm, olaj, homok, 1968

„Jól körüljárható kulcsfogalmak ezek.¹ Íme, megkísérlem művészi sorba rakni őket:

ready made, mint talált eszköz, mint barlangi művészet, szikla-festmény, mint emberi alkotás, artefaktum, mesterséges hajlék, palota, ház, város, mint Isten temploma, mint művészeti eszköz és lélekjelenlét, mint művészi lélegzetvétel, kilégzésgyakorlat, fúvócső köldökszínór, köldök festék kehely, mundus sziklafestmény sorozat, a barlangi művészet a késő jégkorszaki firka lapján, festékszóró spray a graffiti hallucinációban, érzécsalódás az atomkorszakban, agymosás, firka tudatállapot, korszakon kívüli hallucináció a módosult tudatban, éber tudatra ébredés, művész anyahajótól eltávolodó tudati közérzet, anyaméh és magzatvíz szkafander, természetes gégecső megkapaszkodás, kapcsolódás az elszakadásba, eltávolodás a visszatéréskényszertől és alászállás a lemerülésben, születési trauma, mint emlékeztetkiesés, traumás sokk, mint halálélmény, feledés, bódulat, szenvedélyes tudatvesztés, énem vesztese minden identitásvesztésben, kommunikáció zavaros víziók tömegében, énképem jobbító keresése, elnevezés a tükörkép általi felismerésben, hasonló minden hasonlóval, függés a függetlentől, szigorú környezeti kontroll, inkubátor barlangi kényszerimpulzusok, ellenálláshoz kapcsolódó barlangi festészet, emberi alkalmazkodás a megkapaszkodás elengedése, tűzrakás a barlangban, elismerési vágy, mint megkapaszkodás az anyában, ennek elvesztése közben leválás az anyáról, mint kézzel fogható tapasztalat, mint a kéz szerepe az életben, mint a gyógyító kezelés, az első légvétel fájdalmas sokkja, mint a születés traumájának elszenvéde, a hol vagyok én érzés kimondása, a beszéd artikulációja, a ki vagyok én hallucinációs kényszerképzelete, tudattalan civilizációs ártalmak, tudattalan kulturális fertőzőség, a teremtés utánzása minden alkotásban, a nyállal kevert festékanyag leképeződése, porlasztó és fúvó emberi lehelet, mint Isten teremtő lehelete, aki Ádámba lehelte szent Lelkét, a kilégzés művészi kényszere, mint venti-

láció, mint beszédkényszer, a kilégzés útját akadályozó eszköz használata közben, a nyelv szerepe olyan, mint a kéz szerepe az írásban, grafománia a gondolkodást akadályozó eszköz túlzott használatában, a festék színező anyaga a fúvócsövön át, mintha a gégecső elmés meghosszabbítása lenne, a hosszú kilégzéssel úgy porlik rá a sziklafelületre, mintha automatikusan szitáló firkapor lenne, ami az égből hull alá, a hallucinációt megszüntető művészi tett közepette, az ösztönt kifejező firkálási készletében, éntudatom akaratlagos ébredésében, mint a ready made motiváció folytonos jelenléte a barlangban levés felismerése közben, »a falra hányt borsó filozófiájában«, mert változni a tudatom képtelen, mert determinált értelmezési kísérlet vagyok az extrém fizikai terhelésben, az extrém próbatétel maga, aki extrém megfelelést termel ki, az extrém kényszer elvárása miatt, mint az igazgyöngytermelő kagyló is, akiben a homokszem irritációja ellenséges érzelmet okoz, és önvédelemből könnyezem ki magamból a firka szövetet, mintha örökös versengésben, az egészségtelen stressz állapotában tartanám fenn a helyzetet, melyben az extrém cél elérése hajszolettá teszi az elmémet, az önmegvalósító kényszer hamis szabadságérzetet szül testemben. De a meg szabadulás vágya függetlenséget takar. Mindezek elérése a szabad akarattól függ, mely viszont a teremtés sajátja, ahol Isten elfogadása az egyetlen út, miért az elvágyódás a barlang biztonságából, ha van remény. Ha létezik a hit és a szeretet, ha Isten természetes barlangja biztonságos hely, ahol létünk helyrajzát a gondviselés ismeri, ahol Istené vagyok én, ahol a bázisomat jól kiismerem, ahol találékonyság és képzelet keltette művészi alkotások között visszatér elvesztett tudatom, újjászületik önbizalmam, ahol a felszín feletti és a felszín alatti jelképek halmaza egységes világgépet mutat fel, ahol palackposta helyett biztató jeleket rajzolk, mert hitem »a hogyan tovább Istenére« hagyatkozik, ahol nem keresem, merre van kiút a barlangból, ahol a terepek hiába mélyek és a felszínen hiába láthatatlan a

1 A gyakorlott terapeuta szabad asszociációs önvallatása vezetett 2008 januárjában a fentiek lejegyzéséhez.

cél, már a világ közepe felé tartok, mely a barlangban található, a teremtó barlang tűzrakó mundusához közel, Aszklépiosz Abatonja mellett, a szárnyas Apollón mellett, ahol a kémény és a tetővilágítás együtt van, ahol temetőnek látszó sírhelyek integetnek a barlang falából, ahol a születés, a halál, az álom és az ébredés képzete olyan emberi hallucináció, mint a sírkamra és a piramis, vagy minden ember alkotta hajlék vagy artefaktum. Mert nem isteni teremtó alkotás, hanem emberi vágy szülte akarás, miként a falu, a város házai, templomai, palotái, fürdői és színházai, a ready made ellentétei mind, ám a büszke emberi kreativitás jelképei, akár az egyiptomi sírkamrák ábrái és az írás rétegei a piramis falaira vésett jelekben, vagy a halálkultusz jelképei az egyiptomi művészetben és minden halálkultusz az etruszk művészetben, és halálkultusz a barlangi művészetben nemcsak a csonkolt ujjú kezekből sejlik elő, de egy végső elszakadásban, egy hiú ábrándjában is, a földi lét barlangjától való elvágyódás képeiben, hogy berendezkedjünk a várakozásra, egy öröklét reményében, az Isten ígérete szerint, mert elvágyódásunk illúziója olyan, mint a honvágy érzete, ami nem tudni, honnan varázsolódik a sziklára írt firkák mámorába, a rajzolt, a festett, a faragott képek jelentése mitől oly megnyugvást keltő, de mégis titokzatos és megfejthetetlen üzenet, a piramis és a felhőkarcoló, a barlang bányavájata és a metró alagútja miért ismétlődő késő jégkorszaki jelensége saját atomkorszakomnak, miféle attitűd a graffiti, az ismétlődő művészi elem minden föld alatti barlangrendszer létrehozásakor, miért ismétlődő elem a torony, vagy a felhőkarcoló és a templom, miért ismétlődő elem az egyre összetettebb város-

kép minden föld feletti és föld alatti tárgya az égalatti világban, mitől oly zavaros az aktuális helyzet felismerése, ahol én vagyok Thészeusz, aki magamra hagyatva, összezavarodottan, de az elmémben már Jézussal megerősödve, a minótauroszi képzetek labirintusában küzdök a gonosszal és az áramlások, a művészeti izmusok átláthatatlan kuszaságában, szintén fúvócsővel, akril spray-vel, csőtollal firkálom tele barlangom kartonfalát, mert sziklafalat még csak most kezdek keresni, ahol fluxus és art brut és ready made tükröződik az életben és a halálban és változatlan a művészi látásmód, kiváltképp az enyém, aki a magam művészi lényegében sosem változom, csak fejlődésre vagyok képes, mert motiváción alapuló ébredésből tevődök össze és alapinspirációt a barlangi lét szürreális impulzusaiból nyerek, hogy a hallucinációs állapottól való elszakadás közepette szerzett identitás élményeim során, visszatalálva Jézus szívéhez, a szeretet atmoszférája nyújtson vigasztalást nekem és minden ébredő művésznek, így embertársaimnak is, mert az én tudatra eszmélésem, mint a költői jó példa is mutatja, így szól: »a köben a lélek alszik, a növényben lélegzik, az állatban álmodik, az emberben eszméletre ébred, Istenben örökkön él« és alapvető a fejlődés, de csak technikailag, mert szellemi hanyatlással jár az elme tudással való túlterhelése és elmezavar és örült állapot jön létre a jótékony hallucináció helyett. A lélek mégis megjelenik Jézussal, aki már a barlangi művészet kora óta, számunkra talányos módon, ám mindig velünk van, hogy az ember saját magából hozzon ki valamit, amikor a nyálával keveri össze a színes pigmentet, hogy maradandót alkosson.”



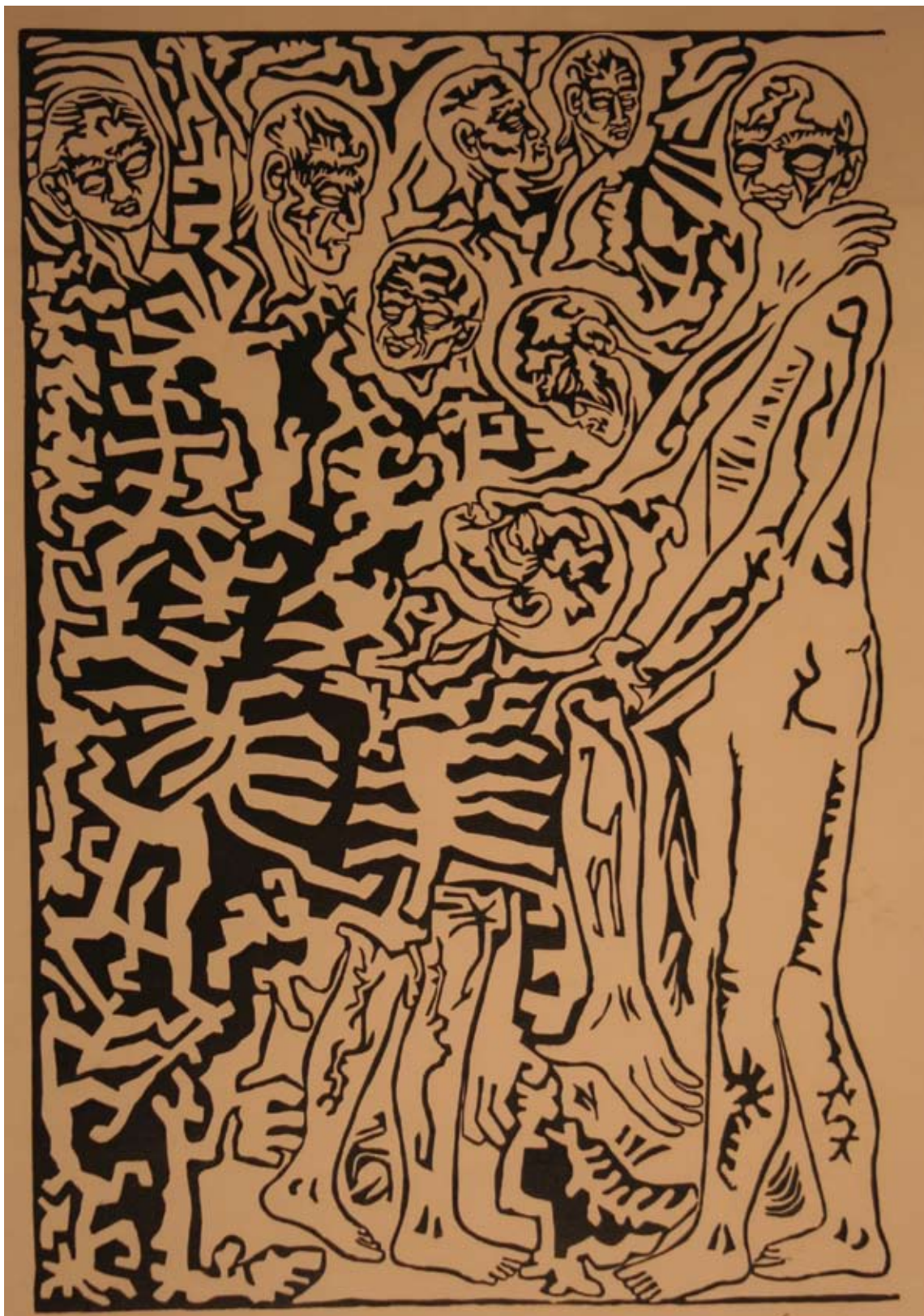
Hárskút (Méh pásztor sorozat), vegyes technika, papír, 50 × 35 cm, 1974, j. l.: Csorba-Simon



Formák, kollázs, papír, 65 × 50 cm 1978, jelezve j. I. Csorba 78



Homo ludens V. /organikus ego/ kollázs, papír, 100 × 65 cm 1978



Próba no., linometszet, papír, 66 × 51 cm, 1970 j. I.: Csorba Simon

*„The problem of a painting is physical and metaphysical,
the same as I think life is physical and metaphysical.²
A festészet egyszerre fizikai és egyszerre metafizikai kérdés,
éppúgy fizikai, és éppúgy metafizikai, mint ahogyan az élet.”
Barnett Newman*

Hát miért kék az ég, miért zöld a liget? – elég, hogy úgy van.³

Több ember egy személyben. Festő – grafikus, ősedikus, ultra maratoni futó, terapeuta. Csorba a kortárs magyar vizuális művészet kivételes alakja. Különös mivoltát a művészet világában bevált ismertetőjegyek segítségével talán nem is lehetne megapozni, ha a művészen látszólag „kívül eső” jegyek nem állnának oly mértékben a rendelkezésünkre, hogy velük a művészet és élet problematikus kapcsolatrendszerében Csorba pozícióját kitüntetetté ne tehetnénk.⁴

Tudjuk, a művészet világában éppen hogy a nem megszokott, a soha nem ismétlődő eredetiség, egyediség, kivételesség a figyelmet követelő norma. Ilyenformán, akit művésznek tekintünk, valami módon rendelkezik a jelzett vonásokkal. Csorba tehát nem kizárólag azért kelti fel érdeklődésünket, hogy művészként tevékenysége jellemezhető az említett minőségjegyekkel és nem csak azon általában elfogadott-elvárt tény alapján, hogy ő is – mint a többi művész többnyire – éveket nappallá tevő folyamatosságban hozta létre korántsem befejezett, de már így is, jelenleg is teljesnek tetsző életművét. Hanem azért, mert az általa kitöltött beállítódás izgalmasan expanzív és az elhivatottság intenzitásával egyenértékű energiát közöl a „nem művészeti” típusú megújulás-felszabadulás irányába, mely energiák aztán onnan mintegy visszaverődve megsokszorozódó nyalábokban csapódnak a tényleges művészeti megnyilvánulások szokott közegébe.

Felteszik a kérdést, miért tűnik úgy, hogy Csorba tevékenységének megragadásához nincs elégségesen meggyőző minőségű és mennyiségű forrás.⁵ A megállapítás benyomást közvetít. Éppenséggel az teszi váratlanul körülményessé róla szólván az egyben látás műveleteit, hogy szinte számba vehetetlen

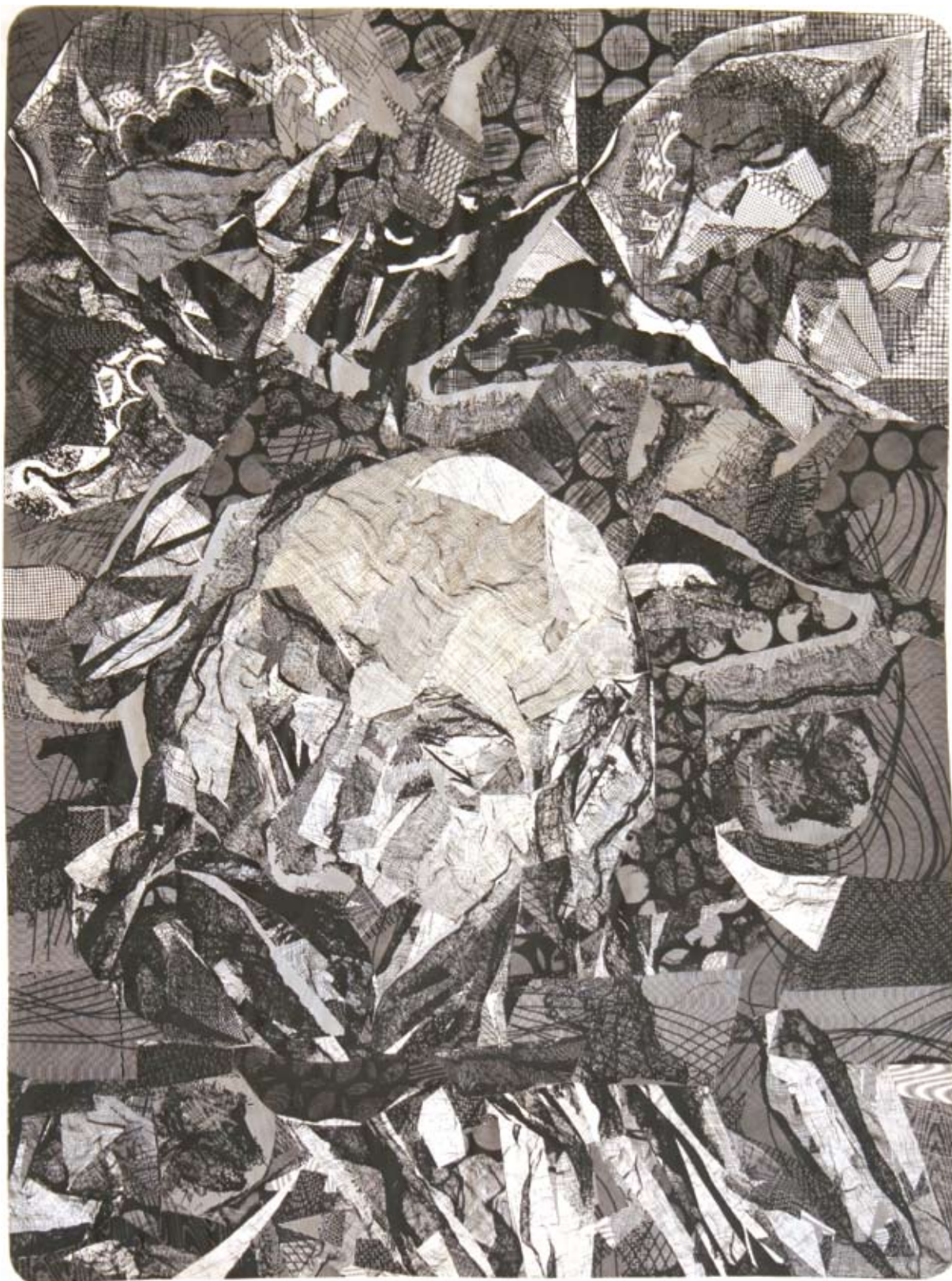
számú, rendszerbe foglalhatatlanul sokféle formában tett megnyilatkozásból szükséges megalkotni a lehetségesen tömör modellt, ami fogalmi volta ellenére is egybevág Csorba tényleges művészi teljesítményével. Visszhangtalanságnak tetszik, bizonyos fókig talán az is, ami a működésének „nagy művészeti” beilleszkedésével kapcsolatos megállapításokban tükröződik. A különös szubkultúrák – melyekben Csorba honosnak mutatkozik – irányából érkező reflexek viszont nem a művészetelmélet és kritika nyelvét beszélik, mondanivalójuk alkalmazása a művészetközvetítés újabb nyelvi formái között feszengést is kiválthat. Nem segíti az „egyben látást” az sem, hogy Csorba látszólag könnyedén változtat kifejezési formát. Olykor műről műre mást. Hogy jelentősnek tetsző stílári fordulatok hosszabb időre elmaradnak munkáiból. Hogy a metafizikai magasságból a valóságra árnyékot vető világ-szemléleti keretben, amit magáénak mond, az egymáshoz nem tartozó részletek is az általa vallott „egység” bizonyítékai. A „minden mindennel összefügg” banális igazságának birtokában ennél fogva kevésbé feszélyezi a művészet intézményeinek hagyományos, neki, ma, éppenséggel kedvezően táguló norma rendszere. Ami pedig a köznapi tájékozódás és értékelés kiterjedéseiben a legfőbb eligazításokat adja. Ennélfogva tökéletesen elfogadható a felületes benyomásnak az ítélete, amely szerint Csorba művészi tevékenységére valami nehezen megragadható bolondos komolyság jellemző, és hogy egyoldalúságoktól sem mentes, ámde sokoldalúságától olykor zavarossá váló közeget teremtett magának a munkáival. A művészettörténeti osztályozás és rangsorolás számára semmiképpen sem teszi könnyűvé a feladatot, hogy mint „egynemű”, ciklusokra osztható és stílári jegyek dominanciája

2 Barnett Newman bevezetése a „The Ideographic Picture” című kiállítás katalógusába. Betty Parsons galériája, New York, 1947. január 20. – február 8., oldalszám nélkül.

3 Madách Imre: Az ember tragédiája. Athenaeum kiadása, Budapest, 1909. 15. l.

4 Valóságos kitüntetései is vannak, melyek között talán a legfontosabb a Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje, amit 2005-ben vehetett át képzőművészeti és művészetterapeuta tevékenységéért.

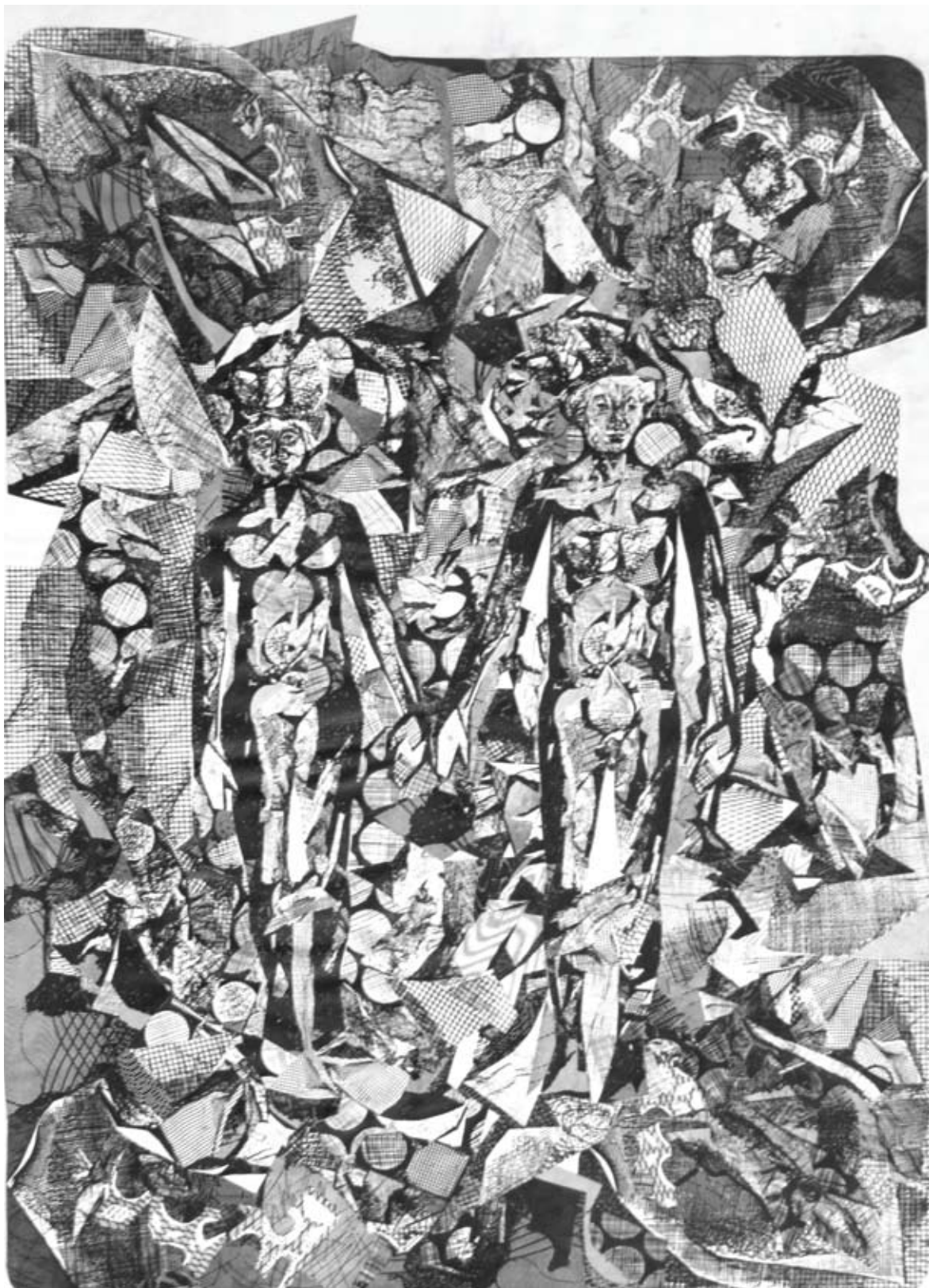
5 Wehner Tibor: A változó az állandó. Új Művészet, 1989/7. 44. l.



Predikáció, kollázs, papír, 65 × 50 cm, 1978



Homo ludens XVIII. (tisztuló gondolaterő), kollázs, papír, 100 × 65 cm, é. n.



Genezis, (fénykép), kollázs, papír, 65 × 50 cm, 1978, b. I.: Csorba 78



Homo ludens III. (mítego tempátia), kollázs, papír, 100 × 65 cm, é. n.

által rendszerezhető vizuális üzenetek, a Csorba életmű darabjai igen vegyes elrendeződést mutatnak. Időtől és tértől függetlenül érkeznek és elmaradnak, születnek és elhalnak tematikák, formák és technikák. Mintha minden egyszerre és minden időben érvényesnek látszana, mintha az eleve meglévő érvényességnek minden munka a maga tetszőleges időbeliségében hordozója lenne. És ennek a jelenségnek vannak garanciái is. Mindenekelőtt a rendkívül erős személyesség és átélés, amivel a legunalmasabb vizuális konvenció is furcsa sugárzásba kezd nála. Főleg, ha a mű mellett a jelenléte is biztosítva van. Így a törés és elrajzolás, az aránytévesztés, a sok maszatolás, a spontán materiál-akciók, a naiv formaalakítás stb. Semmi nem az, ami a konvenciók egyszerű rendjeihez hasonlítva olyan könnyen megítélhető volna. Minden jelzése magára vesz valamit abból a lebilincselő kalandvágyból, befelé és kifelé is energikus felfedezéskényszerből, ami Csorbát egyébként jellemzi. És munkáin keresztül bizonyítva látjuk majd, hogy a művészlet megszületésének ez a mélyre temetett ősoka milyen érzékeny pontokon támadja életünk mai egészének talán valóban nem mindenben helyesen megformált alakzatait.

A vizuális művészetek korszerű nehéz fegyverzetét felgyűjtő és előállítását provokáló arzenálokban a hagyományos értelemben vett festészet manapság részlátványként, mintegy mellékesen mutatkozik igen gyakran. A változások irányait valószínűsítő nagy szemlék, Velence, Kassel, a monumentális amerikai monstrék megengedik ugyan a festészet jelenlétét, de a teoretikus ítélet legújabb kori alakzataiban a korszak reprezentációjához általában nem ebben keresik és/vagy találják meg az érdekes érveket. Hogy mi van azon a helyen, ahol mindeddig a festészetnek olyan kitüntetett szerepe volt? A művészet szavatosságát a műszaki vizsgák módján firtató demonstrációk, rendszerelméleti levelezések, a test lehetséges jövőjével kapcsolatos virtuális próféciák, a crossover tendenciák bekövetkezéseinek precíz vizsgálata, a digitalizált mediális tér mátrixokra hajazó alternatívái, a cool club kultúra szálai között tényleg furcsa táblaképet emlegetni. És most Csorba munkáinak számbevétele során mégis a festészet kifejezés és az abból kibontakozó tárgyszeremítő gyakorlatok dokumentumai kerülnek elő.⁶

Csorba 2008. február 22-én egy levélben beszámolt arról, hogy néhány nappal korábban nyílt Kassán a Dél-Szlovák Múzeumban a Szinyei Társaság *Térkép* című gyűjteményes kiállí-

tása. *Mocsoládi tájkép* című nagyméretű festményét a díszhelyre tették. Rokonai, akikkel egyébként Felsőmocsoládon találkozni szokott nyaranta, büszkéek voltak rá. Kassán, Eperjesen – tehát az egykori Abauj-Torna és Sáros megyében – rengeteg Bánó rokon él és ezek közül néhányan elmentek a kiállítás megnyitójára is. Ahogy Csorba a kassai Marathon téren nézegette a futó szobrárt és a feliratokat, felidézte maratonjait, jutott eszébe saját művészi tevékenységével és a készülő Csorba-monográfiával kapcsolatban, hogy azok kánonjában ikonszerűen szerkesztett módon kellene szerepet adni az egykori kódexfestő szerzetesek lelkületének! Mint levelében említette: „Ezeknek volt egy összefoglaló nevük: illuminátor. És ez összefügg az illumináció jelenségével. Ez pedig a szakzsargon szerint a fénnel való munkát jelenti. Tehát a középkori városok utcai világítása, a színpadok szcénája és világítása, valamint a Tóra szövegének lefordítása és a bibliai textusok értelmi megvilágítása mind egykutyta. Az, hogy később a mai szóértelmezés tett egy kanyart és a német nyelvterületen át, az illuminált állapot, mint részegség, mint tudatmódosult állapot rögzült a köztudatban, annak nincs semmi köze az eredeti kódexfestők illuminációjához! Tehát, mi lenne, ha a könyvünk lapjain egyféle modern művészeti kódexként, míves iniciálékkal nyitnák a bekezdéseket és az egészen átsuhanna az angyali üdvözet, a vizitáció szellemisége?”⁷

Érthetővé válik a felidézett kép, ha arra gondolunk, hogy amikor a kilencvenes évek közepétől a *Múza* kiállítására készült,⁸ majd később, amikor a Mária-oltárképhez készített vázlatokat, számos kicsiny figurát rajzolt. A levélben továbbá utalt arra, hogy ezek a szövegek hátterére másolt, rengeteg véletlent láttató kicsi emberkéből, angyalokból, Jézusokból lehetne összerakni a Csorba-ábécé iniciáléit.

Egy szuszra végigolvassuk a levélből vett bekezdést. Különös jelzések, különös gondolkodási irányok egyidejű egymásra csúsztatását érzékeljük a szövegben, utalásokat az éppen aktuális és adott művészeti tényről, eseményről, családról, a magyar múlt és jelen izgató földrajzi tereiről, nevekről, a megváltás közvetítőiről. Egy kis levél gazdag utalásrendszere, frazeológiája is jelzi, hogy esetében – nemegyszer az életmű közvetítésének és értékelésének elvégzése közben fellépő kényszerek hatására – a művészettörténet írása talán szokatlan fogásokkal is gyarapodni fog.

Látjuk folyvást munkáival szembesülve: megvalósított, és ko-

6 Az alternatív kultuszok korszakában gyanút kelt, ami azt hirdeti magáról, hogy valójában, minden ennek ellentmondó látszat ellenére nincs alternatívája. Festészet? Negyvenézer éven át gyakoroltuk a tájékozódást benne. A közfelfogásban éppen ezért korántsem meghökkentő az otthonosság, amivel a fogalmat kezeljük. A művészemesterség és művészeti divatok másként vannak ewel. Az utóbbi százötven év művészettörténete belopott annyi kételyt a művészet (és benne a festészet) pozícióit mérlegelő elméjébe, hogy ma már nem magától értetődő a történeti alapú lelkesültség, hogy ha erről van szó. A mediális tér miatt, egy sor személyes és intézményi attribútum radikális átalakulása miatt.

7 Levél Aknai Tamásnak. 2008. február 22.

8 Csorba Simon Műzsák című kiállítása. Fővárosi Képtár Kiscelli Múzeum, 2001. december 13. Katalógus.

rántsem csak képi, vizuális jelszerű megnyilvánulásai zavarba ejtő, és külső-belső magyarázatokat, mi több, tisztázásokat követelő rítusaikkal kissé átrendezik a könyvíráshoz kötött szerepgyakorlatokat is. Egy könyv bevezetőjének magakellettően kedvcsináló módszerei közül alighanem tévedés lenne most azt az „alkotó típusú” mintát választani, ami leleményes önértékével teszi-teheti kerekké a számbavételt. A könyvbe foglalt tartalmakat, amelyeknek ekképpen részévé válhat. A monográfiát jegyző író tehát távoli, de egyáltalán nem idegen pályatársként szeretné ebben a könyvben bemutatni Csorbát, a szeretettel, tépelődéssel, bizonytalanságokkal és nagy bizonyosságokkal teli tevékeny embert, akinek annyiféle érdeklődése és annyiféle irányú cselekményes elköteleződése természetes kapcsolatokat talált – történetesen – a vizuális művészetekhez is. Könyvünk (merthogy számosan gyámolították elkészülését) elsősorban ennek az igen tömör, sokféle tudás-, tapasztalati és élménytartalomnak kívánja közreadni visszatekintő forrásait.

Csorba tevékenysége – bár a történelmi időnek egy tágasabb szakaszát teszi művészettörténeti értékű dokumentumokkal megragadhatóvá – párhuzamos, egymástól eltérő jellegű megnyilvánulásokkal és alkotásmódokkal jellemezhető. Olyan technikákkal és olyan művészi, valamint művészetén kívüli, ámde arra

visszaható programokkal, amelyeknek folytonos együttállása igen nehezen teszi közvetlenül értelmezhetővé személyiségét és a formálódásához szükségszerűen tartozó esztétikai érték-felfogás hullámzásait. Olyan módszert kell tehát választanunk, amelyben az „együttállás” felismertetése mellett az egymástól látszat szerint olykor nagyon távolra kerülő területek jellemzése is végezhető. Filozófiai és lélektani természetű problémák nyelvi alakzatait, formális művészettörténeti és tematikai egységeket, idézeteket, parafrázisok sokaságát és egymástól eltérő poétikai megfontolásokat találunk egymás mellett. De szociális elméletet és meghökkentő eredetiségű terápiás gyakorlatot is. Tengernyi önemesztő dilemmával teli önelemzést találunk az életrajz korántsem lapos történetei mellett. Így ezek áttekintése után látjuk csak célszerűnek a művészettörténeti értékelésre kísérletet tenni. Bátorsággal csak így érzünk reményt valamiféle következtetésnek a kimondására, amit a maga fajlagos formájában csaknem éppúgy tagoltnak és teljesnek látunk, mint ahogyan Csorba életművét. Annyi különbséggel, hogy míg az előbbi – az élettel szemben – valóban befejezett és „így csorba”, a másik, mert épül, gyarapodik, csorbaságában „megülését” létrehozója maga, Csorba korlátozza. Romantikus az „első hang” és egy majdhogynem bűnügyet sejtető tényt emleget: ellopták a képét.

Mit akar egy orvostanhallgató a művészettől?

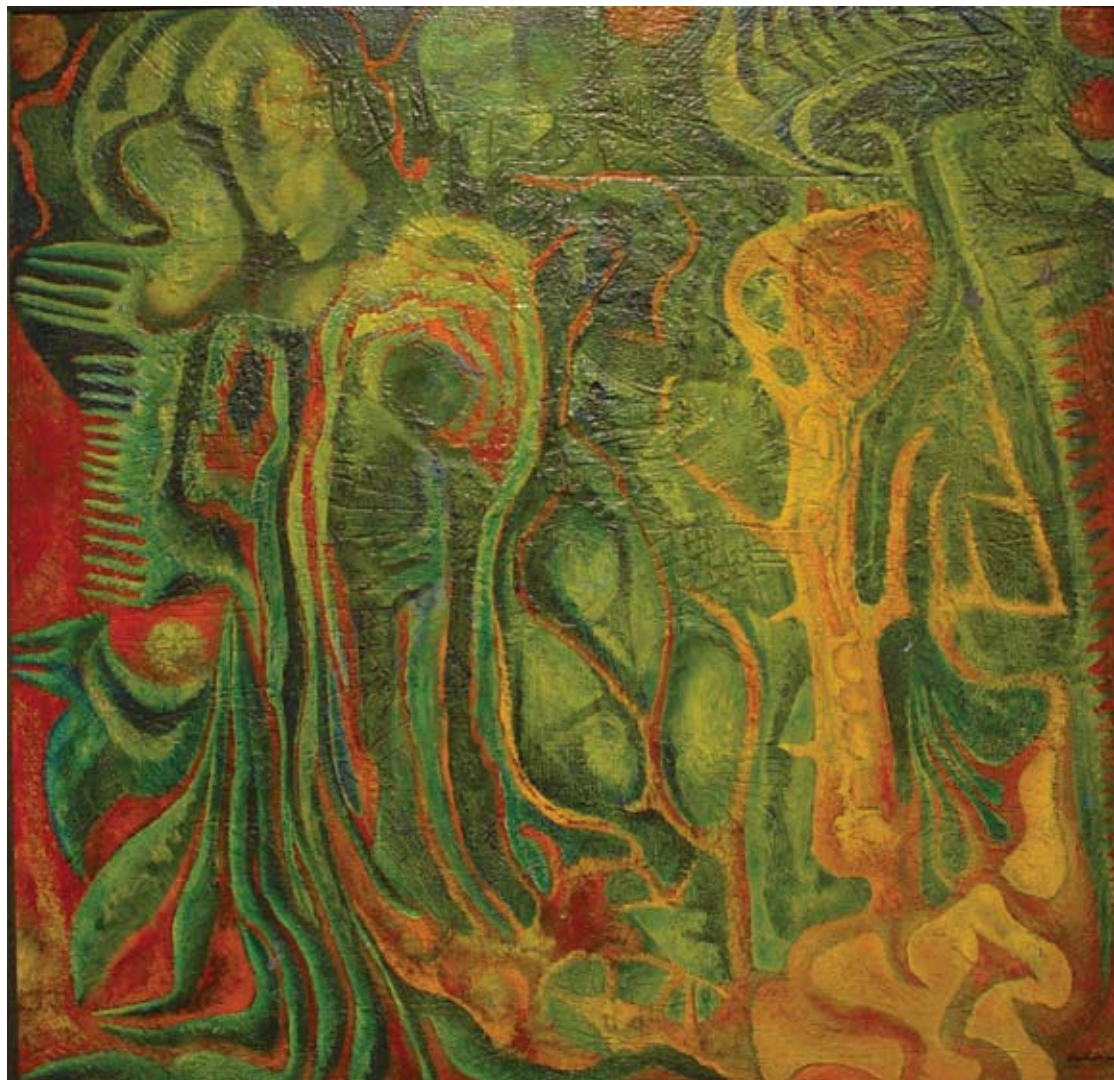
„Szóval mit akar egy orvostanhallgató a művészettől? Inkább azt kérdezem, hogy miért kellett nekem érettségi után kanásznak szegődni, majd az állatorvosira menni, ahol életem első festményét, a *Hajnali alkony Apajpusztán*-t festettem meg, és amit azonnal el is loptak tőlem?” – idézi egy levelében Csorba.⁹

Művészi kibontakozása kitartott, lassú, számos párhuzamos futamot tartalmazó folyamat, amit a különmemű egyidejűségek szakadatlan egymásba játsása jellemez. Mert különmeműnek tetszik az önvizsgálatból kibontakozó erős lélektani megalapozás szándéka és a művészi jelenlét fizikai terjedelmének fokozására irányuló igény, a professzionális művészi megoldások csodálata és a profán megnyilvánulások felértékelése. Különmemű a pszichés

automatizmusok, rögtönös képzettsátsítások ad hoc lejegyzésének eredménye és különmemű a műterem sarkába odakészített kisebb-nagyobb alapozott vásznak sora, amelyek rendszerszerűen alakulnak át képes üzenetekké. Különmeműnek látszik a művészettel leszámolás indulata és a művelését nagy személyes drámákkal, de megalkuvásoktól mentesen gyakorló intellektuel cselekvésvágya. A kulturális klíma, amelyben a kézműves kreatív tevékenységnek az általa kívánatosnak és művelhetőnek tekintett módja elhelyezkedik, kétféleképpen is értelmezhető. Topográfiai és a művészi érlelődés szempontjából Pécs a hatvanas évek közepén ideális helyszín.¹⁰ Távol van mindentől, miközben itt él Martyn Ferenc és itt tevékenykedik, ide kötődik az a nagyon fiatal művész kör is,

⁹ Levél Aknai Tamásnak. 2007. június 27.

¹⁰ Felőtt egy generáció, amely csak kicsiny hányadában tart igényt az örökölhető képekből ismert, hagyományosan patriarchális és békehangulatú városi társadalom szerepkészletére. A klasszikus pécsi városalakó, a „tüke” idétlen, korszerűtlen figurává vált. Alig maradtak, akik még képviselik a „rég Pécs” előbbiekben futólagosan érintett hagyományait. A városi integráció (intézmények és hatásuk) és differenciálódás (személyes, emocionális viszonyok, családi kapcsolatok, barátságok, körök stb.) szerves folyamataiban zavarok álltak be. Szinte elképzelhetetlen, hogy az utóbbi két évtized megrázkódtatásai mint zúzták szét Pécs városának hagyományos társadalmi szerkezetét is. Munkanélküliek és „bevándorlók” sokasága öntötte el a várost, őket Pécs nem tudta integrálni, nem biztosíthatta számára a városi polgár öntudatát, értékelését, műveltségét. Kapcsolódási lehetőséget leginkább a munkahely és a lakótelep jelent.



Szerelem, olaj, 123 × 127 mm, 1969

amely lényegében a Martyn-tanítványok közül verbuválódik.¹¹ Lokális művészettörténeti szemle kívántatik e ponton, ami csak ritka kivétellektől eltekintve képez közös halmazt azokkal a megnyilvánulásokkal, amelyek fővárosi szerepkörben, Budapesthez kötődően mutatkoznak említésre méltónak. És ez a második mérlegelési lehetőség. Budapest titkos művészettörténetében a hatvanas évek közepén éppenséggel a második és harmadik nyilvánosság közegében mutatkoznak a változást sejtető mozgások, amelyek viszonylag sebesen jutottak el a tényleges nyilvánosságig.¹² A dogmatikus művészetpolitika és kiállításpolitikai háttérében a tájékozódás tiltott–megtűrt irányai is érzékelhetővé váltak, számottevő befolyással voltak a pályájukat indító fiatalabb nemzedékekre. Új kiállítóhelyek jelentek meg, új típusú információkat nyomtattak ki, és izgalmas csoportprogramok, baráti körök „fészkeltek” be magukat kisebb művelődési házak klubjaiba, kollégiumokba stb.¹³

Ma már világosan látható, hogy valamiféle különös összhang jellemezte a nemzedéki szempontból korántsem egységes „hátsó vonalakat”, amelynek alaprége volt a tér és idő azonos pontján létező ember én- és önazonosságának felmérésére, illetve reprezentációjára irányuló kísérlet. Ma identitáskeresésnek mondanánk mindazt, ami ekkor Pécsen és a pécsiekkel Pesten történt, és ennek az emocionális-intellektuális igénynek a mozgásaiból következett mindaz, amit alkotások, kiállítások valószínűsítenek. A „kritikus tömeg” hiányából következően igen csendes forradalomnak lehetett csak tekinteni a Csontváry, Vasarely, Kondor Béla jelképezte körhöz viszonyítható elmozdulásokat, még azt is mondhatnánk, hogy bizonyos értelemben a klasszikus modernség egyik, a harmincas-negyvenes években megjelenő integratív európai tendenciája válik főmotívummá ebben az azonosságkeresésben, a Martyn képviselte Abstraction-Création szelleme.

Az ilyen tájegységi szemlék a kultúra tényleges és lényegi (szellemi) mozgásai szempontjából ma már tökéletesen közömbösek.

Mert hogy a művészi hatékonyság, teljesítőképesség és minőség elfogadásának legitimációja aligha történhet egy város vagy egy kisebb közigazgatási egység keretei között. És az csupán (ha a személyesen lokálpatrióta vagy éppen hazafias kötődéseket figyelmen kívül hagyjuk) statisztikai kérdés, hogy a várost és a megyét népességének mely hányada tekinti művészként lakóhelyének. De figyelemre méltóvá válhat, ha a népmozgalmi adatok mögött felfedezhető valamilyen, e népességhányad csökkenésére feltétlen hatással lévő érdektelenség vagy éppen növelésére irányuló kultúrpolitikai megfontolás. Hogy ma mit fedezhet fel az érdektelenség vagy a megfontolás háttérében a művészet fordulatai iránt érdeklődő? Sok bizonytalanságot. Bátortalanságot. Nem az a kérdés tehát, hogy sok a művész, vagy kevés a művész. Az a kérdés, hogy a vallásos és profán közösségek, amelyek évszázadokon keresztül megtartották szükségleteik között a szellemi felfedezés és újraalkotás iránti érdeklődést, önmaguk látható formában megmutatását, képesek-e figyelmüket ma is rajta tartani a kockázatos-kísérletező, magát élve boncoló emberfajtán, amely történeti korszakoknak adott sajátos nyelvet, beszédmódot, adott fazont? További komoly kérdésnek tűnik az, hogy a számosság mellett hol és miben ragadható meg az érték. A kvantításban a minőség. A sokat hangoztatott minőség. Értékzavaros és a tájékozódás tartalmát nehezen megtaláló korszakokban, mint amilyen a miénk, különös jelentősége van annak, hogy mennyit időzünk itt. Milyen tehát a művész? – ez is kérdés.

Volt már ilyen forradalmi változás a művészetben több is, utóbb éppen a negyvenes években, az USA-ban. Az absztrakt expresszionizmus. Annak mélyén egy szellemi értelemben is modern nemzeti identitásért vágyakozó társadalom tettekeszsége mutatkozott meg, és nem késtek erre a reflexválaszok a közönség részéről sem.¹⁴ A másik hullám a koncept és minimal doktrínák¹⁵ ellen 1978 körül induló *New Image*, illetve Európában a posztmodern *transzavantgárd*¹⁶ volt, amelyek alapvetően fes-

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

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

13 Bercsényi Kollégium, Csokonai Művelődési Ház, József Attila Művelődési Ház stb.

14 Milton Brown: American Painting from the Armory Show to the Depression. Princeton Univ. Press, 1955. 3. l., Robert Henri: Progress in our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression. The Craftsman (NY). Jan. 1909. 387–388. l.

15 Lucy R. Lippard: The Dematerialisation of the Art Object. London, Studio Vista, 1973. 263. l.

16 Achille Bonito Oliva, a „transzavantgárdia” első számú teoretikusa a könyvében, a The Italian Trans-avantgarde-ban (1980) olyan köztes helyzet számbavételére vállalkozott, melyben a klasszikus avantgárd hagyományának továbbélése és esélyei ellenére is felismerni vélte, hogy a fejlődés nem lineáris. Ellenkezőleg, benne a gondolati és szenuális vissza idézések, a vad előreszaladások éppúgy érvényesek lehetnek, mint a repetíció, ami a szinuszhullám geometriájában, vagy az ellipszisben, vagy éppen a spirálisban fedezhető fel.

tészeti eszközökkel integrálták a század valamennyi különidejű irányzatát. Kényszeresen tűnődik ilyenkor az ember: milyen magasabb értelmet is tulajdonítson egy ilyen robbanásszerű helyi jelenségnek, egy ilyen magával ragadóan erőteljes érzéki megnyilvánulásnak? És a vele együtt járó problémák sokaságának?

A Pécssett színre lépő új nemzedék hatvanas évek közepén mutatkozó eredményeit, az itt folyó, alapjaiban romantikus, lényegében azonban komoly intellektuális igények testet öltetését célzó munkát látva, kipróbálásra biztosan érdemes gondolatok ébrednek bennünk. Igen távolról indulnak ezek, de azért lehet mégis szólni róluk, mert amikor néhányszor bátorítatlan kísérletet láttunk kisebb nyilvánosság előtt is ezek formába öntésére, a hatás még az érvelésnek kidolgozatlan és improvizatív formájában is meglehetősen pozitív volt. Többen alkalmasnak találták a vitára. Felvethető, hogy mintha Pécs képzőművészetében vagy száz esztendeje munkálna valamilyen több forrásból táplálkozó, formális intézményekhez lazán tapadó és immár legalább négy-öt nemzedéket tartalmazó áramlat, amit nem nevez meg senki sehogyan sem, különösen Pécsi Iskolaként nem. Különben is rettenetesen nehéz lenne ma néhány semmi mással össze nem téveszthető stílusjegyet kimutatni az öt nemzedék egymást követő munkálkodásában. De van néhány körülmény, ami mégis alátámasztani látszik a feltételezést, hogy a művészettörténeti folyamat kisebb egységei, diffúz személyes kitörési kísérletei, progresszív és kommersz alakzatai, vagy éppen a másutt kiteljesedő életművek mégis ide kapcsolódó kontúrjai nagyobb távolságból kirajzolnak egy laza és mégis értelmezhető jelhalmazt. Ami legalább itt, Közép-Európában feltétlen nagyobb figyelmet követelhetne magának. Amit talányosan lehetne a *couleur locale* valamiféle összegzett árnyékaként érteni, de amelyben azért nagyobb fenntartások nélkül korszakról korszakra megérkező vezéralakok is felfedezhetők. Jelentős súlyú helyben maradók és nagy emigránsok. Visszatérők, vagy éppen most távozők. Amelyben az eltávolodás gyakorlatát teljesítőik számára sem idegen a helyi indíttatás elismerése, és amelyben vannak, akik a tökéletes kétlakiságot is vállalják. Iskolaként – mint mondjuk Nagybányáról – nem szólhatunk róla. Nem is könnyen megragadható, mint szellemi közösség, mert alakjai között alkalmasint semmilyen kapcsolat nem fedezhető fel. Csorba működése szempontjából is érdemes számba venni a közelmúlt tényleg iskolaként vagy szépelgőbben műhelynek nevezett formációit, amelyeknek Csorbára nézve erősebb topográfiai vonatkozásai is vannak. Felidézhetjük a feltétlenül problematikus Szentendrért például.¹⁷ Beszélünk ugyanis *szentendrei művészetről*, de nemigen tudjuk, hogy mikor, melyik

összefüggésben mit is értünk e rendkívüli módon sokféle lokális művészetben, amelynek sok iránya, sok vezére, sok mártíra és persze győztese is vannak. A köznyelvben és a művészettörténeti ítéletek rendszerében viszonylag használható értékör fejeződik ki Szentendre emlegetésével és jelzős szerkezetben a különböző művészetekre vonatkoztatottságában. De oly sokféle kvalitás jelenik meg ebben a körben, hogy egyesek akár ki is olthatják egymás érvényét. Pécs képzőművészetével ez nincs így. Igaz, hogy leginkább a XX. században, most kissé veszélyeztetettebb formában, de létezik a személyeknek és teljesítményeknek olyan folyamatossága, az intézményeknek olyan rangja és presztízse, amelyek szinte követelik az általánosítás nagyobb formátumát. Léptékét – hogy utaljak a taglalt festészeti reprezentáció jelképes tartalékaira.

Csorba meghatározó művészeti motivációit keressük. Ezek egyik első, meghatározó hányadát a hatvanas évek dél-dunántúli nagyvárosában találjuk. Pécs ugyanis az eredetiség, a feltalálás szintjén rendelkezik a klasszikus modernség hagyományaival. Formálódásában a német, a horvát és szerb jelenlét közvetlenül egzisztenciális és nemcsak kulturális motívumokkal színező forrás. Jelen van a nemzetköziségnek valami nagyon halvány és nem is mai értelemben vehető minősége, ami mégiscsak a megértésnek a szokásosnál szélesebb sugarú kört biztosít. A nagyváros (főváros) távolsága a piaci verseny és a vitára hivatott értelmiség számosságának hiányában itt elsősorban a tárgyilagos kritikai viszonylatok kialakulását hátráltatta, a hosszú ideig nem létező felsőfokú művészképzés műhelyei a megújulás folyamatos igényének kifejezésében jelentettek fogyatéket. A vékony és eltérő orientációjú polgári réteg a műtárgypiac gyengeségét nemigen változtathatta meg, az állam és az egyházak elkötelezettsége a műpártolásban mindmáig egyenetlennek látszik.

Úgy tűnik azonban, hogy mindezek mellett és ellenére Pécs XX. századi kultúrtörténetében megjelent egy érdekes, alig észrevehető (ezért zsinórmértéknek sem tekinthető) tájékozódási irány, amit nagyon sokféle mozzanat támasztott alá. Számba venni ezeket érdemes volna, de a finom összefüggések feltárását igénylő filológiai aprómunka ma aligha kérhető számon bárkitől. A tájékozódás „hangolása” táplálkozott a nagynevű pécsi művészemigráció tevékenységéről szóló adatokból. A pécsi pszichiátria „felöltté válásának” kísérőjelenségeként létrejövő műgyűjtemény távlatokat nyitó, problémafelvető és -megoldó jelenlétéből, a nagy igényű orvos értelmiség szellemi hatásából, az Erzsébet Tudományegyetem jogi és bölcsészettudományi iskoláinak megerősödéséből mégiscsak származott valami, talán

17 Lásd Bodonyi Emőke: A szentendrei művészet fogalmának kialakulása című doktori (PhD) értekezése. ELTE, 2007.

országosan is érthető minőség, ami megkülönböztethetővé tette ezt a várost Debrecen, Szeged, Miskolc vagy Kolozsvár kulturális mikroklimájától.

Nem egyszerű itt igazságos összehasonlításokat tenni. Az egyenlőtlen városfejlődési folyamatokban a vizsgálati szempontoktól függően lesz egyik vagy a másik rangosabb. Az összehatás is az egyenlőtlenség benyomását kelti. Pécsen azonban a modernizálódó Zsolnay-gyár megtelepedésétől egy nemzetközi összemérésekben is számottevő tendencia látszik kibontakozni. A Zsolnay-gyár életében az első harminc év olyan művészeti útkeresésekkel jellemezhető, amelyeknek során az egyetemesen érvényesnek tetsző irányzatok úgyszólván mindegyike beépült és elsődleges minőségű iparművészeti termékekben öltetett testet, míg nem a századforduló táján a világsztenderdekhez tökéletesen illeszkedő, azokat érdemben kiegészítő műegyüttesek is létrejöttek. A létrehozásukhoz szükséges invenció és szaktudás máig emlékezetes hazai és külföldi művész személyiségek és iparművészeti szakoktatás jóvoltából Pécs egyik meghatározó kulturális alaprétege lett.¹⁸ A város gazdaságtermelő kultúrájának összetétele teremtette meg a további, elsősorban a vizuális művészetek művelése számára megfelelő alkotói klímát. Ez, a város tényleges kulturális-klimatikus adottságaival, más műnemek számára is inspiratív légkört biztosított. És ami talán ugyancsak lényeges: elismerést szerzett a művészeti alkotómunkának ott is, ahol evvel kapcsolatban sem érdek, sem műveltség nem volt széleskörűen tapasztalható. A motivációknak ez a halmaza segíthette talán annak a polgárosult nemzedéknek a gyermekeit, akik aztán Európa nagyobb művészeti központjaiban – a pécsiek mondjuk a Bauhausban – tűnhettek fel.

Az országon belüli harc a szereplés terepéért, a kedvezm-

nyezett helyzetek szűkössége vagy éppen az érdekérvényesítés szempontjából alapvetően eltérő pozíciók olykor nincsenek tekintettel a minőségre. A relatív távolság a képzőművészeti mozgások turbulens középpontjától, a kritikai érdeklődés motívátlansága nem kedvező körülmények. Ahol a személyes ítéletnek és az ízlésnek olyan jelentősége van, mint a művészeti teljesítmények megítélésénél, ott óhatatlanul komolyabb marketingmódszerek kívánatosak az észlelhetőség küszöbértékeinek fokozására. Enélkül a sikerképesség mai objektív fogatékai is árnyékot vetnek ezeknek a teljesítményeknek az elrendeződésére. A rokon- és ellenszenveknek, vagy éppen művészetpolitikai szempontból súlyozott megfontolásoknak a beszivárgásai mellékessé is tehetik ezeket a forró nyomokat, mert hiszen ezek nem a „centrális viselkedés” (cool, trendi, könnyűkezü integrációk, mediális–technikai tökéletesség stb.) preparáltan sikerképző szabályai szerint lendülnek mozgásba. (Miközben a piaci regisztrációt is természetesnek vélik.) Megvan ezekben a munkákban a társadalmi viselkedést javítani szándékozó tetterő, a kíváncsiság, és valami kétségtelenül hatékony filozófiai jellegű igényesség is, ami a tényleges létrehozás és valóságos érzéki viszonylatok észrevételére, az élmény ma furcsa mód hagyományos talapzatára épít. De éppúgy megvan a művekben a „vidékiségnek” a „fővárosinál” esetenként nemesebb értelme is, amennyiben a kitörés és elsődleges mozdulatok megelőzik a megfontolás és körmönfont érvelés sémáit. Már amennyiben e közvetlenebb kifejezésben szorosabb kötődések, erősebb egzisztenciális és érzéki érdekek is megszorulhatnak. Talán valami lassúság is van a képek szuggerálta nem „középponti helyzetben”, ami a koncentráció kifejlesztésében és irányra tartásában talán nem is feltétlenül káros késztetés.

18 Aknai Tamás: Afféle katakombá ez... Színerő és léptékváltás. Zsolnay-gyár, 2007. augusztus 1.– szeptember 16. ECHO, 2007. október



Hárskút VII., vegyes technika, papír, 56,8 × 43,5 cm, 1974, j. I.: Csorba Simon



Hárskút X., vegyes technika, papír, 56,8 × 43,5 cm, 1974, j. I.: Csorba Simon

A világ tenyerébe kalapált szeg¹⁹

Az élet és annak eseményeit eredményező, azokat körülvevő indulatok egyebek mellett műalkotásokba is vándorolhatnak. A művészettörténet és -elmélet a jelentésadásnak és jelen-téskeresésnek nagy hagyományát és hallatlanul differenciált módszertanát is létrehozta.²⁰ Ezek mindegyikében rögzítve van a hely, a történelmi tér és idő, az alkotó személyiség éppen adott életfeltételeinek, valamint a kulturális konvencióknak, esetleg nemzedéki hovatartozásnak a jelentősége. Csorba esetében sem engedhetjük meg magunknak, hogy félrenézve ne szóljunk személyére vonatkoztatva a fentiekről, hiszen ha nem is ragadhatjuk meg mindezek közös eredőjeként mindjárt a műalkotást magát, de nagyjából megérthetjük, hogy az adott feltételek között miért is avval szükséges számolnunk, amit műalkotásokban előbénk hozott az elmúlt negyven esztendő.

És jegyezzük meg sietve: kezdetben volt a határtalan kétségbeesés. Nem volt az ötvenes évek végétől számítva olyan körülmény a késői serdülőkor helyszínein és az érlelődés helyzeiteiben, ami ne a fiatalember hiányérzeteiről szólt volna. A finom dráma klasszikus alaphelyzete a vágyak, részben vélt, részben kitapogatott valós szellemi és fizikai képességek, a megvalósítás érdekében bevethető akaratérő és elszántság, valamint az éppen aktuális magyar adottságok, külső viszonyok konfliktusát jelentette. A természettudományok iránti érdeklődés tökéletesen kimeríthetővé tette számára mindazt, amit „megismerés” és igazság gyanánt egy serdülő számára elfogadhatóan állítani lehet, miközben az embernek és közösségének, természetének, vagyis történelmének állapotával kapcsolatban rettenetes élmények ér-

hették. A jelszavak és a köznapi élettapasztalat szétszakadásának az élménye, a dogmák és a tapasztalati valóság különmeműsége, a szellemi gazdagság és szellemi szegénység, egzisztenciális biztonság és a kiszolgáltatott bizonytalanság kettőssége. A pöffeszkedő magabiztosság politikai formái és a vallásos-morális következetesség sérülékennyé tevő vállalása a hatvanas évekre szilárdan felrajzolódó ellentrendszert alkottak, amelyben a korai huszonévesek komoly indulattal szoktak irányt keresni maguknak. Ez az irány pedig nem lehetett ellentmondásban sem az igazságot firtató megismerés vágyával és eredményeivel, sem a végső igazságból következő, nagy filozófiai előfeltételeket követelő és azokhoz vezető morális utak logikájával.

Márpedig ez Csorba esetében így volt. Elképzelései az ember tökéletesedéséről, lehetséges igaz útjáról ekkoriban még érzékenyebben támaszkodhattak a saját és önismereti alapon felépített énkép megalkotásának – keserű – tapasztalatára. De ebben a képben már messzemenően nem csak a praktikus működésű anyagcsomagot, az ember itt megismerhető valóságát írja körül. Sokkal inkább azt a teremtésben megszületett szellemi és morális lényt, akinek sorsszerű sodródása egyszerre anyagi és éteri természetű, és akiről a pragmatikus észlelések adataival csupa féligazságot mondhatunk csak. A hatvanas évek hivatalos művészete és elsősorban a modernizációnak formai megújulást óhajtó, lényegében üres törekvései, a reflexmodernség történeti és morális értelemben is tetten érhető önfeladásai az elhagyott útelágazásokhoz terelgetik vissza. Ezenközben azok között kell látnia magát, akiket a leszegényített és manipulált kulturális

19 Pilinszky János: Marhabélyeg. In: Kráter. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976. 141. l.

20 A művészet (art) folyamatos használata ebben a tanulmányban, különösképpen szembehelyezve valamivel, amit nem-művészetnek (non-art) nevezünk, úgy tekintendő, mint egy módja annak, ahogyan utalhatunk egy kulturális diskurzus állandóan változó formájára. A diskurzus olyan termékekkel foglalkozik, amelyek a számunkra is olyan ismerős nemzetállami kulturális hagyománynak a részeit képezik, amelyek a nyugati típusú árucikkek piacán szerepet játszanak (műkereskedelem), és amelyekért filozófiai, vallási és/vagy politikai érdekek apellálnak. Jelentésméletek és interpretáció legfontosabb irodalma: Arthur Danto, „The End of Art” in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 81–115; Danto, „Three Decades after the End of art” in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton University Press, 1997), 21–39. Hans Belting, *The End of Art History*, trans. Christopher Wood (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach Zehn Jahren* (Munich: Beck, 1994)., Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 22. „Je mehr die innere Einheit einer autonom verstandene Kunstgeschichte zerviel, umso mehr löste sie sich in das ganze Umfeld der Kultur und Gesellschaft auf, zu dem man sie rechnen sollte. Der Streit um die Methode verlor seine Schärfe, und die Interpreten ersetzten die eine, zwingende Kunstgeschichte durch mehrere, ja viele Kunstgeschichten, die als Methoden ähnlich konfliktlos nebeneinander existieren, wie es die zeitgenössischen Kunstrichtungen tun.”, Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993)., Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983)., Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, fordították: Geoff Bennington és Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 37–147; valamint ld. még David Rodowick, „Impure Mimesis, or the End of Aesthetic” in *Deconstructions and the Spatial Arts: Art, Media, Architecture*, ed. Peter Brunette and David Wills (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 96–117. Joshua Taylor híres *Learning to Look*-jának (Chicago: University of Chicago Press, 1957) formalista ideológiáját Linda Seidel és Katherine Taylor hasznosan kontextualizálta beszámolójában a társadalmi és kulturális agendákról, amelyek meghatározták a művészet helyzetét és szerepét az intézményben, amihez Taylor kurzusa készült. Ld. Linda Seidel és Katherine Taylor, *Looking to Learn* (Chicago: University of Chicago Press, 1998)., Rosalind Krauss, „Welcome to the Cultural Revolution”, October 7 (1996), 85. l. Thomas Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985). Crow elméletének alapja Jürgen Habermas *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, ford. Thomas Burger, Frederick Lawrence (Cambridge: MIT Press, 1988).

közélet egyértelműen mellékpályákra kényszerített, akik alkotói attitűdjükben egy meggarthatóbb, mélyebb magyar és európai kulturális horizont emlékéit is vitalizálni kívánták. Konstruktivitással, szürrealizmussal, dadával, sorsfilozófiákkal, szecesszióval, a mo-

dern ember már száz éve összefüggő állítás-sorrá fogalmazott bizonytalanságaival. Amelyek a szépség páratlan testet öltéseit és halálos fenyegetettségét, az emberség megtartása érdekében a művész leplezhetetlen felelősségét is felmutatták.

Előttörténet. A kulturális környezet. Pécs

A kaposvári Csorba–Simon László Iván Pécssett lesz képzőművész. Pécs kulturális státusának meghatározása elengedhetetlen követelmény, amikor a hatvanas évek közepén egy itt induló festőre tett hatások teljességét kívánjuk felidézni. Később korántsem ezek a lokális körülmények fogják majd alakítani Csorba tevékenységét, de az „első lépések” fontosságát nem feledve, kíséreljük meg felidézni mindazt, ami egy újra érzékeny és kereső elme számára megerősítést, inspirációt jelenthet. Vagy ami a ma is alkotó művész mindennapjaiban izgató „újraolvasások” és újraértelmezések (értések) terepe lehet.

Országos léptékben is bizonyító erőt sugároz Pécs modern művészetének előttörténete. Ez az erő volt, ami néhány példás akaratú és nagy képzelőerejű művész, politikus, muzeológus ténykedése nyomán egy valóban páratlan múzeumi-gyűjteményi és alkotótelepi hálózatot alakított ki ebben a dél-dunántúli városban. Ebben már ott voltak a modern magyar művészet Budapesten még nem emlegethető alakjai is. Pécssett már a századforduló után voltak művészek, akik a modernizmussal jegyezték el magukat. Ezt bizonyítja, hogy 1920-ban aktivista rölapot terjesztettek, hogy a fiatalok közül nyugati művészeti műhelyekbe, iskolákba kívántak menni, ahol az új, technikai nehézségeket és távolságokat nem ismerő modernizmus irányzatai éltek. Molnár Farkas, Forbát Alfréd, Weininger Andor, Breuer Marcell, Johan Hugo a németországi Bauhausba mentek. Ők valamennyien világszerte ismert építészekké váltak. Annak ellenére, hogy 1914-ben Pécssett rendelet tiltotta újabb egyesületek létrehozását, „a szépművészeteknek itt már korábban is élő mozgalma öltött hivatalosan formát” az 1926-ban végre engedélyezett Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társaságában. Céljuk a vidék és főváros összekapcsolása, a tehetséges fiatalok tanulmányainak segítése, kiállítások rendezése volt. Művészeti díjat is alapítottak Weber Xavér Ferenc emlékére, amit 1930-ban először – a Pécssett 1910-ben gyűjteményes kiállítást rendező, 1912 óta pedig itt működő – Gebauer Ernő kapott meg. A város 1931-ben újabb 500 pengős díjat alapított, melyet odaítélni csak a város múltját és jelenét megörökítő műveknek lehetett. Ezt a díjat is Gebauer Ernő kapta meg elsőként templomi freskó tervével. A társaság

1929-től szabad festőiskolát is létrehozott, amit Gebauer Ernő és a nyaranként Franciaországból hazalátogató Martyn Ferenc – gyermekkorában Rippl-Rónai József tanítványa – vezettek. Martynhoz hasonlóan haza-hazajöttek a „bauhauslerek” is, némiképpen megtermékenyítve, a nyugati moderniségről szóló hírekkel fűszerezve a hazai modern művészet „ízeit”. Gábor Jenő, aki 1926-ban maga is Párizsba ment, mint Martyn Ferenc, néhány hónap elteltével soha el nem múló jelentőséggel határozta meg a város progresszív képzőművészetét. A kubizmus, purizmus, expresszionizmus, később az art deco egymásra csúszott formálásmódja jellemzik Gábor Jenő ma újra felfedezett, és végre a valóságos helyén súlyával értékelt művészetét.

1927-től a Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társasága őszi és tavaszi tárlatokat tartott, csupán 1939-ben – a politikai helyzetre való tekintettel – nem tette ezt meg. A katalógusokból kiolvasható, hogy Molnár Farkas éppen Budapesten van ekkor, de Stefán Henrik, a „Staatliches Bauhausból”, Forbát Alfréd Berlinből, Martyn Ferenc Párizsból tartja fenn tagságát. A város rendőrkapitánya, Török Lajos hosszú ideig a társaság elnöke, tagjai és más tisztségviselői pedig neves pécsi polgárok voltak. 1934-ben, egy tehetségkutató kiállításon tűnt fel először Gyarmathy Tihamér VIII. osztályos reáliskolai tanuló neve. A város szellemi életének megújítását szolgálta, hogy az itt élő művészek igyekeztek intenzív kapcsolatot tartani a fővárosiakkal. Ennek a törekvésnek az eredménye volt, hogy 1930-ban Glatz Oszkár a „Képzőművészet irányairól” tartott előadást. Csontváryról – akinek múzeuma Pécssett van – először 1936-ban itt beszélt Lehel Ferenc, egyike azoknak, akik a kevesek között felismerték Csontváry korszakos jelentőségét és akik az első összefoglaló könyveket megírták Csontváry életművéről. Esztergár Lajos polgármester például személyesen kért fel történészeket, művészeket, hogy rendszeresen tartsanak előadásokat a városháza közgyűlési termében. 1942 januárjától megfordult itt Kállai Ernő, aki Cézanne-ról és a „belőle származó” konstruktív művészetről, Entz Béla orvosprofesszor az anatómia és a művészet kapcsolatáról, Török Gyula régész a pénzverésről, Martyn Ferenc Rippl-Rónairól beszélt. A Pécsi Napló és a Dunántúl rendszeresen hírt adott az eseményekről és



Cím nélkül., vegyes technika, papír, 125 × 70 cm, 1977, b. l.: Csorba Simon 1977



Cím nélkül., vegyes technika, papír, 125 × 70 cm, 1976, j. l.: 1976 Csorba

értékelte is azokat. Legtöbbet Nikelszky Géza foglalkozott a helyi művészet kérdéseivel, de mellette még Harcos Ottó, Gärtner Jenő, Dénes Gizella írtak emlékezetes művészeti kritikákat. „Dél-Dunántúl művészeti életének fokozása és megerősítése érdekében Pécssett művésztelepet kell létesíteni...” – írta a Társaság 1942. november 21-én Szinyei Merse Jenő kultuszminiszternek, aki a tárgyban 1943-ban támogató levelet küldött a polgármesternek. Szép tervek fogalmazódtak meg jeles tervezők asztalán, csupán a 150 ezer pengő hiányzott a terv megvalósításához.

A szépideából annyi maradt mindössze, hogy a Képzőművészeti Főiskola növendékeit nyaranként vendégül látták a társaság tagjai. E tekintetben Mohács járt az élen, ahol 1922-től töltöttek nyarakat a művésznövendékek. Pécssett rendszeresen 1930-tól voltak művésztelepi „táborozások”. Azért kell ezt a szót használni, mert a telep maga alkalmi szállásokon, többnyire a Makár utcai iskolában (ma a PTE I. számú Gyakorló iskolája az Alkotmány utcában) volt. Körülményeiről árulkodik a társaság elnökének a város polgármesteréhez írt levele: „a királyi rendőrség adott 5 darab vaságyat 10 darab hosszú ágydeszkával, 3 db mosdótálat és ugyanennyi szekrényt a szegényháztól kérek. Kérem annak engedélyezését, hogy a telep tagjai a községi szövetkezet konyháján önköltségi áron étkezhessenek.” A növendékek kedvezményes belépőjegyet kaptak a Hullámfürdőbe és az Apollo moziba, és ha nem volt pénzük a hazautazásra, a rendőrkapitány kitoloncolási menetlevelet írt nekik, amivel elmehtek Pécsről menetjegy nélkül.

A Pécsi Képzőművészek és Műbarátok Társasága, ahol csak lehetett, segítette a fiatal művészek érvényesülését, aukciókat rendezett, szabad festőiskolát tartott fenn a nem professzionális érdeklődők számára. A háború után, 1945-ben mondták ki feloszlásukat, majd a társaság átadta helyét a Magyar Képzőművészek Szabad Szervezetének, hogy „ebben a magyar Provence-ban az itt élő ember művészeti kultúráját nevelje, irányítsa, életét egészé tegye”. Megpróbáltak tehát „új típusú” kapcsolatokat kialakítani a lehetséges „új” közönséggel, amihez a Munkás Kultúrszövetségben láttak együttműködésre kész partnert. 1946-ban az új szervezet siettetette megnyitni a Pécsi Képzőművészeti Szabadlíceumot, melynek első igazgatója Gábor Emil volt. Egykori növendékei között ott látjuk Keserü Ilonát, Lantos Ferencet, Bokros Lászlót. A Magyar–Szovjet Művelődési Társaság létrejötte azonban jelezte, hogy az európai típusú modernizáció lendüle-

te meg fog törni, hogy a jelentős pécsi képviseléssel rendelkező „Európai Iskola” törekvései nem lesznek hosszú életűek. Az új szervezet egyik segítője a Városi Múzeum volt, itt fogalmazódott meg először egy „Modern Képtár” létrehozásának gondolata. 1947-ben, a Fővárosi Képtárban rendezett „Szabad Nemzeti Kiállításon” 16 pécsi művész szerepelt.

Martyn Ferenc 1946-ban Budapesten megnyílt gyűjteményes kiállítása komoly elismerést hozott a Pécssett sajtóságos irányú, modern szellemű művészeti életnek. 1949-ben aztán a „sztálini munkafelajánlások” keretében alakult meg a szövetség dél-dunántúli csoportja, amelyben a tagságot már semmiféle minőségi-művészi követelmény nem szabályozta. Mindennek ellenére a progresszív európai művészet eredményei beszűrődhettek a város kultúrájába. Csak evvel magyarázható, hogy nem szűnt meg az igény állandó modern gyűjtemény múzeumszerű bemutatására. 1952-ben került közgyűjteményi leltárba az első 152 tételes műtárgysor, mely megvetette alapját a ma már több ezer alkotással rendelkező Modern Magyar Képtárnak, az ország egyik legnagyobb művészeti gyűjteményének.

Pécs mindenkori várospropagandájában és művelődésügyének ismerőiben érthető kritikátlansággal él a tudat, hogy a modern magyar művészet egyik hazai központjáról lenne esetünkben szó. Pécssett szívesen emlegetik, hogy a mindenkori modernség befogadásában és alakításában milyen nagy mértékben vettek részt ide kötődő alkotók. Hogy mennyi művész él és hogy mennyi műalkotás jön létre a városban az Európától távolodás és a „világhoz” közeledés folyamatában. Valójában és sajnálatosan, a legújabb korig igen kevesen voltak nemzetközi léptékben is hatékony művészek, akik tényleg megengedhették maguknak, hogy ragaszkodjanak a városhoz. Talán Martyn Ferenc volt közöttük a legjelentősebb.²¹ Munkásságának megmutatása a tudományos feldolgozás minden adottságával felruházott múzeumban történik, amelynek mindeddig volt módja bemutatni egy monografikus kiállítás keretei között a Martyn-életmű meghatározóan reprezentatív darabjait. Mert kétségtelen, hogy Martyn Ferenc művészete a művekben mutatkozó inspiráció természete szerint és a művészi megnyilvánulások eredetiségét tekintve is eltér a kulturális fejlődés hazai modelljeitől. Olyan nemzetközi jelentőségű kulturális közegben merítkezett meg, amelyben az úgynevezett modernizmus első számú forrásvidékét tiszteljük mindmáig. Párizs 1926 és 1940 között mindent felmutatott a képzőművészetben,

21 Martyn Ferenc (Kaposvár, 1899. jún. 10. – Pécs, 1986. ápr. 10.). A Párizsból hazatért Rippl-Rónai József házában töltötte gyermekkorát. A főiskolán Rudnay Gyula, Vaszary János és Réti István tanítványa volt. 1926–1940 között Párizsban élt, kapcsolatba került Chirico metafizikus szürrealizmusával, az Abstraction-Création művészcsoporttal. A Képzőművészek Új Társasága (KÚT) tagjává választotta. 1945-ben véglegesen Pécssett telepedett le. 1945 után egyik alapítója volt a Galéria a Négy Világtájhoz nevű kiállítóhelyiség köré csoportosuló Elvont Művészek Csoportjának. Az 1940-es években festményei mellett a modern szobrászat korai magyar kísérleteit hozta létre. Dinamizmus, a tiszta színek harmóniája uralja képeit. Illusztrációkat készített, foglalkozott kerámiával, fém- és kőszobrászattal is. Martyn Ferenc nem ismerte híját az elismeréseknek. Megkapta a Munkácsy-díjat (1962), az Erdemes (1970) és Kiváló művész címet (1978), közben pedig a Kossuth-díjat is (1973).

amit az európai és atlanti világ aztán népszerűvé tett az ötvenes és hatvanas években.

Magyarországon igen kevesek maradtak azok, akik őrizni tudták a kutató-kísérletező avantgárd Martyn által megvalósított viselkedésmódját. Munkássága a Káptalan utca végén lévő kis palotában fejeződött be, ahol halála után egy állandó múzeumi kiállítás keretei között volt látható minden meghatározó jelentőségű képe, szobra. Zarándokhely volt ez a múzeum, az emlékszoba, ahol felfoghatóvá vált a titokzatos energia, amelynek sugárzását még a nyolcvanas években is érezhette, aki Pécs akkori képzőművészetével megismerkedhetett. Martyn állt majdnem minden progresszív mozgás mögött véleményével, személyes kapcsolataival, felvilágosult és bátor ítéleteivel, amelyek közé belefért sok egyéb mellett a képtáralapítás és a tehetséggondozás is. A Káptalan utcai épület aztán visszakerült az egyházhoz, amely más funkciót talált neki, s ma már csak a két nagy Martyn tervezte bronzszobor emlékeztet a meghitt és páratlanul eredeti hangú gyűjteményre. A Martyn-képek és -szobrok hosszan tartó raktári semmittevés után aztán nemrég kerültek újra nyilvánosság elé. A Modern Magyar Képtár Káptalan utcai épületének földszintjén volt egy tágasnak egyáltalán nem tekinthető restaurátorműhely, amelynek kiköltöztetése után az Európai Iskola korszakához kapcsolva két teremben újra láthatóvá lettek Martyn Ferenc munkái. A Martyn-festészet és -szobrászat legfőbb fordulatai a hazai szürrealizmus és absztrakt törekvések egyik összetett foglalataként hatnak. Fontos kis darabok a *Collioure-i kikötő* (1940) majd az intenzív dekorativitású *Kék alapon piros figurák* (1941), illetve az 1943-as *Ír király. A Kikötőben* (1946), a *Régi szerszámok* (1947) és az *Elhagyottan* (1948) című festmények. Aztán az 1956 élményét is megfogalmazza egy festmény, éspedig a *Háború szörnyetegei Collioure felett* (1956), amelyben a békés, és művészek által belakott festői táj „romlik el”.

Martyn festői orientációt jelentett. De Pécssett volt például a balettosoknak műhelye Eck Imre keze alatt. Műhelye volt a zenészeknek. Amikor Csorba még Pécssett volt, két helyen lehetett hangversenyt rendezni, a színházban és a Liszt-teremben. A zeneiskolák tele voltak szerepelni vágyó újat kereső fiatalokkal. A híres

zeneművészek is szerettek Pécssett koncertet adni. Kircsi László modern darabokat játszott, Barth István a *Syrinxet* mesélte el a fuvoláján,²² Bagi István ügyvéd (később alkotmánybíró) reggelig zongoráján improvizált. Szkladányi Péter megszervezte a Mecsek Fúvósötöst. Itt volt az íróknak a Jelenkor műhelye. De műhelye volt az élettanászoknak is.

Grastyán Endre akadémiai székfoglalója a játék neurobiológiájáról szólt. Csorba érzékeny baráti kapcsolatban állt Grastyánnal, mélyen lesújtotta, amikor meghalt. Grastyán egyszer így jellemezte magát: „...Nem vagyok jó arra, hogy nektek műszert, kapcsolatokat és ösztöndíjat szerezzek... Egyhez értek, ahhoz, hogy megmondjam, hogy amit találtatok, az jó vagy semmit érő ... Ha valaki csak egy körömpiszoknyi újat talál egész életében, akkor már nem élt hiába... Nem ti vagytok az ellenségeim, hanem én vagyok az saját magamnak... Én képtelen vagyok úgy egy mondatot leírni, hogy ötször át ne javítanám... És engem nem érdekel, hogy ti mit kívántok tőlem és mi lenne jobb, mert azt a doktori értekezést én nem tudom megírni. Nekünk egyetlen jutalmunk és menedékünk van, és ez a tény... Ha valakinek hosszú szenvedésekkel teli munka után megnyílik a lehetősége, hogy a TÉNY közelébe kerüljön, az nem élt hiába... Azért a néhány világos pillanatért érdemes végigszenvedni éveket... Van olyan, akinek ez soha nem adatik meg, azokat én letojom, és titeket is letojlok, ha elfelejtetek játszani, mert egyetlen dolognak van értelme a világon, és ez a játék...” Itt volt az anatómusok műhelye, élén Szentágothai Jánossal, akiről tudni való volt, hogy jól rajzol, ezt a tudományát be is mutatta hallgatóinak az előadásain. Szobájában hosszú ideig ott díszlett Martyn Ferenc képe.²³ Külföldi utazásain festett akvarelljeit csodálták a kollégái. Szirmai Imre naplója szerint 1970. január 4-én az élettanászokkal (Molnár Péter, Kolta Péter, Lénárd László, Szabó Imre) emlegették Csorbát egy beszélgetés során és sajnálták, hogy elhagyta a várost. De olvasták Aldous Huxley-t, tudták, mindegy, hogy az ember mivel foglalkozik, a lepkegyűjtéstől a lánykereskedésig. A lényeg, hogy sokáig és kitartóan tegye. „Ha így van, akkor előbb-utóbb megjutalmazódik. Ebben a kitartásban és tevében van a magyarázata a munkáséletűek egymás iránti tiszteletének.”²⁴ – írta később Szirmai.

22 Claude Debussy 1913-ban írt szóló fuvoladarabja.

23 Két ülő figura vízparton. 1957. v.o., 113 × 138 cm. JPM ltsz. 74.163.

24 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat.



Kézerotika IX., vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1976, b. k.: Csorba Simon 1976



Kézerotika X., vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1976, b. I.: Csorba Simon 1976



Felsőmocsolád, papír, olaj, 2004, j. I. Csorba Simon

Mást akarok: eleven áramot sugározni... A kezdetek

Van egy, a Magas-Tátra alatt fekvő község, Csorba, amelynek első írásos említése 1280-ból való. A település legrégebbi neve – Corba – valószínű földrajzi helyzetével függ össze – a Magas- és az Alacsony-Tátra közötti „csorbában” található. A falu a lipthói Bogomir erdejében létesült, később a Szentiványi, Szmrecsányi és Bánó család birtoka volt (ezek Bogomir gróf családfájának három ága). A három alapító család szimbolikusan három csillaggal van jelen a község címerében. A Bánó család sarjának, a későbbi Csorba Simon László festőművésznek a nevében érdekesen kapcsolódik össze mindez. A tapolylucskai és kükemezei Bánó család ősi székhelye Sáros vármegye. Yssabor vagy Vizibor néven 1170–1230 körül kezdődik a „Bánók” története. Házasság révén került Felsőmocsoládra a Bánó család, s ez a família határozta meg a község életét hosszú időn át. 1910-ben a Bánóknak 2500 kataszteri hold földjük volt. Csorba a felsőmocsoládi kastélyban volt kisgyerek. A földbirtokos Bánó Iván első unokájaként nagy szeretet övezte élete első 5-6 esztendejében. Azután jött az államosítás, a kitelepítés, az örökbefogadás és mindaz, ami egy serdülő számára olyan élmények sora, amelyek a genetikai meghatározottság mellett a személyiség kialakulását lényegileg meghatározó tényezőkké váltak. 2007. július 7-én is volt egy Bánó-találkozó Mocsoládon.²⁵

Itt – Csorba erre vonatkozó levelének közlése szerint – a következő anekdota hangzott el egy öreg rokontól, aki ma is Sáros megyében él az egyik ottani Bánó-kúriában. A XIX. század második felében a Szinyei és a Bánó-birtokok, Jernye és Osztopataka környékén szomszédosak voltak. Az egyik Bánó földje igencsak el volt hanyagolva és teli volt gazzal, pipacssal. Szinyei ide vitte ki modelljét a pipacsos mezőre és itt festette a *Pacsirta* című festményét.²⁶ Az illető Bánó, a „távoli rokon”, a földbirtokos szomszéd így fakadt ki, miután Szinyei Merse képe híresen sikeres lett és

díjat is szerzett alkotójának: „Ez a művész Pál szomszéd azzal gazdagszik, amivel én, a birtokos szomszéd elszegényedek. Ilyen hát a Bánósors?!” (Mindez utalás a pipacs borította ugarra, no meg a dzsentimentalitásra – tette hozzá Csorba.)

Az 1943. szeptember 6-án született Simon László Ivánnak gyermekkori rajzai nem maradtak fenn. Megjegyzése szerint édesanyjának művészi jelenléte gyermekkorától teljes tartama alatt elfojtotta saját kreatív ösztöneit és ellenállt a művészetnek már csak azért is, mert idegesítették a művészek, „édesanyám riválsait láttam bennük”. Ezt írta Csorba rövid művészéletrajzában.²⁷ Édesanyja, Bánó Mária festőművész aktív tagja volt a kaposvári Balázs János festőkörnek, ahol Csorba gyermekkorában többször volt modell is.²⁸ Bánó Mária festményei kiérték olajképek voltak, híján minden „nőies” cicomának, amik a festőnők képein olykor felfedezhetők. „Csorba anyja kitűnő személyiség volt. Az intelligens, nyugodt, szép arcú teremtésben volt valami kellemes arisztokratikus vonás. Balatoni kalandozásunk során úgy ismertem meg, ahogy szeretetteljes tekintélyével kormányozta gyermekeit, a kissé bárdolatlan Csorbát is” – írta Szirmai Imre, a barát.²⁹ „Édesanyám minden technikai tudását ellestem, anélkül hogy erről a legkisebb sejtelmem lett volna. Feltettem a falra bekeretezett alkotásait. Jutka meg is állapítja, hogy milyen nagy művész volt édesanyám, hogy mennyire követtem művészetem kezdetén az ő finom stílusát. Annyi mindenkit nevezek mesteremnek, csak pont édesanyámat hagynám ki e sorból!... Édesanyám művészi akvarelljei felnyitják szívem szemét és rádöbbenek, hogy valójában édesanyám a mesterem, az ő tanítványa vagyok!”³⁰

Édesapját, Simon Lászlót Kisbéren temették el. Vezérkari őrnagy rangban ő volt annak a Vattay Antal altábornagynak az első tisztje, aki a Don-kanyarból hazahozta a magyar sereg egy részét.³¹ Simon László katonaként a Bakonyban, Bakonyársáknánál

25 A család Magyarország ma is élő történelmi családjainak egyike. A família okiratilag bizonyíthatóan csaknem nyolc évszázados múltra tekint vissza. Ez a szerteágazó nemesi család számos ágból áll, a rokonok a világ minden részében megtalálhatók, de ami biztos, hogy 2008. július 7-én összejöttek mintegy 350-en, a teljesen önérből felújított ősi családi kastélyban Felsőmocsoládon.

26 Szinyei Merse Pál (1845. Szinyeújfalu – 1920. Jernye): *Pacsirta*. 1882. Olaj, vászon, 163 × 127 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

27 Aknai Tamásnak 2007. július 4-én írt levelében.

28 Wehner Tibor: A változó az állandó elem. In: *Új Művészet*, 1989/7. 44. l.

29 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat.

30 Csorba kéziratos visszaemlékezése és levele Aknai Tamásnak 2008. ápr. 14-én.

31 Vattay Antal (1891–1966) (1930-ig Vetter). Altábornagy, híres katona család sarja. 1912-ben avatták hadnaggyá. Harcolt az első világháborúban, 1918-ban olasz fogságba esett. Hazatérte után vezérkari és csapatszolgálatot is ellátott, 1937–1939-ben a szegedi 5. vegyes dandár vezérkari főnöke volt. 1941 januárjától dandárparancsnok, részt vett a Szovjet unió elleni hadjárat első szakaszában. 1942 őszén hazatért, és átvette az 1. lovashadosztály parancsnokságát. 1944 márciusában mozgósította csapatait a németek ellen, de felettesei leállították intézkedéseit. Ezután Varsó környékén harcolt egységeivel, de német nyomásra leváltották. Augusztus végén a kormányzó főhadsegéde lett. A kiugrási kísérlet után (mivel Horthy bizalmasának számított) a németek őrizetbe vették, később átadták a nyilasoknak, akik lefokozták, és bíróság elé akarták állítani, de a tárgyalásra már nem került sor. Egyéves amerikai fogság után 1946-ban tért haza. Nyugdíjazása után 1950-ben a kommunisták letartóztatták. Koholt vádak alapján 10 évi börtönre ítélték, 1956-ban kegyelemből szabadlábra helyezték.



Bánó Mária és Simon László, szülők esküvője

esett csapdába.³² Egy konspirációs manőverben egy Ibrányi nevű tiszt is lepaktált a németekkel és megakadályozta, hogy létrejöjjön a Horthy-féle kiugrás a németekkel kötött szövetségből. Simon László nem értesült arról, hogy csapatrészeivel fel kellene vonulnia a Vérmezőn, hogy támogassa Horthyt, ugyanakkor megtagadta a németek parancsát, hogy rongyos seregével védelmezze visszavonulásukat Bakonyvárkány és Kisbér területén. A parancsmegtagadás és az árulásnak tűnő szabotázs miatt statáriális eljárást kezdtek ellene. Az ítélet meghozatala előtt állítólag öngyilkos lett. Többen nem értik azonban, hogy egy tiszt hogy löheti fejbe magát oly módon, hogy utána hetekig haldokoljon? 1954-ben, amikor Csorba 11 éves lett, édesapját rehabilitálta a Nagy Imre-kormányzat és antifasiszta hősnak kijáró tisztelettel temették újra el Kisbéren. A város ma saját halottjaként ünnepli Simon Lászlót, és évente, szeptemberben, Simon László emléknap van a városban. 2007 márciusában az UNIX Sportklub szervezésében, megrendezték itt a 100 km-es Országos Bajnokságot, aminek a Simon László Emlékverseny címet adták. Csorba nevében a rehabilitált apai név miatt maradhatott meg a Simon is, csak kötőjellel: Csorba-Simon a hivatalos neve. Ebből kreálta a Csorba művésznevet és ezért többen Simonnak nevezik. A 2007-es első 100 km-es Országos Bajnokságon kitette két grafikáját, elérte, hogy lovakat (vágótánczó méneket) ábrázoló Csorba-grafikáért versenghettek a futók. A versenyzőknek tetszetek a grafikái. 1-es rajtszámmal maga Csorba is pályára lépett. 64 éves volt ekkor.



Az édesanya és az édesapa

A győztes 8 óra alatt futotta le a 100 km-es távolságot, Csorba ez alatt az idő alatt 50 km-t, de benne volt a versenyben, biztatta a résztvevőket.³³ Édesapja tiszteletére egyébként létrehozott egy alapítványt, a Simon László Közhasznú Alapítványt, aminek Kisbéren van a székhelye.³⁴

Saját riválisát nevelőapjában, dr. Csorba Ede ügyvédben lelte meg. Házuk, a Csorba-ház Kaposváron, az Eszterházy utcában, a Táncsics Gimnázium szomszédságában volt. Mária Terézia nemességgel jutalmazta néhai Csorba József sebészorvost, aki ebből építette fel a kaposvári házat és nem mellesleg megalapította a kaposvári kórházat, szintén az Eszterházy utcában. Nevelőapja a szakácsi Csorba családhoz tartozott, akiknek a birtokai valaha Somogyban, Marcali környékén, Nagyszakácsi községben voltak. A kovácsoltvas kapuban fellelhető a „CS” monogram, a belső udvaron a falon pedig ez volt olvasható: „Bús napokon gondolj a jobb napokra.” A nagy szürke házba hozták az öt éves kisfiút Felsőmocsoládról 1947-ben.

„Mint osztályidegen, megbélyegzett, X-es gyerekekben, kialakult bennem valamiféle felsőbbrendűségi érzés. Lenéztem a prolikat, a komcsikat, és irigyeltem osztálytársaimat. Mindezt pedig mélyen titkoltam” – mondta.³⁵ Életének említésre méltó fegyvertényeként rögzítette, hogy 1956-ban friss személyazonossági igazolványa mellé vízijártassági bizonyítványt is szerzett Balatonföldváron. Önminősítése a tárgyban: „híresen jól vitorláztam.” Egy Csorbáról készült, Kamondy Zoltán rendezte portré-

32 Osztoivits Ágnes: Simon László emlékére. (Bennünk élő történelem) In: Heti Válasz. 2004. február 27.

33 Interjú a Taccsvonal című sportműsorban. LÁNCÍD Rádió, 2007. június 25-én, hétfőn, 13–13.50 között.

34 www.simonlaszlo.hu

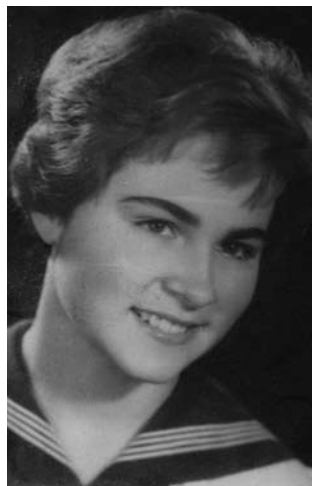
35 Aknai Tamásnak 2007. július 4-én írt levelében.



A Csorba–Simon gyerekek, Laci és Marika Lellén, 1949-ben.

filmnek (A futva festő magányossága) a tévedése folytán a „szakmában” elterjedt a nézet, hogy festeni az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézetben kezdett mint ápolott. 1959-ben ugyan igazolt vitorlásversenyző lett, ugyanekkor felvették a földvári Művész Klubba. Ahogy megjegyezte: „fantasztikus érzés volt, az egész városból, egyedül nekem adatott meg ez. A srácok nagyon irigyeltek érte.” 1959–1961 között a vitorlás versenyzést tartotta legfőbb tevékenységének, visszamenőleg azonban a művészekkel történt találkozások jelentőségét elismeri.

A Balatonnál találkozott Csavlek Andrással, aki festő lett, és Ráday Mihállyal, aki ekkoriban művészettörténész hallgató volt, később filmes és városvédő politikus lett. A művészklubból aztán 1961-ben eltanácsolják (ahogy levelében írta: „a kanászság miatt”), minthogy csak diákok, egyetemisták, diplomások lehetnek klubtagok. Ugyanekkor, gimnazista korában, 1961-ben készítette életének első rajzos munkáját, a *Hittérítő* című karikatúrát egy kommunista agitátorról, aki egyik kezében a Bibliával, a másikban Marx Tőkéjével egyensúlyozott az „igaz utat keresve”. Az iskola-társak kitették a faliújságra, ráírták, hogy Hittérítő, és ezért kapott egy igazgatói rovét. Csorba szerint a roví kézhezvétele után Merő iskolaigazgató megsemmisítette a munkát. Egy érdekes álmának felidézése (2008. április 16. reggel)³⁶ újabb megvilágításba helyezi az egykori első karikatúra születésének és halálának körülményeit. Osztálytársai között volt egy Mikecz Tamás nevű fiú, akinek az apja volt az akkori kaposvári városi tanács kommunista tanácselnöke és Ralovics Gábor, akinek az apja meg a városi Kőjál főorvosa volt. Később mindketten Moszkvában dolgoztak, illetve végeztek el az egyetemet. Mikecz Tamás, amikor Csorba



A testvér Mária és nevelőapa Dr. Csorba Ede

már az 1991–1992-es „művészeti expedícióját” valósította meg, éppen moszkvai követ volt. Később még lesz erről szó – de biztos, hogy Csorba elrabolt útlevelének vagy okmányainak megszerzését nem segítette –, miközben az akkori magyar diplomácia ünnepélyesen fogadta a Szibériából hazatérő expedíciót. Ralovics Gábor mint a fehértvári Videoton gyár moszkvai vezérigazgatója az 1992-es expedíció főszponzora volt. Csorba álma szerint ők ketten tették ki egy kommunista agitátor előadása után az iskola tornatermébe ezt a *Hittérítő* című rajzát. És miért jutott Csorba erre a megálmodott következtetésre?

Idézzünk leveléből: „Hirtelen bevillant, hogy a Ralovics politikai támogatást élvezett apai kapcsolatainak keresztül, és Apró Antal révén szintén bejutott a földvári Művész Vitorlás Klubba, ahol Ráday Mihály legénységéhez tartozott. Ráday őt báró úrnak csúfolta, mert fehér kesztyűben vitorlázott és fogta a fok shotot, nehogy a »finom, úri« tenyerét feltörje a kötél! Ma ez a fehér kesztyű jött elő, áttételes módon, hiszen 2000-ben, a *Fehéren – Feketén* műcsarnoki kiállításon fehér pamutkesztyűs emberek húzták elő a fiókokból az eredeti műveket, melyeknek felnagyított másolatait a falakon lehetett nézegetni. Ezen a kiállításon kerültek vissza hozzám a Győry Gábor főorvos által manipulált illusztrációim ... Tehát Ralovics a csalást és a vitorlázást jelentette egyszerre. Miután engem az érettségit követően kizártak a Művészből, csak ő maradt egyedül kaposvári, miközben nekem a szívem vérzett első szerelmeim miatt, akik a kaposvári Zsuzsika és a vitorlázás voltak, és képtelen voltam helyesen dönteni közöttük. Ennek a drámai döntésképtelenségnek, a »kesztyűs kézzel« való bánásmódnak a felidézésére is jó a *Hittérítő*. Akár büntudatból,

36 Aknai Tamásnak 2008. április 16-án írt levélben.



Cím nélkül, papír, tus, 34 × 30,50 cm, 1970, j. l.: Csorba Simon

akár bármilyen más okból, de fontos szereplője gimnazista élettemnek! Tehát a Ralovics (báró úr) és Csorba (sitya-böngér), mi ketten voltunk a kaposvári diáktársadalom vitorlásversenyzői, azzal, hogy később Ralovics a Velencei-tavon karriert futott be a versenyzés terén és ellavírozott egészen Moszkváig, ahol aztán nekem segített. Jelenleg pedig valahol Budapesten dolgozik, vezető beosztásban és azzal hiteget, hogy a főnöke, aki szeretne Megszállottak Klubja tagjaként menni az északi sarkkörre, majd segíteni fogja műveim eladását. Szóval a Ralovicsot nem lehet kihagyni a maga »velem 50 éve rivalizáló« jelenségével. Kérlek, tedd be a gimista környezetembe, abba a kaposvári közegbe, ahol X-es osztályidegen és komcsi pártelnök gyerek és még sok egyéb kisvárosi figura éltünk együtt oly mély összefonódásban, hogy mindmáig tisztázatlanok az önérvényesítés módozatai.” Az idézett szövegrész nemcsak Csorba mindenben megnyilvánuló

pontosságigényére és az általa megmozgatott finom összefüggések már-már zavaró sokaságára nézve jellemző, hanem arra nézve is, hogy az élet történetének, az általa megélt művészet intézményi történéseinek és magánéleti élményeinek milyen páratlan szövetét képes felvetni.

Első festménye 1963-ban született, a *Hajnali alkony Apajpusz tán*, amit csoporttársa – akivel az Állatorvosi Egyetemre járt – ellopott, a kép eltűnt a szemünk elől. Ugyanebben az évben valósította meg első „autóstoppos művészeti expedícióját”, amikor Balatonlelléről indulva végigjárta a dalmát tengerpartot Abbáziától Spliten keresztül Dubrovnikig. Csak művészeti eszközöket vitt magával. Az út során készült nagyszámú rajz is mind eltűnt. A Dombay Győző-életműnek ebben a korszakában éppoly jellemző volt a hullámos, akár tubusból kinyomott festékhullámvonal, mint Csorbánál. Korai munkáiban – a pályát komolyan



Anya és gyermeke, 1969.

még el sem kezdte – máris megmutatkozik a talált dolgok, kulturálisan esetleg érdekes dokumentumok tényleges értékének és „éppígyvalóságának” a mérlegelése, az átalakulások, az egy időben több esélyt tartalmazó minőségi kibontakozás irányainak latolgatása. Megmutatkozik a későbbben fokozottan bizonyított törekvése is, hogy a lehető legkevesebb stilizálással formálja a személyes kifejezési mód bizonyítékává a képet. Inkább a majd-hogynem durva közvetlenség, a materiálakciók, a ready made elemek felértékelése jellemzik. 1964-ben már Pécsett van, saját családot alapít, és ekkor született meg első fia. Csorba ismerte Martyn Ferencet, aki dicsérte őt. A kisvárosban mágikus hatása van a dicséretnek. „Ahogy a madár a fészket rakja, úgy készül a dicséretekből a hírnév. Ugyanakkor elég egy bösz szélroham, hogy

az elragadott fészek helyén mindent előről kelljen kezdeni. A fikatív műhelyekben egymás dicsérete a legfontosabb... és mindenki, aki valamire törekszik, előbb-utóbb megismeri a másikat. Csorba nem tartozik az elviselhetetlen könnyűséggel alkotók közé.”³⁷

Csorbának nem volt művészi iskolája, mintákat látott csupán maga előtt leginkább. És ha Magyarországon ezt nem is így hívták, befogadta a szülői ambíciók miatt talán hozzá közel álló vidékies realizmust (regionalizmust), a modernség módszereiben keveredő kubizmust, vagy a geometrikus absztrakciót, a harmincas és a negyvenes évekkel jellemző szürrealizmus absztrakt-dekoratívval keveredő normáit. Az indulás, az első munkák mindennek ösztönös és kaotikus kifejeződései, melyekből a várható saját rendszer előjelei nem sejtjenek fel.

37 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat.

Ki szegi meg a töretlen időt?³⁸

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

A) eredeti vizuális minőségek felfedezése, a műalkotás funkciójával analóg, annak intenzitását megvalósító tárgyak létrehozása nem függ közvetlenül össze a munkamegosztás kívülről osztogatott szerepeivel, a tényleges érték a művészetben megszülethet művészeti intézmények határain kívül is,

B) hogy a szokatlan irányú művészi tájékozódás eredményeként a személyes kultúra, világlátás és formai eredetiség szabadsága poétikai tényezővé válhat,

C) hogy az eredmények megmutatásában, vagyis a közönsséggel megformált kapcsolatokban nem szükséges a hagyományosan kialakult fórumokra vágyakozni, hiszen annyi más „tápdási felület” kínálkozik még.

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

Csorba, Major Kamill, Dombay Győző, Gellér B. István, Bocz Gyula elszigetelése a később Pécsi Műhelynek nevezett csoporttól alapvetően stiláris, a művészet küldetését eltérően megfogalmazó és gyakorló magatartások miatt következett be. Jól jellemzi ezt a program keresése és megtalálása. Kassák nevének említése gyakori ekkor. A Pécsi Műhely indulásakor is ösztönösen találtak meg a tagok az akkori nemzetközi trendekkel harmonikusan

összehangzó, és izoláltsága okán oly rokon Kassákot példaképnek. Művei ekkoriban mérsékelten ismertek, de a fiatal generáció érdeklődése nem kerülte meg személyét, a tudományos kutatás is nagyobb figyelemmel fordul az aktivizmus felé. Jelentőségét azonban a hatvanas évek végén már senki nem vonta kétségbe azok közül, akik a magyar művészet progresszív tendenciáinak folytonosságát feltételezve vissza tudtak nézni a század első évtizedeire. Vagy mint a magyar modernizmussal genetikusan összekapcsolható képzettársítás, vagy mint pontos történeti tények megragadását sürgető jelkép, idéződik a szerény manifestumokban Kassák Lajos neve. Kassák Lajos 1970-ben még friss halála, valamint a romantikától látszólag mentes, józan észjárás, mely ha olykor leegyszerűsítő volt is, mégis megfoghatóvá tett egy, a jelen komplikált viszonyaiból kivezető programot. A kassáki „képarchitektúra” és az itthon még szándékoltan idegennek preparált „nyugati művészet konstruktív tendenciái” Pécssett példamutatóan kapcsolódtak össze a magyar származású, ugyancsak Pécssett született Victor Vasarely 1960 körüli tevékenységével.

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

A hatvanas évek második felétől máig jellegzetes párhuzamos-ságot figyelhetünk meg: az intellektuális, filozofikus, nyíltan vagy rejtetten politizáló konceptuális objekt szerteágazó jelenlétét (Attalai Gábor, Donáth Péter, Erdély Miklós, Jovánovics György, Szentjóby Tamás, Tolvaly Ernő). A másik póluson pedig az *art brut* és az egészen nyers, elementáris kifejezőmód számos, személyre szabott változatát (Bogdándy Szultán Zoltán, Dombay Győző, Elek István, Szeift Béla, Ujházi Péter, Várnagy Ildikó, Vető-Zuzu).

A magyar, közelebbről a Pécshez kötődő és megújuló képzőművészet ma még nem feldolgozott, de a kollektív emlékezetben mégis biztos pozícióval rendelkező alakja Dombay Győző. Legutóbbi kiállítása (2005. szeptember – 2007. szeptember, Pécs, Dante Café) bizonyította, hogy a hatvanas évek közepétől kibon-

38 Pilinszky János: Introitusz. In Kráter. Szápirodalmi Kiadó, Budapest, 1976., 76. l.

takozó művészi irány a maga integratív-dekoratív minőségével egy, az aktuális korszak reprezentációjának szokásos és elvárt szintjét messze meghaladó életművet jelent. Amelynek interpretációja éppen ezért várat magára, hiszen igen kevesen voltak csupán, akik felismerték Dombay jelentőségét. Márpedig tragikusan korai halála után megnőtt volna azoknak a felelőssége, akik hozzáértően szólhattak volna munkáiról. Kevesen tették. Ő maga ekkor már természetesen nem lehetett önmaga szakmai érdekeinek védelmezője. Aztán a sebesen érkező, egyre frissebb irányzatok kissé elvonták a figyelmet erről a bámulatosan gazdag életműről, aminek az eredménye a majdhogynem teljes felejtés lett.

Dombay Győző első nagyobb kiállítását Pécsen a POTE KISZ-klubjában rendezte 1968. januárjában. Már ezen a bemutatkozáson is láthatóvá vált, hogy a független-elvont szemlélet, amely vezet, sokkal inkább gyökerezik a költészetben, népzeneben és népi kultúrában, mint az ábrázoló tematikus művészeti hagyományban. Ennek megfelelően, munkái sokkal inkább a gyerekekrajzok vagy Paul Klee emlékeit idézték, mint korának soron lévő tendenciáit. Képeit az irkafirka szabadsága, lidérces vagy kedvesen mesélő alakzatok, a természetes elhasználódás nyomai, üszkösödések és köznapi tárgyak költői átlényegítésére irányuló törekvések jellemezték. Az első kulturális-művészeti inspiráció minden bizonnyal összefüggésben van avval a ténnyel, hogy édesapja az őskor nagy híró kutatója,

múzeumigazgató volt, s hogy a város közepén elhelyezkedő régészeti osztály épületében volt a lakásuk. A prehistorikus tárgyak ornamentális díszítményei, a tárgyformák összefogott, mégis izgalmas kontúrjai, az időtlen hangulatával való korai találkozás mind olyan feltételek lehettek, amelyek alakították a művészetek iránt már igen korán érdeklődést és fogékonyságot felmutató fiatal művészt. A csaknem minden fellelhető anyagot művészetté formáló Dombay Győző életművében alapvető szerepet kap a képelemeknek kollázsszerű felhasználása. Nemcsak festményeibe applikál papírdarabkákat, hanem a hatvanas évek végén készített legtöbb művén a fatáblára ragasztott kivágatokat (például tapétatépéseket) festi körül és egészíti ki különböző faktúrajátékokkal (például megrepszett olajfesték), foltokkal és piktogramokkal.

Csorbán kívül Major Kamillal és Swierkiewicz Róberttel, a korszak Pécsről induló, ugyancsak figyelemre méltó módon eredeti szellemiségű alkotóival jó barátsága alakult ki, amit számos közös kiállítás követett.

Hasonlóan kiváló kapcsolat kötötte őt a Kaposvárott tevékenykedő Hevesi András zeneszerzőhöz, aki például Dombay Győző *Színek* című versére vonóskvartettet komponált. A magyar művészettörténeti irodalom igen komoly adósságot róna le avval, ha Dombay Győző monográfiája elkészülhetne.

„Miért bánsz így a művészettel, ember?”³⁹ Az első kiállítás után...

1966-ban a Pécsi Orvostudományi Egyetem a 48-as téri kollégiumának klubjában nyílt első kiállítása, amit Martyn Ferenc javaslatára Angyal Endre művészettörténész nyitott meg.⁴⁰ 1968-ban ugyanitt újra kiállítást rendezett és azt is Angyal Endre vezette be. Itt mutatta be a „folytatásos” képeket, amiknek az alapanyagát az Élettani Intézetből szerezte be. Ezek jó minőségű papírok voltak, túrték a vegyszereket, és amíg be nem itták a festéket, addig vissza lehetett azt törölni rajtuk. Így képződtek a fényes papíron érdekes felületek. Ezeket a kormozott drága papírokat használták a fiziológusok több évtizeden keresztül a kimográf hengereken, élettani

folyamatok írókarokkal történő rögzítésére. A hengert egy óramű forgatta egyenletesen, az írókar meg ledörzsölte a papírról a kormot. Ahol hozzáért, ott fehér vonal keletkezett. A kiállításon minuciózus gondossággal megrajzolt „köröcskés” kisméretű képeket, pontozott növényrajzokat láthattak a betérők. Ez egy szabályos kiállítás volt, meghirdetéssel és megnyitóval. ...De Csorba látszólag nem készült arra, hogy művész lesz. Fenegyereknek tetszett. Ivott is, vele ittak a orvosok mindahányan.⁴¹

1967-ben készült a Pernecky Géza⁴² javasolta recept alapján saját freskótechnikájával az *Őnarcképe* (dekli, 100x70 cm). Ez az

39 Madách Imre: Az ember tragédiája. Idézett kiadás, 137. l.

40 Angyal Endre művészettörténész, ekkor az MTA pécsi Dunántúli Tudományos Intézetének munkatársa.

41 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat. 3. l.

42 Pernecky Géza Széchenyi-díjas művészettörténész, képzőművész (Keszthely, 1936. május 21.) 1954–1957: Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola; 1957–1962: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar. 1962–1965 között a Képzőművészeti Alap Kiadványkiváltatánál könyvszerkesztő, 1965-től a Magyar Nemzet, 1968-tól az Élet és Irodalom műkritikusa, az MTV képzőművészeti és művészetpedagógiai műsorainak közreműködője. 1970 óta Németországban él, Kölnben középiskolai tanár. A Deutsche Welle és a Deutschlandfunk rádió külső munkatársa. Németországban, Hollandiában, az Amerikai Egyesült Államokban volt kiállítása. Írásaival meghatározó módon van jelen a művészeti életben.



Kézerotika VII., papír, 100 × 70 cm, 1976, j. l.: Csorba Simon 1976



Kézerotika V., papír, 100 × 70 cm, 1976, b. I.: Csorba Simon 1976



Kézerotika XIV., vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1976, j. l.: Csorba Simon 1976



Kézerotika, vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1976, hátul j. l.: Csorba 1976

első olyan nagyobb méretű festménye, amin Perneczky receptjét alkalmazta. Ebből alakította ki máig használt freskófestő technikáját. Véleménye szerint konstruktív szerkezetű, új szemléletű, figyelemre méltó alkotás volt. A kép egyébként Viktor Menysikov gyűjteményébe került. A festmény a leghagyományosabb XX. századi portré formátumában és igényével jelenik meg. A színes műterembelső éppúgy felsejlik a mély teret érzékeltető képből, mint a festőmesterség gyakorlására utaló, kissé kétértelműen előadott festőállvány, amely mögül éppen kinéz az alkotó. A portré majdhogynem monokróm megoldásai némileg szemben állnak a háttér és a talányos – talán állványon lévő festővászon –, bevilanó részleteinek frazeológiájával, amennyiben ezek – a háttérrel illetően – geometrikusan rendezett, színes egységekből állnak, a festménynek látszó térforma sarka pedig turbulens szarkalábakkal, kis tömegközéppontokat képező kör alakú foltokkal tarkított. A „hasonlítás” viszonylag gyorsan meg haladott normája ellenére, a képben a személyes fiziognómia megjelenítésének célja igazolódik. Szigorú, rendezett vonású fiatal férfi képével találkozunk annak ellenére, hogy a megjelenítés rajzos, vázlatos. Voltaképpen akár „éretlen” műnek is nevezhetnénk, ha a Csorba–festmények teljes áttekintésének birtokában nem fedeznénk fel ebben a munkában is a kidolgozottságnak és vázlatosságnak, a rajzos és festői beavatkozásnak, a céltudatos és improvizatív elemeknek a párhuzamosságait, továbbá egy olyan minőségjegyet Csorba munkáinak, amelyben esztétikai doktrínának nyomát sem fedezhetjük fel. Mintha semmiféle „széptani” előítélete nem lenne, mintha a magára hagyott indulatot sorsszerűen kialakuló formáiban tisztán kívánná rögzíteni, a keresővonalak mintha nem állnának össze a „megtalálás” biztonságát és véglegességét sugalló szervezetté.

A folyamat válik ekként lényegessé már ebben a műben is, amelynek rétegei és ezek eklekticitása világosan vallanak az alkotónak a „szintézis” megragadása és létrehozása körüli tartózkodásáról. A folyamat, amely mindig „folyik”. A célok sokasága, a célok eléréseért mutatott erőfeszítések viszonylagos és kisméretű nyugalmi pontjai között elenyészőnek látszanak a „végleges” és „befejezett” jelzőkkel ellátható tételek.

A kép a pécsi Iparművészeti Stúdió, később Pécsi Műhely ez idő tájt általánosan ismerős magatartási és művészi tónusait is tartalmazza, kiváltképpen Kismányoky Károly ugyancsak monokróm, félabsztrakt munkáira emlékeztetve. Ezekben halványan felereng a művészi érlelődés szempontjából feltétlen autoritásnak

tetsző Martyn Ferenc (háttérben Gábor Jenő) portréművészete is. Miklósvári Zoltán képszerkesztő jóvoltából a pécsi Dunántúli Napló 1968-ban közli – első publikációja ez – a rajzát.

A Művészeti Alapba 1968-ban jelentkezett először a Képzőművész Szövetség helyi szervezetének támogatásával (Bizse János, Kelle Sándor, Martyn Ferenc). Első, zsűrizett képeit bemutató nyilvános szereplése 1968-ban, a Kaposvári Megyei Tárlaton történt. 1968-ban részt vett a Pécsi Műhely közvetlen elődcsoportjának a pécsi Iparművészeti Stúdió első kiállításán a pécsi Technika Házában, ahol Csorba feljegyzései szerint mások mellett Dombay Győző, Major Kamill, Swierkiewicz Róbert is szerepeltek. A „mások” legalább olyan jelentőségű művészek voltak, mint az említettek, nem véletlen azonban, hogy Csorba őket említi meg név szerint. A későbbi mestert, barátokat.

A hatvanas évek második felének rövid ideig tartó figuratív időszaka a nagyszámú nőalakot, nimfát, a családi élet harmonikus szépségének mitológiai stilizációit hozta. A hatvanas évek végét már egy geometrizáló tendencia érvényesülése is jellemzi. 1966-ban, Pécsen ezt írta egy képe alá: „Semmi ágán ül szívem, kis teste hangtalan vacog, köréje gyűlnek szelíden, s nézik, nézik a csillagok.” József Attila verséből vette ezeket a sorokat, és Kóczán György orvosdoktor barátjának ajánlotta ezt a munkáját.⁴³ Kóczán pszichiáter és szociológus lett, együtt jártak a pécsi orvoskarra, együtt söröztek és sakkoztak. Kóczán titokban gyűjtötte Csorba képeit, korai halálát követően Gergő fia felkereste a festőt, elvitte és megmutatta neki édesapja képgyűjteményét. „Igen megrázó volt szembesülni egy szeretett barát »posztumusz« megnyilvánulásával” – írta Csorba. Kóczán Gergely Csorbánál hagyta „kölcsonbe” az említett, egészen különös frottage technikával firkált, színes tusrajzát. Flerkó Béláné, Csorba egykori anatómia-csoportvezetője ugyanebből a szériából egy 1969-es lappal rendelkezik, egy *Anyá gyermekkel* cíművel. Ami éppenséggel azért fontos, mert ebben az évben hagyta ott az egyetemi padokat, és lett most már kizárólag a képzőművészet kérdéseivel foglalkozó „szabad” értelmiségi.

Ahogy említi: „termékenyek voltak azok a 60-as évek, abban a pécsi környezetben, ahol Martyn Ferenc egymaga képviselte mindazt, ami európai és magyar! Körülötte lényegtelennek tűnt, hogy van-e fővárosi vagy vidéki művész-identitás. Kós Lulu⁴⁴ pl. egyenesen miatta érkezett Pécsre, hogy megalkossa a Bóbita Bábszínházat, akárcsak Kecskeméti Kálmán is, aki nemrég dolgo-

43 Dr. Kóczán György (1943–2003) orvos, filozófus, a POTE, később a Pécsi Tudományegyetem tanára volt. A társadalmi beilleszkedési zavarokkal, közelebbről az öngyilkosságokkal foglalkozott, e témában nagyszámú tudományos közlemény szerzője.

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

zatban emlékezett Martyn Ferencre, aki ha élne, 100 éves lenne... Persze, mindenki máshonnan közelít azokhoz a 60-as évekhez. Engem azonban többnyire lefelejtene a listákról! Ebben egysége-
sek a különböző csoportok. Vajon mi lehet ennek az oka?” – írta egy levelében Csorba. Úgy ítélte, hogy amikor 1964-ben Pécsre érkezett, a városban már olyan mértékben „kifejlett művészeti közélet pezsgett, amellyel nem sikerült összhangba kerülnie”. Úgy találta, hogy a legfiatalabb erőket magához vonzó Lantos Ferenc és festőköre elutasító volt vele szemben. „Rétfalvi, a szobrász is fegyelmelni óhajtotta a fenegyerekeket, akik a Művészeti Gimnázium szép növendékeit kerülgették! Dombay Győzővel, Major Kamillal és Swierkiewicz Róberttel ellenben jó barátság alakult ki. Ha ránézek ezekre a most hozzám került grafikáimra, tiszta szívvel állítom, hogy független munkák és máig friss erőt sugallnak. Abban az időben, egy medikus tollából igen meglepő lehetett ilyesmit látni, és elfogadni, kételkedés nélkül! Besorolhatatlanságom ma is nehezíti érvényesülésemet, de vannak, és lesznek maecenasok, akik a művészet örökösei! Nekem is jutott belőlük, szerencsére. Édesanyám volt az első maecenas, aki mindenét nekem adta.” – hangzanak a kezdés nehéz pillanatairól a visszaemlékezés talán nem mindenben igazságos szavai.⁴⁵ És egy másik emlékezés, a pályatárs orvosprofesszoré: „Úgy emlékszem, hogy az akkori szabadságtalanságban – amit olyan súlyosan soha nem éltünk át, mint ahogy arról mostanában hazudni kell – az örömet egymás megtalálása jelentette. Mivel feljegyeztem, biztosan állítom, hogy nem múlt el úgy egy vagy két hét, hogy valami népes társaságban ne forogtunk volna. Az ember, különösen, ha szellemi dolgokkal foglalkozik, tarthat magáról bármit, de lényegében az, amit mások tartanak fölé. Ha jók a meghatározók, akkor előbb több előre megy, ha butákkal van körülvéve, akik meghatározni is képtelenek, akkor elsüllyed.”⁴⁶

1967 tavaszán kibérelt Pécsen egy püspöki tulajdonban lévő romházat, a Piliván-féle villát a Kaposvári utca és a Magaslati út torkolatában. A bérbeadónak az volt a kikötése, hogy tegye lakhatóvá a félig romos hajlékot, tartson rendet a környezetében, és ha ezt így teszi meg, akkor egy éven át nem kell lakbért fizetnie. A város fölött ez volt az első igazi műterme. „Igazi, se fűtés, se világítás, se víz, semmiféle komfort sem volt, de eme korlátozás volt egyúttal a szabadságom sarokköve is! Baráti köröm buzgó segítségével sikerült berendezkednem itt. Petróleumlámpa fényénél tanultam, olvastam, festettem, rajzoltam. Professzorok és a környék kocsmázó linkjei egyaránt meglátogattak. Flerkó professzor és felesége, Vera is egy látogatás alkalmával vásároltak tőlem



Cím nélkül, vegyes technika, 100 × 70 cm, 1972

több grafikát. A földi és az égi nő, egy pár! Az égi anya, máig a hálósoba falán, míg a földi mása a szekrény alatt, elfektetve porosodik. Mindkettő majd nálam találkozik, fut össze ismét, hogy felidézsem általuk azokat a 60-as éveket, ott a pécsi villanegyed frekvenciált helyén” – hangzik az emlékezés erre az időre.

1969-ben, ősszel kiállítást rendeztek Csorbának a Budapesti Műszaki Egyetem Irinyi utcai Kollégiumának galériájában, és nem tért vissza Pécsre. Próbálta megtartani, illetve feleleveníteni a kapcsolatait a Pécsről ismert művészekkel. Konfliktusokkal teli életének ekkor meglehetősen nehéz szakaszát kezdte el, ahogy maga mondja: „Mivel meglehetősen türelmetlen voltam, több bajt hoztam magamra a kelleténél, és még sok víznek kellett lefolynia a Dunán, mire »futoművésszé alakultam.« A később még felemlített »futoművészeti« pozíció ebben a mostani összefüggésben a megnyugvás, kibékülés rokon szava.

1968-ban már mint a Pécsi Orvostudományi Egyetem hallgatója ismétli meg a harmadik akadémiai évet, az ismétlésből

45 A kezdetekről... Csorba-Simon László levele Aknai Tamásnak, 2007. június 24.

46 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat.

következően megnő a szabad ideje és nézete szerint „ezzel függhet össze látványos művészi aktivitásom”. Anna utcai főbérőjének korábbi javaslatára és segítségével a püspökség jóvoltából teljesen birtokba veszi a Piliván-féle romos házat a Kaposvári utcában. „A rendőrségi macerálás is ekkortól vesz célba engem. Ellenálló természetem (tudtomon kívül) összefüggésbe volt hozható azokkal a diákmozgalmi, Európa szerte fellángoló aktivitásokkal, amik az 1968-as évet jellemzik?” – kérdezi önmagától, de mintha maga is tudná, hogy a kisváros csendes kulturális állóvizében elsősorban választott életformája keltett zavarokat, legkevésbé sem mindaz, amit műalkotásokként ekkor tőle meg lehetett ismerni.

1969-ben elvégezte az egyetem negyedik évét, de nem szigorlatozik gyógyszerтанból és bőrgyógyászatból. Megismerkedett Veszelszky Sárával és édesapjával, a festő Veszelszky Bélával. 1969 őszén meghívták kiállítani a Műegytemi Klubba, a Galéria 11-be, és e budapesti tartózkodás után gyakorlatilag már nem is tért vissza Pécsre. Ez volt első fővárosi tárlata, amelynek tartama alatt „csövezett” Jáky Géza barátjának kollégiumi szobájában, Máté Péter társaságában. Itt kiállított és jelképes összegeért eladott képeinek árát mind elverte. Dr. Polony István főorvos készítettett egy diaanyagot erről a kiállításról. Első külföldi kiállítása 1969–1970-ben Sopotban (Lengyelország) volt. Ekkoriban, 1970–1972 között Major Kamillal⁴⁷ közösen béreltek műtermet a Váci út 99. számú házban.

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

*A Cím nélkül*⁴⁸. (1970) széppéldája annak anyagkeverékekből és lenyomatokból, ismétlődésekből és „nagy formákból” építkező módszernek, ami a hetvenes évek elején általában jellemezte a munkáit. Kötetlennek látszik, miközben minden lépése átgondolt és keresett. Oldottság és szerkesztettség eltérő arányú keveredése

jellemzi a néhány év munkásságát, ami majd a bábolnai ménes közelében eredményez egy új ciklust. Ez a majdhogynem aszketikus geometriává szigorított figurativitás párosul némi mesélőkedvvel is, amennyiben a szerkezet elsődleges megjelenítése közben a szerkezetet magát alakító formák valóságutánczó funkciói beazonosíthatók maradnak. A lovasvilág eszközei, karámjai, a lószerszámok érdekes módon elnyomják a ló alakjának, létének tényét. Hogy valójában mégis milyen nagy élménye ez a művésznek, mutatják aztán az időről időre feltűnő loábrázolások, az archaizáló-hellenisztikus variációk, amelyek még a 2008-as esztendőben is gyakoriak.

Örökbefogadó apja, dr. Csorba Ede ügyvéd 1970-ben terve szerint elkészítteti számára első igazi festőállványát. „Ez egy olyan stabil szerkezet, hogy máig sértetlen és használható állapotban segíti munkámat. Állványom már 37 éves. Járt a Váci utat követően Budakeszin, Szigetmonostoron és kikötött a jelenlegi műtermemben, Budapesten, a Thököly út 35. szám alatt. Itt tanyázik 27 éve. Ugyanazon a helyen. A külalakja Bálint Endre nagy, fekete festőállványát mintázza.”⁴⁸ Bálint Endrével egyébként a művészetszichológus Mezei Árpád⁴⁹ ismertette meg. Ugyanő hozta össze Pap Oszkár (Japi), Mezei Ottóval, Korniss Dezsővel, Molnár Sándorral és Magyar-Beck István kreatológussal. A Lengyel Kulturális Központban rendezett kiállítását már Mezey Árpád nyitotta meg 1970-ben, amelyen egy lengyelországi tanulmányút során készült munkáinak összegző áttekintését adta. Az 1970-es esztendőben életművének alakulása szempontjából sok és egymásnak ellentmondó esemény van. Meghatározó élménynek tetszik a találkozás az ugyancsak pécsi születésű Gyarmathy Tihamérral⁵⁰ akit Major Kamillal kerestek fel. Csorba számára a kérdéseire adott Gyarmathy-féle válaszok hosszú időre emlékeztetése maradtak. Ilyen kérdéseket tett fel: „Mi teszi a művészt?” És Gyarmathy válasza hosszú távon eligazító jelentőségű volt.

47 Együtt munkálkodásuk ekkor már évtizedes múltra tekintett vissza. Együtt laktak Majorral az Anna utcai albérletben. Major Kamill (1948. Perkáta) két évi budapesti tartózkodás után, 1972-ben Franciaországban, Párizsban telepedett le. A párizsi Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs-ban szerzett diplomát, ahol jelenleg is tanít. Kapcsolata a magyarországi művészeti élettel azonban nem szakadt meg; részt vesz itthoni kiállításokon, illetve Franciaországban élő művészek csoportos bemutatkozásait szervezi Magyarországon. Hosszú ideig a Pére-Lachaise temető szomszédságában lakott, ahol fotók százait készítette. Később e „motivumgyűjtő” tevékenységét más temetőkre is kiterjesztette. Ezekből született a *Le Livre des Morts* (Holtak könyve) szita-albuma 1978-ban. A fekete és fehér, színes és színtelen, telt és üres közötti metamorfózist kutatja; az anyag örök átváltozását, hogy az emberi test, az írott és vésett szövegek maradványainak prezentálásával tudatosítsa bennünk az ember és kultúrájának mulandóságát, s kitapogassa az emlékezet határait.

48 Csorba Simon már idézet, 2007. július 4-én írt levelében.

49 Mezei Árpád (Budapest, 1902 – New York, 1998) művészetfilozófus, művészeti író. 1924-ben az IS, 1931-ben az Index című folyóiratok szerkesztője, 1945-ben az Európai Iskola alapító tagja volt. Marcel Jeannel közösen több művészetelméleti munka szerzője. Az 1960-as években pszichológusként dolgozik, 1975-től az Egyesült Államokban élt. Válogatott tanulmányai 1984-ben, majd legutóbb 1993-ban jelentek meg. Major Kamillról is jelent meg tanulmánya. Major rue Bagnole-ban lévő lakása egyébként kedvelt párizsi tanyája volt a magyar emigrációnak, Bálint Endre is többször tartózkodott ott.

50 Gyarmathy Tihamér (Pécs, 1915 – Budapest, 2005). 1933-tól a Képzőművészeti Főiskolán tanult. 1937–1939 között tanulmányutakat tett Nyugat-Európában, megismerte Hans Arpot, Étienne Beöthy, Bretont, Mondriant. 1945-től az Európai Iskolának, majd az Elvont Művészek Magyarországi Csoportjának lett tagja. A Galéria a 4 Világtájhoz alapítói közé tartozott. Baráti kapcsolatban állt Kassák Lajossal és Kállai Ernővel. 1971-ben nyugat-európai körutat tett, Belgiumban dolgozott és állított ki. 1973-ban afrikai körúton járt. Irodalom: Aszalós Endre, Gyarmathy Tihamér (Mai Magyar Művészet, 51), Budapest, Képzőművészeti Alap, 1979., Sinkovits Péter, Gyarmathy Tihamér, (Új Művészet Könyvek), Budapest, Új Művészet, é. n., Várkonyi György: Gyarmathy, Pécs, Jelenkor, 1992.



A kutya békemosolya, vegyes technika, 1984–1989, i. l.: Csorba Simon 1984–89,

Apollinaire programja: a „Rend és kaland” perpatvarának felszámolása, ismeretlen tájak felfedezése és valami megváltásféle az embereknek a művészet jelképes erejű harcának vállalásával.

Ugyanebben az évben beválogatták munkáit az Ernst Múzeumban rendezett Stúdió '70 kiállítására, felvették a Fialat Művészek Stúdiójába, majd még ugyanebben az évben ki is zárják a Stúdióból. (Egyes nézetek szerint a kaposvári Szabados János és a pesti Bálványos Huba konfliktusa volt a döntés mögött.) De azt is tudjuk, hogy amikor ezek az események zajlottak Csorba körül, a Stúdió vezetőségében felvetődött az a gondolat is, hogy inkább az autodidakta Banga Ferencnek kellene nagyobb esélyeket adni, mert Csorbát és Swierkiewicz Róbertet alapvetően „zűrös” alakoknak tekintették, ahol megfordultak, ott „balhékat” hagytak maguk után. Ezt tudták Péctől, Kaposvártól Szegedig, Miskolcig. Még ugyancsak 1970-ben a Magyar Mezőgazdasági Múzeumban Major Kamillal létrehozták a Grafikai Műhelyt. A múzeum minden időszakos és állandó kiállítását ennek a műhelynek a tagjai tervezték, rendezték. Major Kamill disszidálásáig, 1972-ig dolgozott Csorba ebben a műteremben. Ennek a műhelynek a

léghőzéből „nőtt ki” többek között Benkő Viktor festőművész és Tettamanti Béla karikaturista. Csorba első művei közé a karikatúrához közelítő *Hittérítő* tartozott. 1970-ben kiállította a Műcsarnok „Új Művek” elnevezésű tárlatán Mózes című képét. A Mózes monotípiát Nagy László beválogatta az *Élet és Irodalom*ba és ugyanebben az évben jelent meg munkáiról az első nyilvános műkritika is Bojár Iván tollából. A balatonboglári Kinizsi-udvarban közös kiállításon vettek részt Dombay Győző, Csorba és Major Kamill. Valamelyest a Galántai György által szervezett Kápolnatárlatok ellenzékének számítottak munkáikkal, de másoknak sem volt elfogadható a tevékenységük, mert a következő kiállításon, 1971-ben a Kinizsi-udvart felgyújtották, és ismeretlen tettesek megrongálták a képeiket. Csorba mély katolikus vallásosságának hatására nem állt be a kápolnában kiállítók sorába. „Hiába hagytam el látványosan a katolikus vallás szerinti életformát, 1961-ben, az érettségit követően, amikor kanász voltam, arra nem volt merszem, hogy a kápolna megszenteltelenítésében részt vegyek! Akkoriban ez nem volt tudatos, hanem csak egy ellenzéki viselkedés” – írta levelében.⁵¹ Később,

51 2007. július 4.

amikor 1980–1986 között a Mentonopon Csoportot működtette a budapesti Kulich Gyula téri pincében, ennek a csoportnak is kialakult az ellenzéke. „Ez vicces? Amikor az alternatív és a marginális elismertté válik, kitermeli az ellenzékét? Tehát, bennem van olyan indulat, hogy ellentmondok, ellenkezek, ellenzéki vagyok. Ettől értékelem nagyra, hogy ismét katolikus lettem. De ez úgy is értékelhető, hogy ellenzékbe vonultam” – írta máshol.

Szembeszökő, hogy teljesítményei szerint az 1968-as évet átmenetek nélkül az 1970-es követi. Ennek oka elsősorban az, hogy a naiv-szenvedélyes és kisvárosi művész attitűd helyére a hivatalos elismertség megszerzésének igénye kerül a célkeresztbe. Kereste az intézményeket, személyes és professzionális kapcsolatokat. 1968-ig művészi tevékenységét viszonylag könnyen lehet a mindennapi élet egyszerű és gyermeki tisztaságú stilizálásaival, mesehangulataival, minden tájékozódást nélkülöző „művészkedéseivel” az *art brut* jelenségekörébe sorolni. De amikor még Pécsen beadta a Művészeti Alapba a tagfelvételi kérelmét, azt figyelemre sem méltatták. A Szövetség helyi szervezete (Bizse János, Kelle Sándor, Martyn Ferenc, Lantos Ferenc, Simon Béla) „élből elkaszálta”. Magatartása, életvitele, művészi tájékozódásának iránya, a medicinában mutatott jártassága és érdeklődésének a szokásosnál tágasabb köre együttesen tényleg előhívta környezetéből az egyértelmű és polárisan szemben álló értékeléseket. A hatvanas évek végén azonban már csak részlegesen felel meg az *art brut* köreiben elvárt/elképzelt szellemi és stílári igazodásmentességnek, előtört belőle a megnyilatkozás tágasabb felületeket követelő vágya.

Mozdulatait, tájékozódását az autodidakta önművelésre irányuló szándéka, a „hivatalos művészet” működésének megértése és megismerésének igénye is motiválta. Ezért a „budapesti korszak” 1970-nel kezdődik. Ez a hivatalos művészé válást és egy, a korábnál tágasabb körben hatékony művész önazonosságát megalapozó időszak, amelyben egyébként még a szellemi szabadfoglalkozásúakat fenyegető veszélyt, a „közveszélyes munkakerülést” is segítette kivédeni a tény, hogy 1970–1972 között főállású, munkakönyvvel rendelkező múzeumi grafikus lehetett. 1972-ben kényszeredetten romantikus találkozóhelye lett néhány művésznek az oroszlanbarlang. Itt ismerkedett meg Csorba Szemadám Györggyel, Prutkay Péterrel, Orvos Andrással, Halmy Miklóssal. Ugyanebben az évben Major Kamill a Dunán felhajózott Bécsbe, onnan Párizsba utazott és elkezdődött máig tartó franciaországi élete. A Váci úton lévő közös műtermüket Csorba feladta, mert se munkája, se pénze nem volt. A Váci útról minden holmiját Budakeszire szállította, nagyanyja házának padlására és elment a Bakonyba.

Ugyancsak 1972-ben készült első homokkőből faragott

kőportréja a *Virgie Nagy*i. Első megrendelését Fehérváry Páltól kapta, aki a szomszédja volt. Fia, Péter, ma egy számottevő Csorba gyűjtemény birtokosa.

Édesanyja, Bánó Mária is festett róla egy többször, több formában hivatkozott portrét, pasztellel, 1961-ben. Ez a kép Csorba Mana lányának tulajdonában van, Budapesten. 1973-ban a budapesti Műszaki Egyetemen rendezett Kopernikusz pályázaton két nagyméretű festménnyel szerepelt. 1973-ban a Bábolnai Állami Gazdaság meghívására (Burgert Róbert volt ekkor az igazgatója) lovakat ment rajzolni. A gazdaság a támogatásért látványos lovas képeket és lóábrázolásokat szeretett volna kapni, Csorba ellenben csak a patkókat és a kengyeleket rajzolta, mert ezek archetípusai érdekelték leginkább. A *Figurák II. Bábolna* (1974) majdhogynem az ikon szigorúságával felépített szűkszavú közzeg, amelyben persze a laza festői megmunkálás nyomai jelen vannak, de a széles ecsettel meghúzott, fejet és az alak tárgyi környezetét jelző rendszer is. Mindenekelőtt a karám, a bezártság, a fényhiány képzeteit keltő lapról van szó, amely e periódus alaphangulatának, a bábolnai tevékenység kimenetelének pontos előjelzése is egyben. Ilyenek az ugyancsak 1974-es hárskúti sorozat darabjai, amelyeket azonban itt is színesíti az esetenként feltörő elszabadult firkálás vágya, aminek érvényesítésével és eredményeként a kaotikus ősfomák differenciálatlan és „tisztátalan” homályából a megvilágosodás és tisztulás reményével együtt fejek, arcok, világító kék szemek derengenek fel. Ilyen egymás mellett a *Hárskút* (1974) önportréja és az ugyan ebben az évben megszülető *Méhek* ciklus néhány darabja. Avval a különbséggel, hogy az utóbbiakra elsősorban a centrális középpontra szerkesztett „kiáramlás” határozottabb energiáirányai érvényesek.

Az ősztöndíj folyósítását gyorsan beszüntették. A ló- és szerzám tanulmányokból készült körülbelül. 50 darab 100×70 cm-es fekete-fehér monotypia. 1975-ben ezekből rendezett kiállítást a szentendrei Vajda Lajos Stúdió pincegalériájában (VLS). Mezei Ottó nyitotta meg a kiállítást, és Barcsay Jenő ezekkel a firkákkal fogadta tanítványának, a Barcsay Mesternek tulajdonított mondás, hogy: „na, hová fogsz te kilyukadni, Simon?” Csorba „magán-mitológiájában” egy alappont lett, a mondathoz bonyolult rajzok, festmények tartoznak. Barcsay ajánlotta és mutatta be egyébként a magyar progresszív művészek alkotásait gyűjtő Vass Lászlónak, aki szerzett Csorbától képet a gyűjteményébe. Barcsay ezt mondta egy szűkebb baráti körben: „Csorba az egyetlen olyan művész, aki az orvosegyetemen hivatalos medikusként a Barcsay-anatómia alapján volt képes letenni a szigorlatát. Őt tehát ezennel tanítványomnak tekintem, és mi egy mester egyetlen kötelessége? Vevőt szerez a tanítványának! Minden egyebet a fiatal művész önállóan meg tud magának szerezni, de vevőhöz

csakis a mester képes hozzásegíteni, mert a mester a garancia a vevő számára. Ezért hát kedves Csorba, bemutatom Neked Vass Lacit, a cipészt, aki képeket fog vásárolni tőled!”

1973-ban ment először életében autóstoppal Erdélybe és a román tengerpartra, Constantába. De ellátogatott a festett moldvai fatemplomokhoz és a csángó magyarokhoz is. Még ebben az évben, ugyancsak 1973-ban a Gobelin Háziipari Szövetkezetben munkakönyves állása lett. Gobelin-előfestőként, grafikus tervezőként dolgozott. Ezt a munkahelyét 1975-ig, a Képzőművészeti Alap tagság elnyeréséig meg is tartotta. Mint háziipari bedolgozó, nem volt kmk-s (közveszélyes munkakerülő), ami abban az időben rendkívül fontos volt, a személyi igazolványában állandóan lennie kellett egy bejegyzésnek, ami bizonyította, hogy van munkahelye. Vagyis, hogy a társadalomra nézve nem veszélyes elem.

1974-ben a Bakonyba került, Hárskútra, a Hudi-tanyára, ahol méhpásztorként alkalmazták, 50 méhkaptárra ügyelt ott. Kiolvasta gyertyafényénél az összes Dosztojevszkijt, miközben megadóan viselte a Bakonyban gyakorlatozó orosz katonák éjszakai rajtaütéseit, amik emlékeztették a pécsi Piliván-féle házban megélt rendőri zaklatásokra (1967–1969). Az itt készült konstruktív és transzparens monotípiák alapján lett 1975 nyarán tagja a Képzőművészeti Alapnak. Mivel ekkor már egy éve abbahagyta iszákos életformáját, Szigetmonostorra költözött 1975. január elsejével, és szentendrei művésszé vált. Személyi igazolványában az állt, hogy „művész”, képgrafikus. Hárskútról egyenesen Dombay Győző műtermébe vitte minden anyagát. Itt zsúrizta le a hatalmas mennyiségű grafikát D. Fehér Zsuzsa művészettörténész, aki hivatalosan hangoztatott véleménye és közszerepléseiből következő világnézeti megfontolásai ellenére egészen a haláláig nagyra becsülte Csorbát és elfogadta munkáit is. Igen furcsa személyes konfliktusok játszottak közre abban a drámai tényben, hogy Dombay Győző műterméből el kellett vitetni a „Lipótra”. Máig homályos körülmények között két hét elteltével örökbe fogadó apja, dr. Csorba Ede ügyvéd kihozta az elmeorvosintézetből és felajánlotta neki, hogy Szigetmonostoron segít vásárolni számára egy házat, mint amilyenben Hárskúton is lakott. Csorba eladta anyai örökségét, és mintha megmentette volna az életét is: Szigetmonostoron minden egyéb külső segítség nélkül, magára hagyatkozva képes volt új életet kezdeni.

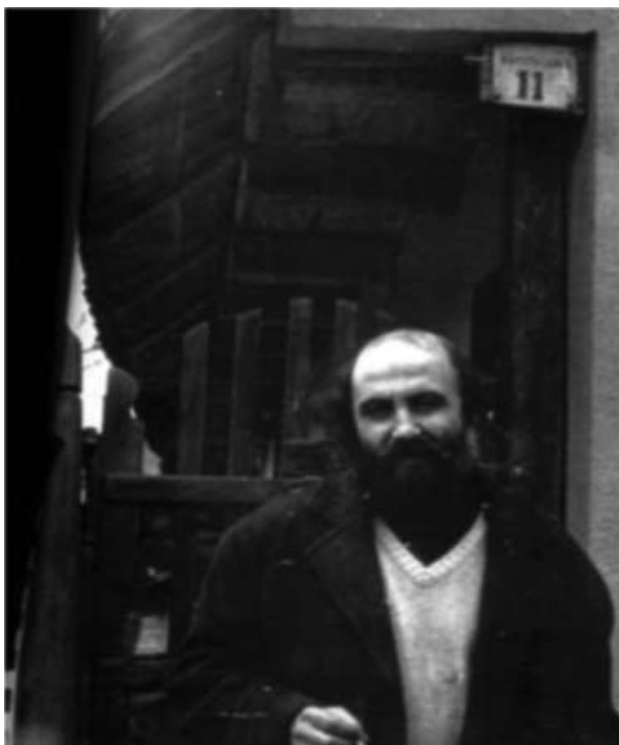
1974-ben, az értelmiségi körökben igen jó nevű Jókai Klubban

nyílt gyűjteményes tárlata. Ezt a kiállítást Frank János nyitotta meg, akinek szereplése és kiállása Csorba mellett több irányban is utat nyitott a számára. Frank Jánossal is igen jó barátságban maradt annak haláláig.⁵² Néhányszor még megnyitotta Csorba kiállításait, és több cikket írt munkáiról, kiállításairól, személyiségéről. Ezt az 1974-es kiállítását tekintette egyébként művészi pályafutása „sorsfordítójának”, mert az egész eddigi anyagát lezsúrizta D. Fehér Zsuzsa és hivatalos lajstromba lettek véve ezek a képei. Másrészt a megnyitón ott volt a boglári kápolnatárlatok számos gyakorlati és szellemi megalkotója: Galántai György, Haász István, Csáji Attila, Szemadám György, Prutkay Péter, Orvos András, Halmi Miklós, Dombay Győző, Swierkiewicz Róbert, Keserű Katalin, Verebély Kincső (akinek öccse, Koppány Párizsba hívta meg, 1990-ben), és sokan mások. Amire nagyon büszke volt ekkoriban Csorba, hogy nagyanyja, Kacs Kovács Virgínia, a felsőmocsoládi kastély egykori úrnője, Bánó Iván felesége, Bánó Mária édesanyja is ellátogatott a Jókai Klubba. Ő volt élete eddigi egyetlen homokkő szoborportréjának a megrendelője. A *Virgie Nagy* című portrét egyébként még 1972-ben faragta Budakeszin. A homokkő szobor – bármennyire is kötődik Csorba személyes élettörténetéhez – sokkal inkább a Somogyban is ismert és művelt útszéli Mária-szobrok előállításának módját és megjelenését sugallja, mint valamely „nagy művészeti” alkotását. A Csorba önvizsgálatai nyomán felvázolt, számára ideálisan követendő alkotói gyakorlat nem véletlenül vág egybe olyan nagy mértékben az *art brut* poétikájával. Az ösztönösségnek és az ösztönösen változékony kreativitásnak rendeli magát amikor vissza-visszatér a sokféle és látszólag szervezetlen-rendezetlen jelhalmazokhoz, amelyekben azonban a teljes káosz elérése után kisebb-nagyobb rendcsinálás azért rendre bekövetkezik.

1975. január elsején Szigetmonostorra, a Kossuth utca 11. szám alá költözött. Szemadám György meglátogatta itt és egy fotószorozatot készített róla, amit írásos riporttal is színesített.

Ezt a meglepő anyagot azonban csak 1995-ben adta át Csorbának, miután elkészítette vele is a *HarcKépek* sorozat egyik epizódját. Major Kamillt is felhívták a forgatás alatt Párizsban, felkeresték a Vajdahunyad várát a Városligetben, ahol még mindig működik a Grafikai Műhely. Most Fekete Zsuzsa vezeti ezt a szakkört, akit még Csorba „képezett ki” 1972-ben. Ő azóta ezen a helyen van és ha felkeresi, bármikor festhet nála egy képet. A filmforgatáson is ez történt. Feltűnt benne Dombay Győző is, akiről ugyan-

⁵² Frank János művészettörténész (Budapest, 1925. június 11. – Budapest, 2004. június 13.) 1951-től Magyarországon és külföldön rendezett kiállításokat, azokat előkészítette, katalógusokat szerkesztett. A kutatási területe a XX. századi és a kortárs művészet, továbbá a tárlatrendezés elméleti kérdései. Katalógus-előszavakat írt, műkritikát, cikkeket, memoár-cikkeket, glosszát, interjúkat, tanulmányokat. 1964-től rendszeresen publikált az ÉS-ben, 1973–1989 között a *The New Hungarian Quarterly* kritikusa, 1979–1984-ben a Budapest (havi szemle) szerzője. 1977-ben Munkácsy-díjat kapott; 1995-ben MAOE-díjas; 1996-ban Ipolyi Arnold Éremmel tüntették ki, 2003-ban Széchenyi-díjjal jutalmazták életművét.



Szigetmonostor, 1975. Szemadám György fényképei

csak forrásértékű adatok találhatók ebben a filmben. Azért tűnik izgalmasnak Szemadám György riportja Csorbával 1975-ben, Szigetmonostoron, mert Csorba kezében még ott parázsluk a cigaretta csonkja, a háttérben látszik a háza is a házszámmal stb. Továbbá legalább három versét leírta saját kézírásával, amik egy sci-fi-szerű utazásról képzett beszámoló. Szemadám egyébként úgy mutatta be Csorbát, mint egy időutazót, akivel neki sikerült először és utoljára riportot készítenie. Mintha egy madarat fotóztott és szólaltatott volna meg... Ismerve madármegfigyelő elhivatottságát, amit Vörösváry Ákossal együtt üznek, egyáltalában nem volt váratlan vagy szokatlan, ha Csorbában egy *jómadarat* lát, aki még beszélni is tud. Szemadám Györggyel a kapcsolata megszakításokkal is folyamatos. Megnyitotta 2002-ben az Örökmozgó Moziban rendezett Kápolna Tárlatát is. Egyébként a nyolcvanas években ő is művész terapeuta a „Lipóton”, amikor Csorba még a SOTE Nappali Szanatóriumában, a Kulich Gyula

téren (ma Kálvária tér) szervezte a Mentonopon Csoportot. Ezzel esik egybe Swierkiewicz Xertox Csoportja a maga „Dolgos meditációival” címmel, így alig gondolható, hogy rájuk ne hatott volna az a Mentonopon, ami 1980–1986 között olyan komoly figyelmet irányított Csorba tevékenységére. Kesperü Katalin is megemlégtette őket az alternatív művészetekről írt jelentésében, amikor azt megírta az *Új Művészet*-ben és kiállításukat megrendezte az Ernst Múzeumban.⁵³ 1975-ben Szentendrén, a Vajda Lajos Stúdió Pince galériájában Mezei Ottó művészettörténész nyitotta meg a kiállítását. Ezen Csorba festőművész édesanyja, Bánó Mária úgy jelent meg Szántó Piroskával kart karba öltve, mint akinek ekkor teljesedett ki az élete. 1975-ben még hosszabb időt töltött a Kecskeméti Művésztelepen, itt barátkozott össze Berki Violával, akivel a kapcsolatot annak sajnálatosan korán jött haláláig fenntartotta. Berki Viola illusztrálta Csorba *Rajzolt Filozófiájának* III. kötetét, és neki köszönheti egy sor pályatárs ismeretségét, további barátságait

⁵³ Kesperü Katalin A 80-as évek – Képzőművészet című kiállítás katalógusában (Ernst Múzeum, 1994. 12. I.) említette egyszer csoportját, a Mentonopont, mint a nem tanult, de „talált stílusok” alkotóinak egyikét. A Mentonopon a kiállításon is szerepelt.

(Pogány Gábor, Somogyi Győző, a tormási állatorvos Merics Imre, akinek bekerült a gyűjteményébe és jár magán-művésztelepére, Nagy Előd, Szombathelyi László, aki a szigetmonostori házába ajándékozta Picuri nevű tarka macskáját, Csákváry Nagy Lajos, Sümegi György művészettörténész). Az 1988-ban, Barcsay Jenő halálát követően rendezett „Barcsay-tanítványok” című szentendrei tárlaton jelentős munkákkal szerepelt. A kiállításon bemutatott *Halálveszély I–XIV.* grafikai sorozat alcíme – utalván Barcsay mester egykori kérdésére – értelemszerűen ez volt: „*Na, hová fogsz Te kilukadni, Simon?*”. A kérdés aktuális érvényessége felől ma sincs kétsége Csorbának.

Az *Álom fény-képe, Egy katona fény-képe, Egy múzsa..., Egy torzulás fény-képe* és a hetvenes évek közepe táján készített kollázsok, illetve vegyes technikájú papírmunkák mint az európai absztrakció ez idő tájt tökéletesen szintetizálódó kifejezőmódjának megfelelően hatnak. A felületek roncsolásától kezdve

a lírai légység hullámvonaláig, a kisebb geometrizáló formák különböző síkok és teresedések alá becsúszó alakzataiig minden felfedezhető ezeken a monokróm munkákon. Leginkább jellegzetes tulajdonságuk azonban, hogy mintha az Abstraction-Création⁵⁴ szellemének és Martyn Ferenc emlékének így kívánnának megfelelni, a képek stílári és látszólagos tömegközéppontja többnyire valóban a képfelület közepe táján helyezkedik el. A centrálisához közelítő témafeldolgozásnak ezért megvan az a sokértelmű tulajdonsága, hogy a képsíkot a címfelirat és a szignó ellenére is engedi tetszőlegesen beállításban értelmezni. (Mert hiszen a kép bármerre elfordítva is csak ugyanannak a tömegközéppontnak az állandóságát sugallja.) Ebből az optikai készletéből következik a szabálytalanság és minden irányú továbbfejleszthetőség érzete, ami például Jackson Pollock harmincas évek végén született munkáit oly erősen jellemezte (*Ember, bika madár* stb.).

Takard el jól mit elkövettél és élj utána szabadon...

Fájdalmas prózában beszél Csorba arról, hogy a művész miként küzd magával, és hogy küzdelme többnyire rejtett marad.⁵⁵ Nézete szerint a művész hitelessége éppen abból az elzárkózásból vezethető le, aminek ugyancsak kényszerítő hatása van a készítésre, ami minden ábrázolt figurában saját magát jelenítené meg. Önismerete és az általa ébren tartott ideális világ képzelete különös módon – mintha valamilyen megkettőzött világban élne – gondosan háttérben tartja azt a törésekkel és groteszk bizonytalanságokkal, technikai sokféleséggel elegyes zavart, de igazi és szuverén festői-művészi valóságot, amit magáénak mondhat.

Azt állítja, hogy a művész sosem lehet közvetlenül főszereplője művének, amiként Isten sem az, miközben ámulva csodáljuk a természet harmóniáját, szépségét. Szerinte a művész akkor jár el

helyesen és következetesen, „...amikor szüksége van a modellre, amikor ábrázol, amikor hitelesen természetű alkotásokat hoz létre.

Alaposan és hűségesen ábrázolja a megfigyelt jelenségeket, tárgyakat, élőlényeket. Az ember mozgatai sosem lehetnek állatiasak, és az állati lényeket sem tanácsos emberi gesztusokkal felruházni. Mindaz, ami atavisztikus, aberrált, durva, ne kerüljön ki a művész kezei közül. Ezek ne legyenek a művészre tartozó témák. A szépművészet örök témája legyen maga az egészséges természet. Az elemek ne keveredjenek össze nem illő részletekkel.” Ezekkel a megfogalmazásokkal Csorba kilép abból a szerepfelfogásból, amit életművének tényleges dokumentumai alapján rekonstruálni képesek vagyunk, és belép egy teleológiai szándékok stilizálta művészetfogalom mesésen történeti meg-

54 1931. február 15-én alakult meg a XX. századi Európa egyik legkülönösebb művészeti csoportja, az Abstraction-Création. 1936-ig igen aktív kiállítási, művészetelméleti és kiadói tevékenység jellemezte. Martyn Ferenc – akinek monografikus múzeumi kiállítása néhány éve megszűnt, így néhány képe és szobra most a Modern Magyar Képtár földszintjén látható – ennek a művészcsoportnak volt a tagja másfél évtizedig Párizsban. Csak nagy vonalakban azoknak a művészeknek a felsorolása, akikkel Martyn Ferenc együtt volt. Hátborzongatóan tökéletes lista: Etienne BÉOTHY (Jászapáti, 1897. szept. 2. – Párizs, 1962. febr. 6.), Hans ARP (1886–1966), Max BILL (1908–1994), Alexander CALDER (1898–1976), Albert GLEIZES (1881–1953), Vaszilij KANDINSZKIJ (1866–1944), Frantisek KUPKA (1871–1957), MOHOLY-NAGY László (Bácsborsód, 1895 – Chicago, 1946), Piet MONDRIAN (1872–1944), Antoine PEVSNER (1844–1962), Vladislav STRZEMINSKI (1893–1952), Sophie TAEUBER-ARP (1889–1943), Théo van DOESBURG (1883–1931), George VANTONGERLOO (1886–1965), Friedrich VORDEMBERG-GILDEWART (1899–1962), Sonia DELAUNAY-TERK (1885–1979), César DOMELA (1900–1992), Hans ERNI (1909), Hans FISCHLI (1909–1989), Frantisek FOLTYN (1891–1976), Jean GORIN (1899–1981), Jean HÉLION (1904–1987), Théo KERG (1909–1993), Fausto MELOTTI (1901–1986), Taro OKAMOTO (1911–1996), Mauro REGIANNI (1897–1980), Hans Rudolf SCHIESS (1904–1978), Michel SEUPHOR (1901–1999), Henryk STAZEWSKI (1894–1988), Luigi VERONESI (1908–1998), Paule VEZELAY (1893–1984), Jean VILLERI (1902–1982), Gérard VULLIAMY (1909–1992) stb.

55 Reggeli levél a „KÖLEVESBŐL”, Hétfő, 2008. március 3.

alapozású, idealisztikusan finom közegébe.⁵⁶ Azt mondja, hogy a „művész attól az, aki, hogy képes szétválasztani a szépet attól, ami nem szép, az ábrázolhatót attól, ami nem ábrázolható. A közösségre nagy hatást gyakorol minden műalkotás, ha annak természetes üzenete van, amit sokan magukévá tudnak tenni”. Maga a műveiben – láttuk – olyan elementáris odaadással képes közvetíteni az emberben felgyűlő fizikai és spirituális feszültségeket, ezeket olyan tömörítési technikával képes már-már a teljes zavarodottságig, kuszaságig fokozni, hogy mindenkre gondolunk e megfogalmazásokat olvasva, csak éppen rá nem. A szeretetnek és együttérzésnek teremtésben gyökerező nagy élménye nem véletlenül vitte oly közel a Szent Ferenc képváltozatokhoz. Csontváry ihletett írásainak hangján szólal meg Csorba is, amikor a művész nélkülözhetetlenségének vélelme mellé társít érveket.

„Amikor állatot, vagy embert, vagy bármilyen élő és élettelen dolgot ábrázol a művész, nem feledkezhet meg arról, hogy ennek a világnak, amiben élünk, Isten a mestere. Azt sem tévesztheti szem elől, hogy amit ábrázol, azt szeretettel és lélekkel áldottan tanácsos tennie, ahogyan Isten teremtette a mindenséget. Az Édenkertről sem feledkezhet meg és annak idilli világáról, mert minden felidézésben a jobbító szándék érhető tetten, ami az embert elvezetheti a helyes útra.” A művészet funkcióját firtató kérdéseire maga adja meg a választ. Miért van tehát szükség a művészre? „Az ember könnyen megfedkezike Istenről és a teremtés történetéről, arról, hogy az Édenkertet meg kell őrizni magunkban. Hajlik rá az ember, hogy kiüszögve érezze magát és pusztítsa környezetét, hisz az nem az Édenkert, ahonnan valami miatt száműzték őt! Ezt a

tévedést hívatott eloszlatni a művész, aki szereti Istent és a szép természetet. Azt sugallja minden alkotása, hogy boldogságra, nem pedig boldogtalanságra lettünk teremtvé. Azt az érzést hívja életre a művész, hogy a teremtő szándék csupa jó szándék, és a rossz szándék az nem jellemző része az életünknek. A művész tehát Isten jobbító szándékának letéteményese. Olyan ember, aki értő társa a többi embernek. Mégis képes két lábbal a földön járni, ugyanakkor meg tudja érteni az isteni gondviselés állandó jelenlétét is, ami mások számára láthatatlan, érzékelhetetlen, rejtett. Speciális, fejlett, érzékeny látásmóddal rendelkezik, aki attól válik specialistává, hogy képes rávilágítani még a csúnyában is a szépre. Elnéző tud lenni és a rossz dolgokkal, mert érzi bennük a jót. Ettől is nélkülözhetetlen a művész, aki nélkül elképzelhetetlen még a késő jégkorszak barlangi közössége is.”

Ugyancsak magával ragadó odaadással és azonosulással szól az altamírai barlangjában ábrázolt bölény szenvedése láttán. „A barlangi művész szerette az állatot és képes volt azt úgy megjelteni a sziklafalon, hogy mind a mai napig élő lénynek lássuk szegény bölényt, aki haláltusáját vívja. Az őskori művész alkotása akkora, és oly mély hatással van ránk, hogy ki lehet jelteni: műve időtlen üzenettel rendelkezik és ez a titok a művészet lényege.” És ahogyan Gottfried Semper, Alois Riegl vitájában kirajzolódik az őskori ember természettel nagyarányú együttműködésének képe, amelyben a természetbe ágyazottság mellett nem érzékelhető a „saját rendszer”, és a természet rendjéből magát kivonó ember képze, úgy fordul vissza Csorba is a technokrata ellenőrzés alól magát kivonó természetes érzékiség felé.

„De elhibáztuk a nedves tüzet, száraz vizet...”⁵⁷ A „kívülálló” és a kívülállók

Nem véletlen, hogy tevékenységének meghatározása már csak önismereti alapon is milyen gondossággal megy végbe Csorba esetében. És az sem, hogy esetében leglényegesebb a társak keresése. Minden megmozdulásában társakat keres. Pályája kezdetén kevés együttműködéssel számolhatott. Késztetései, kultúrafelfogása, hite és fizikai adottságai, továbbá intellektuális érlelődésének előtörténete eredményeztek egy önmaga számára kielégítőnek talált gyakorlatot. Ezt a művészettörténeti és kultúrafogyasztási normákat a lelki és egzisztenciális élmények „kemény” diktátumainak megfelelően hozta mozgásba. Mindehhez tartozó/társítható vizu-

ális, illetve más, nem képi, hanem verbális, testi és metakommunikatív kifejezési formákra van szüksége. Ezt a gyakorlatot majdhogynem száműzetésben folytatja. „Szakmán” kívülről indulva ritkán mutatkoznak a „nagy művészethez” közelítéséhez alkalmas, bár akadnak intézmények és személyek, amik és akik kielégítésüket felfogva, annak nyilvánosságát alkalmasint biztosítani igyekeztek Csorba számára. Igen sokatmondó, ahogyan meghatározza annak a gondolkodás- és alkotásmódnak, tájékozódási irányának a jelentését és tartalmát, ami hozzá olyan nagyon közel áll, és amelynek hazai kiteljesítésében olyan nagy szerepet vállalt.

56 Erdélyi Zsuzsanna: Hegyet hágék, lőtőt lépék – Archaikus népi imádságok gyűjteménye. Kalligram. Pozsony, 1999., Franz, Marie-Louise von: Az individuáció folyamata. Az anima: a férfi lelkében élő nő. Az árnyék tudatosítása. Az ösválónkhoz való viszony. In: Ember és szimbólumai. Göncöl Kiadó, Bp. 1993.

57 Madách Imre: Az ember tragédiája. Idézett kiadás, 102. l.

Az amatőr, naiv, dilettáns, nyers, vad, brutális ösztönös szavak hallatán Csorba szerint a következő képzettársítások valószínűsíthetők: az olasz *diletto* szó szeretetet, a *dilettarsi* gyönyörködést, élvezetet, a *dilettare* gyönyörködtetést, szórakoztatást jelent. Ennek szerinte nincs olyan lebecsülő felhangja, mint a magyarban, ahol a dilettáns kifejezés a mindennapi szóhasználatban az ügyetlen, a képzetlen, a kontár, a művészeti dolgokban járatlan pancser figuráját sejteti. A francia *amateur* és a nemzetközivé váló *dilettante* kifejezések lényegében ugyanazt a tartalmat hordozzák, mint az olaszban. Az angolban a francia eredetű amatőr kifejezés honosodott meg. A nemzetközi szóhasználatban elterjedt a *nem hivatásos (non-professional)* kifejezés. Ezzel valamiféle, az amatőrnél szakma-közelibb elkülönülést szándékoznak kijelölni. Használják még a műkedvelő kifejezést, ami minden művészeti ágban a kedvteléssel, szórakozással, az önértékű örömkereséssel és a játszi komolytalansággal azonosítható tevékenységeket takarja. Igen elterjedt még egy fogalom, ami az „öntevékeny” kifejezéssel, az autodidakta (önképző) és a *self made* (önmagát felépítő), nem iskolában elsajátított önművelést és képződést feltételezi. Ez a művészetek művelésén túl egyfajta saját élményből merített gyakorlásból áll. Csorba szerint a népművészet változatos és egymástól elkülöníthető területei sok és differenciált formában mutatnak hasonlóságot az említett amatőrséggel. Egymástól eltérő társadalmi funkciójuk okán ezeket mégis elkülönítetten és nagy érzékenységgel nevesítik. Gyakran a naiv jelzővel illetik. Sokat ír, többféle formában és összefüggésben tesz minderről említést.

A képzőművészeti szóhasználatba is innen, a népművészetből került át a *naiv* kifejezés. Itt ez stílári, látásmódbeli, technikai különbözőséget jelent, és arra is utal, hogy népi gyökerei is lehetnek az alkotói önkifejezésnek, amit számottevően nem határoz meg az irányítva megtanult vagy tanított konvenció. Angliában az *outsider art* (külső, kinti, körön kívüli), a franciáknál az *art brut* (brutális, vad, ösztönös) a cseheknél az *insit art* (az emberi személyiségből fakadó, belül létrehozott művészet), Európán kívül az afrikai, az óceániai, az ausztráliai, stb. naivokat pedig egyszerűen a primitív művészet címkéjével látják el.

Nálunk, magyaroknál – ahogy Csorba írja és érti – az amatőr fogalma keveredik sok mindennel, de hogy az autodidakta ennek szinonimája lenne, nagy tévedés. Az autodidakta önmaga tanulja akár a lehetséges legnemesebb források alapján és segítségével a művészet alapvető fogásait, az érdeklődéssel kitüntetett művészeti ágazat esztétikai és technikai ismereteit. Jártasságukkal és kész-

ségeikkel ők képesek a „főáramlatokba” bekapcsolódni. A naiv és az amatőr művész esetében erről egyáltalán nincs szó, sőt éppen az adja ezek tevékenységének mindentől megkülönböztethető különlegességét és alkotói minőségét. A naiv és amatőr művészi látásmódját, kifejezési lehetőségeit (perspektíva, ecsetkezelés, rajztudás, technikai ismeretek) egyáltalában nem tanulja, többnyire nem látta és nem leste el senkitől, de még a kultúrát „használó” társadalomtól is nagymértékben független lehet. Ilyenkor mintha izolált töredékekben valamiféle törzsi művészetet szemlélnének a maga időtlenségében, ugyanakkor a használat szabályait ismerő közösségtől teljes kívül rekedtségben. Ez a fogalmi fixáció, és a közösség „visszafoglalásának” ez a kísérlete hozta közel Csorbát az art brut történetéhez és eszmevilágához.

Az *art brut* eredeti szóhasználatát még Jean Dubuffet honosította meg, néhány művész társával együtt. Jean Dubuffet átmenetileg sikeresen bizonyította, hogy a kultúra, illetve annak „mainstream” áramlatai a művészet fejlődésének minden új eredményét magába olvasztották a XX. század közepéig. Úgy, hogy eközben minden esetlegesen benne lévő erőt és eredetiséget kivettek belőle, ami az eredeti kifejezés elfojtását illetve semlegesítését eredményezte. Az *art brut* az ő elméleti megoldása volt a fenti problémára. Csak az *art brut*nek tulajdonított immunitás tetszett számára egyetlennek a kultúra hatásaival, az abban való elsüllyedéssel és felszívódással szembeni védelemként. És innen mintha a Csorba alkotásmódjára leginkább illő megállapításokat tennénk.

Jean Dubuffet (1901–1985) változatos pályakezdés után 1942-ben elhatározta, hogy felhagy az üzleti pályával és teljesen a művészet felé fordul. Az elhatározás előtt felfedezte már magának az új és utánozhatatlan eredetiségű munkákat, melyeket elmebetegek vagy naivok, illetve gyerekek készítettek, és amit gyűjtőnéven *art brut*-nek vagy „*nyers művészetnek*” nevezett. A benyomások dokumentumai, amelyek 1945 körül létrejöttek az összetetten tudatos, odaadó *neo-primitív* alkotásmóddal kapcsolatban, elismerik Dubuffet ironikus szándékát az elegáns és hagyományos, úgynevezett. „örök értékeket” felvonultató festészettel szemben és honorálják a műveiben megvalósított „proteszt” elemeket. Felfedezte az együgyű tárgyak, a mindennapi közhelyek, az emberi, állati és növényi létezés skolasztikus univerzalizmusának költészetét.⁵⁸ Már a kezdet kezdetén gyanút ébresztett benne a művészi tökéletességnek bármely megjelenése. Semmiképpen sem a szokatlan érdekelte. A banális jelenségek és dolgok, akárhol is estek meg, vagy voltak láthatók, gyerekek

58 Chalumeau, J. L.: Jean Dubuffet. Paris, 1996., Danchin, L.: Jean Dubuffet, Peintre – philosophe. Lyon, 1988., Glimcher, M.: Jean Dubuffet. Towards an Alternative Reality. New York, 1987. Mellesleg Csontváry is beszél erről a Lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni című szövegében. „...aki különbséget érez az emberi és állati növény között...” In: Csontváry Emlékkönyv, Corvina, Budapest, 1976. 61. l.

krétarajzai a járdán, durva felületű kövek, sáros föld, száraz és töredezett felület, ezek gyűjtötták be a képzeletét. Álnaiv önfeledt és ironikus előadásmódja azokból a benyomásokból alakult ki, amiket 1947-ben festett portrészorozatánál használt fel, egy sor kortárs híresség, valamiképpen harcostársak képeinél a *Szeretetteljesebbek, mint gondolnád* cím alatt. Dubuffet a későbbi pop-art művészeitől eltérő módon helyezte főhelyre a triviális jeleket. Ahelyett hogy gúnyolta volna a közhelyeket, megkísérelte felfedezni és közvetíteni rejtett költészetüket és ábrázolni „gazdag és magasrendű ünnepélyességüket”. Úgy tette mindezt, hogy kerülte a különös és erős színek használatát vagy a ravaszul mérlegelt formát. A festői megjelenés ugyancsak gyanút keltett benne, mint a jó ízlésnek és a kulturáltságnak a kifejezője. Nem hitt a „*homo aestheticus*”-ban. És mintha újra csak Csorbáról, nemzedékéről beszélnének, amikor az 1945 utáni európai helyzet egyes részleteit felidézzük. Az új generáció fiatal művészei akkor is kettős probléma megoldása előtt álltak. A jelen megragadása (Kassák) érdekében elszakadni nemcsak a tradíciótól, ahogyan a modern művészet kezdetének nagy kreátorai tudták tenni, hanem – különös tendencia ez – elszakadni a modernizmus további hullámainak alkotóitól és hatásuktól is. Valóban, nem tűnt egyszerű feladatnak kikerülni a hatalmas

örökséget. Ez a kérdés vezette Jean Dubuffet-t, aki *Archetipusok* című munkájában (1945) teljes odaadással elemzi az aberrációkat, a formátlanba torkolló testetöltéseket, a véletlenek festői-plasztikai kifejeződéseit. *Feljegyzések szépirodalmároknak. Útmutató mindenféle amatőröknek* (*Notes aux fins lettrés*. Gallimard, 1946) című munkájában a formátlan kiindulópontjától, a megszokottól való eltérés poétikáján (aberrációk) át az élővé tett, spontán alakulásának véletlen artisztikumát „kifejező” anyagig „vizsgálja” lehetőségeit. „Alkimista, soha nem fogsz aranyat csinálni, ha csak bámulod az aranyat. Sűröjg retortáid körül, főzz mindenféle nedveket, figyeld, mereven figyeld mire vezet mindez, hol rejtőznek a feladataid. És te festő, kotyvaszd a színeket, fürkészd folyton a palettádat, és a megfejtések, a kulcsok, amiket kerestél, itt vannak.” Vagy máshol: „Az emberi viszonylatok a véletleneken múlnak.”

Távrolról visszatekintve a jelzett folyamatokra, már biztonsággal állíthatjuk, hogy az absztrakció Wols (Bernhardt Schultze)⁵⁹, Jean Fautrier⁶⁰ létrehozta, vagy a CoBrA⁶¹ poétikája is egyidejű aktusok sokaságával erősítették fel a „nyers” művészetet, amit 1950 körül alakítottak ki a falfirkák hatására és a plakátokkal teleragasztott párizsi házfalak ihlette sajátos technikák által. Vastag, földből, homokból, festékből, reliefszerűen kialakított

59 Wols saját könyve: Wols: Aphorismes. Amiens, 1989. Monográfiák, katalógusok: Damme, C. v: Kunst als catharsis en psychogenese ... W. Gent, 1985., Glozer László (szerk.): Wols. Photograph. Kestner-Gesellschaft, Hannover, München, 1978. (kat.), Götze, G. (szerk.): Wols, sa vie ... Goethe-Institut, Paris, 1986. (kat.), Inch, P. (szerk.): Circus Wols. The Life and Work of W. S. Todmorden 1978., Haftmann, W és mások szerk.: W. Aufzeichnungen, Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen. Köln, 1963. / W. en personne. Paris, 1963., Haftmann, W. (szerk.): W. Stedelijk Van Abbe Museum. Eindhoven, 1966. (kat.), Haftmann, W. (szerk.): W. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Nationalgalerie. Berlin, 1973. (kat.), Karabelnik-Matta, M. és T. Abt (szerk.): VU. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien. Kunsthaus, Zürich, 1989. (kat.), Osterwold, T. és T. Knubben (szerk.): W. Aquarelle 1937–1951. Ravensburg, 1997. (kat.), Petersen, H. J.: W. Leben und Werk im Spiegel gewandelter Wahrnehmung. Frankfurt-am-Main és Berlin, 1994., Weis, E. (szerk.): Bernard Schultze Das Große Format. Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt. Ludwig Museum, Köln és München, 1994., Rathke, E. és S. (szerk.): Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen. Düsseldorf, 1989. (kat.), Rathke, E. (szerk.): W. Fotografías, acuarellas y grabados. Sala Parpallo/Palau des Scala. Valencia, 1993. (kat.), Salden, H. A. F.: W.'s Bildkonzept. Thesis. Giessen 1991., Wols. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1973. (kat.), W. Kunsthaus Zürich és Bern, 1989. (kat.), Wols photographie. Centre Georges Pompidou. Paris, 1980. (kat.)

60 Fautrier-vel kapcsolatos irodalom: Jean Fautrier: Sur la virtuosité. Lettre à Jean Paulhan. Caen, 1987. p. 24., Paulhan, J. és Berne Joffroi: Jean Fautrier. Retrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1964. (katalógus), Lafargue, J. és R. M. Mason (kiadás alá rendezte): Jean Fautrier 1898–1964. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989. (katalógus)

61 CoBrA: Katalógusok: Kuspit, D. (kiad.): Karel Appel. Sculpture. Catalogue R., New York 1994., Ragon, M. (kiad.): Catalogue raisonné des peintures de 1937–1957. Paris, 1958. Monográfiák, katalógusok: Alvard, J. és mások: K. A. 40 ans de peinture, sculpture et dessins. Paris, 1987., A. K Stedelijk Museum. Amsterdam, 1965., Bellow, P.: K. A. Paris és Milano, 1968., Berger, P.: K. A. Venlo 1977., Berg és mások: Ecrits sur K. A. Paris 1982., Claus, H.: K. A. Painter. Amsterdam, 1962., Frankenstein, A.: K. A. The Art of Styles and the Style of Art. New York, 1980., Frankenstein, A.: K. A. Amsterdam 1989., Fuchs, R. és mások: K. A. Dipinti, sculpture e collages. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea. Milano, 1987. (kat.), Fuchs, R.: K. A. Ik wou dat ik een vogel was. Berichten uit het atelier/Ich wollte ein Vogel. Berichte aus dem Atelier: Gemeentemuseum, The Hague, 1991. (kat.), Hagenberg, R. (kiad.): K. A. Being. Paris 1989., Lambert, J.-C.: Works on Paper/Oeuvres sur papier, New York 1980, Paris, 1988., Ragon, M.: Peintures 1937–1957. Paris, 1988., Ragon, M.: K. A. De Cobra á un art autre. Par Restany, P.: Street Art: le second souffle K. A. Paris 1982., Restany, P. és Ginsberg: K. A. Street Art, Ceramics, Wood Reliefs, Tapestries, Murals. Villa El Salvador. New York 1985. (kat.), Schmied, K. (kiad.): K. A. Arbeiten auf Papier. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-B., 1982. (kat.), Vrijman, J.: De werkelijkheid van K. A. Amsterdam, 1962. A legfontosabb életműveket közreadó katalógusok: Birtwistle, G. és mások: Corneille. L'Oeuvre gravé 1948-1975. 1993., Donkersloot-v d. Berghé, P. (kiad.): C. Het complete grafische werk 1948–1975. Amsterdam, 1992., Maurizzi, E. (kiad.): L'Opera grafica di C. 1948/1974. Pollenza, 1975. Monográfiák, kiállítási katalógusok: Bierman, M. den: CoBrA. An Early Bird. Amsterdam 1997., Kerkhoven, T. A. T.: Het Afrikaanse gericht van C. The Hague, 1997., Lambert, J. C.: C. Paris, 1960., Lambert, J. C.: L'Oeil de l'été. Paris, 1989., Lambert, J.-C. (kiad.): C. Het oog van de zomer. Jaski Art Gallery, Amsterdam. Venlo, 1992. (kat.), Laude, A.: C. Le Roi-image. Paris, 1973., Paquet, M.: C. La Sensualité du sensible. Paris, 1988., Paquet, M.: C. Peintures et gouaches. Paris, 1989., Slagser, E.: C. Schelderode, 1976. Pierre Alechinsky: La Vie comme elle tourne. Montrouge, 1979., Pierre Alechinsky : L'Autre main. Saint-Clément-de-Rivière, 1988., P. A.: Lettre suit. Paris 1992., Pierre Alechinsky: Baluchon et ricochets. Paris, 1994., Pierre Alechinsky: Travaux à deux ou trois. Paris, 1994., Ionesco, E. és Y. Rivière (kiad.): P. A. Peintures et écrits. Trois approches. Paris, 1977., P. A. Paintings and Writings. New York, 1977. Műveket regisztráló katalógusok: Butor, M. és M. Sicard (kiad.): P. A. Travaux d'impression, Paris, 1992., Loo, O.v.d.: P. A. Les Estampes de 1946 à 1972. Paris, 1973. Monográfiák és kiállítási katalógusok: Bonnefoy, Y.: Pierre Alechinsky Les Traversées. Saint-Clément, 1992., Bosquet, A.: Pierre Alechinsky . Paris, 1971, Butor M. és M. Sicard: Alechinsky dans le texte. Paris, 1985., Butor, M. és M. Sicard: A. Travaux d'impression. Paris, 1992., Güse, E.-E. (kiad.) P. A. Zwischen den Zeilen. Saarland Museum, Saarbrücken. Stuttgart 1993. (kat.), Haenlein, C. (szerk. P. A. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen. Eine Retrospektive. Kestner-Gesellschaft. Hannover, 1980. (kat.), Heusch, L. d.: A. Copenhagen, 1950., Putman, J.: A. Milano, 1967., Paris, 1967., Sello, K. and O. Paz (szerk.): Pierre Alechinsky. Margin and Center. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1987 (kat.), P. A. Margin and Center. Kunstverein Hannover, 1988., P. A. Centres et marges. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüsszel, 1988 (kat.), Sicard, M. (kiad.): P. A. Extraits pour traits. Paris 1989., Sicard, M. (kiad.): P. A. Séquences 1980–1992. Paris, 1994., Sicard, M.: A. sur Rhone. Arles (év nélkül), Tardieu, J. és mások: A. Entre les lignes. Paris, 1996., Vree, F. d.: A. Schelderode 1976.

felületeket nyertek, mintha a kiszikkadt föld vagy a hámló falvakolat egy-egy darabja lenne bekeretezve. Dubuffet ezekre az alapokra karcolta „barlangrajzait”, melyek akár alakká is állhattak (*Archetípusok* sorozat). Stílusa a gyermekfestmények, a műkedvelők és a lelki sérültek munkáira emlékeztető elemeket is tartalmaz. Később, amikor némelyek a pszichiátriakon kezelt szkizofrén alkotókban vélték felfedezni a XX. század törzsi művészetét, már kialakult az *art brut* művészek csoportja Dubuffet és Antonio Tápies vezetésével. Még, a felfedezett alkotók életében létrehozták a nagyszabású *art brut* gyűjteményt, előbb Párizsban, majd a svájci Lausanne-ban. A Bécshez közeli Maria-Gugging-i ideggyógyintézet pedig 1970-től szervezett művésztelepet elmebeteg alkotók részére. Leo Navratil még az ötvenes években, talán éppen Dubuffet és társai hatására kezdett a témával foglalkozni. Dubuffet 1984-ben bekövetkező halálát követően Leo Navratil is nyugdíjba vonult 1986-ban, és utódja Johann Feilacher lett.

A művésztelepen dolgozott többek között Arnulf Rainer osztrák festőművész is, aki az elmúlt években nálunk is kiállított és – bár a bécsi akcionizmus emblematisztikus alkotójának számít, közvetetten – népszerűsítette az *art brut* alkotók műveit. E tárgy feldolgozása közben folyamatosan kell furcsa szavakat, szóhasználatokat kölcsönöznünk az érintett témával kapcsolatban sokszor megnyilatkozó Csorba szövegeiből, levelezéséből és tanulmányaiból, és ez ad valamennyi szokatlan, talán naiv „íz” is a szaktudományosra hajazó művészeti fejtegetéseknek.

Valójában arról van szó, hogy le kell számolni a téves felfogással, mely szerint a nem feltétlenül közérthető téma akár örült látomásnak is tekinthető. Sőt az sem igaz, hogy a zsenialitás és az örület egy töről fakadnak. Dubuffet mondta ki először, hogy az *art brut* alkotók esetében egy külön műfajról lehet és kell beszélni. Csorba egy kicsit félreérti a terminológiai lehetőségeket, amikor azt mondja, hogy egy „mai terminus technicus is van erre a dologra: az „*informel*”. Az *informel* a lírai absztrakció egyik ál-

neve, és bár kétségtelen, hogy az *art brut* sajátosan elvont világ- és élethelyzetek megidézését jelenti, a kifejezés benne nem számolja fel a kialakult képi szintaxisokat, sőt számol az archetipikus jelzésekkel is. Így bár Jean Dubuffet maga jelentékeny művekkel a francia informel festészet képviselője is, elkötelezettsége ez irányban részlegesnek mutatkozik. Csorba jókedvűen jegyzi meg töprengései közben Dubuffet-ről: „aki egyáltalán nem mellesleg, híres bortermesztő volt.” A művészettörténet beidegződései szerint nagyjából már 1945-től *art brut*-nek nevezték a perifériára, a marginális helyzetbe, a kirekesztettségbe, az elzártságba került, a civilizálttal és tendenciózus modernizációval szemben visszamaradottnak tetsző, „törzsi művészetre” emlékeztető „primitív” kifejezőkényszerszerűt, a formaalkotásnak ezt az „újörök” akarását. Csorba munkáinak szemléje közben félreérthetetlenül felvetődik a magatartás- és gondolkodásmód azonossága a CoBrA kimagasló jelentőségű mestereivel. Ilyen a dán Asger Jorn (1914–1973), aki az első művészi hatásokat *Munch*-tól és Emil *Noldé*-tól kapta.⁶² Noldéhoz hasonlóan Jorn ikonográfiája is közel áll az északi mitológiák képeihez, azok legendás szellem- és gnómfiguráihoz, tündéreihez. De minden bizonnyal ugyanilyen jelentékeny volt az a hatás is, amit a *Max Ernst* és *Paul Klee* képi világával való találkozás tett rá. Amit a szürrealistáktól tanult, több volt, mint az egyszerű automatikus írás (*écriture automatique*) spontaneitása, vagy az automatikus írás elve (ami párhuzamosan erős befolyással volt az amerikai akciófestészetre). Nem hagyták érintetlenül a nappalok és éjszakák vizionárius képei, a valóság és az álom komplementer teljessége. Ahogy Jorn, úgy Csorba festésmódja is lendületes, vehemens, gesztusaik zaklatottak.

A formák széttörésére irányuló impulzusok abból a megemészthetetlen undorból fakadnak esetében, amit a csupán és tisztán esztétikai műtárgy-teremtéssel szemben érzett, amit a perfekcióval, a sokszorosan kompromittált „jó ízléssel” és a műbarátok önkielégítő-önleégült birtoklászvágyával szemben képes volt nagy vizuális hatóerővel megfogalmazni. Nem tekinthetünk

62 Asger Jorn írásai: Hofman Hansen, P.: Bibliografi over Asger Jorn's skrifter. Silkeborg, 1988., Asger Jorn: Guldhorn og lykkehjul. Koppenhága, 1957., Asger Jorn: Pour la forme. Paris, 1958., Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst. München, 1990., 1997., Asger Jorn: Gedanken eines Künstlers. München, 1966, 1997., Asger Jorn: La Langue verte et la cuite. Etude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire. Paris, 1968., A. J.: Folke kunstens Didrek. Koppenhága, 1978., Asger Jorn: Fin de Copenhague. Paris, 1998. Kiállítási katalógusok: Atkins, G. (kiad.): Asger Jorn. Catalogue Raisonné. 4 vols. London and New York 1968–1986., Loo, O. v de (kiad.): A. J. Werkverzeichnis Druckgrafik. München, 1976., Rasmussen, M. (kiad.): A. J.'s tegninger. Silkeborg, 1983. Monográfiák, katalógusok: Andersen, T.: Asger Jorn 1914–1973. A Catalogue of Works in the Silkeborg, 1985. Kiállítási katalógusok: Atkins, G. (kiad.): Asger Jorn. Catalogue Raisonné. 4 vols. London and New York 1968–1986., Loo, O. v de (kiad.): Asger Jorn . Werkverzeichnis Druckgrafik. München, 1976., Rasmussen, M. (kiad.): Asger Jorn 's tegninger. Silkeborg, 1983. Monográfiák, katalógusok: Andersen, T.: Asger Jorn. 1914–1973. A Catalogue of Works in the Silkeborg Kunstmuseum. Silkeborg, 1974., Andersen, T. (kiad.): Asger Jorn. Solomon R. Guggenheim Museum. New York, 1982 (kat.), Andersen, T.: A. J. En biografi. Koppenhága, 1994., Andersen, és mások: A. J. 1914–1973., A. J. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1994.(kat.), Atkins, G. and E. Schmidt (kiad.): A Bibliography of A. J.'s Writings to 1963. Koppenhága, 1964., Atkins, G. and T. Andersen: J. in Scandinavia 1930–1953. London, 1968., Atkins, G.: A. J. The Crucial Years 1954/1964. London, 1976., Atkins, G.: A. J. The Final Years 1965–1973. London, 1980., Birtwistle, G.: Living Art. A. J.'s Comprehensive Theory of Art Between Helhesten and Cobra. Utrecht, 1986., Caprile, L. és mások: A. J. 2 kötetben. Milano, 1996., De Micheli, M.: J. scultore. Torino 1974., Jansen, P. H.: Bibliografi over A. J.'s skrifter. Silkeborg, 1988., A. J. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1964. (kat.), A. J. Musée des Beaux-Arts. Nimes, 1987. (kat.), A. J. Pinacoteca Casa Rusca, Locarno. Milano, 1996. (kat.), Lehmann, H.U. (kiad.): Asger Jorn. 1914–1973. Das graphische Werk. Die Schenkung Otto van de Loo. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Albertinum, Drezda, 1994. (kat.), Loo, O. (szerk.): Asger Jorn in München. Dokumentation seines malerischen Werks. München, 1997., Messer, T. M. (szerk.): Asger Jorn. Retrospektive. Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.-M. 1994.

el azoktól a szatirikus-gyermeteg motívumoktól, amik majdnem minden Csorba-festményen megtalálhatóak.⁶³ Ecsetkezelésének vadságából nem feltétlenül következik, hogy formarobbantásai és színeinek gyakran sokszoros kevertsége kizárólag „amorf” alakzatokhoz vezetnek. Munkái jellegzetes középúton maradnak az absztrakció és objektivitás jegyében tárgyakat és a valóság tényleges viszonyait leképző módszerek között, az objektív összefüggéseket sokkal erőteljesebben jelzi a korai művekben mint a későbbiekben, melyekben a szabad forma és az ellenőrizetlen gesztus a hangsúlyos. És Csorba döntően a monokrómra hajló előadást választja munkáiban. Ez az érzelemmentes kifejezőmód teljesen az ellenkezőjét mutatja annak, mint amit a korszak egyik ideológia-mentes alternatívájaként a „konkrét” művészet tesz. A korai északi példa, Asger Jorn számára a művészetnek az életre azonnali hatást tevő jelenségnek kell lennie, ami nem azért hatásos, mert tudományos analízisek és értékkutatások eredményeit integrálja, vagy mert egyszerűen racionális érveket használ, hanem mert egy erőteljesen közvetített atmoszférával rendelkezik, ami az oksági kapcsolatokkal és az objektív „világ” törvényeivel, valamint anyagaival is szemben áll. Ez az attitűd vezetett ahhoz az elmérgesedő vitához, amit Jorn Max Bill-lel, a „konkrét művészet” német főalakjával folytatott. Jorn ugyanis részt vett a szélsőbalos politikai kapcsolatokkal is színezett *Sztuacionisták* (Heimrad Prem, Lothar Fischer, H. P. Zimmer) rendezvényein, és ezért Bill neheztelt rá. A csoport és benne Asger Jorn valójában a művészet megszűnésének (megszüntetésének) programja mellett állt, azt kívánta kidolgozni a marxi tézisek alapján.⁶⁴ Csorba számára a művészet intécióinak csak „magas

kultúrában” tájékozódó rutinja kevésbé rokonszenves.⁶⁵ A személyes életsors mitológiai stilizációja nyomán különös intenzitását behelyettesítések jönnek létre, amit összefoglaló néven individuális mitológiának keresztelnek el. Sokatmondó és korfestő képtelenségnek tetszik a kifejezés és a tartalma is, hiszen a mitológiák mindeddig éppenséggel a közösségek legáltalánosabb eligazítói, kultúrájuk fenntartói és azonosságuk megerősítői voltak. Most pedig a személyiség és a mese korlátai között működő önkényes történetmeselési rutin. „Az individuálmítológia életstratégiájává válik néhány művésznak, akik többek között performance-szal is foglalkoznak (Tóth Gábor, Bukta Imre, Samu Géza, Kovács István, a hosszútávú *informel* festő Csorba Simon, a „thanatológus” (későbbi filmrendező) Jelenczki István, az Iconnu-csoport). 1984 tájára néhány magyar művész már szinte repertoárdarabokként adja elő performance-ait.”⁶⁶ – írja többek között Csorbáról is Beke László. Feljegyzésre méltó tudománytörténeti adat, hogy Beke László hívta Budapestre kiállítani Arnulf Rainert. Ugyancsak Beke volt a Műcsarnok igazgatója 1997-ben, amikor Csorba az Első Magyar Szalon egyik díjazottja lett. Csorba saját meglátása szerint sajátos, Perneczky Gézától tanult freskótechnikájának okán is fenntarthatónak véli a közeli szellemi probléma azonosságán túl a rokonságot Dubuffet és saját munkássága között. Csorba 1980–1986 között vezette a Mentonopon csoportot, ahol bevallása szerint annak ellenére is az *art brut* valósult meg, hogy anatómiai órákat tartott és egyéb praktikus technikai ismereteket oktatott a pszichiátriai kezelés elzártságában rekedt embereknek, főként drogos fiataloknak.⁶⁷ Az itt szerzett

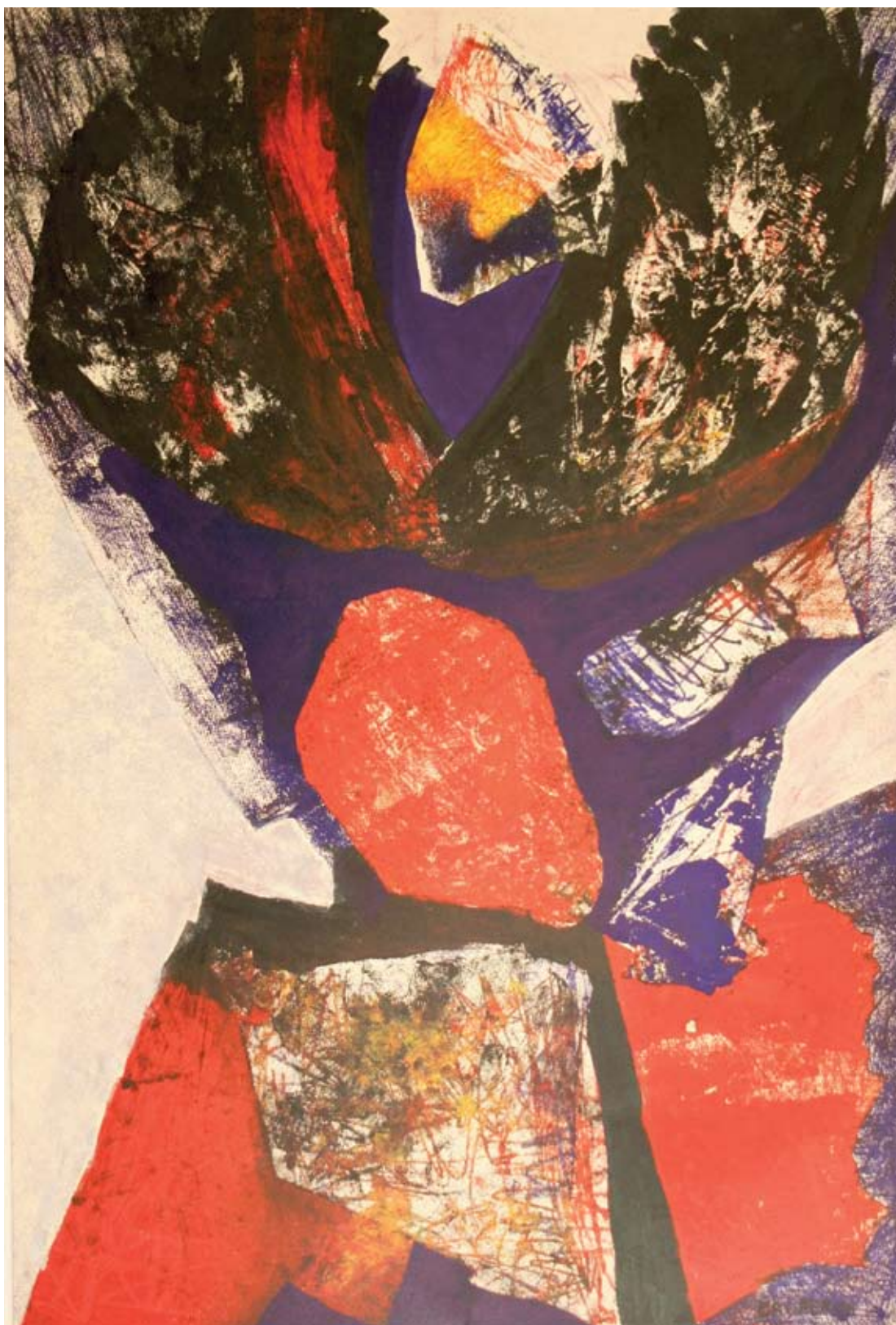
63 Amikor Leo Navratil első cikkei a pszichiátriai betegek rajzvizsgálatáról megjelentek, még senki sem sejtette, hogy ezek vezetnek művészetterápiás műhelyéhez, a Művészek házához a guggingi pszichiátriai intézetben és az onnan kikerülő művészek és műveik nemzetközi kiállításához. Leo Navratil 1946-tól 1986-ig dolgozott, illetve vezetett pszichiátriai osztályt a Bécs melletti Klosterneuburg Maria Gugging nevű elmeegógyintézetében. Mint gyakorló klinikus, betegeinek nem csupán klinikai tüneteivel, hanem vizuális és verbális megnyilvánulásaival, majd később alkotásaival is foglalkozott. Pszichotikus és alkoholista betegeivel kezdetben végzett tesztzerű rajzvizsgálatán túljutva, a rajzok sorozatos ábrázolását követve alakította ki művészeti körét. Vö. Hárdi István: A pszichiátria és a művészet határán – megemlékezés Leo Navratilról (1921–2006). In: Magyar Tudomány, 2007/8. 1016. I. Főbb munkái: Navratil, Leo: Der Figur-Zeichen-Test beim chronischen Alkoholismus. Zeitschrift für Psycho-somatische Medizin. 1958. 4, 97–193. I.; Navratil, Leo: The Figure Drawing Test. Triangel. 1958. 3, 317–325. I.; Navratil, Leo: Schizophrenie und Kunst. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1965, 1996.; Navratil, Leo: Johann Hauser. Kunst aus Manie und Depression. Rogner & Bernhard, München 1978.; Navratil, Leo: Die Kreativität der Psychose. 1055. In: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd. XV. Kindler, Zürich, 1979.; Navratil, Leo: Die Künstler aus Gugging. Medusa, Wien, 1983; Navratil, Leo: Die Überlegenheit des Bären. Theorie der Kreativität. Arcis, München, 1995.; Navratil, Leo: Art Brut und Psychiatrie. I–II. Brandstätter, Wien, 1997.; Navratil, Leo: Die Gugginger Methode. Fischer, Stuttgart, 1998.; Navratil, Leo: Manisch-depressiv. Zur Psychodynamik des Künstlers. Brandstätter, Wien, 1999.; Navratil, Leo: Schizophrenie sind Künstler. In: Thomashoff, Hans-Otto – Naber, Dieter (Hrsg.): Psyche & Kunst. Schattauer, Stuttgart, 1999. 22–27. I.

64 Jean Dubuffet az alábbiak szerint határozza meg az art brut lényegét: „Ezek az alkotások egyedülálló és tisztán hiteles alkotói ihletből jönnek létre, amelyet nem befolyásol a vetélytársak, az elismerés és az elismertség miatti aggodalom, mivel az előbbieket – mint igazán fontos körülmények – miatt lényegesen értékesebbek, mint a hivatásos művészek alkotásai. Amint kicsit is megbarátkozunk ezzel a buján virágzó lázas felindultsággal, amelyben ezek az alkotók élnek, nem szabadulhatunk attól az érzéstől, hogy ezen alkotások tükrében a kultúrált művészet a maga egészében úgy jelenik meg, mint egy haszontalan társadalom csalóka díszelgésének játéka.”

65 Háy János (1960) magyar író újabb drámái is ennek a világnak a megragadásában vállalnak szerepet. (A Géza gyerek – Istendráma, A Herner Ferike faterja – Istendráma, A Pityu bácsi fia – Ördögdráma, A Senák – Istendráma.)

66 Beke László írta a Magyar Művészet 1800-tól napjainkig (Bp. 2002.) című kötetében a 372. oldalon. Ebben a kötetben *informel* festőnek nevezte Csorbát, megteremtve a művészettörténeti kapcsolatot közte és Dubuffet között.

67 A Mentonopon csoport (1980–1985) drogos fiatalok menedéke, önképzőköre. 1980-as évek: SOTE Nappali Kórháza a budapesti Kálvária tér (Kulich-tér). Juhász Pál professzor halálát követően az új vezetés megszünteti, nem támogatja. Csorbát ez a csoport szoktatta rá a futásra. 1990-es évek: OPNI. Valentin Ház, az epilepsziával élők Nappali Kórháza. Ez a közösség leszoktatta a megszállott futásról és a 1980-as évek után Csorba ismét közalkalmazotti státusba került. Az egykori Mentonopon tagok ma is aktívak. Módja nyílik „drogzarándoklatra”. In Csorba: József és testvérei – Hogyan mutatnak rá pácienseink a saját problémáinkra? „A terapeuta is ember”. IV. Szegedi Pszichoterápiás Konferencia, 2005. április 22., MTA Székház Szeged, Dóm tér.



Szárnys király (Király sorozat IX.), vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1976, j. l.: 1976 Csorba Simon

tapasztalatai alkalmat adtak neki arra, hogy teljesen „bejárja” a mindedig csak pszichológiai és művészettörténeti források segítségével feltárt alkotói terepet, hogy saját gyakorlati munkájának felismeréseivel „kivilágítsa” az *art brut* fogalmát, hogy utaljon annak valószínűtlen összetettségére, sokféle és színes jelentéseire. Nagy tudatossággal és tájékozottan mérte fel, hogy a terület, amelyen tevékenykedik, jelentős teljesítményeket mutatott fel és azt is, hogy milyen fogyatékokkal kell még számolnia annak, aki a primer alkotókészség, elsődleges gesztus, a mitikus jelentés kifejezésének körében érez érdekeltséget magában. „De arra is, hogy magamat összefüggésbe hozzam akár a francia Jean Dubuffet-vel, vagy az osztrák Arnulf Rainerrel... A művészettörténészek engem jobbra az amerikai Jackson Pollockhoz és Cy Twomblyhoz, vagy a magyar Veszelszky Bélához hasonlítgatnak, firkatechnikám okán. Miközben Dubuffet már 1945 tájékán felfigyelt a pszichiátrián található *art brut* fogalomkörébe sorolható alkotások elementáris, drámai erejére. Ezért fogott a gyűjtésükhöz.

Ugyanakkor ő és művészcsoportja ötleteket is merítettek ebből az általuk „törzsi művészetnek” tartott speciálisan elzárt világból.”⁶⁸ – írja Csorba. Fontosnak véli, hogy oknyomozó történész módjára menjen a számára oly nagy jelentőségű irányzat után. Egyik levelében gondosan előszámlálja, hogy az első nagyszabású *art brut* tárlatot 1949-ben Párizsban, a René Druin Galériában rendezték. Itt hatvanhárom teljesen ismeretlen alkotó, mintegy 200 munkáját mutatták be. Beszél arról is, hogy „*Kulturált művészet helyett, nyers művészet*” címmel kiáltványt jelentet meg Jean Dubuffet, és ez a manifesztum lett az első publikációk egyike, amelyben a professzionális „magas művészet” szembekerült az elmebetegek, a spiritiszta médiumok, a börtönlakók, a gyermekek és a „primitívek” megfontolatlan, spontán önkifejeződéseivel. Írásainak és visszaemlékezéseinek tanúsága szerint Csorba feldolgozta az *art brut* európai és hazai gyűjteményeit, művészetterápiai foglalkozásainak tökéletesítése érdekében látogatást tett ezekben. Feldolgozás az esetében a feljegyzések tömegét, írott és rajzolt lapokat, festményeket jelent. A kollektív képkalkító cselekmények monumentális dokumentációt.

A XIX. és XX. század fordulóján létesültek az első olyan gyűjtemények, amelyek az elmebetegek képző- és iparművészeti, irodalmi munkáit tárták a szélesebb közönség elé. Később ezek tudományos feldolgozását is kezdeményezték, és kialakultak

a művészetterápiát művelő, azt oktató európai iskolák. Ezzel egy időben következett be a keleti művészetekkel, a hittel és gondolkodással, a pszichoszomatikus jelenségekkel, a fejlődő népek lélektanával való foglalatosskodás. A gyermekek lelki fejlődésének vizsgálatával, leírásával és megnyilvánulásaival való elmélyültebb kutató és leíró tudományos kapcsolatteremtés is, és ebben a folyamatban jócskán vállalt szerepet maga a vizuális művészet. Gauguin, Picasso, E. Ludwig Kirchner vagy Paula Modersohn-Becker és Csontváry stb. valamennyien bizonyították működésükkel, hogy a kultúra funkciójának újrafogalmazása során univerzális érvényű jelenségeket és értelmezéseket megkeveríteni képtelenség. Az emberi lény összetett természete régóta a művészeti vizsgálódások tárgya lett, a vizsgálódásokat végző alany tulajdonságai és eredményei az emberről alkotott korszakos képhez óhatatlanul hozzátartoznak. A művészetek körül újabb és újabb filozófiai koncepciók, társadalomtudományi felismerések, lélektani és művészetelméleti, pedagógiai, valamint orvosi és pszichiátriai tapasztalások is feltűnni látszottak a maguk sajátosságosan értelmezett nézőpontjaikkal és megismerési formáik tükröztetésével. Az európai gyűjtemények nagyságukat és jelentőségüket tekintve széles skálán helyezkednek el. Vannak *Outsider Art*, *Art Brut*, *Psychiatric Art* névvel jelzett gyűjtemények és ilyen kiállításokat létrehozó, könyveket kiadó intézmények. A Lausanne-i Múzeum anyagát még Dubuffet és művésztársai alapozták meg.⁶⁹ A gyűjtemény *Guide Bookja* (1985) szerint az *art brut* olyan, nem intézményesített művészet, melynek művelői a képzőművészet és/vagy éppen a társadalom körein kívül élnek, magányosan, elszigetelve, otthonukban, börtönben vagy elmeógyógyintézetben, és nem ragaszkodnak semmilyen hagyományhoz, divathoz, elvárásrendhez. Ugyanakkor egészen eredeti és sajátosságosan általuk kitalált poétikát hoznak létre, saját, igen gyakran extrém, bizarr, körmönfontan elkülönülő technikai megoldásaikat alkalmazva. Csorba megoldásaiban ugyancsak igazolható a fenti megállapítás. Csorba megtapasztalta: a Maria-Gugging Intézetben (Klosterneuburg), a Leo Navratil orvos és pszichiáter alapította Művészetek Házában művésztelepszerű körülmények között egyszerre tíz alkotó él és dolgozik. 1981 óta olyan krónikus elmebetegeket foglalkoztatnak itt, akik hajlandók festeni, rajzolni, kerámiát készíteni, illetve más kreatív tevékenységet – elmélyülten és hivatásszerűen – folytatni. Csorbát egyre inkább érdekelte ez a Bécs közeli helyszín és fel is kereste 2006-ban. De említést tehetünk

68 Levél Aknai Tamásnak saját *art brut* meghatározásáról. 2007. október 10.

69 A lausanne-i *Art Brut* és *Outsider Art* Gyűjtemény 300 alkotó több mint 10 ezer művét tartalmazza. Ezekből több mint 800 kiállítást rendeztek az elmúlt időszakban, szisztematikus, népszerűsítő, a Dubuffet által meghatározott koncepció szelleméhez tartva magukat. A mester 1984-ben bekövetkezett halálát követően a gyűjtemény lezártnak tekinthető, nem bővíthet és a neve nem kölcsönözhető más hasonló anyaghoz. Vagyis védettnek nyilvánították az *art brut* elnevezést, csak a lausanne-i anyag vonatkozásában lehet használni, szerzői jogi védelmet élvez Dubuffet életműve. Úgy tekinthető, mintha minden alkotást ő és csoportja hozott volna létre. Az elhíresült kis és nagy „mesterek” közül kiemelkedik Aloyse, Wolfli, Gill, Lesage, Ratkier és Jakic munkássága.



Macskás király (Király sorozat), vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1976, j. l.: 1976 Csorba Simon

a torinói Lombroso Gyűjteményről, ami az 1860–1870-es években keletkezett (talán ez a legrégebbi pszichiátriai műtárgygyűjtes a világon)⁷⁰. A heidelbergi Prinzhorn Gyűjtemény mintegy 6000 darabból álló együttese rajzokon, grafikákon, festményeken, iparművészeti tárgyakon, szobrokon túl még könyveket és egyéb dokumentációs anyagot is magában foglal. Az anyagot feldolgozó H. Prinzhorn 1922-ben, majd 1923-ban megjelent munkái az idevágó szakirodalom mérföldköveinek tekinthetők.⁷¹ Csorbának tevékenysége elismeréseként egy eredeti, német nyelvű Prinzhorn-kötetet ajándékoztak még a nyolcvanas évek végén. H. Prinzhorn lánya jelenleg is látogatja a csoportfoglalkozásokat, amelyeken Csorba mint művészetterapeuta vesz részt. „Az újszülött HABARTS’ művészcsoport oszlopos tagja ő, mint szorgalmas „malteros leányzó” – mondja róla Csorba.⁷²

A hazai gyűjtemények közül elsőként a Reuter Camillo által 1918 és 1946 között létesített pécsi gyűjteményt kell megemlíteni. Ezt a műtárgygyűjtést Jakab Irén egészítette ki és dolgozta fel, elsőként nemzetközileg is ismert publikációkban.⁷³ A gyűjtemény, illetve a művészetterápia területén Trixler Mátyás, Jádi Ferenc, Tényi Tamás, Simon Mária és mások mindmáig sokat tesznek a gyűjtemény megismertetése érdekében. A Pécsi Műhely tagja, Csorba jó ismerője, Kismányoky Károly *Pszichorealizmusok* címmel filmet is készített az anyagról.

Az 1920-as években az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet akkori orvosa, Selig Árpád kezdte gyűjteni az OPNI-ban élő és kezelés alatt lévő elmebetegek képzőművészeti alkotásait. Ebben a munkában később bekapcsolódott Fabinyi Rudolf és Nyíró Gyula is. Később az itt összegyűjtött anyagot, 1923-tól az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézetben állították ki. Ennek a hányatott sorsú gyűjteménynek egy töredéke végül is 1952 tájékan került elő. A háborús évek zűrzavarát átvészelt műtárgyak együttese visszakertült az OPNI-ba, ahol egy múzeumot létesítettek a számukra. Ennek első leírója és korszerű ismertetője Moussong-Kovács Erzsébet professzor, aki munkásságának jelentős részét szentelte a Pszichiátriai Múzeum szakszerű kezelésének. Mostanáig Pleszvin Edit művészettörténész gondozta a gyűjteményt,⁷⁴ melynek sorsa a könyv írása idején ismét kérdésesnek látszik. „Vajon hol talál nyugalmat és hozzáértő szakértelmet Gulácsy és Nemes Lampérth itteni hagyatéka?” – kérdezi 2007 decemberében Csorba-Simon László.

Hárdi István 83 ezer rajzot számláló gyűjteménye, mely évtizedek óta tartó tudományos, szakorvosi munkásságát összegzi, méltán számít az európai, de a világranglistán is egyedülálló teljesítménynek.⁷⁵ Ebben az együttesben található körülbelül 5000 olyan rajzsorozat, amely hűen követi a pszichotikus betegek és a betegségek változásait, a páciensek sors alakulását. Ebből az

70 Cesare Lombroso írásait és a gyűjtemény első ismertetését összefoglalta: Cesare Lombroso nella scienza e nelle sue applicazioni, Torinó, 1906. Más művei: L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, 1889., angol megfelelője: Man of Genius, London, 1891.; Sulla medicina legale del cadavere (második kiadás, 1890.); Palimsesti del carcere, 1891.; L'amore nel suicidio e nel delitto, 1881.; Trattato della pellagra, 1892.; Le piu recenti scoperte ed applicazioni della psichiatria ed antropologia criminale, 1894.

71 Thomas Röske: Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933), Bielefeld 1995.; Bettina Brand-Claussen: Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945, In: Wahnsinnige Schönheit, Prinzhorn-Sammlung, Ausstellungskatalog Osnabrück, Kulturhistorisches Museum, Heidelberg 1997, 6–23. I.; Prinzhorn's „Bilderei der Geisteskranken“. Ein spätexpressionistisches Manifest, In: Vision und Revision einer Entdeckung, Szerk. Bettina Brand-Claussen und Inge Jádi, Katalog zur Eröffnungsausstellung, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2001, 11–31. I.; Häblich, falsch, krank. „Irrenkunst“ und „irre“ Kunst zwischen Wilhelm Weygandt und Carl Schneider, In: Psychiatrische Forschung und NS-„Euthanasie“, Beiträge zu einer Gedenkveranstaltung an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg, Szerk. Christoph Mundt–Gerrit Hohendorf–Maïke Rotzoll, Heidelberg 2001, 265–320. I.; Maïke Rotzoll/ Bettina Brand-Claussen/ Gerrit Hohendorf, Carl Schneider: Die Bildersammlung, die Künstler und der Mord, In: Wahn Welt Bild, Die Sammlung Prinzhorn – Beiträge zur Mueumseröffnung, szerk. Thomas Fuchs/ Bettina Brand-Claussen/ Christoph Mundt/ Inge Jádi, Berlin, 2002. (In: Heidelberger Jahrbücher, 2002/XLVI), 41–64. I. Museum Hans Cajeth név alatt található egy másik gyűjtemény Heidelbergben. Itt az európai naiv művészek alkotásait őrzik. Ez a múzeum ma is látogatható, anyaga kutatható és jól feldolgozott. Asthonban az Adamson Gallery (Cambridge mellett) több mint 60 ezer munkát tár a közönség elé. Az anyag hűen tükrözi Edward Adamson, az alapító nézetét, miszerint minden embernek van saját, egyedi, mindenki másétől megkülönböztethető kreativitása. Ezt, ha a körülményei úgy alakulnak, mindenki képes hasznosítani és képes önmagát kifejezni.

72 A HABARTS'. Csorba írja: „...Cork-ban tett látogatásomat követően magam is átértékeltem művészetterápiás attitűdömet és létrehoztam az art brut magyar változatát, melynek fantázia neve is van: HABARTS', ami régies szóhasználat szerint malter, vakolat, burkoló anyag, pépes, képlékeny massa, ami megkötve összetartja az épületet, szilárdan alkotva egységes és látványos szerkezetet. Ami a falakat olyanná alakítja, amilyennek a tervező álmodta. Ami a falra festett freskók alapját képezi, mert általuk épül az emberek palotája, ahol egymás örömeire találkozhatnak az emberek. A Magyarok Házában, minden pénteken összejönnek az Art Brut alkotók. Elhozzák műveiket, énekelnek, zenélnék és nincs irányítás, nincs terápia. Az Arany János teremben van a csoporttalálkozó, a Simon László Közhasznú Alapítvány bérlí és fizeti a terembért. Eddig két alkalommal volt aukcióval egybekötött tárlat.”

73 Jakab Irén: Képi kifejezés a pszichiátriában. Vö.: Vass, Z. (1999). Recenzió Jakab Irén: Képi kifejezés a pszichiátriában című könyvéről (Über Irene Jakob: Bildnerischer Ausdruck in Psychiatrie). Clinical Neuroscience, 52, 103–104.

74 Pleszvin Edit (1957) 1986-tól az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet Pszichiátriai Múzeumának vezetőjeként katalogizálta, védetté nyilvánította a gyűjteményt, megrendezte az állandó kiállítást. Elkészítette a Pszichiátriai Múzeum állandó kiállításának katalógusát és létrehozta a dokumentációs központot. 1993-ban a Pulszky Ferenc Alapítvány támogatásával feldolgozta és katalogizálta dr. Levendel László gyűjteményét. A Pszichiátriai Képtár-Múzeum története (katalógus, 1992.), Pszichiátriai Képtár-Múzeum, Új Forrás, 1992/3., Rejtett képek a Sárga Házból, Új Művészet, 1995/5. A kérdéses képtár és gyűjtemény az MTA Művészettörténeti Intézetének felügyelete alá került, kiállítását és a gyűjtemény gondozását az Intézet munkatársai végzik.

75 Hárdi István: Pszichiátria, képi kifejezés és a dinamikus rajzvizsgálat. Magyar Tudomány, 2004/4. 433. o. Vö.: Vass, Z. (1999). Recenzió Hárdi István: Lelki egészségvédelem című könyvéről (Über István Hárdi: Psychologische Gesundheitsfürsorge). Clinical Neuroscience, 52, 104–105.

anyagból merítette a „*dinamikus rajzvizsgálatok*” elnevezésű módszerét. A szegedi egyetemi klinika Rehabilitációs Osztályának is jelentős gyűjteménye van, melyet Pető Zoltán professzor létesített, az elmúlt körülbelül 30 esztendő során. Ezen belül igen kiemelkedő a betegek népművészeti tevékenységének bemutatása. A pomázi Rehabilitációs Intézetben is gazdag gyűjtemény található, melyet Adorjáni Ferenc főorvos hozott létre a hetvenes évektől. Itt a nyolcvanas években nyári Művésztelep is működött, melyet országos méretűre fejlesztettek, Juhász Pál professzor támogatásával.

Csorba tájékozottsága a művészetterápia területén tekintélyt parancsoló. Csaknem teljes értékű orvosi képzettsége is segítségére van annak az alkotói pályának a kimunkálásában, ami harminc éven át e könyv megírásának pillanatáig érvényben tartja számára az ember iránti érdeklődésnek ezt a speciális irányát. A művészettel gyógyítás érdekes és megfontolható szempontokat fedett fel számára a nem professzionális művészet változatainak meghatározásához. Megállapítja, hogy az *art brut* alkotók nem egyszerűen csak tehetséges örültek. Utal *John the Painter* alakjára, akinek 2003-ban kiállított anyaga tíz alkotó esztendő alatt készült és került teljes terjedelmében az Ír Modern Művészetek Gyűjteményébe, amit ugyancsak volt módja tanulmányozni.⁷⁶ John the Painter a hatvanas években az utcáról, hajléktalanként került a művészeti intézmények látóterébe, és intenzív művészéletének korai halála vetett véget. A hozzá hasonló alkotóknak – akiket a századközep után maga Dubuffet is támogatott – képességeik kibontakoztatásához módjuk volt megkülönböztetett figyelemben részesülniük. Amíg a szükséges külső támogatást meg nem kapták, képtelenek voltak kirekesztettségükben arra a szabadságra, önállóságra és önértékelési pályára rátalálni, amit a művészet kínál. Ez a belső felszabadulás azonban – mint látjuk folyamatosan – elengedhetetlen külső feltételekkel kapcsolódik egybe. Csorba szerint is igen lényeges olykor, hogy itt se alakulhasson ki a függés a szabadság külső feltételrendszerével. Hogy a szabadság feltétel nélküli legyen. „Lehet, hogy nálunk azért nincs olyan *art brut* alkotó közösség, mint a franciáknál, az osztrákoknál, vagy az íreknél, mert mi erőltetjük (jómagam is) a művészetterápiát. Az *art brut* jegyében tevékenykedőkre az jellemző, hogy elvetélt (sikertelen) alkotók nem erőltetnek rájuk valamilyen (saját) stílust és így mindaz, amitől speciálisak, tehát marginális, kirekesztett, deviáns, elmebeteg voltak stb., alkotói egyéniségük nem szenved csorbát.” Csorba fáradhatatlan, nemegyszer név-

mágiával elegyes munkálkodása a művészetterápia területén szerencsésen járt együtt a tevékenységi terület problémáinak felmérésével és értékelésével. A párhuzamos európai és tengerentúli „iskolák” megismerése magabiztos megnyilvánulásokra sarkallták, amikben olykor erős kritikai akcentusok keveredtek az elismerés tónusával. Tudta, hogy a Maria-Guggingban lévő Művészetek Háza attól oly eredményes, hogy Leo Navratil orvosként haláláig tiszteletben tartotta a Dubuffet által kidolgozott alapelveket. Az alkotókat nem befolyásolták a terapeuták, hanem mindenben támogatták kibontakozásukat. Így azután a durva, a csiszolatlan, az ősi képesség, a naiv és a primitív, a nyers erő, minden vadságával e műfaj képviselőinek birtokában maradhatott. Ezek az alkotók (önmaguktól) fejlődni is képesek és kifejezési módjuk sem topog egyhelyben. Szemben az úgynevezett művészetterápiával irányított alkotókkal, akik óhatatlanul befolyás alá kerülnek, szélsőséges esetben szinte idomításnak tetszik a forma, ahogy a kreativitással kapcsolatba kerülnek.

„Magam nagyon önkritikusan ismerem el, hogy több mint 20 éve gyakorolt művészetterápiás tevékenységem a hazai körülmények között nem kedvezett az *art brut* alkotók támogatásának. Intézeti alkalmazottként mégis igyekeztem a szabadságot bevinni a zárt falak közé. A ...Mentonopon csoport néhány alkotója képes volt *art brut* szellemiségben megvalósítani elképzeléseit. Régi vágyam, hogy Leo Navratil nyomdokait követve, egy hazai Művészetek Házát hozzak létre.”⁷⁷

Magával ragadó leírásokat készített Csorba az általa megfigyelt intézményekről. Varázslatos helynek találja Guggingot. Gyönyörködik a nem túl nagy épületben, amelynek homlokzatát elborítják a harsányan színes festmények. Elbűvölik az írországi Corkban a St. Finnsbar Hospital egyik épületének külső falfelületei, amiket ugyancsak festmények borítanak. A színek, stílusok nem feltétlenül összeillők, mégsem lehet esetükben diszharmonióról beszélni. Meggyőződése, hogy az összehangolatlan munkát valami spirituális sorsközösség érzése kapcsolja egésszé. Tökéletesen leolvasható a felületekről, hogy itt ki-ki a „maga falán” dolgozva, így tárgyasítva fejezi ki önmagát, hogy nyomot a falon. Nem másokkal versenyző művész dolgozik ott, akit kizárólag konvencionális társadalmi elvárások motiválnak, aki ösztöndíjért küzd, vagy jobb szeretne lenni a másiknál és híresebb. Ezekre az alkotókra nincsenek számottevő hatással a társadalom formális értékmegfontolásai. Szociális helyzetük sem befolyásolja különösebben témaválasztásukat. Sokat vár Csorba ezektől a gyakorlatoktól: „egy újkori törzsi művészet

76 John the Painter kiállítása 2003. febr. 12. – június 8. Irish Museum of Modern Art – IMMA, Royal Hospital Military Road Kilmainham, 8 Dublin

77 Levél Aknai Tamásnak, 2007. június 12.

létrehozóitól”. Figyelemmel adózott Adolf Walla személyének, aki 2001-ben hunyt el Maria-Guggingban⁷⁸, a művésztelepen. Boldog idiótának nevezte magát. Igaz, senkinek sem engedte meg, hogy elmebetegnek minősítsék és skizofréniaja ellenére sem volt hajlandó zárt intézetben kezeltetni magát. Együtt élt a betegségével és a művészetnek nevezett tevékenységgel. Maga Leo Navratil is hajlik arra, hogy az *art brut* alkotókat egy új művészeti irányzat kidolgozóinak kellene tekinteni, amit orvosi alapon *skizofrenizmus*nak illene nevezni. Adolf Walla képei láthatók Maria-Gugging kiállításán, de legjobb munkái máig érintetlen szobája falát borítják.

Felfedezzük Csorba *Szent Ferenc és a gubbiói farkas*, illetve az ehhez hasonló képein, hogy ezek is afféle mozaikrajzok.⁷⁹ Walla és Csorba is több rétegben vitték fel az aprólékos, kalligrafikus, sajátos szimbólumrendszerben szerkesztett rajzaikat szövegekkel együtt képekre. Walla esetében ezek beborítják a mennyezetet és használati tárgyait, minden mozdítható és mozdíthatatlan felület minden milliméterét. Csorba munkáira is feltétlenül jellemző, hogy temérdek magyarázattal látja el műveit, ugyanígy vendégeit, látogatóit. Képletesen szólva Csorba munkái is elborítanak mindent, még ha nem is felragasztva monumentalizálódik a tevékenysége. Walla számára a művész életforma és a folytonos alkotás nem tette lehetővé, hogy bevégezze 16 évesen kiöltött tervét, az öngyilkosságot. Dolgozott, képeket készített és közben elfelejtett önmaga ellen fordulni.

Csorba alapos tájékozottsággal rendelkezik a németországi Bielefeld központjában lévő Bethel kórházváros – Guggingra emlékeztető – Művészetek Házáról, ahol Willi Kempfel festőművész védőszárnyai alatt keresik szabadságukat, gyógyulnak művészettel elkötelezett deviánsok. Járt Vilniusban is, Észtország fővárosában, ahol szintén meglátogatta a hasonló intézmény kívül-belül képekkel tarkított változatát és ez irányú érdeklődése ma is töretlennek mutatkozik. Mert meggyőződése, hogy az elmebetegeket folyamatosan fel kell szabadítani régóta tartó félreértett és rabságra emlékeztető helyzetükből hazánkban is, és a Maria-

Gugging-szerű művésztelepek létrehozását kell kezdeményezni.

Művészetterápiás gyakorlatai a hajléktalanszállók, a hospice szolgálatok, a fiatalok bünelkövetők vagy a tudományegyetemek környékén ezt a meggyőződését ismerték meg és élnek adományaival. A Habarts' csoport gyakorlata is ennek a törekvésnek a bizonyítéka. A csoport tagjai művészeti szempontból mind „kivülállónak” számítanak. Pszichiátriai hátterük sem biztosított. Mind visszavonultan élő és nagyon rosszul alkalmazkodó emberek. Ápoltak, börtönlakók, otthontalanok. Drogosok vagy alkoholisták, de olyan emberek, akik az elfogadott csoportformákon kívül, a társadalom peremén léteznek. Akik a progresszív kulturális kereteken (iskolák, galériák, múzeumok stb.) kívülre szorulva adnak különböző életjeleket. Saját – néha beteg – személyiségük mélyéről emelik ki témáikat és formáikat, azok kombinációit, amelyek eredetiek, hitelesek, összehasonlíthatatlannak. Fogalmilag, tartalmilag, és technikáikban is olyan műveket hoznak létre, amelyek csak távolról sejtetnek kapcsolatokat a divattal, a korszellemmel, a hagyományokkal, és nem is tudnak mit kezdeni a közösségi elvárásokkal, az üzlettel, versenylázzal, a valakinek való megfeleléssel.

Csorba fejtegetései között hangsúllyal találunk rá az *outsider art* (a kívülállók művészete) kifejezésre. Az alkotó jellemzően szociális státusát körülíró fogalmat, terminus technicust Roger Cardinal műkritikus hozta létre 1972-ben, a francia *art brut* szociális és nem esztétikai töltetű szinonimájaként (nyers, vad, ösztönös, durva, primitív művészet).⁸⁰ Eredetileg már Jean Dubuffet és baráti köre is használta ezt az elnevezést, azokra az alkotókra utalva, akik marginálisan, elszigetelve, a társadalom határain kívülre szorulva, sajátos, egyedi, különös körülmények között tevékenykednek, a korszak szellemiségétől nagy függetlenségben. Csorba ezzel kapcsolatban is csak a törzsi típusú művészet megjelenésével számol, a természet társadalmi színezetű üzenetektől fertegetlen formákban. És tanul tőlük és azonosul velük, lelkesedik eredményeik láttán és lelkesedése egyszersmind lelkesít is.

Az *art brut* definíciója egészen speciális, a művészettörténeti

78 A legújabb irodalom: Aigner, Carl – Navratil, Leo (szerk.) „Ernst Herbeck – die Vergangenheit ist klar vorbei”, (deutsch), Verlag Christian Brandstätter, Wien, 2002., Aigner, Carl – Zambo, Helmut (szerk.) Johann Hauser – Im Hinterland des Herzens”, Kunsthalle Krems, Christian Brandstätter Verlag Wien, 2001., Hengl, Hugo (szerk.) Edmund Mach – Triomphe d'un Choqué / Triumph des Schockens (német, francia) Harpo &, Corbières, 2005., Hengl, Hugo (szerk.) Arnold Schmidt – De 111 / Aus 111”, (német, francia) Harpo &, Corbières, 2007., ACC Weimar, Galerie : Goethe Trifft Nina, „Sterne aus Gugging”, Weimar, 1993., Buxbaum, Roman / Stähli, Pablo: Von einer Welt zur Andern”, DuMont Buchverlag Köln, Köln, 1990., Dichter, Claudia: Outsider Art - Collection Charlotte Zander”, Wachter Verlag, Bönnigheim, 1999., Feilacher, Johann (szerk.) Gugging - Die Künstler aus Gugging, Eigenverlag, Göppingen, 1997., Feilacher, Johann: Das rote Zebra. Zeichnungen von Oswald Tschirtner, Verlag Wienand, Köln, 1997., Hall, Michael D. – Metcalf, Eugene W.: The Artist Outsider – Creativity and Boundaries of Coutuure”, Smithsonian Institution Press, Washington/ London, 1994., Maizels, John: Raw Creation – Outsider and Beyond, Phaidon Press, London 1996., Thévoz, Michel: Art Brut – Kunst jenseits der Kunst. AT Verlag, Aarau, 1990., Thomasoff, Hans-Otto– NABER, Dieter (szerk.) Psyche & Kunst, Psychiatrisch-kunsthistorische Anthologie, Schattauer, Stuttgart/New York, 1999., Thomasoff, Hans-Otto – Sartorius, Norman: Art against Stigma – A Historical Perspective, Verlag Schattauer, Stuttgart/New York, 2004.

79 A Fioretti gyűjtemény 53 meséjét „Actus beati Francisci et sociorum eius” valószínűleg Ugolino da Montegiorgio gyűjtötte össze 1327 és 1340 között. Könyvelvi (vulgáris) fordítása 1370–1390 körül jött létre a „Kis Virágok” (Fioretti) cím alatt. A gyűjtemény 21. meséje szól Szent Ferenc és a farkas példázatáról. Az esemény a Gubbio melletti Vittorina-kápolna közelében volt 1220-ban. Csorba jól ismert ikonográfiai modellt vett át munkáiban.

80 Roger Cardinal – John Maizels: Raw Creation. Outsider Art and Beyond, London, 1972.: Roger Cardinal: Primitive painters. London, Thames and Hudson, 1978.

minták alapján lényegében csak a mentális korlátozottsággal küzdőkre, vagy egyenesen a különböző elmebetegségekben szenvedőkre, illetve alkotótevékenységükre vonatkoztható. Munkájukban az esztétikai hagyományelemei nehezen fedezhetők fel, de bizonyos egyoldalúságok valóságos formateremtő erővel rendelkeznek az ő esetükben is. Az *outsider art* (a kívülálló művészete) ellenben sokkal szélesebb kört érint, és idesorolható a képzésében, érvényesülésében sem művészeti intézményhez kötődő autodidakta, a naiv, amatőr alkotó is. Tipikusan azokat nevezik *outsiderek*nek (kívül állóknak, körön kívülieknek), akik általában alig, vagy egészen nehezen kapcsolhatók a „mainstream” művészeti élethez, de az esztétikai természetű rendezettség nincs ellenükre. Ők is gyakran alkalmaznak speciális technikákat, eredeti anyagokat, eljárásokat. Számos outsider alkotásban is fellelhető az extrém elme-, módosult tudatállapot, a rendhagyó, szokatlan ötlet. Az *outsider art* sikeres piaci tényezővé válhatott az utóbbi évtizedekben, kiállítások, könyvek sora traktálta az innen eredeztethető műveket. 1992 óta New Yorkban rendszeresen, évente megrendezik az Outsider Art Vásárt. Hogy ebben a magyarok is részt vehetnek, mutatja, hogy az OPNI Tárt Kapu Galériájában, 2004-ben az érintett területen főszerepet játszó Arnulf Rainer⁸¹ osztrák festő látogatást tett és vásárlási készségét is nyilvánította a bemutatott alkotások iránt.

Nem lehetett véletlen, hogy Csorba annyit foglalkozik a „kívülállás” és kívülálló reprezentációjának kérdésével. A saját művészi egzisztenciájának megalapozása és nézeteinek elismeretése szempontjából is többször kellett szembetalálkoznia a „kívülállóknak” járó fenntartásokkal. Csorba világosan látja már a hatvanas évek végén, hogy az a gyakorlat, amit önnönmaga folytat, erősen emlékeztet a beavatottak körén kívül végzett tevékenységre. Tudja, hogy az *outsider art* (a körön kívül lévő művészete) a XX. század terméke. A korszak művészeinek és

kritikusainak érdeklődése az outsider próbálkozások iránt része lett annak a folyamatnak, amely tartózkodik az eddigi értékek befogadásánál és igen lelkes az új értékek beemelésének során. Az avantgárd irányzatai mind a múlt kulturális formáitól való eltérést sürgették. Duchamp elvetette a festészeti technikákat (a kéz ostoba megdicsőülését) annak érdekében, hogy alakformáló szerepet adjon műalkotásaiban másféle, elsősorban konceptuális-spirituális összefüggéseknek, hogy a késztermékeket emelje be a műalkotások magas szférájába, egyszersmind össze is törje ezzel éppen a magasrendűség és a romantikus természetművészet kapcsolat pedesztálját. A XX. század elejének expreszionista művészei közül számosan a magas kultúra hagyományain kívülről – „primitív” közösségek kezdetleges alkotásaiból, a gyerekek iskolázatlan munkáiból és a közönséges reklámok kommersz grafikai világából – merítettek ihletet. Jean Dubuffet hűséges kiállása az elmebetegek alkotókészsége mellett és egyéb, a társadalom periferiájára szorult alkotók munkásságát értékelő magatartása jó példa avantgárd művészetek sajátos válaszára az elfogadott (established) értékekkel szemben.

Ahogy Csorba mindezt oly találóan megfogalmazza: „*A nyers művészet* egyúttal arra is utalhat, hogy még nem esett át, nem ment keresztül azon a *főzési, tartósítási* eljárás, amely a képzőművészeti iskolák, egyetemek világában természetes velejárója a képzésnek. Az elmebetegek és a bezártak, a szeparáltak művészete mégis abban tér el az outsider művészet marginális alkotásaitól, hogy életvitelük, hitelességük és sorsuk is más. Az elmebetegek például, ha zárt osztályon élnek, a társadalmon teljesen kívülre szorulnak, nincsenek személyiségi jogaik, nincsen igazolványuk, útleveleik, szabadságukban korlátozottak, szinte nem is léteznek. Az otthontalan, csöves csavargók is, vagy a határozott ítélettel bíró börtönlakók is rendelkeznek személyiségi jogokkal, igazolványokkal, önrendelkezési joggal stb.”⁸²

81 Arnulf Rainer (1929) osztrák festő, a szürrealizmus hatása alatt alakította ki jellegzetes „testművészetét”, amelyben többnyire pszichotikus viselkedésmódok behelyezkedéses dokumentálása történik. 1993-ban monografikus múzeuma nyílt New Yorkban. 2005. novemberében a Ludwig Múzeumban mutatták be *Előszó önmagamhoz* című könyvét (Élet és Irodalom Kiadó, Budapest.)

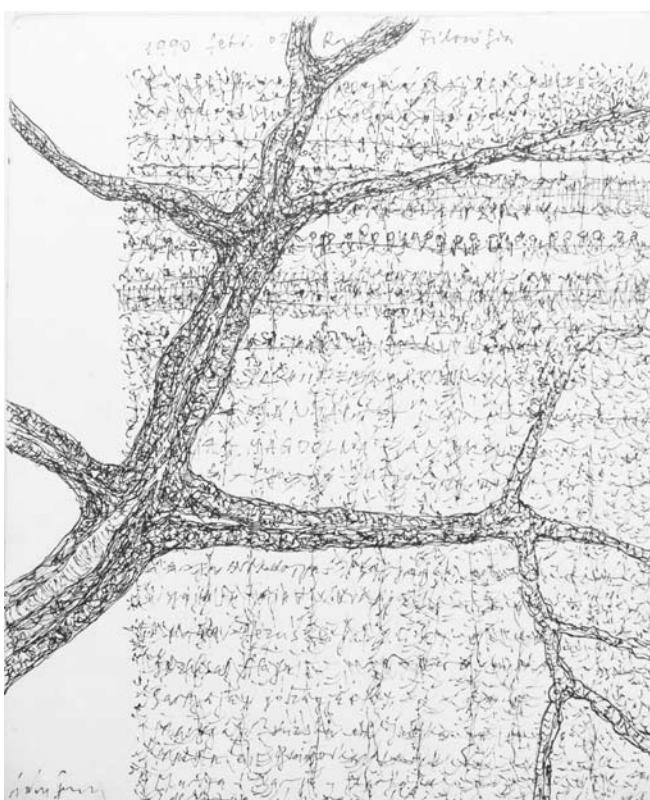
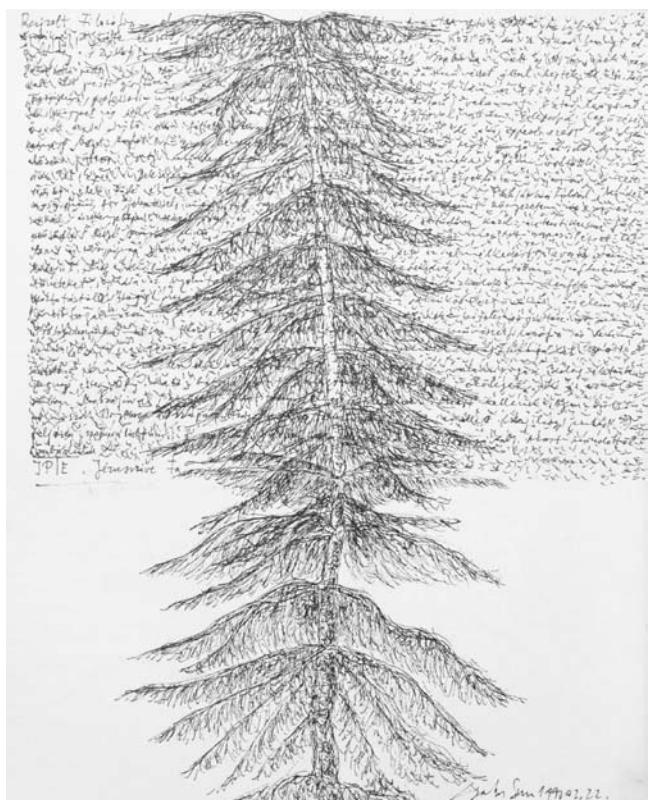
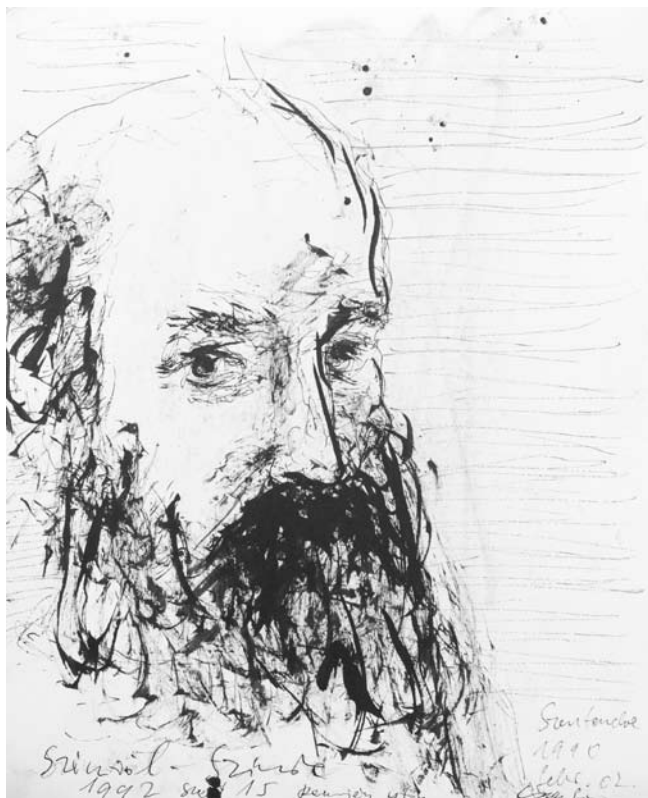
82 Levél Aknai Tamásnak, 2007. június 12.



Jézus a jó pásztor, csurgatott vegyes technika, 100 × 70 cm, 1995



Párizs Major Camill-nál, vegyes technika, 84 × 60 cm, 1991



„Hol él maga bácsi?”⁸³

A mintázatok

Végpont és újrakezdés: ez a kétarcú ütem, amitől vissza és előre is adott a távolodás esélye. A legtöbb Csorba műben tételeződik a módszer, ami ennek a logikának megfelel, illetve a forma, amely a belülről vezérelt keletkezésnek és a „keletkezett” szférának rajta is kívül eső ábrája képes lenni. Az 1980-as, igen vastag és élénk festékfoltokból, változatos kéz- és anyagpecsételésből „szervezett” lapok, azok variációi, amiket Major Kamill véglegesített, illetve amiket Csorba jellegzetes kézírású feljegyzésekkel látott el, találóan közvetítik annak a nemzetközi méretekben érvényes változásnak Csorba művészetére nézve is mérlegelendő következményeit, ami ekkortájt bekövetkezett.

A hetvenes évek végére a művészet globális méretekben is eljutott a land-art, a hiperrealizmus, a koncept art, a fluxussal érintkező irányok területén a ma is meghatározónak tekintett műveihez.⁸⁴ Az itáliai transzavantgárd historizáló és szabad asszociációs előadásmódja is elfogadottá vált ekkorra. A hetvenes évek végén jelent viszont meg egy olyan irány, amelyben a felületek egymás mellett létező legkülönbözőbb struktúrájú mintázatai válnak meghatározó formai elemmé. Csorba persze mindezen „bekövetkezések” fordulatairól mintegy tudomást sem véve formálta az alkatának és észjárásának leginkább megfelelő „sematikát”, de az sem mondható ki biztonsággal, hogy az „idő” reprezentációjában olyan távol került volna a nemzetközi értelemben aktuális folyamatoktól. Ezenközben a minimal art tárgyai elementáris hasonlóságukkal tüntetve érveltek a viszonylatok nélküli egzisztencia mellett, negatív figyelmeztetésként jelezve az egymás mellett létezés esetlegességéből mégis létező tényszerűségéből következő poétikai alaphang jelenlétét és okszerűségét.⁸⁵

A minimal művészetében rejtőző kétségtelenül lényegi meta-

fizikai tartalom (vagy univerzalitásigény?) Csorba változó intenzitással megélt vagy kifejezett istenhitének római katolikus beágyazottságához is illeszkedett, az „emberkéz létrehozta Istenképmás” működtetőjeként hatott. Csorba istenkeresése azonban sokkal intenzívebben irányult ez idő tájt a nem materiális képforrások felé, amikről a torinói lepel vagy a lateráni bazilikában őrzött *Szent Lukács-ikon* emlegetése, később interpretálása győznek meg.⁸⁶ A minimal tette a műalkotások evolúcióját figyelő Csorba számára evidenssé, hogy a koncentrált kifejezés elemi egyszerűségű „alakzatát” változatosan tagolt formai „viszonylatok” veszik körül, és hogy ezzel is „kezdenie kell” valamit. Mindez természetesen ellentétezte a minimal csendességét, tömörségét, de mindez abból a lefojtott és fenyegető kapacitásból is következett, ami minden végpontra egyszerűsített állításban jelen van.⁸⁷ Csorba önmagával és környezetével szemben megvallott acsarkodásai a csiszolt, „szépre” hangolt esztétikai megjelenés esélyét elfogadhatatlanná teszik. A végtelenül leegyszerűsített és a végtelenül bonyolult tisztázhatatlan szélsőségei között mindkét maximának meg kíván felelni, ezért egyiknek sem vállalhatja tiszta kifejezését.

Talán nem értékeljük túl az 1978-as New Image (Új Kép) kiállítása és az utána következő szempontváltások történetében a minimal provokatív szerepét, ha utalunk arra, hogy számosan ítélték a benne rejtett kapacitásokat eltérő módon.

1978 végén a *Breuer Marcell* tervezte Whitney Museum of American Art (az Amerikai Művészet Múzeuma) kiállítást nyitott, amelynek azt a címet adták, hogy „Új Kép Festészet” (*New Image Painting*). A mérsékelt kritikai visszhang ellenére „dobott” fel ez a bemutató néhány új gondolatot, művésznevet és

83 Határ Győző: Magyar Epimenidész. Kortárs, 1993. I. 1. I.

84 Művészeti csoportok: Indigó: Böröcz András / Erdély Miklós / Enyedi Ildikó / Révész László / Sugár János Inconnu: Bokros Péter / Molnár Tamás / Csecsei Mihály / Serfőző Magdolna / Kovács Miklós / Pálkás Róbert, No. 1 Csoport: Cserovszky Iván / Haász István / Orvos András / Prutkai Péter / Szeift Béla / Szemadám György / és mások, Pécsi Műhely: Halász Károly / Ficsek Ferenc / Kismányoki Károly / Lantos Ferenc / Nádor Katalin / Pincehelyi Sándor / Szijártó Kálmán; Rózsa Presszó: Birkás Ákos / Drozdik Orsolya / Fazekas György / Galántai György / Halász András / Károlyi Zsigmond / Kelemen Károly / Koncz András / Lengyel András / Nagyvári László / Tolvaly Ernő, Xertox: Lévy Jenő / Regős Imre / Swierkiewicz Róbert / Csorba ez idő tájt a Mentonopon csoportot hozta létre a SOTE Pszichiátriai Klinikájának ernyője alatt 1980-86. Alternatív színházi csoportok: Kassák Ház Stúdió/Squat Theatre / Kovács István Stúdió/ Brobó / TH-Dim Experimentális film / videó: Erdély Miklós / Bódy Gábor Kortárs zenei csoportok: Új Zenei Stúdió / 180-as csoport Helyszínek: Balatonboglári Kápolnatárlatok (1970–1973) / Fiala Művészek Klubja (1970-es, 1980-as évek) / Bercsényi Klub (1970-es, 1980-as évek) / Budaörsi Művelődési Központ / Ganz Művelődési Ház / Artpool periodikus terek (APS) (1979–1984) / Újpesti Minigaléria / Simon Iroda / Liget Galéria / Rabinext Stúdió / Platón Barlangja.

85 A minimal art legfontosabb irodalma: Michael Fried: Art and Objecthood. In: Artforum, 1967. június, Enigma (Meridián-Minimum) 1995. 2. 62., illetve Ronald Davis: Surface and Illusion. In: Artforum, Vol.5. No. 8., 1967. április., Los Angeles County Museum of Art: American Sculpture of the Sixties című kiállítás katalógusa., Clement Greenberg: The New Sculpture. Art and Culture, Boston, 1961. p. 144., I. Barbara Rose: ABC Art. In: Minimal Art. 1984. i. m. 262. I.

86 Csorba viszonya a jelzett kérdéshez jól argumentált dokumentációban, több formában, többször válhatott ismertté. Legutóbb a CEU Galériájában rendezett kiállításon (2007. november 28.) fejtette ki a „Szita” program részeként útját a portré egyik speciális változatához, illetve interpretálta azt.

munkát, ami nem tűnt tradíciótisztelőnek és érdekesen illúziómentes kontextusokat tett láthatóvá. Az „új képek” művészei a még aktuálisnak tetsző minimalizmushoz és a vele egyazon intenzitással ható konceptualizmushoz tapadó gyökereket sajátosan gazdag festői figurativásban hozták felszínre. A minimal formális szigorúsága, a rendszerek bővölete és érzelmi visszafogottsága párosult ebben az új figurativásban a processz és performance mesélőkedvével, a folyamatok lejegyzésének mindenképpen narratív jegyeivel. Az eredmény nemegyszer a dada abszurditásait, művészetkritikai-önkritikai elemeket, szociális-pszichológiai motívumokat, néha még a verbális kifejezés eszközeit is tartalmazta, miközben mindez természetesen került párhuzamba az ekkortájt teljes meggyőző erővel ható posztmodern rendszeralkotás kísérleteivel. Megesett azonban, hogy a képek érdekességét éppen az adta meg, hogy a tartalmakat teljességgel érthetetlenül idézték fel, az új formák expresszív megszólító ereje vált újra elsődlegessé. Ez a fejlődési-alakulási tendencia azonban sokkal szélesebb körű volt, mint amiről a „*New Image Painting*” kiállítás szólni tudott.

A kiállítás résztvevői, *Neil Jenney, Joe Zucker, Nicolas Africano, Susan Rothenberg, Jennifer Bartlett, Robert Moskowitz* mellett számos szobrász, grafikus és designer dolgozott, akik a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek végéig folytatták érdekes kísérletüket. Amire jellemző volt, hogy elméleti kiindulópontjuk a hatvanas évek végén tételezett, hagyományos értelemben vett műtárgy halálát jósoló (vagy megállapító) téziseket valamelyest hitetlenül fogadták. Kétségeiket az absztrakció, narratív figuráció, valamint konceptuális spekulativitás egyesítésével, ezek különös, eklektikus fúziójával hozták nyilvánosságra. Nyilvánvaló karakterjegyekkel járt ez a kísérlet, amelyekben a minimal és koncept kigondoltsága és perfekcionizmusa, érzéki semlegessége után a friss látás számára teremtett impulzusok újra feltámadtak, amelyekben a művészettörténet valamennyi szenzuális ténye elsődleges forrássá lehetett. Minden átmenetisége, bizonytalankodása és személyes jellege ellenére az „új képek” festői újra hangsúlyozták a műtermi munka szépségét, a festő és szobrászműtermek sajátos, intim világának romantikáját, és a hitet abban, hogy az egyik művészgeneráció átveheti a másiktól annak felfedezett javait, és továbbfejlesztheti azokat. Tapasztalhatóan tradicionális álláspont volt ez, és ahogy *Richard Marshall* írta a Whitney Múzeum kiállítási katalógusában, „készek voltak arra, hogy a vásznon alakítsák a képeket és a formákat és úgy kísérleteztek ezekkel, mint fizikai tár-

gyakkal. Egy absztrakt figurációt, egy pszichológiai képzet társításokban gazdag jelentésmezőt, jól felfogható festékpáztákat, analitikusan rendszerezett gyakorlatot jelentett mindez. A 'minden' formai megjelenítésének és kombinációjának szállítóeszközét.”⁸⁸ Mindezekből a Csorba számára leginkább kézenfekvő ítéletváltozat az lehetett, amelyikben nem a „halott végpontot” tisztelik, így beszédes kifejeletek sokaságát indítják belőle. Éppenséggel el lehet jutni az „abszolútum” inverzéhez is akár, amelyben a tökéletes csend és szublimáció a legteljesebb zajig és telített dekoncentrációig vezethet. Ha mindezt vizuális formákkal képzeljük el megjeleníteni, akkor ebből a felismerésből közvetlenül következik az egyszerre tapasztalati-szenzuális és egyszerre logikai-spirituális úton megközelített műforma, amelyben a harsogás és a hangolatlanság végpontja opponálja a minimal tökéletes egyneműségét, az „egyetlen szabály” univerzalizmusát.⁸⁹ Csorba kimondatlanul is nagy kérdése, hogy lehetséges-e a kettős út, és minél inkább lehetetlennek érzi azt, annál inkább törekszik e lehetetlenség megtörésére. A választásban azonban nem tisztán kerül egymás mellé a duális rendszerekre jellemző jelséma. Olyan ösztönszerű, pillanatnyi érzelmek, valamint képzettársításos logikai bukfencek tarkítják a megoldásnak tekinthető lapokat, amelyek szinte kizárják az egyébként jól meghatározható formaelemek – doktriner formai bizonyosságok szellemében – irányított rendeződését. A teremtett (naturans) és megtermelt (naturata) valóság tapasztalati úton igazolható formáinak szilárdsága, valamint azt gondolati úton meghaladható módszereinek kakofóniája akkor került a művészeti kutatások középpontjába, amikor a minimal és a konceptualizmus minden érzékiségtől menekülő „különvalósága” kiüresedni látszott. Amikor eredményeik egymástól már nehezen megkülönböztethető képi közhelyekben mutatkoztak. E kiüresedés persze szándékolt jelentőségű érték mozzanata az említett irányoknak, a mű érzéki hatáselemeit kételyekkel teli értelmezésekkel kísérve. A XX. század művészeti forradalmában nemegyszer láttuk, hogy mint válnak egyes – az éppen idő-, és alkalmyszerűnek tetsző megközelítéseken túl –, voltaképpen idegen jelenségek és elméletek tetszőleges továbblépések energiaforrásává. A New Image első eredményei nem is lehettek tartósan elfogadottak, hiszen felületesnek, kivitelezésük és eszközhasználatuk szempontjából komolytalannak is tekinthették ezeket a megelőző irányzatok komorsága és akadémikus elméletigénye mellett. Egy ilyen jelenségcsoportot hozott létre Csorba grafikai és

88 Donald Kuspit: Wittgensteinian Aspects of Minimal Art. In: *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*. UMI Research Press, Ann Arbor Michigan, 1984. 243–252
Bruce Glaser: Questions to Stella and Judd (Kérdések Stellához és Juddhoz). *Art News*, LXV. No. 5. (szerk. Lucy R. Lippard) 1966. szeptember. Vö.: *Shape as Form: Frank Stella's new Paintings*. *Artforum*, Vol.V. No.3., 1966. november.

89 *New Image Painting*. In: WMAA kiállítási katalógus előszava, 1978. Majd lényegében hasonló gondolatokat fejtett ki Roberta Smith-tel Joel Shapíró-ról írt katalógus-előszavukban, WMAA, 1982.



Illés próféta, vegyes technika, papír, 91 × 65 cm, 1991, j. l.: Csorba Simon 91

festői eljárásokat is elegyítő munkáiban a hetvenes évek végén két princípium, amely frazeológiájának formai minőségeit teljességgel átítatták. A mintázat ismétlődő, variálódó és olykor dekoratív mutatkozását világszerte „pattern” mondták, autonóm jelentéshor-dozónak, amelynek inherens tartalma kapcsolatot valószínűsített a mindent túlélő „ready made”-del éppúgy, mint az eleve létező anyagok-jelek kiválasztását, a szelekciót alkotó elvvé kitüntető gyakorlattal. Valamint a szerialitással és a variációk, kombinációk, permutációk formális rendszereivel. Csorbának is rendkívüli módon megfelelt ez a nyelv, noha valószínűleg nem elsősorban filológusként volt kapcsolata vele. A választások, a kínálat gazdagsága miatt, a mindent befogadó kapacitások miatt. Hiszen gondolkodásmódjára eddig is jellemző volt, hogy nincs „bekövetkezés”, amit a más „bekövetkezések” mellett ne tudna elfogadni. Élet-gyakorlatából következtek a váratlan jelentéskapcsolatok, amiket a látás (vízió) szabadságával írt át vizuális jelekké. Láttuk, mindent el tud képzelni minden mellett, illetve bizonyított, hogy nincs tekintettel egyes kompozicionális egységek alkotóelemeinek megmunkálási módjára, a bennük elhelyezkedő jelentéstani különbségekre. Hogy nincsenek formai vagy technikai, illetve anyaghasználati természetű előítéletei.

A Pécsi Műhely tevékenységében is többféleképpen tükröződött ez az inspiráció, a rácsok és a rendszerezett mintázatok tekintetében egyaránt.⁹⁰ (Ficzek Ferenc: *Fűjások*, 1968–1969., *Gömb áthátás* 1969. István Király Múzeum tul.; Kismányoky Károly 1968-as linómetszete, *Átrendeződő táj* című nagyméretű sűrű tushálózat rajzsorozat 1969–1970-es darabjai, de főként a *Ráhatás* 1979. tusrajza. Kismányoky *Nyomatok* című, 1970-ben készült papírnymatai ugyanúgy perforált fémszita lapokat használtak fel, mint Csorba maga, a szitával indított ciklusa esetében, és feltétlenül e helyt említendő Halász Károly néhány legkorábbi lapja, ahol tiszta színű és egynemű figurák dekoratív többszörözését végzi el. Lantos Ferenc, a csoport szellemi vezetője sem idegenkedett az említett variációs sémáktól.)

A *mozdulat fény-képe* (1978), a leghagyományosabb grafikákra emlékeztető munka, amiben a klasszikus avantgárd megfontolásai feltétlenül érvényesülnek látszanak. Már annyiban, amennyiben ezt a kubizmus felületre kihajtogatott harmadik tárgyi kiterjedése, a töredékfelületek sűrű egymásba „mozaikosodása”, a kép középpontjának tiszteletben tartása és a monokrómia aszketikus jelenléte felidézi. A nyomólemezt érzékeny lekerekített sarkán kívül semmi nincs a képen, ami az engedékeny stilizálásnak esélyt adna. Drámai faktúrasűrűsödés valamiféle, a hulladék-

világból származó tömörödésnek a végeredményeként hat és a „nyomás” alatt (milyen többjelentésű ez a szó egy grafikai mű esetében...) létrejövő egyetemes faktúrafelvonultatás a szálakból létrehozható struktúrák minden lehetséges helyzetének ad esélyt a felületen. Minden elképzelhető deformáció és kisimulás, élben és karéjosan metsző formatalálkozás, dinamikai végpont a leg-sötétebb és a papír fehérségű világos között jelen van. Az alig észrevehető antropomorfizáció, ami a felsorakoztatott felületek és faktúrák sokaságából kibontakozik, érzékenyen utal Csorba azon törekvéseinek folytonos jelenlétére, hogy mindenben az ember „arcát” ismertesse fel, hogy az „embervárta” készenléti állapotát fenntartsa. A „mozdulat” szó pedig ugyancsak abba az irányba terelgeti a kép nézőjének képzettársításait, ahol a korai avantgárd időt, tömeget és teret elemző kíváncsi kedve fedezhető fel, Balla, Duchamp, Boccioni műhelyében. Az 1978-ban készült munka viszonylag sok korabeli grafikai megnyilvánulással is párhuzamba állítható, amelyben a legkülönbözőbb, de nem művészi felhasználásra létrejött tárgy grafikai lenyomatai tűnnek fel. Az anyag nyers lenyomatainak mágikus mozgalmassága, vagy éppen szenvtelen „éppígyvalósága” egyformán poétikai tényezővé válik ekkoriban (Pruttkay, Swierkiewicz, Kismányoky, Major).

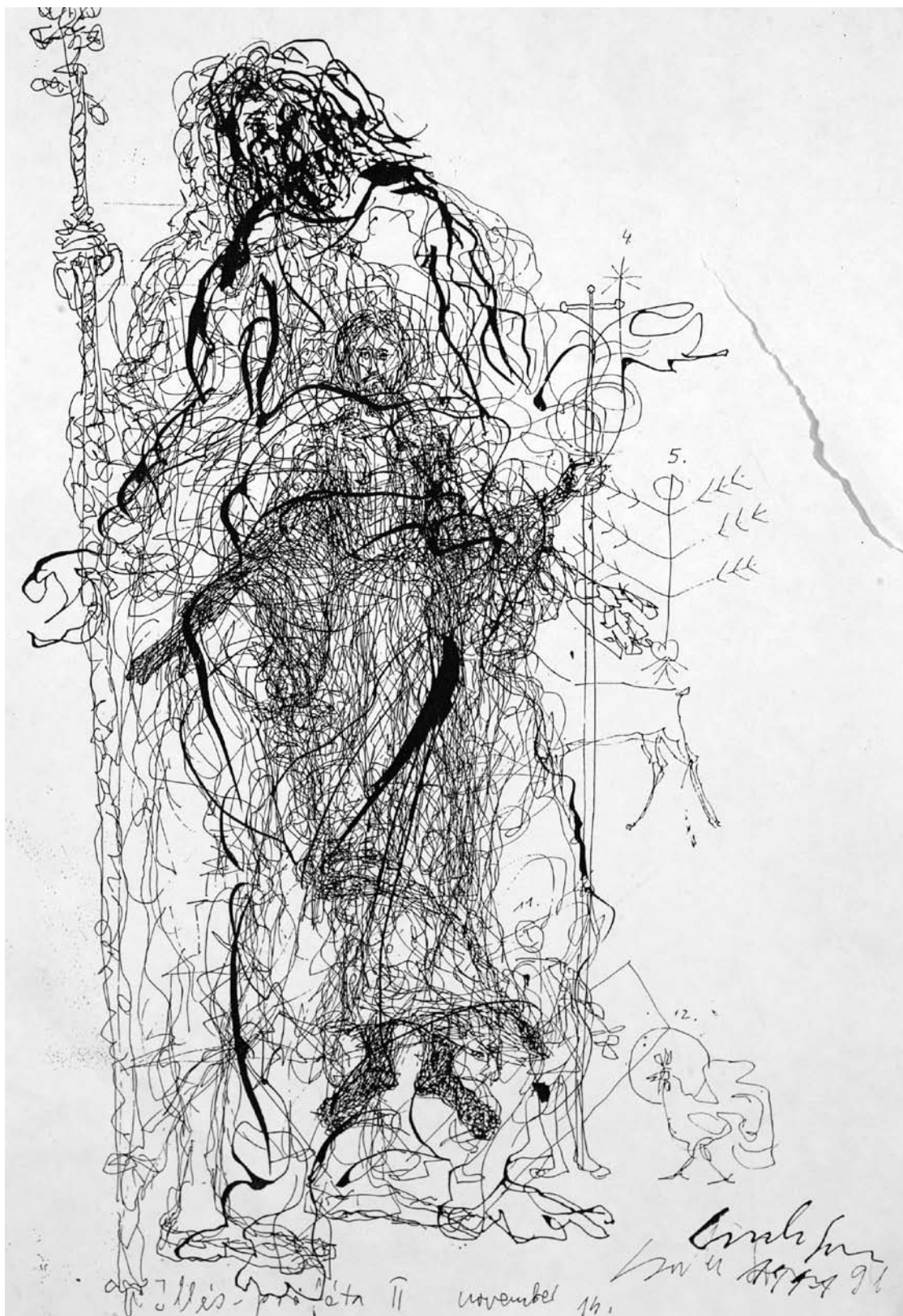
Az ugyanehhez a szériához tartozó *Tudás fájának* fényképe (1978) abban tér el a „*Mozdulat*” képtől, hogy belső szerkezetét sokkal inkább egy függőleges szimmetriatengely határozza meg, miáltal a címben jelzett kép „természetleírásra” is alkalmassá lesz, a „nyomás” alatt egy természeti-biblikus helyzet valószínűsítése történik. Itt azonban aligha veszít hetjük el szemünk elől azokat a statikus anyagi helyzetükből kimozduló kis faktúrákat és formai egységeket, amik az előző képen még szigorúan mozaikszerű tárgyiségükben szerepeltek, most azonban kobolddát, meghatározhatatlan kis lényekké válva sűrögnek a „fa” törzse és lombozata környékén.

E többértelmű alakoknak a sorába rendeződnek az ugyancsak némi szürrealisztikus realitásjelleggel felruházható „szem” motívumok, amelyeknek fehér geometriájához egy sötét gömbforma kapcsolódik és szóródik szét a kép „fájának” törzse, koronája körül. A maratás és metszettechnikák jellemzik ennek a periódusnak a munkásságát. Ekkor mélyül el az alapvetően rajzolással, a vonal szerepét felértékelő grafikai eljárásokkal a kapcsolata. E művek még a „kéz korszakához” tartoznak.⁹¹

„Major Kamill *Halottas* könyvéhez szitázta 1984-ben ezt a sorozatot – időközben a kutya béke mosolya is rányomódott a lapra” – írta egy vegyes technikával készült lapjának bal oldalára Csorba.

90 Pécsi Műhely Nagy Képeskönyve. Pécs, Alexandra Kiadó, 2004. 36. l., 138. l., 143. l., 147. l.

91 A korszakolás, amit a kifejezés sugall, ugyan a forma és tartalomkeveredés miatt nehezen fejthető ki vagy fogadtatható el, mégis van valamiféle benyomásunk arról, hogy Csorba munkáit a „kéz, a fej és a szív” fizikai és szentimentális jelentéskörei is szervezik.



Illés próféta II. , vegyes technika, papír, 42 × 29,5 cm, 1991, j. l.: Csorba Simon 91

A jobb oldali lapszélen pedig ez áll: „Lóska Lajos 1989-ben egy áprilisi estén rátalált a lapokra és feleségem születésnapján, április 12-én, sorozat lett a hánykolódó halottakból.” A megjegyzések és a jelzett időpontok mutatják, hogy az idő mint szántja át az objektíve elsősorban életforma dokumentumként érthető, szubjektív létokát illetően pedig az időszerű „kibeszélésnek” tetsző felületeit. Több ez tehát, mint amit a „mintázatok” igénybe vétele sugall, a mechanikus tárgyhasználat, a keze ügyében lévő dolgok, rácsok, kulcsok, láncok, textilgubancok anyagi mivolta sem anyagszépségével vagy rendeződésének szabályosságával tűnik ki, sokkal inkább avval a konfliktusos egymásmellettséggel, aminek a közvetítésére a grafikai lapok alkalmasnak mutatkoztak. Számos munkája van azután, amelyekben tökéletesen el is tud „emelkedni” az első, kiinduló formában jelzett sémától. Igen érdekes körülmény, hogy a magyar művészet XX. századi történetében milyen kevés hasonló adatot találunk. Ha igen, akkor az bizonyossággal a Pécsi Műhely vagy a Swierkiewicz Róbert vezette Xertox csoport körében helyezhető el.⁹²

Ezek a mintázatok semmiféle értelemben nem követelik meg a szakavatott művész kreatív beavatkozásait, még csak nem is utalnak az egyszerű harmóniaérzék, kényelem, díszítés profán műveleteire, amelyekkel valaki az úgynevezett „szép környezet” kívánja magának megteremteni. A pop és a konceptuális művészet is előfeltételek nélkül támaszkodott a minden művészi individualizmust nélkülöző anyagokra és formákra, miközben a hitetlen, szkeptikus puristák csak csodálkoztak azon, hogy miképpen is jön elő „művészet” a magas kultúrához tartozó design sokszor gyermekes átirataiból, amelyek esetében az előadást átítatja a népművészet, akár a házimunka, az „asszonyi munka” jelentéselemeinek kontextusa.⁹³

Csorba egyszerre él a rendszerek megalkotásának – leképezésének – utánzásának lehetőségével, miközben kétségtelenül derűsen vadászik a világ lehetséges formáinak és tónusainak figuratív káoszában. Feltétlenül a minimal, és minden redukciós „art” idegenségének és sterilitásának ellenpontjaként hat, mintegy az „allover” technika és érzékenység, vagyis az *absztrakt expresszionizmus* egyik késői kiterjedéseként.⁹⁴ Nagyon emlékeztet ez a határtalanság felé fordulás arra az integrációs folyamatra is, ami bekövetkezett a szigorú és statikus geometrikus absztrakció átfordulásában a geometria alakzatait exponenciálisan felszabadító módszerekkel. A részletekből és különböző mintákból sugárzó speciális vizuális energiaformák lehetetlenné teszik a kizárólagosságot. Soha nem mutatkozhat az „ez vagy az”, a „de és mégis”, a „vagy, vagy” reprezentánsaként, hiszen valamennyi ereje onnan adódik, hogy állításaiban a „de” éppen úgy megvan, mint az „és”.

Az élet és a művészet egybevágó területei, jeleneteiknek egymásban megmerítkező átjárhatósága mintha meggátolná annak a hagyományos művészettörténeti jelenségnek a létrejöttét, amit kiemelkedő „nagy művek” retrospektíve valószínűsítenek.⁹⁵ És mindjárt hozzátehetjük: mennyire a civilizáció és kultúra függvénye ez a kiválasztás, mennyi előfeltétele van annak, hogy így legyen. És hogy néhány feltétel hiányában a művészet hagyományos kifejezőeszközeinek igénybevételével, nagy gazdagságú életművek – beavatottak számára kétségbevonhatatlan jelentőségű – jelenlétének ellenére sem sikerül a „kiemelkedőt” megpillantani. Csorba nagy sebességgel változtatja fizikai és szellemi pozícióit, már-már felfoghatatlan amplitudóval járja be a fizikai és szellemi jelenlét lehetőségeinek legszélsőségesebb periferiáit. Követése nagy nehézségekkel jár, már az „ottlét” meg-

92 A Xertox csoportot (Budapest, 1982–1992) 1982-ben alakította meg Lévay Jenő, Regős Imre és Swierkiewicz Róbert. A Xertox elnevezés a xerox és a toxin sokszorosítási eljárások nevéből származik. Tevékenységük leginkább a hazai mail art törekvésekhez kapcsolódik. Dolgos meditáció elnevezéssel önálló műfajt alakítottak ki, amely egyszerű cselekvések közbeni elmélyült meditációra épül. A dolgos meditációk a nyugati avantgárd művészet és a keleti misztika elemeit egyesítik. A rituális, személytelen meditatív akciókat többnyire saját kiállításaik megnyitóján az egyéniséget eltakaró ruhában hajtották végre. Kiállítások: 1982. Rés-Csillagpattintás, Fiatal Művészek Klubja, Budapest, Emberkísérletek, Pesterzsébeti Múzeum, Budapest, Rajz/Drawing, Pécsi Galéria, Pécs, Műhely-teszt, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1983. Első tavaszi lemosópermet, Bercsényi 28–30 Galéria, Budapest, Mail art plakátkiállítás, Bercsényi 28–30 Galéria, Budapest, Xertox-Morandi, Fiatal Művészek Klubja, Budapest, Tájékiállítás, Pécsi Galéria, Pécs, 1984. Mágnes-rajz, Stúdió Galéria, Budapest, Levél a főcenzorhoz, Liget Galéria, Budapest, Mosoly, Bercsényi 28–30 Galéria, Budapest, Fegyveráttelepítés a Holdra, Görög templom, Vác, 1985. Játsszunk a bálnávalmechanikus elmélyedés, Bercsényi 28–30 Galéria, Budapest, Hosszúlépés, Liget Galéria, Budapest. 1986. Átló, Galerie Bagoogou, Párizs, Happy end, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, Égsz? - Égek, Katona Lajos Könyvtár, Vác, Reveláció, Sárospataki Képtár, Sárospatak. 1987. Hórajz, Liget Galéria, Budapest, Szív-himnusz, Stúdió Galéria, Budapest, Katarzis, Ernst Múzeum, Budapest, Reveláció, Miskolci Galéria, Miskolc. 1988. A Teremtés, Óbuda Galéria, Budapest, Téli szállás, Ernst Múzeum, Budapest. 1989. 10 ans de recherche, Médiatine, Brüsszel, Átlátszó utak, Artestudio, Bergamo. Akciók: 1982. Ég a végünk, mégis háborúzunk, Csobánc, Természet, geometria, titokzatosság, Mini Galéria, Budapest. Eldorádó, Mini Galéria, Budapest. 1983. Fotómosás, Balatonkenese, Bozótos, Szűnyogsziget. 1986. Liget szimfónia, Liget Galéria, Budapest, Kalyiba, Sárospataki Képtár, Sárospatak. 1987. Asztal, Ifjúsági Ház, Székesfehérvár, Tűz. Víz. Billiárd, Ernst Múzeum, Budapest, Negatív építészet, Miskolci Galéria, Miskolc. 1988. Fényszendvicsek, Óbuda Galéria, Budapest, Az építőművészet könnyecskéjei, Szentháromság tér, Budapest, Élő mobil, Ernst Múzeum, Budapest. 1989. Puls-Plus, Szőlőhegy, Baj, Üzenet a palackban, Artestudio, Bergamo, Utolsó meditáció, Médiatine, Brüsszel. 1990. Nem partner a TV, Budapest Galéria, Budapest. 1992. Kis Magyar Performance Fesztivál. Irodalom: Picture Book. Meditációs gyakorlatok 1982–1988, Budapest, 1989.

93 Daniel Wheeler: Art since Mid Century, 1945 to the Present. The Vendome Press, N.Y., 1991.13. fejezet: Pattern and Decoration. 283. l.

94 Wehner Tibor: A változó az állandó elem. Csorba Simon művészetéről, Művészet, 1989/7; Rickey Carrie: Pattern Painting. In: Arts, 1978. január, 18. l.

95 Wehner Tibor: Az előfutár, Illés próféta előfutára. Kortárs, 1993. 7.szám, 105–106. l.

határozása közben sem lehetünk teljességgel bizonyosak abban, hogy ez az „ottlét” nem éppen „itt-” vagy „másutt-lét”-e?

„...Szorongó gyermek voltam, visszatérő kísérteties álmokkal. Álmaimban egy hatalmas tűzgolyó gurult felém, ez elől kellett menekülnöm, de nem sikerült, mert mindig lebénultam. Megkönnyebbültem, amikor elmaradtak ezek a rémálmok. A futás felnőtt koromban vált életelemmé. Futva látogattam meg a barátaimat, de soha nem tudatosult bennem, hogy én futó legyek. Sokat szenvedtem az iszákosságtól és az evés-mániától. Amióta futok, azóta semmitől nem függök – csupán egy függőségem van, ezt bevallhatom. Függök a lélegzetvételtől.”

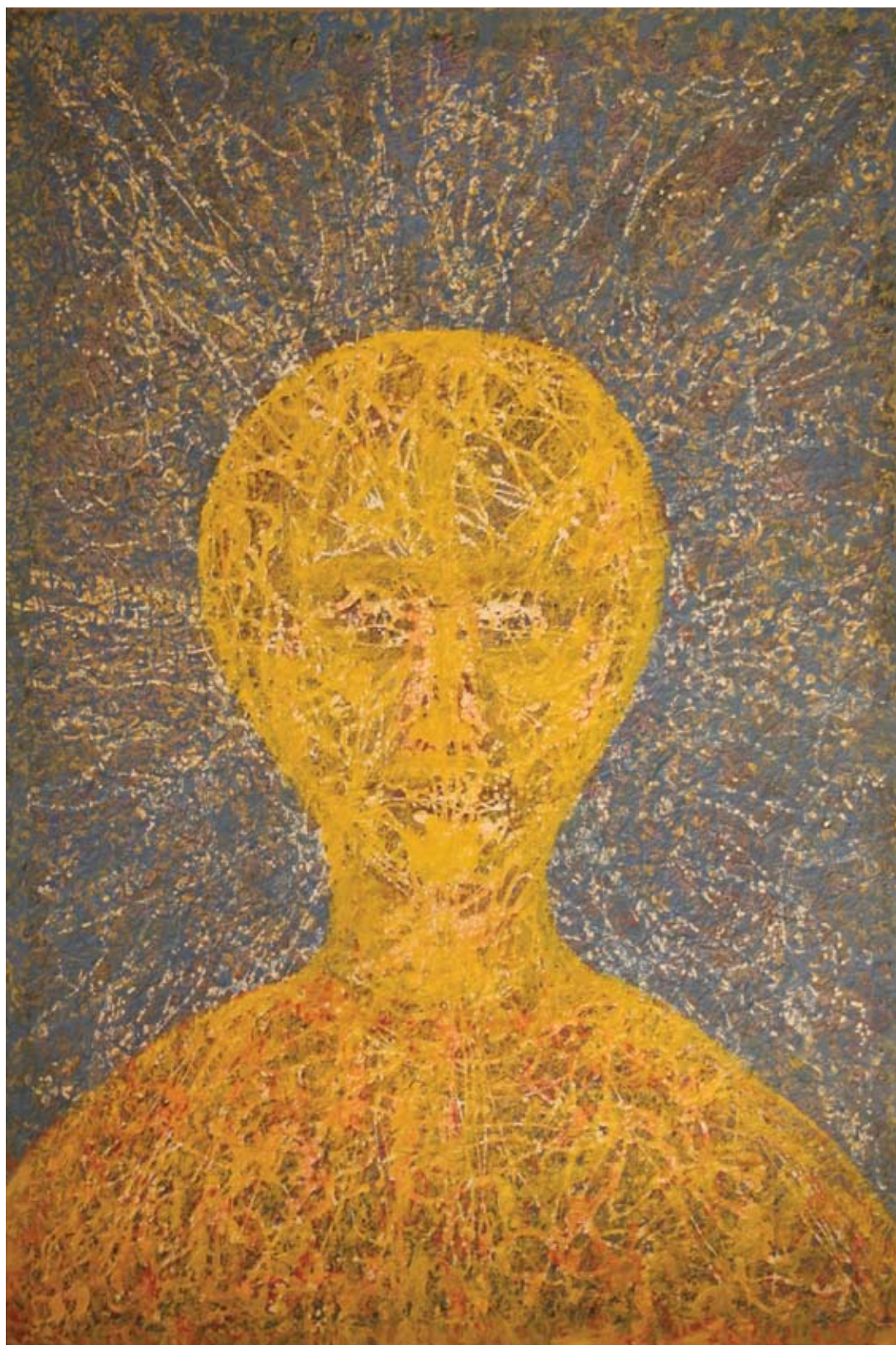
Elvél a káprázatos mondattal csinál helyet a képeit néző és szövegeit olvasó elméjében Csorba annak a tevékenységnek, ami a mai magyar képzőművészetben úgyszólván csak az ő nevéhez köthető. A *firkautak* eredménye kapott egy-két megerősítő biztatást a kortársaktól is. Önmaga mozgásokkal birtokba vett valóságának és az őt képező testi-lelki anyag valóságának metszéspontjában képződő vizuális információ aktív és reaktív egyszerre. A fírka természete ez. Indulatkövetítő, céltalan, formátlan és formába forduló, káoszba hulló és egy irányváltással feltisztuló, szimulatív értelmű. Konok Tamás bátorította így Csorbát: „Firkálj Simon....!” A távlatosan meghatározó mondás aztán Barna Sándoron keresztül felerősödve jelenthetett igazolást Csorba számára a továbbiakban. Barna Sándor nagy Csorba-gyűjteménnyel rendelkezik, és az ő nevéhez fűződik a Tőreki Művésztelep fenntartása is. A biztatás: „Firkálj Simon” csaknem olyan fontosságú, mint Barcsay Jenő messzire vezető kérdése, a „Hová fogsz Te kilukadni, Simon?” – említette levelében Csorba.⁹⁶ Az érdekesen „szakmafeletti” módon szerveződő Tőreki Művésztelepnek Pauer Gyula például éppúgy tagja, mint Váli Dezső. A Tőreki Művésztelepre Csorba 2004 óta jár, évente két alkalommal. Tőreki és Felsőmocsolád erősen összekapcsolódnak benne Somoggal, a neki olyan kedves hazai tájjal és vidékiesen természetes érzésvilággal. Csorba egyébként volt a Tőreki Művésztelepen a Valentin Ház epilepsziás művészeivel is –, a művészetterápia történetében ez egyedülálló esemény – ahol együtt kifaragták a *Tőreki Nimfa* szobrait.

A szellemi és tárgyközpontú mozgások frekvenciája hívja fel valószínűleg a figyelmet arra, hogy mi is rejtőzhet a kifelé gyakorta „üzöttségnek” tetsző magatartás mögött. Sok itt az önkény a kritikai méltatásokban, de ha ezen a ponton érvényes megállapításokra jutunk, akkor ez alkalmasint érvényes lehet a Csorba életmű néhány szakaszára. Bizonyosnak tehát leginkább az látszik, hogy – felfogva az egyetemes méreteken lejátszódó és az emberi érzékelés számára is megmutatkozó sokaságát, sebességét a „világ

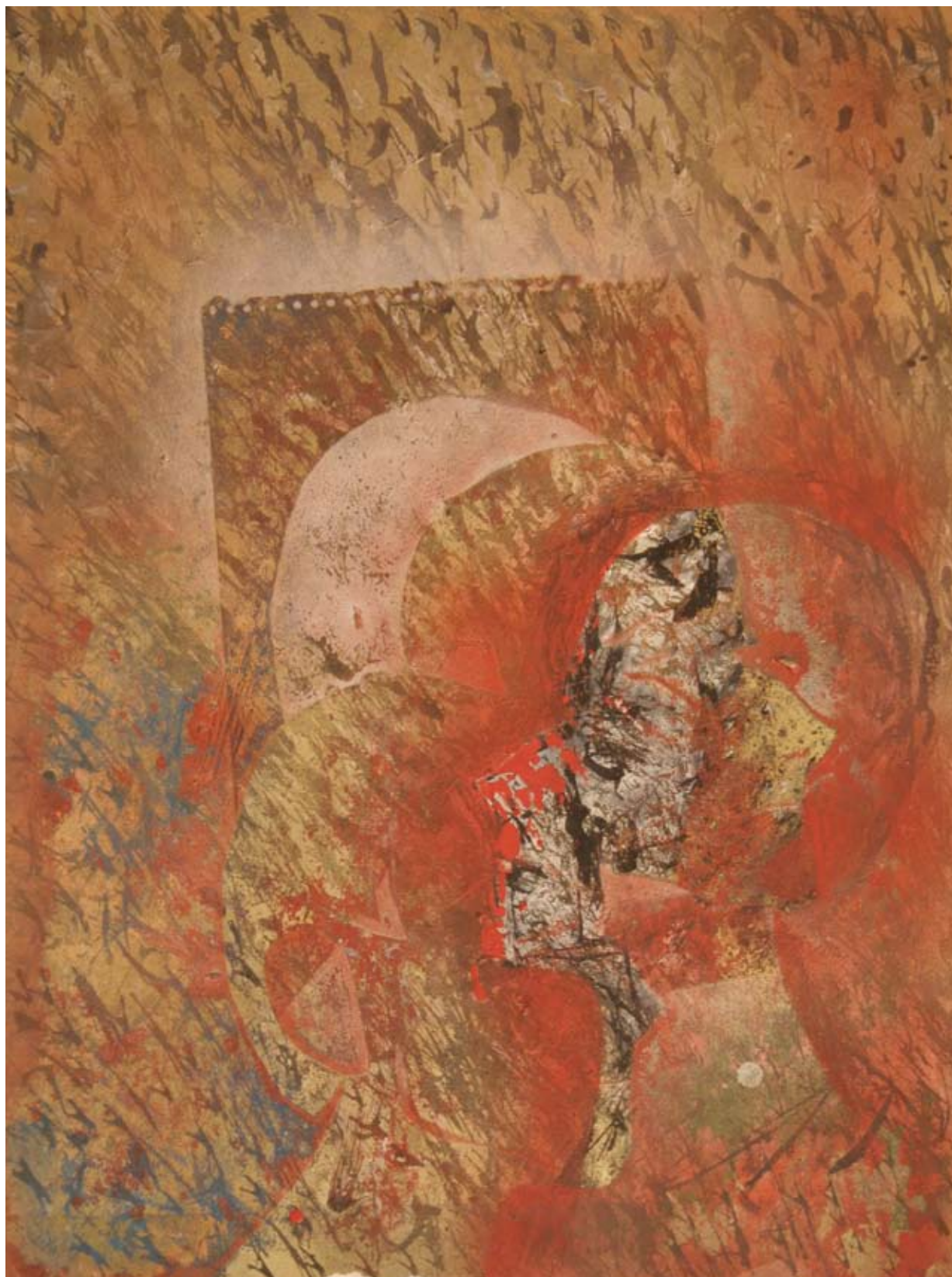
dolgainak”, valamelyest „aszúrbán” kíván ezekkel lenni – nem kíván magának lélegzetvételnél is időt sem hagyni a „szabadon futásra”. Nem engedélyez magának véletlenszerű kitérőket, nincs szabad ideje, nincsenek hallgatólag rések és jelentéktelen elhúzódnások, amelyeknek téridejében éppenséggel ne műalkotás igényével szülnének az életdokumentációk. És ha a művészettörténetírás javasolt módszerei ma hangsúllyal hívják fel a figyelmet a legapróbb részletek jelentőségére, akkor ez csupán ezért lehet érvényes intés, mert például Csorba életművében is döntő szerepük van a „legapróbb részleteknek”. Hozzátehetjük, ezek tetszőleges kombinációjának, megsokszorozódásának, permutációjának is. Időbeli bokrosodásuknak, önálló életre kelő „fraktáljaiknak”.

A botanika, a mitológia, az állattartás és emberismeret, gyógyítás és viselkedés lélektana, családfakutatás és köztörténet éppúgy és éppoly kutatói lendülettel vizsgált terület nála, mint a tényleges természettudományos felfedezések és terepbejárások nagy fizikai felkészülést követelő pályái. A művészeti expedíciók erős futásai közben is éppoly változatos tematikai és stílári homogenitás nélküliség jellemzi, mint bármikor máskor, hiszen a kétségtelen táji, kulturális vagy meteorológiai változékonyság közepén sivatagban vagy a jeges folyó lékjébe mártózva ugyanaz a személyiség vonatkoztatja magára a „változót”, amely személyiség képtelen a változásra. És ez a homogenitáshiány mégsem fojtogató, hiszen alig észrevehető. És a szertelenségben, adatgazdagságban, egymásra hányt formakonglomerátumokban mintha mégiscsak látnánk valamennyi homogenitást. Akkor most mi van? A jelentések konzisztenciájának és a formai homogenitásnak különös interferenciájáról van itt leginkább szó. Mindkettő más minőséget hordoz, és mégis ugyanazt szolgálja. Az univerzális érvényességet. Mert Csorba késznek tekint magát valamiféle teljesség közvetítésére, mert tévedéseivel, bűneivel és nagy jótéteményeivel az Isten elérésének, megragadásának minden főcsapását bejárta már. Állva várni képtelen, mert atletikus alkata és „svájci postás szíve” éppenséggel az egészsége érdekében küldik folyvást előre. Mozogni kell, mert a leállás bajt okoz. Halált akár. A művészet művelésének megszűntét. Találó képcímei ilyenkor – *Az ember titokzatos arca* például – éppúgy az idézett – valóságból hiányzó – homo genitás problémáiról bizonykodnak, amit maguk a mustárak, a formahalmazok egymásra hányt kaotikus keresővonalai, a pöttyögetett és pontozott térkitöltések már-már eszelős monomániája és a kevés számú figura konzisztensnek írnak le. Mindez azonban az átváltozásnak megjósolhatatlan és követhetetlenül titokzatos vezérlése miatt a véletleneknek ösztönökbe csomagolt indítványai szerint lesz „kezelve”.

96 Levél Aknai Tamásnak, 2008. április 14.



Maszk nélkül Arc-harc XXXIV., vegyes technika, karton, 100 × 70 cm, 1995, j.hátul



Cím nélkül 46, vegyes technika, papír, 61 × 46 cm, é. n.

1991 januárjában Párizsból hazafutott. Inverzében ismételte meg Kassák vándorlását. Amit Kassák kivitt (ami őt arra motiválta, hogy elmenjen) azt Csorba jelképesen hazahozta (az őt arra motiválta, hogy hazajöjjön). Baráti körben az akciót akkor a lehetetlen megvalósítása útjának tekintették. Borsos Miklós tényleg kigyalogolt, kerékpározott Rómába, és tudomásunk szerint rajta kívül ő volt az egyetlen magyar művész a XX. században, akinek sikerült Rómába saját lábán elzarándokolnia. A párizsi 28 napos, 1735 km-es hazafutásába minden előzmény nélkül, teljesen magára hagyatkozva vágott bele. Major Kamill jelölte ki az útját. Napi 55 km-es átlaggal jött, pihenőnap nélkül. A Budapest–Párizs firkafutás anyagából még ebben az évben Szentendrén, a Művésztelepi galériában, 1991. június 28. és augusztus 4. között kiállítást rendeztek.⁹⁷ Számos mélyebb összefüggés felemlítését teszi lehetővé ez a kiállítás, mert a 310 cm hosszú és 150 cm széles fóliákon a futás fizikai erőfeszítéseinek és az ekkor megszülető gondolatoknak az összevegyülése Csorba *respirationizmus*ának halálosan komoly, de mégsem a végzet véglegességének bizonyosságát sugalló eredményeivel járt. Repülés ez, a győzelem örömezésének rögzítésére kitalált nyelv. A természetes világ-folyamatok egyéni életfolyamatokként lehetséges felfogása nyílegyenesen vezetett Csorbánál is annak az előadásmódnak az előtérbe helyezéséhez, amiben az élet és a művészet kölcsönös és céltudatosan kezelt függése a kapcsolat korábbi önkényes felfogását megkerülhetetlenül átalakítja és merőben új állításokat eredményez. A *respirationizmus*ban ugyanis az a – több helyen is hangoztatott – szabadságfogalom ölt testet, hogy emberként, alkotóként Csorba egyetlen függőségét ismeri csupán el, a lélegzetvételtől valóét. A ki- és belégzés képessége vezet a szabadság bármely változatának megfogalmazásához, a firkában és a futásban megjelenő útkeresések fedezeteként. Ennek az erőfeszítésnek lett az eredménye az 1994-es Római Művészeti Ösztöndíja, ahová szintén futva ment és szintén 28 nap alatt ért Rómába, de ezen esetben a távolság „csak” 1550 km volt. Minderről szó van a Megszállottak Klubja 1998-as katalógusában.

A párizsi út során készült anyagát a *Firkautak* szentendrei kiállítása mutatta be.⁹⁸ De talán a leginkább megindító annak az expedíciónak a története és eredménye, amit 1992 őszén kezdett, és amelynek során 58 nap alatt, 3453 kilométert futva eljutott Moszkvába. Aztán 1993-ban folytatta útját Kelet felé, és 90 nap alatt eljutott a 4200 kilométerre lévő Kamenovóba.⁹⁹ Ezeket az utakat jellemzi elsősorban az a szakadatlan dokumentálást követelő kifelé és befelé figyelés, amiben a tudattalan és spontán jelhagyás éppúgy elfér, mint az erős ikonográfiai és mitológiai kötöttségű tények rögzítése. A munkáiban feltűnő sokféle álló, lépő, futó, vánszorgó stb. emberalak, teret és időt átszelő énképei mesélik valójában el Csorba művészetének talán leginkább megrendítő meséjét. A mindent, minden körülmények között átszelő, minden tárgyon és anyagon, emléken és lehetőségen átgázoló ember kényszeres mozgásainak utakká tömörödő hálózatepítését. A megnyugvás földi vigasza nélkül élő, a lélegzetvételt boldogságán függeszkedő organikus parány vágyakozását egy ellentmondásoktól nem fergetett, magasabb rendű szervezetbe olvadásra. Illés próféta nem földi útjait idéző, önarckép elemeket is tartalmazó rajzai éppúgy erről szólnak, mint a gyönyörű, öt lapból álló, *Az ember metamorfózisa az udvarházban* című sorozata.

A „művészet és élet” különös egymásra hangolása valóságos nagyzenekari képességeket követelt, hiszen olyan egymást kiegészítő tényezőknek kellett ezekben egymásra felelni, mint a festmény és kollázs, a struktúra-elv szigorúsága és a dekorativitás. Az elvont és a konkrét jel, a közügyek és a magánügyek reprezentációja stb. Sajátos következményekkel járt Csorba munkásságára nézve, hogy szemléletmódjában minden személyessége ellenére is egy kelet-európai történeti és anyagi kultúra – pontos és korszakfüggő tárgyformáló aktusban – válik láthatóvá. Amiben nem kizárt, hogy legalább a szándék és a vízió erejéig, de mégis az „újra egységessé tehető” emberség eszméje uralkodjon el. Ennek a feltételeiről is szépen vallott Csorba. Közelsége a teremteshez, a bűnhöz, bűnvalláshoz és bűnbocsánathoz akaratlanul is jelforrás, és mint láthatjuk, képi realitása van. (Nem emberkéz alkotta Isten képe).

97 Schenk Lea: Firkaut. Új Művészet, 1991. 10. 59. I. Schenk Lea: Csorba Simon festőművész kiállításáról. Művészet, 1991. 10. szám.

98 Schenk Lea: Firkaut katalógus bevezető, 1991. Szentendre.

99 Beke László: Az ember titokzatos arca. Kiállítási katalógus előszava. Orosz Kulturális Központ, Budapest, 1993.

Utak bonyolódnak agyamba...¹⁰⁰

Csorba saját ars poeticája szerint az útját kereső művész kiváltképpen a Szellemi Utak lehetőségeit veszi számba. Utal, arra, hogy számára a különböző utak ötvözetében az Út maga a lényeg, amiben a fizikai és szellemi távolságok, közelítések, kiindulópontok és célok szövedéke helyezkedik el. Futóművészi teljesítményei felületesen Miroslav Mandic szerb konceptuális művész vándorútakcióival rokoníthatóak,¹⁰¹ a művészeti és a sporttevékenység pedig az író-festő Román György¹⁰² munkásságában is megjelent.

Az ész és a láb különös kapcsolata és különös autonómiája érdekes módon függ össze az agy és a kéz együttműködésével Csorba tudatos művészi megnyilvánulásaiban. A *Rajzolt filozófiák* köteteit, a maga által is grafomán korszakának tekintett teljesítményeit két könyv kivételével ellopták 2007 júliusában a Thököly úti műteremből. Az első kötet, a *Göncöl* a kilencvenes évek elején került a pécsi Modern Magyar Képtár gyűjteményébe a Csorba-képek mellett. Onnan Csorba fia kérte és kapta vissza. Ezt később a Körmenyi Galéria szerezte aztán meg, különösen értékes Csorba-gyűjteményük első darabjaként. Az *Ekaim* című kötetet, amely a III. volt a sorban, Berki Viola illusztrálta. A ma már felidézhetetlen sűrűségű kor- és öndokumentum-folyam Csorba kezének lefoglalásaként, mintegy örökös és szünetmentes kreatív mozgásának terepe lett Szigetmonostoron. 1975-től egyebek mellett a Rajzolt filozófiákban rögzítette világképének kaotikusan komplex forrás- és érvanyagát, élményeinek rajzos-verbális sokaságát, motívum- és idézetgyűjtéseinek monumentális corpusát. És a Rajzolt filozófiák elkészítése közben megkövetelt kézmozgások, a rajzolás és írás helyhez kötöttsége itt, Szigetmonostoron kezdett átalakulni a mozgás igényének erősebben motorikus, időben és térben kötetlenebb változatává, a kreativitás egy sajátságosan felfogott változatává, a futássá. De futás közben – ahogy erről is nyilatkozott később – a rajzolással pihente ki mindig magát. 1994-ben, Szegeden, az első Magyarországon rendezett huszonnégy órás Európa-bajnokságon egy kilométeres köröket kellett futni. Barátja, Pataki Ferenc festőművész a családjával együtt ügyeletet tartott

Csorba mellett. Egy skiccpauszt fogtak, kimerevítettek egy-egy tekercset, az egyik Pataki gyerek tusba mártott lúdtollal készített elő, s amikor elfutott előttük, írt vagy rajzolt rá és ment tovább. Minden körben körülbelül húsz másodpercet állt, a huszonnégy óra alatt 182 kilométert futott – harmadik magyar befutó volt –, és egy 100 méteres rajzot készített. Még szövegeket is írt a rajzra. A következő körökig fejben tartotta a mondatokat és a futás irányából következően folyamatosan visszafelé írta azokat. Ezzel a művével nyerte el a Római Magyar Akadémia művészeti ösztöndíját. Húsz éve egészségesen él, ha lazít, felmegy a vérnyomása. „Kénytelen vagyok futni mindhalálig” – mondja.¹⁰³

Harca az étellel és a halállal tényleges gyakorlatokban és azok fogalmi vetületeként is kíséri tevékenységét. Az élet „képessége” a teljesítményt fizikai és szellemi értelemben is fokozottan megkövetelő futásban látszott egy időben számára megmutathatónak. A „belső utak” átjárhatóságának klasszikus leckéihez tartozik a koncentráció, ami a sportban, főleg annak egyéni ágaiban válik követelménnyé. A teljesítmény érdekében. A teljesítés érdekében. A terv megvalósításának érdekében. Az események és kapcsolataik olyan füzéreivel számolhat a Csorba-művekre néző ember, amelyek tolakodóan tesznek fel kérdéseket a művészi cselekvés-kreativitás integrált mivoltával kapcsolatban. Sokkal kevésbé lehet szubjektív-személyes inspirációról, ösztönös gerjedelmekről beszélni ezen művek kapcsán, mint mindezek történetileg és szinte törzsi hagyományként történő szellemi továbbadási műveleiről, amelyekhez médiumként – személyiségként – maga Csorba szolgál. Amelyekben a közösségi viszonyulások hagyományai, a hagyományokhoz tapadó szó-, és jelhasználat szinte mágikus formái, megjelenési módjai szerepelnek. A kérdés maga csak annyi, hogy miként jöttek a futás és a közös festés gyakorlatának és élményének összekapcsolásával létre monumentális munkák? A válasz:¹⁰⁴ „Éppen azon fő a fejem, hogy a Barri Ilonka néni, 100 éves pécsi tanárnő Tüke-díjat kapott.¹⁰⁵ Felidézem a Barri lakást 1967 és 1969 között. Kamill a speizban

100 Weöres Sándor: *Múlt bolyongások*. Kézírt könyve 219. vers. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1981.

101 Mandic, Miroslav: *A kóborlás rózsája*. (Ford. Utasi Anikó, Utasi Csilla.) Pompeji, 1995, 1, 60. l.

102 Román György kétévesen napszúrást kapott. A hallását elveszítette, és egy időre mindkét lábára megbénult. Erős akarattal újra megtanult beszélni és járni. 1934 és 1936 között a Távol-Keletre utazott, drasztikus életéből élt Sanghajban és Tokióban. Utóbbi helyen öklívónak készült. Hazatérve 1937-től kezdett szépirodalmi könyveket írni.

103 Gyimesi Andrea: *Örök medikus vagyok*. Beszélgetés Csorba Simon Lászlóval. *Lege Artis Medicinae*, 2004;14(2):150–152.

104 Csorba Simon László levele Aknai Tamásnak 2008. január 22-én.

105 2008. január 22-én Pécsen adták át az ez évi Tüke-díjakat. Ahogy az indoklás mondta, a pécsi Székesegyházban tartott ünnepségen, Barri Istvánné (1908) a Leőwey Klára Gimnázium magyar–orosz és a Pécsi Tudományegyetem latin szakos tanáraként kiváló oktató, nevelő munkája, műveltsége, intelligenciája, munkabírása, emberek iránti szeretete, valamint példamutató magatartása révén érdemelte ki a díjat. Csorba felhívott és utalt arra, hogy az Anna utca 12.-ben Ilonka néninél voltak albérlők Major Kamillal. Innen jött aztán a korábban már említett, hegyoldali Piliván-ház lehetősége is a számára.



Ali (Eszter néni tötöma), vegyes technika, papír, 1996, j. l.: 1996 V. 14. Csorba Simon



Eszter fia Ali, vegyes technika, papír, 30 × 21 cm, 1996, j. l.: Csorba Simon 1996. V. 22.

lakott, ahol öt megelőzően a Barri nagymama haldoklott és halt meg. Lehet, hogy Kamill temetői témájának a Barri lakásban kell az okát tételezni? Arra is emlékszem, hogy saját családomban elterjedt ebben az időben a vélemény, hogy akit lerajzolok, az meghal! Ebben a vonatkozásban még megbízásokat is kaptam. Pl. Kati húgomtól a hetvenes évek elején. Azután itt van az analitikus portré megrendelés, amiben azóta vagyok elakadva, hogy Nemes Líviát lerajzoltam 2006. májusában és novemberben meghalt, váratlanul.¹⁰⁶ Szóval a halál és a portréfestés, a szita¹⁰⁷ és az achiropoetos, azaz *Veronika kendője* és az *Igazi Arc*, mind a halállal kapcsolatosak. De Te is ott voltál, amikor a Kamill felkiáltott: Jé ezek élő halottak, jobban kifejezik a halál arcát, mint a temetői fotóim!¹⁰⁸ Tudod, a CEU kiállítás megnyitó eklatáns *acting outja* engem nagyon megnyugtatót és magyarázatot kaptam, hogy miért is a szita? Amikor a futás és a közös festés, mint módszer felsejlett, az a Párizs–Budapest I. Művészeti Expedíciót (1991) megelőző pszichoanalitikus csoportmunka közben történt. Már említettem, hogy a *Kis Herceg* írójának kastélyában működő pszichiátriai klinikán vezettem egy nem verbális művészeti csoportot, ahol kidolgoztam máig működő módszeremet.¹⁰⁹ A csoport ideje alatt kezdtem a futást és a festést összekapcsolni. Majd amikor az utolsó közös alkalommal egy nagy ovális grafikát festettek, amely kifejezte szabadságvágyukat, nekem kutya kötelességem volt megvalósítani a képet.

A kőfallal körülvett hatalmas parkból út vezetett ki. A kastélyhoz egy libanoni cédrus is tartozik (és egy csomó legenda). Magam akkor nem tudatosan, hanem ösztönösen indultam haza futva. Első állomásom Major Kamill forrásra épült rezidenciaja volt. Kristine (Major felesége) varrta meg a műanyag lapot, amire rajzoltam és írtam. A rajz kifakult, de a visszájára írt írás megmaradt. Hazafutásom sikerén felbuzdulva, nekifogtam a sorozatnak. Mostanára az SM (szklerózis multiplex) betegek által *Örömfutás* címmel szervezett performance-ok a legkifejezőbb és legjobban dokumentált alkalmak ennek a koncepciónak. Guseo András, pécsi orvos, aki Székesfehérváron hozta létre az országos SM Társaságot, rendelkezik minden szükséges dokumentációval, leírással. De a rólam szóló filmben is vannak használható részle-

tek a koncepcióból. Amikor a csoport fut, alkot. Mikor én futok és festek, számomra nem ugyanez a helyzet. Amikor terápiás módszerként gyakorlom a dolgot, akkor felkészülök rá és tematikus keretek közé szorítom a csoporttagokat, hogy a képregény élő legyen. Amikor terápiás csoporttal folyamatban művelem ugyanezt, akkor mitológiai történetet dolgozunk fel. (Pl. Ariadné fonala.) Ezt a témát is lehet keretnek tekinteni, ami meghatározó. Ellenben amikor magamat szabadítom fel, akkor saját mitológiámat engedem megnyilatkozni. És ekkor is eljutok egy-egy mitológiai képzethez (pl. az Apollón és a múzsák köréhez). Ebből lett az 1999-es *Ébredés*, amit Szirmai¹¹⁰ rendelt meg tőlem és ami attól lényeges mű, hogy először írom alá teljes nevemet (Csorba), másrészt első esetben nyertem NKA pályázaton pénzt a megvalósítására. De más szponzorok is adódtak, akik mind egykori pécsi-ek voltak (Polony, Jáky, Szirmai). Szóval a SOTE Rektori Hivatala, mint hivatalos megrendelő kap szerepet és Jankovics Marcell leplezi le a munkát a szó legszorosabb értelmében. Steiger Kornél tavaly egy elmés esszével búcsúztatta el Szirmai a professzori állásából, eme kép alatt, mely szöveget elküldtem Neked, ha nem tévedek?

Amikor tehát összekapcsolom a futást és a festést, akkor mind a 4 végtagom munkában van. Erről is nyilatkozom a filmben. Amit nem mondok el, az el sem mondható, hiszen valami féle érzéssel, énképpel, éntudattal együtt járó művészi-emberi identitást is kifejezek. Éppen ettől vonom meg magamat az utóbbi periódusomban és merülök el a katolikus vallás keretei között kifeszített morális medence rejtelmeibe. Tehát a művész nem fut, nem fest, nem iszik, nem dohányzik, nem kefél, nem maszturbál, hanem akárha valódi utazó lennék, megtartóztatom magamat mindattól, amitől eddig nem. És közel engedem magamhoz mindazt az érzést, amit eddig nem. Mindezek arra hivatottak, hogy a tapasztalatom és látásmódom átítódhasson a magasztossággal, ami az Istenhittel kapcsolatos.

Most a „vizet prédikálok, bort iszok” elvvel ellentétben, lehetetlen egyébbel, mint a pedagógiával foglalkoznom. Ez most új helyzet. Amikor edzett vagyok és élem a magam szabad életét, csak a vágyaimban volt helye annak, amit most élek. Egy-egy kiska-

106 Nemes Livia a pszichoanalízis budapesti iskolájának kiemelkedő képviselője, Hermann Imre egyik legközvetlenebb tanítványa. Munkáiban a Nyugat írónemzedékeiről, irodalmi alkotások analitikus elemzéséről, pszichoanalitikus portrékról szól. (Kosztolányi Édes Annájának pszichoanalitikus elemzése, lélektani esszék Babits, Karinthy Frigyes, József Attila, Illyés Gyula munkásságának egyes vonatkozásai, az Ottlik-rejtély lélektani megfejtése, a halálvágy Szerb Antalnál, stb.)

107 A szita problematikára más helyütt külön fejezetben kitérünk.

108 Major Kamill mintegy három évtizede gyűjti és adja ki különböző grafikái megoldásokban a temetőben gyűjtött fényképfelvételeket.

Livre des Morts, Párizs, 1978., Aknai Tamás: Major Kamill és a fotográfia, Pécsi Kisgaléria, 2005. szeptember 2–25. ECHO, 2005. 4. szám.

109 Saint-Maurice-de-Rémens, ahol Saint-Exupéry gyermekkorát töltötte.

110 Szirmai Imre neurológus professzor. Közös munkájuk (Csorba Simon László és Szirmai Imre): Utazás Paranoiába. Aesculart, 2001. Művei: Gyakorlati neurológia (Körzeti orvosoknak, orvostanhallgatóknak, klinikai orvosoknak), Tertia Kiadó. 1992. Szerelmes gonoszka. Semmelweis Kiadó, 2007., Valami ideg. Semmelweis Kiadó. 2007. Csorba részt vett a Nonverbális pszichoterápiák (Bagdy Emőke, Csorba Simon, Juhász Sándor, Merényi Márta, Riskó Ágnes, Tringer László) kutatásában. Magyar Pszichiátriai Társaság kiadása, 1991.



Ali-1996. VI. 05 -Laci, vegyes technika, papír, 30 × 40 cm, 1996, j. l.: Csorba Simon



Ali-1996. VI. 05-Laci, vegyes technika, papír, 30 × 40 cm, 1996, j. l.: Csorba Simon

put mindig találtam, ahol talán még önmagam elől is elrejtve, de bármit megtehettem (az alapvető erkölcsi keretek között, de nem a Tízparancsolathoz való hűség alapján). Most ez van. A kérdés egyébként csakis akkor válaszolható meg – minden esetben –, amikor a kérdéses tárgy éppen nem aktuális. Ez is egy tapasztalat. Amikor élem a futóművészt, számtalan válaszom van a miérte, a hogyanra. Amikor félem az Istent, nincsenek válaszaim, csupán visszaemlékezhetek a dolgokra, és ha kell, hallgathatok, vagy őszintén válaszolhatok. Ezzel együtt remélem, hogy lesz majd rá mód, hogy edzett, és morálisan is hű legyek a Törvényhez! Igen, egész életemben a törvényen kívüliek szabadságát élveztem és most, hogy visszatértem a törvénytisztelők táborába, nehezen vagyok arra kapható, hogy futóművészként éljem át futó kalandjaimat.

Van ennek bizonyos legitimációs aspektusa is. Hiszen nekem, aki extrém teljesítményekre vagyok képes, az extrém helyzetek megélésére is jogot formált környezetem, azzal, hogy elnézők voltak velem. Ez azt eredményezte, hogy nem hagytak felnőtté válni. Tehát amikor ezeket írom, akkor azt látom, hogy a művészi szabadság megélése kellett ahhoz, hogy a futóművész – akivé lettem – felnőtt emberré és mit tudom én, komolyan vett művésszé váljak, azzá, aki mindig is voltam. Persze csak úgy, ahogyan azt „Móricka elképzelte”. Flerkó Vera¹¹¹ néni mai telefonja és a Barri Ili néni 100 éves születésnapja együtt képezik a művészetem alapjaira való rálátást. Apám is a 96-ot tapossa és csak azt kívánom, bárcsak megélné a 100-at. Ezt sose gondoltam volna, hisz inkább a halálba küldtem volna őt, mintsem őrizném az életnek? Hát ettől vagyok Csorba, ettől a disztigáló képességtől és attól az érzékenységtől, hogy a morális alapok, a törvény elfogadása, ugyan nem jár hedonista felszabadulásokkal, ám sosem feledhető volt Flerkó Vera mai telefonjának érzelmi üzenete. Igaz, ő engem minden korszakomban elismert, de valamiképp az nem kikerülhető dolog, hogy belássam: futásaim közepette, egoista magammal törődve, ki nem szarta volna le ezeket a dolgokat?”

Az *Orosz Kulturális Centrumban*, 1993. (vegyes technika, papír, 84 × 57 cm) című lapja mintegy sűrítményét adja az élményeknek és megfontolásoknak, amelyek ez idő tájt foglalkoztatták. A szálkás felület töredezett és csóvaszerűen sodródó festés és rajzolás. Talpával földön álló alak, az ég felé nyitott mozdulattal, közben szerkezetes tűzláng, vagy egy tornádó földet érésének jelene. Henri Michaux legendás rajzstílusa támadt fel a műben, annak

minden személyes rezzenést követő, a rendelkezésére álló térrel mégis gazdaságosan „beszélgető” formájával. Kényszeresen és általánosan felvetődő kérdés a képzőművészetben is a „miképpen tovább?”. Csorba elfogadta és becsülte a rajztudást, a kolorizmust és számtalan esetben rögzítette a véleményét, hogy a műalkotásnak a legnagyobb telítettség felé kell a kifejezés ereje érdekében törnie. Életművének jellegzetes formáit és technikáit létrehozta, noha nem feltétlenül a forma megtalálásának a vágya vezette. Művek nagyobb száma bizonyítja azonban azt is, hogy mintha az említett értékek nem feltétlenül érvényesülnének, mintha valami okból sokkal inkább a rezignált visszavonulás, mint a hagyománnyal telítődő expanzió volna a művészet továbbélési esélye. Jelzi ez a magyar művészet egy nemzedékének bizonytalanságait is. Azét, amely a társadalmi és politikai viszonyok, az ember mentális – lelki és fizikai állapota iránt sokkal fokozottabban érdeklődik, mint a par excellence művészeti progresszió technikai jellegű igazodásai iránt. Mert tolatkodó az analógia, itt kissé átírva, átértelmezve idézhetők *Henri Michaux* önéletrészének passzusai. Majdhogynem Csorbánál mondhatjuk: „De talán nem is ugyanazt akarjuk, nem is ugyanarra törekszünk... Másféle szörnyetegeket keresünk, másféle utakon.”¹¹²

Mint Michaux, Csorba is a létezés kétségbevonhatatlan dokumentumának, mintegy életjelenségnek tekintette a nyom hagyásnak és kifejezésnek azt a formáját, amit közmegegyezéssel festészetnek tekintenek, a lehetséges tevékenységformák hierarchiájában minden másnál előbbre valónak. A szavak jelentőségét sohasem érezte másodlagosnak, a verbális megnyilvánulás szóbeli és írásos alakzatait egyaránt közel érezte magához. Költő és író, akinek figyelemre méltó „szövegei”, nyomtatásban megjelent dolgozatai, könyvei vannak. Nem vonzották a nagy iskolák, az uralkodó irányító eszmékkel ugyan mindig érzékeny kapcsolatban volt, de egyetlen társadalommegújító művészeti kísérlet sem kebelezte be teljesen. Minden közösségi megnyilvánulása, közösségsszervező és -teremtő próbálkozása (a kísérlettől a tényleges csoportalkotásig és annak működtetéséig) mégis a magányos futóművész „erdőjáró” attitűdjére utal, amelyben az „alkotó én” ki- és hogyléte egyenrangúságot követel a közösségi érvényű hagyományok és kommunikációs formák rendjeivel. Vagyis magában egyetemesen éli meg mindazt, amit a közösség valaha elmondott, vagy mondani képes lesz. A személyiség váltózásának követésére és pillanatnyi állapotának leképzése érdekében

111 Bárdos Kornél Albert zenetörténész testvérhúga, Flerkó Béla akadémikus orvosprofesszor felesége, dr. Bárdos Vera orvos ma is Pécsen él. Flerkó Béla nagy adatszorgósággal írta meg annak a vidéki magas értelmiségi rétegnek az életét, amelyhez tevékenységének kezdetén Csorba-Simon László is tartozott. (Egy oktató-kutató orvos emléke. Alexandra Kiadó, 2002.)

112 Celan, P. és K. Leonhard: *Henri Michaux. Dichtungen und Schriften*. 2 kötetben. Frankfurt a. M., 1966. és 1971., Baatsch, H.: *H.M. Peinture et poesie*. Paris, 1993., H.M. *Oeuvres choisies 1927–1984*. Musée Cantini Marseilles, 1994.

minden lehetséges módszert és találmányt a frottázstól a csurgatásig igénybe vett, és az André Breton nemzedék leírta szürrealista automatizmus valóban individuális és titkos műveleteit is végezte. Az automatizmus nem gépies, alkatából következően intellektuális ösztönzéseire épültek modelljei, de az ösztönösségre tekintettel óvakodott bármiféle konstrukciós sémát kialakítani. Ezek – ma már látjuk – mégis létrejöttek. Közége a káosz, a semleges világmindenség, miközben nincs erősebb vágya, mint a káosz legyőzése és a világmindenségnek felismerni, megmutatni szervező pólusait. Vonzódása a grafikai technikákhoz, illetve a vonalas, kalligrafikus és gyors kivitelezéshez talán azért rögzült, mert gondolatainak gyors alakulását ezekkel az eszközökkel vélte a legjobban követhetőnek.

A kortárs művészet és elmélet periodikus visszatérésekben tanúsít komoly érdeklődést az ilyenféle rajzok és festmények iránt.

A költő-alkatú Csorba számára – aki a festészetet a szó megszokott értelmében nem tanulta, csak belső kényszereinek megfelelően gyakorolta – a festmény és a rajz a beszéd képtelenségének meghaladását szolgáló eszközök voltak. Amíg Christo a *Running Fence* vagy nagy *Völgyzáró gát* projektjeinek létrehozásában olyan nagy jelentőséget tulajdonítottunk a telektulajdonosokkal, különböző vállalkozások és tömegkommunikációs cégek szerződéseinek, annak a műalkotás kivitelezését körülvevő „puha” hálónak, ami nélkül nem jöhettek volna létre maguk a művek sem, addig Csorba például az ultramaratoni futás művészi kreativitássá stilizált gyakorlatában jelenített meg valami hasonlót. A *Forest Gump*¹¹³ „hangosította fel” végeredményben ennek a performance-nak az erejét, illetve adott jókora nyomatókat a teljességben helyét kereső kreativitási (művészi) gyakorlatnak, amely nem éri be a szakmai hagyományban privilegizált cselekvéssorokkal. Művészetében jelentős szerepet játszik tehát az 1984-ben induló – művészetétől jelképes konnotációi miatt elválaszthatatlan szupermaratoni futó tevékenysége.

Egy másik szempont lehet, hogy Csorba, a „kívül és belül” is sokat utazó európai intellektuel a látható és láthatatlan világot éppúgy szerette volna legyűrni és maga mögött hagyni, mint a formális logika törvényeit. Ami leginkább megérinteni és műveit inspirálni látszik, az a „belső tér” hangja, az önmeghatározás kényszerével küszködő, egyszerre exhibicionista és rejtőzködő, egyszerre mély, morális és biológiai természetű emberség, amelynek felfedezésére irányult teljes tevékenysége, fáradhatatlanul ellenőrizve és próbára téve a szó kép adta „külső tereket”. Csorba nem tartozik a keleti kultúrákat rögtönösen beépítő

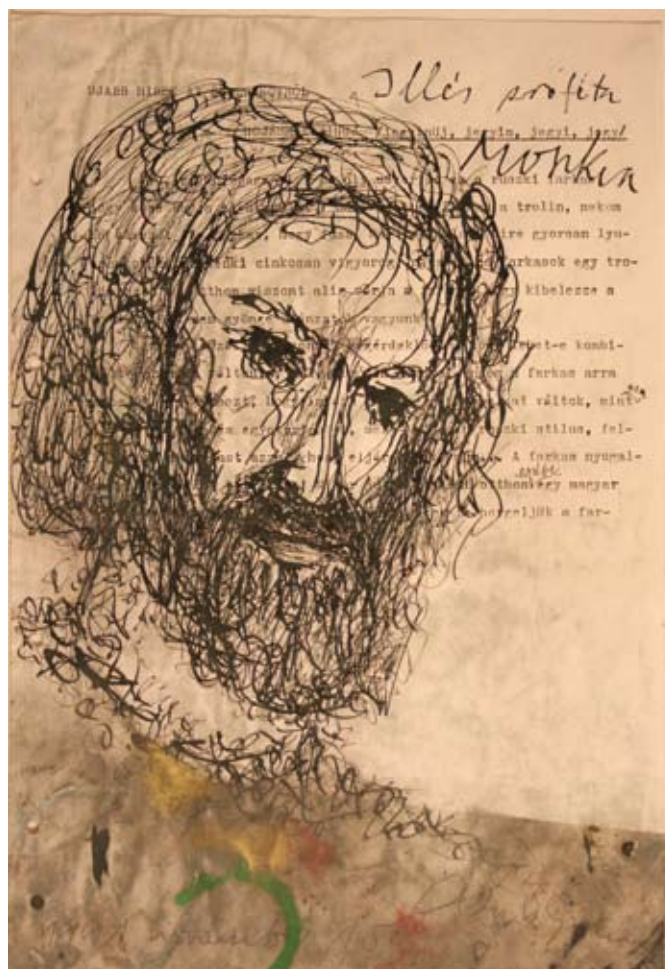
kalligráfusokhoz, noha nagy hatással volt rá a Távol-Kelet, de nem tartozott az absztrakt expresszionizmus egyik áramlatához sem, bár indulatos ecsetrajzaiban számos keleties jellegzetesség található. Látomásos alkat, de nemcsak a képi vízió az alapanyaga. A valóság élménye legalább annyira. A vegetáció, a valódi természet a maga embereivel, állataival a forrás, az innen vett lények váltak nála olykor misztikusba hajló talányossággal alakká. Közelében nagy mesterek működnek (Gyarmathy, Veszelszky, Major, Gémes, Dombay és Swierkiewicz stb.), akikkel a hasonlóság módszerben, figurációban olykor megragadható, mégis más lényegű, tőlük eltérő művésszé vált. A mitizálódott külföldi mintákhoz érintve Csorba műveit, az élmények igazságától némi képpen elbizonytalanodva mondható ki, hogy a Csorba közölte „örület” összetett látványaihoz képest Michaux, Tobey műveiben nincs vízió, Masson mitológiájában, hibrid lényekben és organikus képfelepítésében kevesebb a dráma, Dubuffet idétlen, nagy alakjaiban magukat megadó emberi állapotok definíciói vannak. Csorba durva maszatossággal vegyülő finomságára egyikük sem emlékeztet, és hiányzik is belőlük ez a mélyből magasba vágyó összetettség, és (Vajda Lajos kivételével) „nem jön át” az említettek műveiből a démoni erővel folytatott küzdelem élménye. Csorba munkái a „bizonytalanság láncreakciói”. Kételyek állítása és egyidejű megválaszolásuk, fokozásuk, fejlesztésük a felületen. Minden előtte alakul ki és ezeket a „létrejövéseket” hagyja is működni. A véletlen az egyik legfontosabb hajtóereje a műveinek, éhezik a bizonyosságra, de tudása és biztonsága csak a bizonytalannal kapcsolatban van alátámasztva.

Mintha Sade, Jarry vagy Artaud világában otthonosabban viselkedne, mint az evolúció matematizálható képleteiben, vagy a formálisan célszerű viselkedések közegeiben. A *Rajzolt filozófiák* köteteiben bizonyította, hogy az abszurd, belülről vezérelt valóságismeretének határán tudja elhelyezni leginkább vízióinak alakjait, a modern művészettörténet egyik terjedelmes *bestiáriumát*, melyre a széthullás drámai stilizáltsága éppúgy jellemző, mint a testiség és anyagiség. Írásai, rövid, abszurd eszmefuttatásai, a fixációk visszatérő refrénalakzatai is azt a félelemmel teli groteszk mitológiát bontják parányaira, amiből festői-grafikai művei származnak. Mindez bizonyos szenvtelenséggel is párosul Csorba munkáiban. Egyszerre van „bent és kint”, ami ugyancsak felidézett helyzeteinek abszurditását fokozza. Műveire nem jellemzőek a formaszerkezetek, inkább valamiféle csomósodás, kibogozhatatlanság, mindent mindennel kapcsolatban tartó univerzalizmus, ami a téboly tömörségét felidéző jellegzetes képzettársítások felé

113 Forrest Gump színes, fekete-fehér magyarul beszélő amerikai film, 141 perc, 1994-ben készült Winston Groom regénye és Eric Roth forgatókönyve alapján. Rendező: Robert Zemeckis. Szereplő(k): Tom Hanks (Forrest Gump), Sally Field (Mrs. Gump), Robin Wright Penn (Jenny Curran), Gary Sinise (Dan Taylor), Mykelti Williamson (Bubba Blue.)

tereli a nézőt. A felidézett káosz szervezetlenségben az élő és élettelen, mikro és makro minőségek elválaszthatatlanul összekapcsolódva alkotnak „ős-képeket”. A formák forrásának keresése közben ösztönösen érintkezésbe került az absztrakcióval is, de egészen tiszta formák nem jellemzik az útját.

A történelem előtti ember jelalkotásának rekonstrukciója is része Csorba festői életművének. A mikroelemek, a tengely és bizonyos kristályosodásra utaló alakzatok mintha a közösségi jelek elfogadásának, a konvenciók elfogadásának bizonyítékai lennének, valójában azonban csak ellenpontok, amelyek a normális tudat kötöttségeire vetnek fényt. A szabadság nem mámorító Csorba műveiben. A viszonylagosság élménye és tudása azonban az univerzális és személyes mozzanatok kibékítésére sarkallta. Festőként az *informel* és *art brut* körében szokásos elemezni műveit – maga is int erre –, de bizonytalanságot jelent e ponton, hogy a „firkálás” gyakorlatában az automatikus íráshoz, szürrealista módszerekhez is olyan közel van. Mitikus és archaikus utalásrendszere az avantgárd formális közlésformáitól idegen valamelyest, és leginkább a fluxus szubsztanciafolyamatainak és erőkonstellációinak súlypontjait idézi. A gesztuspiktúrától viszont elválasztja idézési technikája és a figuravariánsok nagy száma, rendszerezhetősége. Az absztrakció és a figuráció is megférnek egymás mellett műveiben.



Illés próféta II., vegyes technika, papír, 42 × 29.5 cm, 1991,
j. l.: Csorba Simon

A földi és az égi itt válik eggyé. A művészet liturgiájának tere és tárgya

Különös „éberségének” dokumentumait, szellemi és lelki természetű motívumait hordozza a „szita” visszatérő és azóta is sokféle értelemmel felruházott jelenléte Csorba életében. A hetvenes évek elején, talán 1971 nyarán történhetett, hogy Swierkiewicz Róbert, Csorba barátja (akit egyébként mesterként, mestereként jelöl meg életrajzaiban) balatonlellei villájuk padlásán kutatva felfedezte néhai Bánó Iván malmának fém rostáit. Ezek Csorba nagyapjának felsőmocsoládi relikviái, nagyméretű, változatos méretű lyukakkal ellátott fémszíták voltak, Swierkiewicz első raszter

jellegű nyomatainak alapjai.¹¹⁴ Csorba furcsállotta ezt a dolgot, valami módon lopásnak tekintette. Később a kecskeméti Petőfi Nyomdában, Ablaka István igazgató meghívására, grafikai kísérleteket végezhetett a nyomdai apparátusokkal, amiket kiselejtezték. 1976-tól 1979-ig tartottak Csorba nyomdai kísérletei a cinkmaratás nagy méretű papírlemezekre történő „felrakásával”. Ezekkel a lapokkal lett 1980-ban szövetségi tag a Képgrafikus szakosztályban. Miből is állt a kecskeméti kísérlet? Nem egyéb volt ez, mint a nagyapja hagyatékából, Lelléről elvitt fémrostáinak nyomdai

¹¹⁴ Beke László katalógus bevezetője. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. Gyetvai Ágnes: Muszaj Herkules! Művészet, 1984/11.

filmrészletekkel történő helyettesítése, és kísérlet arra, hogy harcba szálljon, összemérje magát Swierkiewiczzel mint grafikussal. A művészettörténész, filológus számára ezek a „mérkőzések” kimondva, kimondatlanul végighúzódnak mindkettőjük tevékenységén. A nyomdai síkfilmgépbe mindenféle lyukacsos, szita jellegű dróthálót, gézt és egyebeket is bepakolt, átvilágította, megrostálta, megszitálta, összerakta, szétvágta ezeket. Úgy bánt velük, mint mai cselekményes előadásainak, „adatgyűjtéseinek” során legendássá vált, kis fonal-fával „áthímzett” szitájával. Ugyanitt, a kecskeméti Petőfi Nyomdában volt első „szocialista szerződése” amelynek része volt, hogy egy művészeti szakkört is kellett vezetnie. Hetenként járt Kecskemétre Szigetmonostorról. A nyomda szobát is bérelt a számára, és éveken át a nyomdai folyosók díszai voltak a bekeretezett grafikái.

A szita? Küzülben, a Jenyiszej partján van hét domb. Ez a szó, ez a palával kirakott ornams: „döge” látható leírva az egyik dombon álló ház tetején, ott, Küzülben. A másik házon fehér palából ezt a mondatot rajzolták ki: „A földi és az égi itt válik egyggyé.” Azon a küzüli dombon, ahol csak moha és zuzmó nőtt, 7 db, fűből font fűfonatot talált Csorba, beletaposva a mohába. A közelben sehol nem látta egyébként ennek a fűnek a nyomát. Hazahozta, és máig illatoznak otthonukban a Szaján hegység fűfonatai. Először 1992 nyarán, Küzülben, a Tuva Köztársaság Jenyiszej parti fővárosában, egy sámán jurtájában vette kézbe a szitát. Amikor orosz barátait megkérdezte, kiderült számára, hogy a kérdéses tárgyat akkor és ott szintén szitának nevezik. A Bajkál-tónál már természetes volt számára, hogy a legváratlanabb helyzetekben lehet találkozni ezzel az egyszerű „géppel”, amire aztán különös figyelmet fordított a küzüli események után.

1992. augusztus 20-a után elhatározta, hogy hazaérkezését követően elmegy a Néprajzi Múzeumba és tájékozódik a szita kérdéskörben. Érdekes közjáték: a Mari és a Tatár Köztársaság határán lévő Volga menti Volszkan elrabolták az útlevelét. Egy hónappal a küzüli események előtt országúti balesetet szenvedett Novoszibirszktől 200 km-re, Kemerovo térségében a Tom folyóhoz közel. Autóval elütötte egy kaptatos orosz járórt. A baleset okozta „filmszakadás”, a tény, hogy életéből ilyen módon kiesett néhány óra, Csorba számára különös erejű élményforrás volt.¹¹⁵ Balesete következtében apróbb sérüléseket szedett össze, ezeket

a küzüli sámánok gyógyították. Majd a Bajkál vizében gyógyult tovább. Itt kezdett lábadozni és innen vitték „rakéta” motorhajóval a szibériai őseimbek műveihez, a szibériai sziklafestményekhez, faragásokhoz, a „piszanyie kámeny” – írott kő – vidékére.

Közelebbi ismeretségre tett szert az irkutszki egyetem napobszervatóriumának egyik professzorával, akitől a napfolt-tevékenységek természetéről és a 11 éves ciklusról hallott, aminek éppen 1992-ben volt a tetőzése. Ugyanekkor és ugyanitt, a Bajkál mellett „futott” össze egy idős amerikai hölgygel, akitől egy nem kis mértékben jelképes tartalmú, hatalmas sastollat kapott.

A balesettel összefüggő poszttraumás sokk, mint művészi sajátélmény, illetve az orvoslás velejárói szorosan kapcsolódnak azután a „szita” tárgykörhöz, mint közvetlen előzményhez, műveket kiváltó élményaktushoz. Van tehát valami kapcsolat az anyaföld, a „szibirmatyuska”, a szita és a toll, az Illés próféta témája és a madár, valamint a sebzett gyógyító, a „csorbát szenvedett” Sitya (Csorba maga, szibériai megnevezéssel), valamint a művészi identitás saját lábra állása között! Serendipity¹¹⁶ – mondta néhai Romhányi professzor úr a boncteremben Csorba csoportjának, és elmesélte a király és a három fiú történetét. A királyfiak elindultak a program szerint teljesíteni a feladatukat, elmentek valamiért, de mást hoztak az apjuknak, mint amit ő kért tőlük. Csorba látja, hogy eredeti, családi küldetése, az orvosi tudományok művelése helyett saját egyéni választásait kell valóra váltania. Rá is fényt vet a mese. Ezért válaszol a már jelen nem lévő Romhányi professzornak: „Én a szitát hoztam” – ahogy egy levelében írta.¹¹⁷

Hazatérése után elment tehát a Magyar Néprajzi Múzeumba, ahol akkor a népi kismesterségek kiállítása volt látható. A kiállításon a kézi örlőmalmot mutatták be a szitakészítés fortélyai helyett, és amikor erre a fogatékukra rákérdezett, a néprajzos szakemberek azt ajánlották, hogy menjen el Erdélybe és keresse meg Voján Károlyt, aki az egyik utolsó szitakötő-dinasztia ma még élő sarja, idős, fél szemére vak. De felvetődött Magyar István neve is, aki 1972-ben még gyűjtött Csomakörösön, a szitakészítés hazájában, és még ő is él. Csorba 1992. novemberében elutazott Csomakörösrre¹¹⁸ és találkozott mindkét nevezettel, akik közül Voján Károllyal a mai napig tartja a kapcsolatot. Itt, ebben a faluban kapott egy hagyományos módon, fakéregből és lőszorból készült szitát, ami azután mindmáig követi, és amely-

115 Joseph Beuys-t idézi Helmut Rywelski: J. B. Einzelheiten című könyvében (Köln, 1970. Art Intermedia Buch 3.). „Az érzékeletti módon adott vagy fizikailag létező világ skizofréniáját magunk mögött hagytuk, és most irányt vehetünk egy új kulturális korszak felé, vagy talán már el is jutottunk oda.” A választóvonal, amihez Csorba is közelít, az anyag, a szubsztanciák határa és a természetes formájától megfosztott vagy éppenséggel tönkretett „anyag”. Amivel addig néz farkasszemet, amíg az el nem kezd beszélni a benne lévő más akaratról, más erőről.

116 Serendipity (angol) = képesség értékes dolgok találására ott, ahol kevéssé valószínű. Romhányi György 1951-től 1976-ig volt a Pécsi Orvostudományi Egyetem Kórházintézetének tanszékvezető egyetemi tanára, így tanította Csorbát is.

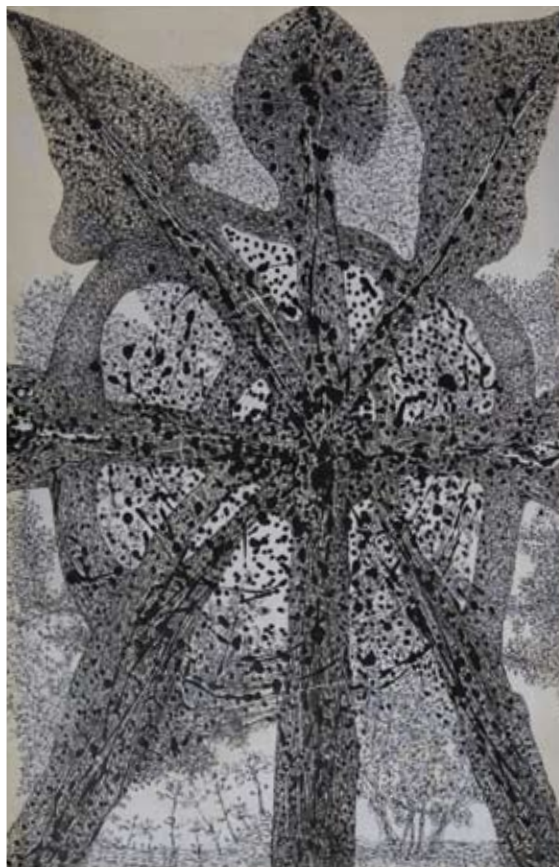
117 Levél Aknai Tamásnak, 2007. november 29.

118 Kőrösi Csoma Sándor (1784–1842) szülőfaluja. Csomakörös (Chiuruf), volt Háromszék vármegyében is, ma Kovászna megyei község.

nek használata számos jelképes értelmű művészi megnyilvánulásnak is kulcsa lett. A szita használatba vétele elvezet egy olyan művészetfelfogás megértéséhez, ami a civilizációs és kulturális történelem hatalmas determináló erejével dacolva eleven mozgásba hozza az elfogulatlan és személyes hitelű látás-megfogalmazás igen gyakran mélyen elrejtett, gyakorta konvencionális és esztétikai doktrínák miatt felmutathatatlan képességét. A szükséges és lehetséges közötti cirkalmas átjárások leegyszerűsítését célozza meg. Goethe ezt a törekvést az „eszmék elgondolásának merészségéeként” emlegeti. Ez kétségtelenül avval a veszéllyel jár, hogy a szemlélőt „megbolondítja”, összezavarja valamelyest, hogy aztán megvilágosító új formák felé terelje őt. Ebben a szellemen szervezte meg a szitával folytatott akcióit is.

Amikor 1993-ban, az Orosz Kultúra Házában rendezett kiállításon a szitát is bemutatta, még nem tekintette a későbbi használatban és értelmezésekben egyértelműen maszk funkciót betöltő tárgynak, jöllehet első kézbe vétele után azonnal készített vele maszkos portrét. Egy barátja volt az első modellje, Fejér Hadúr Péter, akivel Erdélybe utazott, majd egy önarcképet is készített a szita maszkkal. Ennek a fiatalembernek Pressing Lajos buddhista pszichológus volt a mestere, aki maga is tanított a buddhista főiskolán. A fiú a portrékészítés pillanatáig nem festett, csak jógázott. Évek múltán ismét találkozott Csorbával, amikor kiderült, hogy éppen kiállítása van a Barabás-villában, Budán. Művész lett a fiatalemberről, és mintha az erdélyi út számára is meghatározó élmény lett volna. A szitát magát egyébként kibebelezte a kiállításon, restaurálásának kreatív-alkalmi nyomait a mai napig „viseli”.

1994 telén visszatért Csorba az Urálon túlra, Cseljabinszkbe. A farkasordító hidegben elfagyott a jobb Achilles-ina. „Kutyaharapást szőrével” – gondolta, és próbát tett a „prorub” (lékfürdő) technikával, ami elmondása szerint meggyógyította. Akciója az „ép testben ép lélek” oly számos variációban értelmezett „edzésének” indító motívuma egyben, amelynek megemlékezésével – mint-hogy az említett új művészetszemlélet egyik alaprétegét jelenti – nem maradhatunk adósak. 1994 húsvétjára jött haza, és ettől fogva kezdett elmélyedni a szitával készíthető portrék megformálásában. Aztán amikor a római útjára készült, és a nem emberkéz alkotta (Isten)képeket kutatta, kezdte a szitát mint maszkot következetesen és rendszeresen használni. Azt tanulmányozta, hogy milyen módon torzulnak, „mozaikosodnak” az emberi arc vonásai, továbbá hogy a szita elfogadó használata közben milyen viselkedésmódok miképpen tükröződnek a helyzetekről készített felvételeken. A Római Magyar Akadémia ösztöndíja tovább vitte az elmélyülést a maszk fogalmában, konnotációiban, kreatív fel-



Húsvét vasárnap, litográfia, papír, 1994,

használásának módozataiban és kezdte tételezni, hogy a szita, mint maszk nagyon is jelképes értelmű „valami”.

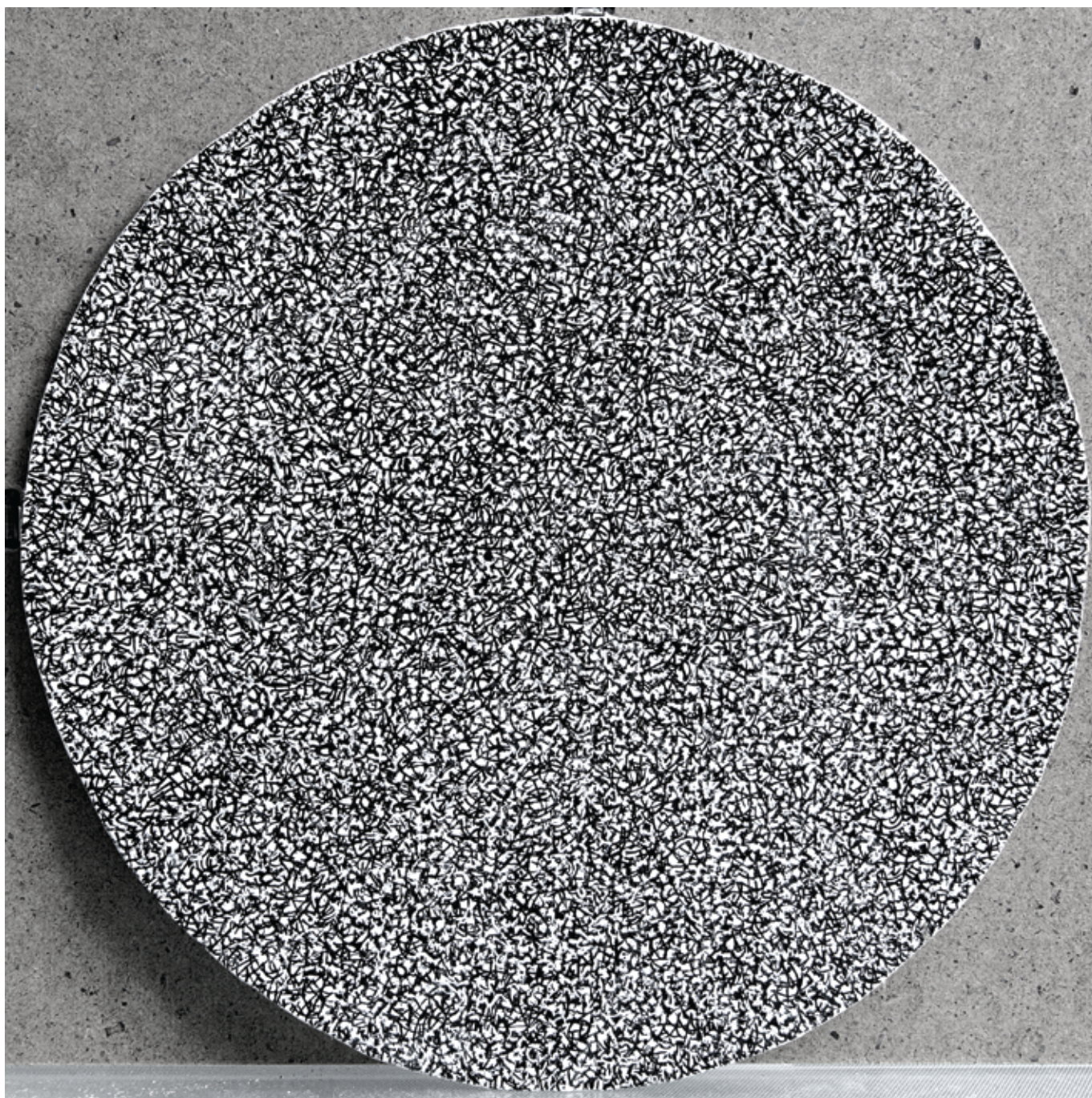
A maszk – álarc latinul *persona* – használata, felmutatása a személyek közötti kapcsolatokat hivatott megjeleníteni. Ez a hagyományos népi eredetű háztartási eszköz, a szita lett Csorba számára a tárgy, ami saját művészi területeinek egyikén segítette olykor gátlásokkal teli kapcsolatteremtési kísérleteit (kommunikációját) a helyére tenni. Ismertté vált, mint „szitás Simon”. Jellemző, hogy a szita mögött Csorba önmagát Simonként, eredeti és első családnevén mutatja be.¹¹⁹

Tény, a szitát jelentéstani fenntartások nélkül köznap tárgyként fogja fel a magyar ember. Csorba ebben a hazai környezetben evvel az eszközzel (és megszólításának, alkalmazásának terén) nagy rutinra tett szert, és ez páratlanul kedves, elfogadó reflexek kiváltása okán látványos segítséget adott neki a kötetlen–közvetlen kapcsolatok megteremtésében. (Ilyen segítséget adott korábban az alkohollal teli pohár. Gátlásait az alkohol oldotta leginkább,

119 Művészetterápia tréning a PTE Művészeti Karának művészetterápia képzésén. 2008. március 29.



Tortalap kompozíció I., 1997



Tortalap kompozíció II., 1997

de annak toxikus szövődményei és szociális következményei voltak.) A szitával végzett műveletek nem járnak ilyen következményekkel. A szita, a tárgy és a hozzá köthető végtelenül változatos használati műveletek sora érdekes módon kiválóan használható alkohol equivalens lett, ha tetszik, terápiás eszköz. Különös rituálé veszi ugyanis körül, ami egyebek mellett formai értelemben visszaerősíti a tíz évvel korábban elkezdett pointillista stílust is, amit 1984-ben, mint egy terápiás felfogásgyakorlat festett felülete jelent meg. (Az *Indián nyár* típusú művek tökéletesen közvetítik az itt jelzett kérdéscsoportot.) 2007-re óriási darabszámú szitaportré gyűjteménye van, amit a digitális kamera lehetőségei tovább bővítettek. Amióta digitális géppel dolgozik, a projektoron történő azonnali visszacsatolás megfoghatóbb, kezelhetőbb – és ami talán a leglényegesebb – kommunikációs szempontból igen gyümölcsöző alaphelyzet előidézője lett.

Érdekes beállításban interpretálja Csorba egyszítás-fényképezős cselekmény után barátjának, Major Kamillnak *acting out*-ját, ami bemutatja, hogy valójában milyen típusú megnyilatkozásokat provokálnak a szita segítségével készített portrék. „Major Kamill azt mondta, miközben a szita fölött nézett a kamerába: hiszen ezek olyanok, mint a halottak fényképei a sírokon!”¹²⁰ Ma rákérdeztem a kiállításán és beismerte, hogy a szítás mozaikok sokkal inkább fejezik ki azt, amit ő is ki szeretne fejezni. *Az élő halottakat!* Beismeri, hogy irigyli az ötletemet, tetszik neki a szita nagyon, hiszen ő egy igazi szítás művész, csakhogy másféle szitát használ, mint én!”¹²¹ – írta az idézett levélben Csorba. Magam ugyancsak egy levélben kérdeztem a művészt a szita megjelenésével és expanzív jelenlétével kapcsolatban. „Az eligazodás reményében tehát a következő kérdéseket teszem fel... Még mielőtt a gazdag néprajzi vagy művelődéstörténeti adatsorra térnél, hogy »átlássak a szitán«, a primordiális problémát kellene észlelnem. Mennyiben önkényes, ötletadta odafordulás volt a Tiéd a sokjelentésű eszközhöz? Milyen igazolható szándék vezetett az eszköz használatához, milyen előfeltevéseid voltak a szitával végzett manipulációkkal, illetve a segítségével rögzített képekkel kapcsol-

latban? Milyen művészi cél megközelítése volt a szemed előtt? Miért az, vagy miért nem az? Az előfeltevések és a cselekmények eredménye kongruens, avagy inkább diverzáns volt? Vagy rossz a kérdés, és teljesen más úton lehet megközelíteni a jelzett eszköz, módszer, képi eredmények köreit? Van egyáltalán számottevő képi (képzőművészeti) hozadéka a »szita körnek«? Azokat hol kell keresni? Vagy a pontozásos technika plasztikai végeredménye összefüggésben van a szitán át látott natura naturanssal? A cselekmények és a festői, képzőművészeti rögzületeik együtt értendők, vagy megállják – minthogy van műfaja mindkettőnek – a helyüket külön-külön?” – állt a levélben. „A kérdésfelvetésedet onnan válaszolom meg – írta Csorba –, amit magad is értetlenül vettél. Terápiás eszköz a szita, és mert a fent leírt módon került a kezembe és csakis ezzel az egy szitával kapcsolatban tudom elképzelni, hogy működik, mert hiába veszek a kezembe másféle lőszőr szitákat, azokkal nem tudok dolgozni. Tehát ennek a saját gyűjtésemnek és saját balesetemnek, utamnak van az a sajátossága, hogy Jézus Szíve által tudok hálatalten másokon segíteni. Ha elkopik ez az öreg szita, véget ér majd az a valami, amitől nekem most a szitával kell, hogy dolgom legyen. Számos kör alakú szita-firkám van. Pointillizmusom a szitában igazolódik vissza.”

A szitával végzett dokumentációs és rajzos műveletek és a hagyományos portré folytonos alakváltozatainak sorában jellegzetes lényegre töréssel árad ki azoknak a lapoknak a sora, amelyekben a tondó forma forrása a barlangnyílástól, kulcslyukon át a szita mögé rejtett figura is lehet. És kozmikus-spirituális látomások ugyanígy. Nem kétséges, hogy az univerzális képlet akár Pollock által is feldolgozott – nála indián folklorisztikus értékekkel színezett – jelentéseket is sugározhat.¹²² A művészettörténeti periodizáció nem engedélyez releváns párhuzamosságot a törekvések között, ugyanakkor a szemlélet néhány kiindulópontjában akár egymástól teljesen függetlenül is ott vannak az esélyek, amiket a formaalakítás tekintetében mindkettőjük számára perdöntőnek ismer el a tudomány, és ez a kollektív tudattalan forrásai iránti érdeklődés.¹²³ A Pollock-festmények felületét teljesen kitöltő

120 Major Kamill egy 2007-ben megjelent könyvben foglalta össze kutatásait, ami a legkülönbözőbb temetőkben vagy másutt talált emlékdokumentumokra, az egykor éltek fényképeire épült. 2007. november 29-én éjszaka nyitották meg a kiállítását az Erdész Galériában. Ez volt a „Fény + Képek” című kötetének dedikálással egybekötött premierje. (Erdész & Maklár Fine Arts – Budapest V., Falk Miksa u. 10.)

121 Utalás arra, hogy Major Kamill Párizsban és máshol is a szitanyomás technikáját mint tanár tanítja már évtizedek óta.

122 A mitikus jelentések iránti érdeklődését azonban egy cikk, John Graham írása keltette fel, amit 1937-ben a *Primitivek* művészete és Picasso címmel jelentetett meg a *Magazine of Art*-ban. Graham ebben két meghatározó hagyományt különböztetett meg: a mértanias és szintetikus (görög–afrikai), valamint az organikus ornamentális (perzsa–indiai–kínai) princípiumokat, amelyek jellegzetes színhasználat követi. Pollock művészi érlelődése természetesen árnyaltabb és aktuális adatokkal motivált komplex folyamatok eredménye, aligha egyszerűsíthető le egy szakcikk hatására. Annyi azonban bizonyos, hogy Jackson Pollock foglalkozott a Graham-cikkben felvetett gondolatokkal, maga is nyomába kívánt szegődni a „primitív ember” azon képességének, amivel az öntudattól távolabbi, mélyebb tudásterületeket felszínre hívja.

123 „Meg kellene értenünk, hogy a nem tudatos elme is kész az alkotásra, hogy tárháza, valamint forrása a múltnak és jövőnek, az erőnek és minden egyéb tudásnak is...” – írta Graham, és e sorokban felfedezhetők azok a motívumok, amelyeket 1942 és 1947 között használt fel az örökké érvényes „primitív” mítoszokat idéző műveiben Pollock.

vonalszerű képződmények igen hasonlóak egymáshoz a festés minőségét és méreteiket illetően is, hiszen azonos módon és helyen, azonos indulatnak az eredményeként jönnek létre.

És Csorbának a nyolcvanas-kilencvenes években tömegesen készülő rajzai, annak újra és újra módosított változatai, xeroxmásolatait átíró kópiái a nézőre éppoly aktivizáló hatással vannak, mint Pollocknál. A sugárnyalábokban a felületről áramló, rejtettségéből előbukkanó vonalenergia hatására kevesen érik be a passzív szemlélődéssel. Különösen igaz ez a csaknem architektonikus méretű, nagy papírokra és vászra, melyek már a nézőt is magukba foglaló környezetként tételezhetőek. Pollock „csöpögtetett, fröcskölt” képei nagyon meglepték a közönséget, amely 1948-ban találkozhatott velük először. Pollock erőszakos szakítása a hagyományos képalakító eljárásokkal eltávolodást jelentett a megszokott művészetfogalomtól is, aminek jellegzetes megnyilvánulása volt, hogy Pollockot a kritika egy ideig Jack, a *Fröcsköltő* (*Jack the Dripper*) nem kis mértékben lekicsinylő néven határozta meg. És nincs semmi tévedés abban a megállapításban sem, hogy ha Csorbára nem is illeszthető ez a ma már valójában glorifikált jelző, valami igen finom kételkedéssel elegyes fenntartás minden Csorba műveihez közelítő interpretációban fellelhető. A világegyetem, a Föld, a fej, a szem stb. formájából szerkesztett ábra a forrás természetének megfelelően vehet fel egymástól meredeken eltérő tartalmakat. Esetenként középpontból kiinduló, a szembogár érzetét szimulálja a szertelen vonalrajz, ami a centrális mozzanatok hangsúlyozása mellett ritkán „hagyja ki” az ettől eltérő irányú, körkörösén vezetett vonalrajz esélyét. Sőt olykor a vonalakban elrejtett szöveges üzenetek töredékeit is felfedezzük a lapokon. És ahogy Pollock megtámadta azt a határt, melynek két oldalára igen eredetien rendezte el a szürrealizmus poétikai céljaival komolyan egybevágó problémákat, úgy szabadította fel Csorba ezekben a munkákban is a barbár, illetve primitív – törzsi és történelemelőtti, vagy éppen biblikus figurációt, témát és mindezeknek a festői kifejezőmódjai-módszerei iránti zabolátlan érdeklődést. Aminek következtében ugyancsak „felszabadított”, jellegzetes rajzceruza, csőtoll, ecset és csuklómozgást alakított ki. Vagy, hogy pontosabbak legyünk, megengedte magának, hogy ez az eredetileg nyersen meglévő készség ne szabályozódjon túl esetleg formális gesztus-receptúrákkal. Ez némely kritikust emlékezteti a klasszikus expresszionizmus előadásmódjára. Kétségkívül nagy energiával kereste mindig is a lehető legfrissebb vizuális nyelv kifejezési lehetőségeit, amire utalnak a vászra „írt” firkaszövegek. Betűket, számokat szőtt át távolról nézve biológiai–anatómiai eredetű vázszerkezetekkel.

És Csorba grafikai munkái arra is készítetnek, hogy Pollock graffitijeit Klee és Miró automatikus rajzmodorával rokonítsuk. Ennek során látjuk, hogy Pollock jelei, maga kitalálta jelentés nélküli primitív hieroglifái azoknál robbanékonyabbak, ellenőrizhetlenebbek és titokzatosabbak. És mindez igaz Csorba munkáira is, amelyekkel kapcsolatban még elmondható, hogy festményeinek erőszakos alapkaraktere a szerkesztő-komponáló megoldásokkal fenntartott inspiráló és odaadó kapcsolatot is ellentmondásossá tette, mert a csaknem geometrikus képszerkezetet felületesen elfogadni látszik, de a nyolcvanas és kilencvenes évek folyamán ezt már nemcsak a kép biztonságát garantáló minőségként, hanem korlátként is értékelte. André Masson műveit szereti, aki pedig az automatizmus egyik úttörője volt, de aki éppen úgy, mint maga Pollock, a Picasso-motívumokat az amerikai indián művészet színeivel adta elő. Jó néhány műve Masson inspirációjára utal. Talán azért is, mert Masson lassan alakuló és a finomságokra érzékeny műveivel éppen ellentétbe volt Pollocknak, aki képeit igen sebesen formálta meg és festői műveletei orgiasztikus gazdagsággal tömörítették a motívumokat a vászon felületén.¹²⁴

Csorba 2005-ben készült *Analitikus* című munkája grafikaként traktált fotója egy sásfonással létrehozott háztartási kelléknek, de a körforma egyértelmű felértékelődésének egyik tényleges tárgyba váltó végpontja is, ami oldottan ismétli meg azokat a szekvenciálisan szerkesztett formákat, amelyek a kifejezetten rajzos példákön láthatók. Akár pozitív, akár negatív kivitelben. És ha a negatívot, a hiányt emlegettük, akkor azt megkerülhetetlenül annak is kell értenünk Csorba nyomán, mint aminek ő tekintette. Egyik vázlatfüzetében az *Üres fej* (2008. március 4.) címet viseli. Mellette négy nappal később ennek egy grafikusan feltöltöttebb változata *Fej* címmel került a füzetbe. „Ismétlés, megismétlődés a Pécsre utazás....” körkörösén felidézett történetmesélésével, a kézírás grafikai jeleivel tölti ki fejformájúvá az előre elkészített keretet. És ugyanebbe a keretbe kerülnek aztán tájképszerű, vagy éppen mitikus jelenetek is, mint a 2006-os *Iván, vagy a Problémamegoldó* – képességfejlesztő lap. Izgalmas alakváltozata az eredeti fejtémának az előre elkészített körvonalba illesztett sötét alakos tájkép változata is, a *VI. Laci* 2006-ból. A munka művészetterápiás gyakorlat tárgyává is vált, számos kiegészítő rajzot készítettek alapján, és családtagjai is alakították, továbbrajzolták, kiegészítették. Ezeket mind ellátta kommentárokkal aszerint, hogy a rajzos interpretációk az elemeket, részeket, arányokat, motívumokat miképpen kezelték.

124 Például a *Quo Vadis?* 1979., a *Run in Toronto*, 1989.



Mozgó alakok, tanulmányok, papír, tus, 1973–1992



A művészet = szabadságtudomány

„Mert végre is, van-e száználmasabb látvány, mint az Élet, ha a Művészettel kísérletezik?”¹²⁵ Mintha Thomas Mann gondolata végigkísérné ezt az alkotót, aki valójában folyvást az Élet kísérleteit szeretné végezni, anélkül hogy a Művészetre kellene figyelnie. Közége sokkal inkább az életé, mint a művészeté, de mert az élet dolgainak felmutatását nem tudja máshol elképzelni, mint a művészetben, oly erővel kéri a bebocsáttatást oda, hogy a művészet azt mai elgyengült állapotában aligha képes megvonni tőle. „Megnyúlt arcok, nagy hallgatás, némi mesterkélt tetszés és mélységes lehangoltság köröskörül” – olvassuk továbbá a Tonio Krögerben. És máris rekonstruáltuk e mondattal Csorba befogadásának tényleges miliójét.

Egy sor jellegzetes mű, olykor igen összetett, mindenféle lehetséges technikát vegyítő formarobbanások, olykor pedig nagyon is szigorú és technikai kivitelezés tekintetében is egyenmű megoldások élnek egymás mellett a Csorba-oeuvre-ben. A kritikai, elméleti és/vagy történeti megítélést egyáltalán nem könnyíti meg az alkotó és választott főtevékenységének kapcsolata, mert hiszen az nem hagyományos értelemben vehető viszony. A művészet intézményrendszere Csorba szemléletében már egy olyan, XXI. századra valószínűsíthető tudás és emocionális komplexitás körvonalával van felrajzolva, amit ezúttal a XXI. században élő ember, az ember társadalma (ha van), a világ (és annak egyeteme) tényleges erőkonstellációként tételez és él át. Miképpen Beuys, Csorba is természettudományos tanulmányokba kezdett. A modern tudományok emberképe, a tudás és a hit igazságkritériumai, a feltárt és kinyilatkoztatott igazság történeti és gazdasági alakulatokat mozgó erőközpontok. Az új században kulcsfogalommal váló „kutatás és fejlesztés, az innováció” Csorbát hivatásszerűen foglalkoztatja. Ebbe beleértődik az eleven, lelki-szellemi erőkonstelláció is, aminek birtokbavételét megkísérelve meg kellett fogalmaznia magának, hogy a művészet funkciója a több száz éves párhuzamos fejlődést követően a tudománnyal alapvetően egybevetethető.

Ez a tudomány művészete és művészet tudománya, amiben ha tetszik jogi, erkölcsi, és ökológiai kérdések is meg kell hogy férjenek. És az emberi élet közösségi formáinak újraalakítására irányuló késztetés is. Ami éppen annyira filozófiai spekuláció, teleológia, mint amennyire cselekvési algoritmusokat mozgás-

ba hozó tervezés és építő aktivitás. Ami mindenki dolga. Ezért Csorba is igen közel kerül a XX. század folyamán olyan sokszor megfogalmazott idiómához: minden ember tehetséges. Innen pedig majd a szabadság kérdéséhez. Mert az idézett idiómában éppen arról van szó, hogy a kétellyel szemben a fogalmat az ember lényegét kifejező igazságként kellene felfogni, aki alkotásai-ban a szabadságot fejezi ki, és aktivitásával azt fejleszti, fokozza. Antropológiai fogalmakkal kényszerülünk építkezni magunk is és majdhogynem tehetetlenül állunk a polgári művészettörténet- és – elméletírás, – kritika hagyományos, problémánk szempontjából „kinőtt” eszköztára előtt.

A művészet mint szabadságtudomány? De azt is látjuk, Csorba életművében ott a dilemma, hogy amit a szabadság jegyében magából „kihelyez” (mutat, kiállít), annak művészettörténeti relációkban is értékelhető minősége van. Honnan származik, van-e, és ha van, akkor minek köszönhető ez a minőség? Ha lesz, akkor hol van és min nyugszik a pont, amelytől számítva az imént még „nem minőség” egyszerre kvalitássá válik. A dilemma a műbaráté, a műgyűjtőé is. Hol a garancia, hogy a kulturális innováció névtelen aktivistájának jelzéseit művészetként lehetséges értelmezni? Hol és miből következik a műgyűjtő szabadsága, a műbarát szabadsága? Szabadság-e az övéké, és ha nem, miért nem, ha igen, miért nem az alkotóval analóg szabadság az? Érdemes ezért megvizsgálni azt a folyamatot, amelynek során Csorba eljut az említett kérdésekig. Azokhoz az esélyekhez, amelyekben a XXI. század egyik lehetséges kulturális alternatíváját felvázoló gondolkodója ragadható meg. Csorba gondolkodástechnikáját leképezve valamelyest, töredékes és kapkodó, önkényes idézetekkel eljáró történeti visszatekintés valamelyest ez a vázlat, de megkísérel számba venni minden hagyományos művészettörténeti klasszifikációt, ami a XX. században a szabadságfok mértékének növelésében befolyással lehetett az ekkor Magyarországon is alkotó emberre.

A nemzetközileg is befogadott alkotásmódra, amire leginkább a „rétegrajz” kifejezést alkalmazta Csorba, számos névvel illeték már korábban és a művészettörténeti irodalomban mindegyik ismert. Például: absztrakt szimbolizmus, absztrakt szürrealizmus, intraszubjektivizmus, gesztusfestészet, festői festészet, mítosz-készítők, akciófestészet, *colour-field*, New York-i Iskola,¹²⁶ stb. ...

125 Thomas Mann: Tonio Kröger. Európa Kiadó, Budapest, 1984. 40. l.

126 1943-ban Harold Rosenberg nevezte el a csoport tevékenységét akciófestészetnek, majd Clement Greenberg absztrakt expresszionizmusnak. Tény, hogy az absztrakt expresszionizmus nem pontos megnevezés, ugyanis nem jellemző a hozzá fűzött nevek összességére. Newman, Rothko, Reinhardt festményei absztraktak, de nem expresszionisták. De Kooning expresszionista, de inkább figuratív, mint absztrakt stb.

Talán az absztrakt expresszionizmus negatív úton határozható meg leginkább, azáltal, hogy mit utasítottak el mindeddig az érdekeltek.¹²⁷ Motherwell például a hatvanas években alkalmasabbnak találta volna az absztrakt automatizmus elnevezést. Ezen terminusok többsége használatban is maradt, és ezek a megnevezések többé-kevésbé ugyanazokat a mestereket is jelentik. A színmező (colour-field) festészet határozottan elkülöníthető a gesztusfestészettől, és pontosabb fogalmakként szolgálnak, mint az absztrakt expresszionizmus. A két fogalmat viszont annyira egyszerre szokás emlegetni, hogy a különbségek elmosódnak, pedig a meghatározásokat kialakító művek alkotói nemcsak képeik formanyelvében különíthetők el, hanem esztétikai és metafizikai természetű nézeteik alapján is. Talán nem felesleges felidézni, hogy a Csorbánál oly erőteljesen jelen lévő gesztusfestészet metodikái kapcsolják a minderre figyelmet felhívó New York-i Iskola tagjait a szürrealistáktól átvett automatizmus (franciáknál *action gratuite*) módszeréhez.

A nemcsak a művészetpszichológiai irodalomban, hanem a művészettörténetben is fellelhető elsődleges jelalkotási folyamatot például Robert Motherwell „firkaként” emlegette.¹²⁸ Csorba ilyen jellegű lapjain egyetlen motívum, jel vagy forma sem emelkedik ki a festmény áramlatából, maga is elkülöníti ezeket a struktúrákat az absztrakt-expresszionizmus historikus tevékenységétől. A pécsi Modern Magyar Képtár gyűjteményében lévő *Triptichon I–III.* (1985), vagy a *Hömbölőgünk* (1985) igen alkalmas példa ennek a bizonyítására. Ezrével alkottak ilyen képeket Pollock, De Kooning, Hofmann, Motherwell inspirációjára Kelet-Európa modern művészetének alakjai is. Csorba munkái arra is készítenek, hogy a gesztusfestészetet, éppúgy, mint az absztrakt expresszionizmust a keresés folyamatának spontán és közvetlen megjelenítéseként értékeljük. Csorba is hisz a közvetlenség hatóerejében és kommunikatív értékében, témáit a művész nem is túl jelentősnek tetsző statisztériájával teljes önkifejeződésükben hagyta érvényre jutni. Szabadságtartalom ez is. Munkája, ami úgynevezett műalkotás elkészítésére irányul, teljességgel pillanatnyi érzéseitől függ, ezeknek érzéki minőségét teljesen közvetíthetőnek tekinti a mindenkor néző számára. „Ilyen módon a festő alkotó gyakorlatának középpontjában egyetlen minőségként a személyiség áll, amely csak saját érzéseit, érzéki felismeréseit és gondolatait ismerte el hitelesnek.”¹²⁹ A gesztusfestmények a korlátozottságok

mély lelki és bonyolult családi-kulturális szövedékében vergődő fiatalember számára az állandóan megújulni kívánó személyiség szabadság-, és új dimenzió keresésének lenyomatai. A kifejezésben különösen fontos szerepet kap a kézjegy, mint a nem tervezett, nem ellenőrzött, ösztönös individuum személyes és spontán megnyilvánulása.

Nem találkozunk a hazai művészettörténeti és kritikai irodalomban avval a kifejezéssel fejezetcímként vagy korszakmegjelölésként, hogy a „magyar festészet diadala”, és nem találkozunk számottevően olyan számadásokkal sem, amelyekben a modern magyar művészet vélelmezett szuverenitása és viszonylatalansága mindent maga alá gyűrő kapacitásaival és műiaci dominanciájával lett volna bizonyítva. Az önismeret nyilvánvalóan gátat emel az efféle eufemisztikus megközelítések elé. Ilyen könyvcímeket itt senki nem engedett meg magának, amíg a klasszikus avantgárd iskolájának kísérőjelenségeit létrehozó USA az „amerikai festészet diadala” olvasattal teremtett kultuszt Pollock és De Kooning nemzedékének. A magyar művészet, és annak Csorba munkáival is fémjelezhető szárnya szelíd önmarcangolásaival, a szellemi formátumot anyagi léptékben megjeleníteni képtelen módszereivel, a korszak nem létező polgári műiacával legfeljebb az élenjáró európai művészet polgári-ellenálló karakterjegeit ismételhette. Jelentős késéssel. Az amerikai párhuzamok bekerültek a hatalmi reprezentáció érdekköreibe is. A hidegháború éveiben a mozgás és a szabadság tetszőleges érvényességének deklarálásával az amerikai absztrakt expresszionizmus kultikus értékűvé vált. Egy sikeres társadalom metaforikus megjelenítőjévé, ekként majdhogynem hivatalos művészetté.¹³⁰ A reprezentációról való lemondás önmagában azonban nem bizonyult megfelelően hatásos szernek a piac hatalma, befolyása, valamint a politikai tartalmú „elszíneződések” ellen. A hatvanas-hetvenes években nem az történt, hogy New York „ellopta” a modern művészet eszméjét Párizstól, hanem az, hogy a művészet megszűnt nemzeti ügygé lenni. Az absztrakció után jelentkező *pop* és *nouveau réalisme* áramlatai legalábbis ezt látszanak bizonyítani.

A sajtó érdeklődését eminensen sikerült kivívnia, az absztrakt expresszionista csoport alkotói maguk is intenzív szerzői kapcsolatokat tartottak fenn a lapokkal, rádióval, televízióval. Olyan típusú társadalmi nyilvánosságot biztosítottak ezáltal maguknak, melyhez hasonlóval korábban művészek nem rendelkezhettek.

127 „Könnyebb meghatározni egypár olyan jellemzőt, amik nem igazak a New Yorki Iskolára. A festészetét nem érdekli az informativitás, a propaganda, a leíró jelleg, vagy bármi aminek köze lehet a gyakorlati használathoz.” Lásd: Motherwell: A New York-i Iskoláról. 1950. október 27. (Fordításban Krisztina Starkey szakdolgozatában, PTE MK. 2008. április)

128 Caws, Mary Ann: Robert Motherwell – With Pen and Brush, Reaktion Books, London, 2003., Feuer M.: A firka lélektana. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002., Hárdi I.: A dinamikus rajzvizsgálat. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.

129 Aknai Tamás: Egyetemes művészettörténet 1945–1980”. Dialog-Campus Kiadó, 2001. 103. l.

130 Erica Doss: Benton, Pollock and the Politics of Modernism from Regionalism to Abstract Expressionism. Chicago University Press, 1991. 141. l.



Cím nélkül 167., vegyes technika, papír, 126,5 × 70 cm, é. n.



Futó bakonyi II., vegyes technika, papír, 125 × 70 cm, 1977, j. l.: Csorba Simon



Vass László gyűjteményéből



Bethel Damaszkusz, vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 2001, j. l.: Csorba Simon



Mintás 1, papír, vegyes technika 50 × 35 cm, 1988. Modern Képtár Veszprém, Vass László gyűjtemény



Mintás 2, papír, vegyes technika 50 × 35 cm, 1988. Modern Képtár Veszprém, Vass László gyűjtemény

Ugyanakkor „olyan kihívást idéztek fel önmagukkal szemben, amire már maguk sem voltak képesek érdemben válaszolni.”¹³¹

Egyes értékelők szerint azért lehetett a modern művészet új típusú beépülésének és pozitív fogadtatásának szálláscsinálója az *absztrakt expresszionizmus*, mert reprezentatív volt, nem utasított el radikálisan semmilyen más programot, mert „lehetőséget adott arra, hogy az ellenállás metaforáját lássák benne.”

A „hivatalos Nyugat” értelmiségi művészideálja az absztrakt expresszionizmuson keresztül egyetlen politikai értelemben érvényesülő mozzanatot fog hangsúlyozni, és elsősorban Kelet felé: a szabadság birodalmának meglétéről szóló üzenetet. A behelyettesítést nem művészek, hanem kultúrpolitikusok végezték el természetesen. A művészek számára mély művészetfilozófiai és személyes lelkiismereti–egzisztenciális összeütközések terepe volt ez a festészet, és nem a „hatalom csele”, amely a „Vasfüggönyön” túli ideológiai viták számára címezte *Pollock, Newman, Rothko* sokat hivatkozott munkáit.

Erővel, robbanékony előadásmóddal érzékeltet Csorba valamiféle kapcsolatot az absztrakt expresszionizmus áramaihoz. Ettől persze még nem lesz a hetvenes, nyolcvanas években sem elismert és ünnepezt alakjává a kiállításoknak. A „külső” szemlélő számára indíttatása – mondjuk bulvárszempontról – akárha tartalmaz is stimuláló mozzanatok, önelemzésre és folytonos önértékelésre indító aktivizmusa értelemszerűen sokkal inkább a már „lefutott” *tasiszta* és *informel* képzőművészet irányában mutat rokonságot, noha az említett irányzatok kissé félrevezetőek, róla szólván, minthogy ebben az aktivitásban erős érdeklődés és tájékozottság is van az „outsider” alkotókészség teremtményei iránt. Az *art brut* következményei, illetőleg a művészet lehetséges századvégi expanziója iránt. „Műveimet a bennük lévő szerkezet hozza létre” – mondhatná Vedovával, de ki kellene egészíteni az idézetet avval, hogy a szerkezet bonyolultabb alapokon nyugszik. Merthogy ezek a struktúrák tudatának a struktúrái is egyben. Transzállapotok lenyomataival, vagy tökéletesen racionálisan felgyűjtött képzettársításokkal, lingvisztikai utójátékokkal, grafikus önértelmezésekkel, historikus és/vagy költői betétekkel, naplórészletek utalásaival, ösztönös kis kommentárokkal stb. A rétegrajzok ezeket szólaltatják meg.

A szemérmesen rejtegetett és olykor férfias erőfitogtatásba burkolt (olykor visszavont) vallomásos karakter elidegeníthetetlen összetevője a Csorba-életműnek, amely soha nem egyszerűsödik le pusztán esztétikai, illetve szenzuális természetű örömforrássá.

Sőt, minthogy Csorba számára a rajzolás lehetséges anyagi és szellemi műveletei, a festés maga valamiféle kaland. Amibe az is benne foglaltatik, hogy a „kaland” számos kockázata ezen a pályán esztétikai mérlegelés tárgyává válhat. Továbbá, hogy a kockázatok esélyei maguk is megjelenhetnek a felületeken. Ez az építést és az evvel egyidejű lebontást is jelenti, a szemantikai értelemben vett „teljessé” és befejezetté komponálást, az ugyanazon a felületen folytatott túltelítést. Áttekinthetőséget és tisztaságvágyat, amelynek az öt megillető kritikus értékelés nyomán át kell fordulnia, zűrzavaros és kaotikus formákba, jelentésekbe.¹³³ Megnyilatkozásaiból kitetszik, hogy részint szakadatlanul kapcsolatban szándékozott maradni az „ittlét” alapkérdéseivel, azon az alapon, hogy kiindulásnak, önnönmaga tapasztalatának alapjaként elfogadta az egzisztencializmus érveit az embert illetően. Aki Heidegger emlékeztető szavai szerint „létbe vetetett”. Miközben persze Isten-hite felkészülten indítja harcba a fátum bekövetkezései ellen (Jézusvárta, Embervárta), készleti ellenállásra a jelen kifinomult fizikai-szellemi kegyetlenségei és abszurditásai láttán (*Arc-harc, visszatérés*, 2001, *terápiás tevékenység, futás*).

Legtöbb munkájában a kezdettel és befejezéssel teljes tér kiterjedéseibe bonyolódunk, amelyekben a létezés előtti és utáni titokzatos dimenziókat vibráló anyagi szakaszok, a fekete szín extatikus ritmusai és a fehér, érintetlen vagy éppen sokszorosán fedett papír- és vászonfelületek ütközései hevítik, tömörítik (*Marika kőfa*, 1980). Képeinek dinamizmusa és antiesztétikus hangolása nemegyszer a futuristák megoldásait idézi. Nem szándékosan történik mindez, Csorba tapasztalhatóan nem kíván semmiféle mozgalmat vagy történelmi előképet illusztrálni. A mozgásérzet, amit a képekből sugárzó kéznyomok és színdinamikai redukciók idéznek, azonban érdekes módon nem határozzák meg a grafikák és a vásznak léptékét, arányait. Nem lépte át a megjelenítés európai tradíciónak hagyományos határait a „táblaképet” illetően. Munkái a szó legszorosabb értelmében emberléptékűek, a grafikákon, kisebb műveken a csukló, kar méretei, a nagyobb méretű festményeken éppen adott testmagassága, karjának felülettől való távolsága a meghatározó. De a kifejezés megújítása szempontjából jelentőset cselekedett. Sokak számára együgyűnek tetsző technikákat (festői kifejezést) használva – nyers, előkészítetlen, alapozatlan papírra, kartonra, vászonra, falemezre festett, a gesztusnak és a szüretlen, elsődleges festői és anyaghatásoknak feltétlenül eredeti közvetítőjeként. Mindezzel azt szeretnénk érzékeltetni, hogy Csorba tevékenységével a vizuális művészet nyelvi formáit

131 Serge Guilbaud: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago University Press, 1983. 15. l.

132 György Péter: *Művészet a művészettörténet után. A reprezentáció kérdése a 80-as években*. Balkon, 1995. 1. 12. l.

133 „Wesen der Wahrheit ist die Rede” Az igazság lényege a beszélt nyelv.

In: Heidegger, Martin, „Vom Wesen der Wahrheit”, „Gesammelte Werke” 9, Vittorio Klostermann Kiadója, Frankfurt am Main, 1976. 188. l.

messzemenően átalakítva kívánta megjeleníteni azokat a folyamatokat, amelyek utalnak magára a módszerre. Arra, ahogy vizuális gondolatokat alkotunk. A folyamatra, ahogy a vizuális gondolatok nyelvben testet öltő kifejezési rendszerre artikulálódnak. Illetve, ahogy a módszer érvényesül, amivel a környezetet, a világot, benne magunkat, társainkat és tárgyainkat, társadalmi körülményeinket formáljuk. És miután itt örökké a folyamatok vannak megidézve, amik természetükből fakadóan örök folytatódásra vannak ítélve, a folyamatokra jellemző attribútumok kitüntetett szerepet kapnak. Itt az idő múlása, az anyag rothadása, a virág kibomlása, az erőltetett menet vége, a színelváltozások, az anyag csorgása, a véletlenek stb. mind poétikai tényezővé válhatnak. Ezért is hallatlanul körülményes a Csorba művek interpretációja.

Csorba nyolcvanas években kibontakozó komplex grafikai és festői tevékenysége igen jól jellemezhető Jean Fautrier Jean Paulhannak írt levelével, amelyben az „informel” tragikus sorát elemzi.¹³⁴ Fautrier műveiben azonban kevésbé a személyes érzelmek állnak a középpontban, mint inkább valami általános szomorúság, depresszió. A Csorba 1977-ben készült *Ágáló alak*, vagy *Madáralakok*, majd az *Első kézfestmények* és az *Indián nyár* verziók anyagmágiára épített kompozíciói ugyanazt a világot idézik fel, amit az európai művészettörténet és a műkereskedelem a művekben nyíltan megmutatkozó undor kifejeződése miatt kevésbé fogadott be. Fautrier élen járt e téren a *Les Otages* (A túszok) gyűjtőcímen ismert, harminc festményből álló ciklusával (1943–1945 között). A felületeken minden kissé reliefszerű előadásban (*haute pates*) van jelen, a kialakulóban lévő formákat finom és plasztikus olajfesték pásztákkal modellálva, olykor fröcsköléssel, festéknyomokat frissen átrajzoló gesztusokkal „megzavarva dolgozza fel”. Miközben Fautrier a harmincas években Dante Infernójához készített illusztrációkat a maga „fekete modorában”, aközben Csorba mindezt a hetvenes-nyolcvanas években fokozta a felületekre halmozott, grafikai alapokat eltemető színes és fehér festék gleccsereivel. Ezek szabadon szétterülve, a korábban nyomott formákat és mintákat átszabva, mintegy feloldva borítják a felületeket, amiket szinuszhullámokra emlékeztető vonalak szönek át. Ezek közé tartoznak évtizedek elteltével még 2006-ban újra aktivált *Vonalfirkák* darabjai.

A hetvenes évek második felében keletkezett cinkmaratásokon raszteres mezőkkel, hálófelületekkel komponál. Az ekkor készült Csorba-munkák már tartalmazzák a mindvégig jellemző vizionárius erőt, a gesztusoknak és az általa igénybe vett festői-grafikai-plasztikai kifejezéseknek azt a fanyar minőségét, ami-

ket Jean Fautrier 1943 körüli képeiben is felfedezhetünk. Az elsődlegesség kérdésénél sokkal fontosabb azonban a reliefszerű felület kialakításával kapcsolatos művészi tartalom kérdése. Azután, hogy az „informel” általánosan elveszítette európai vezető szerepét, Csorba Fautrierhez hasonlóan magányos farkas maradhatott csak. Csorba ekkori munkái valóságosan is rebelliót jelenthettek volna, ha személyét és műveit a hetvenes-nyolcvanas évek művészeti, esztétikai és művészetpolitikai érzékenysége észlelte volna. Ezeknek a képeknek és elsősorban grafikai indíttatású alkotásoknak a nyugtalansága és hermetizmusa, elbátortalanító csúnyasága nem könnyíti meg a behatolás műveleteit azok számára, akik csupán szokványosan felületes absztrakt műveket látnak bennük. Amint Paulhan „örült” jelzője Fautrier „dolgaira” egy nehéz és magas hőfokon teremtő művész jellemzését pontosan végzi el, úgy jellemzi Csorbát is mindez. Az utóbbi esetben azonban az átható művelet, mellyel Fautrier szakított a hagyományos festői formálással és technikákkal már nem olyan mértékben felfoghatatlan és konvencióellenes, mint a magyar nyolcvanas években. Csorba embert féltő szkepticizmusának és önmaga számára kiutakat kereső radikalizmusának misztikus felhangjai egyenesen más utakat sejtetnek. Erre a belső forradalomra már nem mondható, hogy első volt, de a dezilluzionált modernizmus aktuális hullámának mégis legjelentősebb művészei közé tartozott Csorba, akik félresöpörték a klasszikus és szocialista modernizmust, a művészi dogmatizmust és szálláscsinálóivá lettek az ember aktuális helyzetét bemérni segítő új szellemi mozgalmaknak.

Ez számos revíziós javaslat hangoztatásával járt együtt. A nyolcvanas évek egymásra csúszó formai és tartalmi törekvéseinek „kulcsszerepe” kétségtelen ebben az összefüggésben. Minthogy Csorba ezen munkái a rendszerváltást előkészítő ellenállás egyénit is magában foglaló közösségi konfliktusainak közepette születtek. Tényleges és képzeletbeli, bármikor bekövetkező lelki-operatív atrocitások közvetlen leképzése történik a meggyötört, kízzott felületeken, az alakatlan, szuvasodó testeken keresztül. A mitikus névtelenség, a közvetlen és erős vizuális hatások azok, melyek a képek erejét, esetenként méltósággal is teli autenticitását biztosítják. A formák és színek atavisztikus indíttatású vagy mitikus jelekben, utalásokban lesznek egységessé, a valóság meghökkentően idegen, máskor groteszk, elidegenült üzeneteként. Csorba törekvései között folyamatosan ott vannak azok is, amelyek – ha átmeneti érvényességgel is, de – kísérletet tesznek valamiféle hagyományosabb értelemben vett esztétikai program megteremtésére.

134 Jean Fautrier: Sur la virtuosité. Lettre à Jean Paulhan. Caen, 1987. 24. l., Paulhan, J. és Berne Joffroi: Jean Fautrier. Retrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1964. (katalógus), Lafargue, J. és R. M. Mason (szerk.): Jean Fautrier 1898–1964. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989. (katalógus).



Triptichon I, 1985, a Janus Pannonius Múzeum tulajdona



Spirituál light, akril, papír, 100 × 79 cm, 1989, j. j. I. Csorba Simon

Geometrikus alapszerkezetei vagy geometrikusra csupaszodó formavázai, nemegyszer a kaotikus vonalhalmazok alá rejtett szimmetrikus töredékek spontán párbeszédet folytatnak a meghatározatlan hátterekkel. Képei szabálytalanok, de nem formátlanok. Csorba leginkább meghatározó szerepe a hetvenes-nyolcvanas években az emóciókat és a természetben elvegyülni képes emberséget gátlásoktól mentesen felmutató irányok kimunkálásában volt. A lelki működés határterületein kereste a kifejezést, ami az érett plasztikai-festői forma használatában és a nyitott, lendületes, asszociatív vezérelt festői struktúra bevezetésében fejeződhetett ekkor ki. Ami nem található meg a képeiben, mint az informel más alkotóinál, az a plasztikai autonómiának, a szabad és tiszta festékfutamoknak a látványa. Csorbánál zavarják egymást a formák. A szabadság és tisztaság vágya ad tartalmat a kaotikussá váló felületeknek.

A művészi vitáktól nem távol, és nem is csendben töltötte az időt, de a nyolcvanas évek gondos elméleti és PR előkészítés után fellépő expresszív-figuratív tendenciái – és bennük Csorba tevékenysége – sem hatottak a szakmai közvéleményre, hogy a felismerés kulturális politikai súlyú legyen.¹³⁵ Csorba többet tett, mint a gesztusfestészet alapműveinek stilizálása. Munkái kísérletező–felfedező erejűek, a hagyománnyal több fronton is szembe kerülő, de a műtárgy pozíció felé eséllyel fordítható egzisztenciák (*Angyal I.*, 1997). Amivel azt is érzékeltettük, hogy a művészi cselekvésként tételezett alkotó gesztus Csorba esetében nem a „műtárgy” létrehozását célozza. Akkor hát mit?

Képeit, mint az idézett *Angyal I.*-et is igen gyakran ornamentális kép–jel–írás jellemzi, amely egyszerű írásjelekre emlékeztető alapformákból szerveződik. Némelyiket maga fejlesztette ki, másokat különböző modellekből vonta el. Az Új Ornamentalizmus, illetve a Pattern Festészet lesz majd a kilencvenes években, amik a művészként megjelölt Csorba befogadását segíthették.

A tendencia, amelynek igen korán megfogalmazott motivációkkal nyomába szegődött Csorba, a nyers és cselekményes akciók festészete volt. Nem abban a formában, ahogy az teljességében először Karel Appel (1921) munkáiban jutott kifejezésre, de egy-egy megoldására erősen emlékeztetve. És abban is, hogy az ezerszínű, hol vékonyan, hol nagyon vastagon alkalmazott *impasto* festéssel létrehozott felületek, a szürrealista automatizmustól inspirálva párosultak a naiv, groteszk, népművészeti, illetve „primitív művészeti” figurációval. Vonzódása az *art brut*

poétikájához a legkülönbözőbb művészi és írói megnyilvánulásai szerint nem lehetett véletlen. A fiatal Jean Dubuffet munkáiban jelentek meg hasonló törekvések. De Csorba figurációja alkalmasint Paul Klee drámai személyességének emlékeit vagy az álomszerű tájakat, és különösen Miró játékos formakombinációit is felidéz. Mindezt azonban azért vetettük fel, mert Csorba nemzedéke számára a „felszabadult művészettörténet” úgyszólván teljes tartalmában áttekinthetővé, a viták és igazolások közegeként akár rész-kérdések megalapozása szempontjából is igénybe vehetővé vált.

A nyolcvanas évek második felében részint „csurgatásos” kompozíciókat, úgynevezett irányított kalligráfiákat hozott létre, másrészt pontozásos technikával kísérletezett. Pontokat vagy apró vonalakat választva rajzi és festői alapelemként lüktető felületű „firkamezőket”, „rezgéskomplexumokat” vagy figurális kompozíciókat rajzolt-festett. A *respirationizmus* nevet adta ennek a rendkívül vegyes eszközhasználatot mutató előadásmódnak, mivel e meditatív firkák strukturális sajátosságának a „lélegző” ritmust tekintette. Keletkezésük egymásutánját pedig egy, az élet vezetésével analóg „firkaut” folyamatos megvalósításának minősítette. Megoldásainak labirintusai, kezdetlegesnek látszó, mégis emblematisz képmozói megragadhatóvá teszik a módot, ahogy az absztrakciót a figurativitással elegyíti munkáiban. Képeiben nemcsak a hajdani *tasizmus*, *informel*, akciófestészet nyomai vannak jelen, hanem az absztrakció sokféle módszere, kulturálisan eltérő kötődéseket valószínűsítő változatai is. Korai kompozícióiban egyszerre használt fel elvont jelképeket, amelyek nemegyszer a vegetációra emlékeztettek, földi és sziklaformációkat, amiket jól szerkesztett keretekben helyeztek el. Ecsetmunkája fokozatosan erőteljesebbé vált, a gesztusok, a szabadság és a kötetlen emocionalitást kifejező jelek uralták el a felületeit. Lidércnek, szellemeknek, kicsiny és nagyméretű démonoknak tetsző foltok és lenyomatok kezdték benépesíteni képeit, energikus festékpásztákkal, nemegyszer megfoghatatlan jelentésű, már-már kabbalisztikus olvasatokat sejtető grafikai jelekkel (nyomokkal) követve azokat. És nem mondhatjuk, hogy ez az expresszív korszaka csak néhány évig tart. Nem mondhatjuk, hogy a kalligráfia inspirációjának nyomán festményei egyre nyugodtabbak lesznek. Noha néha az absztrakció és a természetelvű objektivitás között szelíden csapongva lelhetők fel bizonyos munkái, néha pedig a fantasztikus, majdhogynem örült tempójú ornamentális figuráció mezét választja.

135 Az Új Szenzibilitás (1981–1987) könyvszerkesztése, számos kiállítása, a felszabadulás, amit kifejezett, a magyarországi képzőművészeti modernizáció folyamatában minőségi változásokat idézett elő. Irodalom: Hegyi L.: Új Szenzibilitás (kat., bev. tan., Fészek Galéria, Budapest, 1981.), Hegyi L.: (kat., bev. tan., Óbudai Pincegaléria, Budapest, Budapest, 1983.), Hegyi L.: Új Szenzibilitás, Budapest, 1983., Gyetvai Á.: Milyen az Új Szenzibilitás. Művészet, 1983/5., Perneczky, G.: The Emergence of New Painting in Hungary, New Hungarian Quarterly, 1984/96., Szombathy B.: Új egocentrizmus, Híd, 1984/3., Hegyi L.: Az Új Szenzibilitás és az új festészet kibontakozása (1980–86), In: A modern poszt-jai. Szerk.: Keszler K., Budapest, 1987.,

Korszakunk művészetszemlélete leginkább a „kívülállók” munkái közé számítja a szakadatlan mesélőkedvéről, a vallásos–didaktikus filmek és a könnyed gyermekmesék világának karbantartásáról is árulkodó műveket.

Amit a szürrealistáktól tanult, az tapasztalhatóan több volt, mint az egyszerű automatikus írás (*écriture automatique*) spontaneitása vagy az automatikus írás elve (ami párhuzamosan oly nagyon befolyásolta az amerikai akciófestészet mestereinek képzeletvilágát). Nem hagyták érintetlenül a nappalok és éjszakák vizionárius képei, a valóság és az álom komplementer teljessége. Festésmódja lendületes, vehemens, gesztusai zaklatottak, a képzelőerő gazdagsága, ami munkáiban nyomon követhető, kiemeli munkáit abból a körből, amelyhez tartozott. A formák széttörésére irányuló impulzusok abból a megemészthetetlen undorból fakadnak az esetében, amit a csupán és tisztán esztétikai műtárgy-teremtéssel szemben érzett, amit a perfekcióval, a sokszorosan kompromittált „jó ízléssel” és a műbarátok önkielégítő-önlégült birtoklásvágyával szemben képes volt nagy vizuális hatóerővel megfogalmazni. Nem tekinthetünk el azoktól a szatirikus motívumoktól, amik majdnem minden festményen megtalálhatóak. Ecsetkezelésének vadságából nem feltétlenül következik, hogy formarobbanásai és színei kizárólag „amorf” alakzatokhoz vezetnek. Munkái jellegzetes középuton maradnak az absztrakció és objektivitás jegyében tárgyakat és a valóság viszonyait leképző módszerek között, az objektív összefüggéseket sokkal erőteljesebben jelzi a korai művekben, mint a későbbiekben, melyekben a szabad forma és az ellenőrizetlen gesztus a hangsúlyos.

A művészettörténeti címkék ritkán tapadnak tárgyukhoz kielégítően. Egy sor bevált kifejezést használunk, amikor a művészetről beszélünk, egyszerűen csak azért, mert ezeket széles körben ismerik és elfogadják. Ilyen kritikus esetet idéznek fel azok a névadások, melyeket a nemzetközi absztrakció mértanias, geometrikus, a klasszikus konstruktivista örökséggel a kapcsolata ellen támadó irányzatok kaptak: a *tasizmus*, az *informel* vagy az *absztrakt expresszionizmus*, *akciófestészet*, vagy egyszerűen a hosszabb ideig „különböző, eltérő, más művészetek” néven nevezett törekvések.

A gesztusfestészet és szobrászat, mint olyan, rendkívül sokféle lehetett, de egyazon időben jelent meg és nagyjából azonos impulzusok működtették Európában és Amerikában, anélkül

hogy kölcsönös, vagy legalábbis mély ismereteik lettek volna a művészeknek egymás munkájáról. Itt, és Csorba esetében a „felszabadulás” az operatív kategória. Kitérés, vagy ahogy Beuys mondja „kihelyezés”, ami tulajdonképpen nem avított szabályok uralma alól, a formalizmus csapdájából, a konformizmusból történik, vagy abból, ami az absztrakció álruhájába öltözött. Saját és mélyen egyéni, formai konvencióktól alapvetően független gátlásaiból, kötöttségeiből, kényszerképzeteiből. És szertelenül sokféle élményalapú, fogalmi vagy éppenséggel frazeológia szempontból eltérő különböző készítéseiből. A művészet létrejöttének ismert pályája, amelynek eredményei – ha megmutatkozhattak – sokatmondó kiegészítéseként hatnak a tanulási formaelsajátítás és technikai jártasság demonstrációi mellett.

Az említettek megragadásának alkalmas példáját adja a *Szellem igaz útja* (jelezve lent, Pécs. 1990. 03. 01.) című rajzlapja. A rajzmappa oldalának eredeti szövegét – minthogy a feljegyzések írásos, rajzolt formái egyaránt belepik Csorba tetszőleges felületeit – még 1989 novemberében vezette fel angolul, a sorok között világosan felismerhetővé téve, hogy az USA-ba tett utazásának előkészítéseként rögzített néhány gondolatot az „írás és szellem, anyag és lélek” kapcsolatkörében. Mindez azonban véglegessé egy Pécsre tett márciusi utazás során lett, amikor az ebben a korszakában felerősödő archaikus hellén kultúra dokumentációi iránti érdeklődés határozza meg elsősorban a ténykedését. Amikor a santorini Apollón alakja, az alak körül sokasodó további figurák és rítusok, a földi ember „megistenülésének” olyan jelei töltik be figyelmét, ahol a mitikus isteni állapot és a pozitív értékeknek elismert emberi funkciók egyaránt felfedezhetők. A csillaggá válás is a művelődéstörténet mitikus előtörténetéhez tartozik, amelyben az emberi mű, kivételes cselekedet örök mintává emelkedésének természettörvénnyé kristályosodó folyamata fejeződik be.¹³⁶ És az Apollo-körben teljességgel indokolt a Csorba élettörténet keretei között nemegyszer megjelenő, későbbi szakmai-kollegiális kötődéseiben ugyancsak felsejlő gyógyítás-gyógyulás motívum. Előadásaiban és könyveiben, interjúiban, cikkeiben mindenütt találkozunk utalással a művészet-gyógyítás (hiány és teljesség tétel) folyamataira, amelyek analóg kapcsolatban vannak a művész-orvos szerep érvényességének bizonyításával. Az idézett csillagkép, amelynek vázát végeredményben a függőleges tengelyként megjelenített Aszklépiosz-alak vagy az ennek éppen megfelelő „két lábon járó” bot alkotja, fekete szálkás kidolgozás-

136 Az asztrológia egyes ágaiban létezik az állatöv tizenharmadik jele, az Ophiuchus vagy más néven Ophiuchus Serpentarius (a „kígyótartó”) csillagkép. Ez a csillagkép a Nyilas és a Mérleg között található a csillagászati térképeken. Az egyik legősibb csillagkép, amelyet Kr. e. néhány ezer évvel neveztek el. Aesculapius (Aszklépiosz). eszköze kígyótartó bot. Aszklépiosz Apollón egyik fia volt, akinek egy kígyó (serpens) gyógyfüvet hozott, amivel csodákat művelt, még a halottakat is életre hívta. Az Aszklépiosz – az orvoslás istene, aki hajóorvosként vett részt az Argonauták hadjáratában, – botján lévő kígyó a gyógyító erő jelképévé vált. Gyógyszertárak ma is Aszklépioszt és a kígyót használják jelképükül.: In (többek között : Kulin Gy. - Róka G.: A távcső világa, Gondolat, Bp., 1980., 793-800. l.

ban megmutatkozik a rajzon. A magában szinte emberi alakká átváltozó Aszklépiosz botja a gyógyítás művészetét szimbolizálja: a kígyó rajta képes levedleni a bőrét, így a megújulás, az újjá-születés és termékenység kifejezője, míg a bot, a hatalom és a gyógyítás istenének megtestesítője. A bot köré tekeredő kígyó erdei sikló (*Elaphe longissima*), vagy más néven aszklépioszi kígyó, Délkelet-Európában és Kis-Ázsiában honos, de megtalálható Közép-Európa ásványvízforrásai körül is, és kétségtelenül a rómaiak honosították meg gyógyító tulajdonsága miatt. Víz-föld-állat-ég kapcsolat a Martyn-rajzok modorában feltett, szöveges kabbalisztikával elegyes felületen? Meglehetősen érdekes motívum lehetett Csorba számára megtudni, hogy néhány tudós feltételezése szerint ez a jelképszámba vehető kép valaha egy rúd köré tekeredő fonalférget ábrázolt. A közönségesebb és „földibb” összefüggések irányában oly fogékony és megengedő Csorba számára a „művelet” maga is érdekes lehetett, ami a fonalféreg (*Dracunculus medinensis*) típusú élősködők eltávolításának módját illeti. Ez úgy történhetett, hogy a féreg bőr alól kibukkanó részét kis botra helyezték, majd lassan rátekerve kihúzták. Az antik orvosok – meglehet – a gyógyítási módszer ismertetésére készítették a pálcára tekert féreg ábráját.

És milyen fenséges utalások rejtőznek abban a mitológiai tudásban, amely szerint Aszklépiosz ereiben a Medúza vére folyt. A Medúza bal oldalából származó vér a monda szerint halálos mérge volt, míg a jobb oldalából származó vér gyógyító hatással bírt. És mennyire megfelelt a kereszténység felé elkötelezett Csorbának az az ismeret is, hogy a korai keresztény hittudományban a *Kígyótartó* csillagképet a máltai viperát tartó Pál apostollal társították. A héber teológiában is megjelenik ugyanez a szimbólum, a Nehustan.¹³⁷ A vadonban, amikor mérges kígyók támadása sújtotta az izraelitákat, Mózes egy bronzkígyót emelt magasra és az emberek meggyógyultak. Ők is úgy tekintettek a kígyóra, mint a gyógyulás eszközére. Univerzális jeleket tartott Csorba a markában, amikor a Pécsre tartó gyorsvonat ablakában suhanó táj a tér és idő tömörödésének különös képleteként ön- és énvizsgálatra sarkallta. A többféleképpen gyógyító kreatív „én” megjelenítése elkerülhetetlen kényszer itt.

Csorba egy új, ideológiai szempontból is erősen preformált szabadságot hozott létre öntudatos önmaga számára, amit aztán a magatartás egyéb elemeinek segítségével közösségi használatra is alkalmassá tett. Megfogalmazásai jobbára a személyiség pszichológiai természetű reprezentációjához kötődnek. Folyik a festék, impulzív vonalak jönnek, spontán kéznyomok látszanak

és durva, nem esztétikus anyaghasználat jelenik meg. A jelenség nyilvánvaló kapcsolatot valószínűsít a *gesztusfestészet* absztrakciója és a *szürrealizmus* között, de nem tanácsos túlértékelni ezt sem az esetünkben. Az elsődleges jelhagyási folyamatokban és technikákban, a festészet spontán automatizmusában az ellenőrizetlen elme azonnali kifejeződése jelennek meg. A munka szándékoltan teoretikus–teleologikus vonatkozásai másodlagosak. E folyton jelenlévő kettősség jellemzően mutatkozik a nagy adatsűrűségű firkarajzok komplex hálórendszerré váló dokumentumaiban, mint amilyenek Csorba *Feketefehér foltos firka festmény*, vagy a monumentális *Indián nyár Kanadában* (1989) című festményekben. Ma már közhely, a gesztus felértékelődésének a folyamata egészen Monet *Szénakazlaig*, a *Vizililiomokig* megy vissza, vagy Turner vízfestményeihez, Leonardo topografikus rajzaihoz stb. A gesztus alapú absztrakciónak se szeri, se száma a civilizált világ szabályain oldani hivatott nemzedékek körében. Ez az attitűd vezetett a történelem előtti és a keleti kultúrák vizuális jelképeinek elfogadása, de a tájkép új felfogása felé is, melyben a művész áthatalom a látható és felületi jelenségeken és maga hozta létre (önmaga „földtani”) rétegződéseinek szerkezeti geometriáját. „Hangsúlyozva, hogy a múltban a természet felől érkezünk a művészet felé – mondta a német gesztusfestő, Bernhard Schultze –, most pedig a művészetből érkezünk meg a természet világába.”¹³⁸ (*Rétegrajzatok*, 1983)

A magyar művészettörténetben ritkán akadtak olyan festők, akik annyira közvetlen módon fejezték volna ki félelmeiket, örömeiket, szomorúságaikat, mint Csorba. Kis és közepes formátumai ellenére képei többnyire tragikus méltósággal rendelkeznek. Míg azonban bizonyos értelmezések az említett előadásmódban a művészet morális semlegesítését látják és az álláspontok rögzítésének kényszere előli menekülésnek tekintik az „informelt”, Csorba igen ritkán marad morális értelemben, vagy éppen az aktuális élet és érzelmi szakasz meglegegetésének értelmében semleges. A történeti és politikai kontextus, amelyben a munkák az alkotó szándékától teljes függetlenségben megmártóznak, valóban drámaiak voltak, így egy univerzálisan sérült életforma közléseként, a hit és a remény elvesztésének látleteleként is hatnak. A szeretet kínzó hiányának megszüntetésére sóvárgó „én” arcmásaként. Az emberi hanyagságra, a bűnökre és a korszak szétszűrő szótlanására vonatkozó feljegyzésekként feltétlenül korszakos dokumentumok.

Csorba életműve még ma is valamiféle feszengést kiváltó rebeliónak tetszik, még ha a modern műbarát esztétikai tűrésküszöbe

137 A Bibliában mindezeket Mózes 4., a Számok könyvének 21 – :4–9 versei

138 Weis, E. (kiad.): Bernhard Schultze. Das Große Format. Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt. Ludwig Museum, Köln és München, 1994. 4. l.

jócskán toleráns elmozdulásokat mutat is. Nyugtalan-sága és elbátortalanító rendezetlensége nem könnyíti meg a jeleinek rendszerébe hatolás műveleteit, mert frazeológiája ugyan gyakorta a szokványosan felületes modern művekére emlékeztet, de az „esztétikai elem” érvényesítésének minimumkövetelményei hiányzanak e munkákból, és ez az adottságuk akár elutasítást is kiválthat. A soha ki nem mondott, de titkon megkockáztatható „örült” jelző azonban egy nehezen kezelhető, ugyanakkor magas hőfokon teremtő művész jellemzését pontosabbá tenné. A kulturális konvenciók felől nézve persze mindenki érzi, érti e jelző kockázatait, amit viszont a konvenciók átlépését követően akár semmisnek is tekinthetünk. Ez a határátlépés egyebekben annyit tesz, hogy a szeretetlenség, az istenkeresés, a neurózis, a saját világ érthetetlen mikrokozmosza, a kollektív és modern életszabályok érvényességének fenntartásokkal kezelése akár a művészettörténeti konvencióktól tökéletesen független jelzésekkel is történhet. Az átható művelet, mellyel Csorba szakított az úgynevezett művészettel és a művészettörténettel, azért történt, hogy értelmesebben ragadja meg magát a művészetet és, hogy ennek a tevékenységnek élményt adó lehetőségeivel tényleg beváltsa a „mindenki tehetséges” igazságának beláthatatlan fejleményeket hozó perspektíváját.

A *Marika kőfái* sorozat egy litografált grafikai ciklus, amelynek darabjai 1990-ben jöttek létre, amikor Csorba látogatást tett a Váci Grafikai Műhelyben. A sorozat 1990 kora tavaszán született. Ekkor érkezett haza Csorba Amerikából és a magával hozott nagyméretű firka alapú tusrajzokat (nagyméretű tusfirkákat) át kívánta tenni egy sokszorozható grafikai formátumba. A litográfia kínálta ezt az „átírási” lehetőséget. A váci műhelyben kapott egy hatalmas követ, amit a kollégák már eleve Mariskának hívtak. Erre a kőre készítette az „átírást” munkákat, ami mint módszer, tökéletesen leképződik Csorba majd minden ciklusában, művében, még akkor is, ha azok esetében nem „kőre” kerülnek a mustrái, hanem ugyanazon papír- vagy vászonzfelületre. Itt, ebben a műhelyben ismerkedett meg Ady Józseffel, akivel később a *Hegyesű* és más projektek megvalósítását végezte.

Minden életrajza, minden esemény, minden motívum rögzítése, minden mozdulata bonyolult motivációk sora és speciálisan preparált képzettársítások tömege. Egyedül Csorbának, az alkotónak van meg a teljes értékű apparátusa az általa akár öntudatlanul is képzett jelek feloldására. És meg is teszi ezt, hallgatni kell csupán. Szakadatlanul figyelni kell mozdulatainak és szavainak nagy energiával sodró kötegeit. A dokumentált önértelmezéseknek az a tömény, felfogható és elfogadható közege, ami az érdeklődő felé áramlik éppen annyira magával ragadó, mint mindennapi viselkedésének, minden iránt bizonyított érdeklődésének az intenzitása.

Minden művének személyes története van, anekdotától történelemfilozófiai paraboláig terjed az ív, amelyen e motívumok elhelyezkednek. A közelében lévő számára a megmozgatott adatgazdagság és hiteles információk nyomása alatt tökéletes világossággal válik bizonyítottá, hogy a meghatározó személyiségjeggyé emelkedő nyitottság és éberség egy kreativitási gyakorlatában sem érvényesülhet másként, mint a „szabadság metaforájaként”. Ami nem valamiféle léha sehová nem tartozás vagy a minden irányban elmozdulás banális lehetősége. Nagyon is folyamatos egymásba kapcsolódások teszik Csorba művészetét „irányzatossá”. Csakhogy ami munkáiban a jelzett kapcsolódás, az a hagyományos képhez tartozás rutinját jócskán fellazítja. Ritkán hat mindent megengedésként. Ha képzőművészeti típusú reprezentációt vesz igénybe – és leginkább ez jellemzi Csorbát –, többnyire a hagyományos képformátumban mutatkozik meg. A formai és jelentésbeli rétegzettség jó példája a fa témára készített két változat. A Verebély Iván gyűjteményében lévő, *magányos fát* ábrázoló kép és a *Marika kőfa* (1990) alapstruktúrája azonos. Ábrázolást mondunk, de ennél különb üzeneteket is kiolvasunk a művekből. Nem tekintünk el attól a tényről sem, hogy a papír maga már valamely elszíneződések révén mintázott, s hogy ez a mintázat különösen archaizáló színezetével megerősíti a lap grafikai karakterét. Amennyiben elismerhető, hogy a nyomat akár a reneszánsz bruegheli vagy a barokk rembrandti hangulatát szívárogtatja elő. A kép semmi egyébből nem áll, mint a részletezően finom, kicsi, karéjosan papírra tett jelekből, amik kísértetiesen emlékeztetnek mind Munkácsy híres szálkás rajzmodorára, mind Rippl-Rónai éppen Munkácsynál csodált előadásmódjára, amit aztán Martyn Ferenc munkált ideografikus jelentéseket magára húzó és önálló forma-struktúráként is értelmezhető jelzésekkel. A *Marika kőfa* az eredeti nyomat többszörös felülnyomásával született, ahol a lapon összeadódó hálózatok a kék és zöld sötét változataiból tömörödtek egybe, a hálószerkezet ezen a képen sűrű szövésűvé válik. Személyesen titkos esemény fejeződik ki a lap címében. A fáról alig észrevehetően lekígyózó szögesdrót a maga arabeszkjével viszont olyan „idegen” elem a finom melankóliájú faábrázolás mellett, ami már szinte ugyanazt a külső „intervenciót” idézi, amit Csontváry *Magányos cédrusának* felső harmadában látható nagy vasszőge. És nem lehetünk teljesen biztosak abban sem, hogy a Verebélyi-féle rajz finom sárgás elszíneződései nem spontán „materiálfolyamat” emlékei-e, vagyis valahol elázott-e a kép, vagy éppenséggel egy ewel ellentétes, szándékolt és artisztikus beavatkozás nyoma, finom aláfestés, majdhogynem archaizáló többlettónus felvezetése-e? Csorba művei egy, a teremtésben felmagasztosult „ember” fennmaradásáért folyó „háború” konfliktusainak közepette születtek. Ebben a „háborúban” az emberellenes atrocitások anyagi-mechanikai

és szellemi hatáskolosszusának felmérése és leképzése is megtörténik. A hajléktalanszálló lakóinak meggyötört, kízzott fejein, grafikai sorozatainak alaktalan, szuvasodó testein keresztül akár. Az áldozatok névtelensége, a közvetlen-közönséges, hagyományos értelemben talán erőtlén, ugyanakkor mégis megrendítő vizuális hatások biztosítják méltósággal teli autenticitásukat.

Csorba színformái nem lépik át a festmény geometrikus határait. Formái párbeszédet folytatnak a meghatározatlan hátterekkel, szabálytalan karakterűek, de nem formátlanok. (*Fordított firka*, vegyes technika, papír, 1990, *Firkaút haza*, golyóstoll, karton, 1991.) Az *Ali Laci* (1997) a „szellemképek” tartalmas darabja. Témája a Swierkiewicz-nél is olyan gyakran felbukkanó, emblemikus fej-

forma, amely bőségesen megtölthető a legkülönbözőbb konkrét jelentésekkel. A modell „hasonlításának” karakterjegyei nem játszanak szerepet a munkában, sokkal inkább azok a plasztikai hatások, amelyek az elmozdulást érzékeltető körvonalak festői kilággytásában és szalagszerű mozgásában jelentkeznek, az agy helyén elvégzett formakombinációs műveletek, amelyekben a kalligráfia éppúgy felidéződik, mint a meghatározhatatlan és apró kék rajzjelek miniatúráként mozgatott sűrű közege. Különös tónusegységben fogalmazott munka, hiszen a kép háttere egyöntetűen dekoratív barnás, meleg tónusokból szerveződik, míg a fej körvonalain belüli területet mozgalmas és meghatározhatatlanul bonyolult vonal- és foltarabaszkek képezik.

Hegystű

Többszörösen emlegethető, időközben „element” alkotótársak között Csorba számára az általa „patronált” marosvásárhelyi Ady József volt talán a legemlékezetesebb. „Már a csúcson vannak, nem jönnek le a hegyről többé, hacsak az utolsó ítélet és Jézus el nem jó” – mondja róluk. Az „eltávozottak” közös vonásait tárja elénk allegorikus értelmű sziklamászós cselekményében és a hegymászás közben készített frottázsokon keresztül, amikről aztán fényképfelvételeket is készített.

1990 nyarán a kaposvári megyeházán csak azzal a feltétellel rendezhette meg az Ady Józseffel közös egyéni kiállításukat Hegystű címmel, ha a díszteremben kiállított Zichy Mihály-festményt, a 25 négyzetméteres *Rombolás géniuszának diadalát*, valamint az összes karosszéket úgy el nem tüntetik, hogy ezek a helyükön maradvá engedjék érvényesülni saját kiállításukat. A kiállítás kurátora Martyn Gizella volt.

Csorba és Ady azt találták ki, hogy fehér műanyag vászonra rányomtatnak a Köveskál melletti Hegystű bazaltszikláiról egy nagyméretű frottázst. Ady József, Ady Ágnes és férje, Csorba és felesége voltak a performance közreműködői. Azt a folyamatot kívánták rögzíteni, ahogy a monumentális sziklaszínház bekerül egy elsősorban kulturális emlékeket felidéző kiállítótérbe. A mocsoládi temetőből Kaposvárra szállított karvastagságú liánokkal összekötözték a karosszékeket és egy hatalmas piramisformát adva ezeknek, a terem közepére állították be őket. Ady József egy kis katalógusban megjelentette az esemény fotóanyagát.¹³⁹

Itt állították ki az egymásnak készített kölcsönös „hommage firkákat” először. Ady József munkája a hatvani múzeumban, Csorbáé a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményében van, Kiscellben. Csorba egyébként evvel a képpel nyerte el az 1997-es Első Magyar Szalon egyik nagydíját a Műcsarnokban (a Képző- és Iparművészek Szövetségének díja, szakmai díj). Ezt a frottázst kiállította a szentendrei galéria udvarán is, 1991-ben, ahol Ady Józseffel egy utolsó performance-előadásában mutatkoztak közösen. Közösen alapozták a *Futók emlékére* című háromszög alakú, 7×7 méteres nagy vásznát is. Ez közvetlenül az „Exodus” futás, vagyis a moszkvai út előtt történt.

Csorba 1991. augusztus 20-án vágott neki az útnak, Moszkvába. Mire hazaérkezett, Ady József már nem élt. A Csorba műtermében található fotók az említett kaposvári kiállítást idézik. Ez a kaposvári kiállítás adta a főmotívumokat a nagy európai futásokhoz, innen jutott Berlinen keresztül Párizsba, ahonnan futva jött haza. Berlinben Ady József erdélyi barátai jelentősen segítettek. Ez az 1991-es év volt a „művészeti expedícióinak” legaktívabb szakasza, hiszen ekkor valójában Párizsból egészen Moszkváig jutott, saját lábán futva. (Ez háromszor akkora út volt, mint amit Schirilla György valaha is megtett, de neki segítők voltak, míg Csorbát ezen a szakaszon senki nem segítette, kivéve a Szentpétervár-Moszkva záró 700 kilométert, mely szakaszon egy kerékpáros orosz sportbarát cipelte a hátizsákját). Márai Sándor, a *Kassai polgárokban* írt egyik üzenetét Ady József nagy erővel

139 Ady József (Jedd, Románia, 1950. április 4. – Budapest, 1991. november 19.) és Martyn Gizella is meghaltak. A fotók negatívjai sajnos nincsenek Magyarországon, talán Ady Ágnesnél vannak Marosvásárhelyen, ahol a református temetőben van eltemetve Ady József.

és eredetiséggel értelmezve megértette Csorbával a nyugati és a keleti utak jelentőségét, és ez a motiváció jelentékeny szerepet játszott az önfelfedezés történetének első expedícióiban. A *Hegyesztű* kiállítási katalógusába mindketten írtak egy kis esszét is. Mellesleg Csorba a megyeházi *Hegyesztű* kiállítással egyidejűleg egy másik kiállítóhelyiséget is megkapott az Irinyi utca sarkán, egy volt bank-épületben, ahol az *Életjel* című egyéni tárlattal ő volt az utolsó kiállító. Maga ezt a tényt valamiféle rehabilitációnak gondolta, többször emlegette, hogy evvel a két gesztussal visszafogadta őt Kaposvár. Ebben persze 1990-ben Ady József és Martyn Gizella segítségével alig felejtethető el. Igaz, agyonhallgatták ezeket a kiállítást, de mégsem jelentéktelen kultúrpolitikai adat, hogy a rendszer-

váltás utáni Kaposvár minden valamire való kiállítóhelyén Csorba munkái voltak láthatóak. A *Hegyesztű* cselekmények dokumentációja a hegy, a magaslat, az ember számára kegyetlen feladatként tételezett próbatétel. Az anyaggal körülvettség, a nagy tömegű egyenmőség, a durva ellenpontok: élettelen anyag, élő ember kapcsolata. A „csúcson lenni”, „csúcsra járni”, a teljesítmény maximumát kifejezni a talapzatot biztosító anyagtól egy pillanatra el nem szakadva. A csúcson lévő ember feje fölött mégsem a „földi dimenziók”, hanem sokkal inkább az időtlen és méret nélkül való végtelen sejlik. Csorba számára, a meghalt barátok emlékét idézve a fél szívvel vagy számításból nem végezhető alkotómunka és a „halál allegóriája”, ma a *Hegyesztű* és dokumentációja.

Együtt festés

Csorba egy sor, műalkotásokkal alátámasztott gondolatot felvetett, amely az emberi kézhez kapcsolható szellemi és művészi fejlődés történetét idézi. Ebben a sorban nem hat önkényesnek, amikor számára értékes mozzanatként az ősember művészetét emeli ki. „Elég csak átlapozni a tartalomjegyzéket és máris magával ragadja képzeletemet a késő jégkorban élt művészek egyszerű, mindennapi élete” – írta László Gyula könyvéről.¹⁴⁰ Hasonlóan lelkesült hangnemben idézte fel a Font-de-Gaume hegység Trois Frères barlangjának mesés festményeit. Fantáziáját rendkívüli módon megmozgatták az argentin barlangok kézlenyomatait őriző sziklafestmények Cueva de las Manosban (A kezek barlangjában).¹⁴¹

Csorba hite szerint a barlangfestő művész a maga késő jégkorszaki életében mindennapi gyakorlatként hozta létre a műalkotásokat. Éppen olyan életet élt, mint a mai művész, akinek mestere van, aki tartozik egy meghatározó alkotóközösséghez és akinek a többiekével megegyező, magas színvonalú, de tőlük jól megkülönböztethető stílusa van, aki egy határozott irányvonalat követ és felismerhető iskolához tartozik. Csorba elkötelezetten hisz az alkotócsoportban is, életének teljes folyamatában többször bizonyította, hogy a legtermészetesebb közege a csoportos-közös alkotás helyzeteinek kidolgozása, a csoporttal megvalósított képalkotó munka. Ezt a sport és a terápia keretei között egyaránt gyakorolta. Munkái(k) részint az említett őstörténeti

dokumentumok fényében is kezelhetők, részint kapcsolódnak azokhoz az alternatív és többnyire szubkulturális mozgalmakhoz, amelyek éppen manapság bizonyítják a marginális kulturális gesztusok hivatalossá, illetve centrálissá válását. Ami persze egyúttal különös dinamikát kölcsönöz ennek a folyamatnak, hiszen benne az „alternatív” olykor megszűnik.

A XX. század harmadik harmadában lábra kapott graffiti – éppenséggel eltér a fenti elvtől, hiszen „hivatalossá” válása is szubkulturális szempontból érvényes csak. Azonban ebben az alternatív, falra festő művészi tevékenységben is a barlangfestő nyomot hagyó, valamit maradandóan megjelölő, valamiféle mesterhez, iskolához, csapathoz való kötődés ténye ismerhető fel. Még az eszközhasználat, a spray festőeszköz, mint az ősi festékszóró fúvócső, az ősivel való rokonságot hangsúlyozza. „Hiszen a barlangfestő is fúvócsővel és a szájában nyállal összekevert színező anyaggal készített festékkel alkotott” – írta erről Csorba.¹⁴²

Megállapítja azonban azt is, hogy a jégkorszaki mester minden tekintetben művész, míg a graffitit készítő inkább lázadó, aki nem becsüli meg a társadalmi hagyományokat és értékeket. Szerinte morálisan alacsony szinten él, mert „murális tekintetben rongálja az épületek, a városfalak, a közterületek összképét”. Talán éppen a destruktív hajlamok „elterelése” miatt keletkezett egy jobbitó szándékú, EU által is támogatott pécsi művészeti program,

140 Levél Aknai Tamásnak, 2008. január 30.

141 Cueva de las Manos (magyarul A kezek barlangja) egy barlang Argentína Santa Cruz tartományában, 163 km-re délre Perito Morenótól, a Francisco P. Moreno Nemzeti Parkban. lásd: Balázs Dénes: Argentína, Uruguay, Panoráma, Budapest, 1988.

142 Levél Aknai Tamásnak, 2008. január 30.

*Murál/Morál*¹⁴³ névvel. Csorba nézete szerint nézzük bárhol is a mai falfestő tendenciákat, az biztosnak látszik, hogy ezek az „alkotások” többejtelennek pusztán szépművészeti megnyilvánulásoknál. A teljes közösségre vonatkozó jelek és jelenetek tömörített piktogramjait szemléli a jelen- és az utókor ezekben. Mindevel azért foglalkozik Csorba, hogy kimondhassa: „nem lehet kizárni, hogy saját korszakom barlangfestő művészet kell feltételez nem minden graffitit alkotó személyében. Hiába van lényeges morális különbség a jégkorszak művésze és a graffitiművész között, amit létrehoznak, az alapvetően emberi. Ebből kiindulva el tudom ismerni az alternatív graffitit, az atomkorszak barlangművészeteként, mely a városok falain, kerítésein, mozgó és mozdulatlan tárgyain előrevetítik a ma még érthetlent.”¹⁴⁴

A jégkorszak művészetét kortársai elismerték, hiszen alkotása kapcsolódott a korszak rítusaihoz. Az atomkorszak embere a jégkorszak emberének művészetéről nem sokat tud, nem tartja sokra, még ha rokonságot is vállal vele. A graffiti alkotóival ellenben nem kíván rokonságot vállalni a ma embere. Elhatárolódik tőle, amivel a graffiti alkotóját arra készíti, hogy idegenként viselkedjen, ne hagyja abba művelni lázadó, falra festő kényszerét. Az atomkor ősemberévé válva alapvető a motiváció hasonlósága. Éljen művésznk a jég- vagy atomkorban, mint emberi lényként arra reagál, ami körülveszi, ami hat rá, ami élteti és pusztítja. Félelmet keltő dolog a graffitik jelenléte, és el kell gondolkodnunk kezelhetetlen alkotók kilétéről, zabolázhatatlan működésük funkcióiról. Közöttünk vannak, alkotásaik kifejezők, lehetetlen kikerülni, tudomásul kell venni őket, foglalkozni kell velük. Csorba, amikor minderről szót ejt, voltaképpen a művészi személyiségében állandósult lázadót erősíti meg, aki soha nem érte be a hagyományozódott művészeti technikák adottságaival, aki számára mágikus-rituális és/vagy nevelő-gyógyító funkciók mindig részét alkották a művész gyakorlatának. És ennyi éppen elegendő ok arra, hogy keresse a rokonságot a késő jégkorszak mindmáig velünk együtt élő „ősembereivel”. A megtapasztalt és jól kiismert alkotói típussal, aki túlélve korszakokat, a mai „barlangok” falait, „szikláit” festik színesre. És nem elsősorban azért,

hogy nyugtalanítsák az úgynevezett „igazi művészeket”, vagy az utcák népét. Hanem hogy ugyanazt fejezzék ki, mint ősi elődeik a természettel folytatott „bajvívás” közepette. Csak a legnehezebben megközelíthető felületek számítanak értéknek. Alkotásaik graffiti maszkot viselve, túlélnek minden pusztulást. Minden üres kő- és falfelületet belepnek jeleikkel, hogy állandóan hírül adják: vannak, mindenkinek számolni kell létezésükkel.

Csorba odaadással nyugtázza, hogy történeti elődeihez hasonlóan rituális műfaj és technika a graffiti. A szubkultúrák szabályai szerint az alkotók ismerik egymás aláírásait és komoly versenyekre hívják ki egymást. Csak a kihívásnak van értéke. Csak a hitelesen kimunkált jel számít. Az „én” teljes értékű megjelenítése. Mint az elektronikus aláírás. És a törvénytelenység, a törvényen kívüiség, a bűn kockázatos életformája. A börtönbe kerülés, a rendőrségi felügyelet, a kirívó viselkedés keltette megbotránkoztatás. Csorba ismeri a készítéseket. Az aszódai nevelőintézetben ezeknek a kezelésével foglalkozik, ezek kreatív, önértékelést fokozó kapacitása felé fordulva kísérel meg változást elérni rosszul rögzült normákban. A kézmozdulatok között ott vannak számosan a lázadás jelképei is. A kéz jelenléte, árnyéka, körvonala, az önreflexív–exhibicionista én-megmutatás mind érintkezésben van a kézzel. Csorba igen jellemző kérdéseket tesz fel ezzel kapcsolatban. „A késő jégkorszak barlangfestőjét, aki szinte megszállottan ábrázolta az emberi kezet, melyik korszak művésze volt képes felülmúlni a kézábrázolásában? Mikortól számít az emberi kéz ujjlenyomata azonosító bizonyítéknak, mint az egyénre vonatkozó, még a névnel, a képpel is hitelesebb, minden egyéb adatnál fontosabb jellemző? Melyik korszakban vált alapvető igénnyé az ujjlenyomatok archiválása? Melyik ország, melyik földrész rendőrsége fejlesztette ki az ujjlenyomaton alapuló, a társadalmat védő bűnüldöző, büntető jogászai módszert? Miért szeretik az (híres)emberek kéz és lábnyomaikat friss betonfelületeken megőrizni az utókor számára? Mindezek összefüggést mutatnak-e a késő jégkorszaki barlangfestmények graffiti szerű kézábrázolásaival? Mondhatjuk-e, hogy a barlangok falán a korszak, a tájegység, a közösség hírességeinek kéznyomai lát-

143 Murál/Morál. Berecz Ági és Katona Kriszti 2007. januárjában részt vettek egy 10 napos képzésen Nicaraguában, Esteliben, a falfestmények városában.

A „Mural painting as a tool for youth empowerment” címet viselő képzés az ottani FUNARTE – a gyermekek jogait, boldogulását a művészet és a közösség erejével támogató - szervezet és az ír MayfieldCommunity Arts Centre közös szervezésében valósult meg hat ország (Nicaragua, Írország, Guatemala, El Salvador, Columbia és Magyarország) fiataljainak és ifjúsági munkáinak részvételével. Hazatérve az ott megtanult falfestés (mural painting) közösségfejlesztő módszert mindenképpen tovább akarták adni itthoni fiatalokkal foglalkozó érdeklődőknek, akik szívesen kipróbálnák eddig alkalmazott módszereik közé építve ezt az új, komplex módszert. 2007. áprilisában „Egy csipet murál morál” kétnapos program. Megszületett 7 darab három négyzetméteres lepedőplakát, melyek láthatók voltak különböző pécsi helyszíneken, Szekszárdon, Baján és Budapesten. A plakátok alkotóiból alakult a Murál Morál Csoport, s született meg az „Utcai képzőművészet – életre keltett falak” projekt ötlete, mely azóta a pályázatoknak (FSZH Mobilitás – „Fiatalok Lendületben Program”; Európa Kulturális Fővárosa, Pécs 2010) és támogatók felajánlásainak köszönhetően terv szerint halad. A projekt csúcspontja három nagyméretű falfestmény elkészítése a programban részt vevő hátrányos helyzetű fiatalok 7 csoportjával Pécsen és Baján. Ráadásként egy falfestmény a Fiatalokúak Büntetés-végrehajtási Intézetében színesíti a büntetésüket Pécsen letöltő fiatal elítéltek környezetét.

144 Levél Aknai Tamásnak, 2008. január 30.

hatók? Amennyiben pedig a festéket nyállal összekeverve vitték fel a sziklákra, lehetséges-e DNS minta kivonása az elmeszesedett festékanyagból?”¹⁴⁵

A kérdések megfogalmazása újra csak arra az idézett Beuys-formulára utal vissza, amelyben Beuys kémiai fogalmak és biológiai szervezetek kapcsolatairól gondolkodik távlatokba tekintő bizakodással.¹⁴⁶ Csorba ehhez a levezetéshez társítja még, és művekkel bőségesen alá is támasztja a kereszténységnek Jézus Krisztus személyén keresztül hangsúlyozott képét a kézről. A kéz számára a kereszténység Istennel kötött újszövetségének jele és bizonyítéka, megszentelt voltának és a szív felmagasztalásának jelképe. Jézus kezét szöggel verik át a kereszten, vérző sebzettsége az őt követő szentek „stigmáiban” jelenik meg újra. Az atyai áldás örök szentsége is kézrátétellel történik. Az orvoslást vagy a „kezelést” szintén a kéz közvetíti ember és ember között. A gyermeki kéz a „megkapaszkodás” jelképe, bensőséges kapcsolatra utal szülő és gyermeke között.¹⁴⁷ Hasonlít ez a civilizáció létrejöttéhez, melynek egészséges fejlődése nem nélkülözheti a megkapaszkodás és az elszakadás jelenségét. A kötelék mindhaláláig megmarad anya és gyermeke, társadalom és egyén között. Ezt erősíti a családi és a vallási közösségek szoros összekapcsolódása. Az ősök tisztelete olyan, mint az eltéphetetlen kapcsolat élők és holtak, anya és gyermeke között. „A barlangfestmények kezei erről a korai társadalmi felismerésről üzenhetnek? Amikor pedig a csonkolt ujjú kezeket is ábrázolják, vajon nem a halálról vagy a megkapaszkodásra való bűnös képtelenségről, azaz a büntetésről, a megbüntetett kezekről adnak-e képet? A kivégzettek kezeit csonkolt ujjal festették a barlang falára, hogy még az ujjlenyomataik se maradjanak az utókorra?” – kérdezi aztán Csorba.

„Kéz, kezet mos.” (*Manus manum lavat.*) „Kéz a kézben jár” – mondjuk, és jelezzük, hogy az emberré válás folyamatában kitüntetett „eszközzel” rendelkezünk. Az anya és gyermeke, a társadalom és az egyén, az élet és a halál, az alkotás és a pusztítás, a bűn és a bűnhődés? Nem lehet ezek után véletlen, ha a festészetben magában is eréllyel vetődik fel a kérdés, milyen szerepet szánunk az emberi kéznek, amikor az emberi kultúráról, saját civilizációról, a művészet emberi eredetéről elmélkedünk. Mezei Árpád egyik szövelemzésében arra tér ki, hogy néhány művészre milyen nagy hatást gyakorolt saját neve és akár kényszerűt érezhet rá, hogy az érzéki benyomásoktól eltávolodva, adottságait a saját

neve keltette érzései kifejezésére összpontosítsa.¹⁴⁸ A saját kéz más volna?

Csorbát igen izgatja a kérdés: fenntartható-e Mezei Árpád azon nézete, hogy a művész megelőzi saját korszaka értelmiségi kutatóit, akik az emberi létforma és valóság természetének kapcsolatát elemzik? Hogy nem elégszik meg részízagságokkal, hanem az ember és a természet közötti ellentmondásos kapcsolat teljességére utal, konfliktusainak feloldására tesz kísérletet? A barlanglakó tartósan használatba veszi a barlangot, mint talált eszközt, amelyet még lakhatóvá, színessé is varázsol a maga vele született kreativitásával. A barlang mint az anyaméh. Keresi és felismeri magát műveiben, amik létének alapját képezik. A felismerés teszi emberré, viszonya a barlanghoz a kultúra, a civilizáció későbbi fejlődését is meghatározza. Érdekes, és Csorba „firkálásainak” távoli igazolását is kiolvashatjuk a „macaronifestészet” szóképpel kapcsolatos magyarázatban:¹⁴⁹ „Breuil szerint a képek a szabálytalan falra firkálásból, a barlangokban gyakori, *macaróninak* nevezett vonaljátékból véletlenül keletkeztek: a *macarónik* egy része állatfejben végződik. A szabad firkálás azonban a szürrealizmus értelmében vett automatizmus, ami a szürrealisták szerint az alkotás ideális formája. A távol-keleti festészet szerint is a festésnek meditáció alapján kell történnie, ami az automatizmussal legalábbis rokon állapot. A szabad firkálás az, amely az emberben a hallucinatív képet felidézi, s a felidézéssel a firkálás befejeződik.”

Csorba „firkálással” létrehozott műveinek ismeretében kijelenthető, hogy szerves kapcsolat van a barlangi művészetben megmutatkozó készletések és cél-tételezések, valamint a szürrealista művészet vagy a graffiti művészete között. A kapcsolat lényege a vízió természetében keresendő, ami nem keresi az anyagi alapú valóságábrázolással a mechanikus összevetést. A vízió a materiális világhoz csatlakozó realitás, amelynek ugyancsak megvannak a maga törvényei. A vízióban az egész „saját világ” jelenik meg, a maga összefüggéseivel. Amikor fújásos technikát és kézábrázolást alkalmaz a művész, a keletkezett műalkotás a lehelettel lesz kapcsolatos, ami a barlangfestő ember számára az árnyékhoz hasonlóan, a lelket jelenti, ezzel hangsúlyozottan valamiféle pszichikus realitást jelenít meg. Ugyanakkor „kézzelfoghatóvá” is teszi a maga számára a kezében testet öltő eszközt, a kéz árnyékát a falon és azt, hogy a festéket fújással (leheletvel-lélekkel) vitte a falra. Sajátságos a hasonlóság a mai graffiti

145 A Kezek barlangjában talált festékek összetétele ásványi eredetű, ezért a festmények korát a festéshez használt, csontból készült csövek maradványainak vizsgálatával állapították meg. A csontcsövek segítségével fújták a festéket a falra tapasztott kéz köré.

146 Volker Harlan: Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal. Budapest, Metronom Kiadó, 2001. 89. l.

147 Csontváry: Mária kútja Názáretben (1908) című képét ez a felfogás élteti.

148 „Nomen est omen.” Mezei Árpád: Elmélkedések a művészetről. Budapest, 1994. 188. l.

149 Mezei idézett műve. 202. l.

készítővel, aki festékszóró spray-t alkalmaz. A keletkezett kép maga mindkét esetben, pszichikus töltésével is hat, a nonchalance az impresszionizmus szubjektivitását idézi fel. Az ember firkáló természetében rejlő eredendő inspiráció felmutatásával, a benne lévő poétikai serkentőerő és optikai kapacitások kihasználásával korszakokon átívelő művészi gyakorlatra lelünk Csorbánál. És van abban valami költői módon igézetes, amint Csorba teljesen más összefüggésben mondta: „Már csak a lélegzetvételemtől függök...” A lélek-lélegzet organikus és spirituális háttérében életre kelnek azok a munkák, amelyek valami módon összevegyülnek a barlang kőfalára fújt, nyállal kevert, festékanyaggal készített firkákkal. Művekkel találkozunk, amelyekben a saját test és lélek bizonyos állapotai nagy közvetlenségben, áttételek nélküli árnyékként vetítődnek a festmények falára.

Csorba a László Gyulán keresztül felvillanó őskorral ugyanabban az életszakaszában találkozott, mint Mezei Árpáddal, az 1970-es évek elején. Éppen úgy és ugyanakkor, mint Veszelszky Béla színes firkáival és a haláláig szakadatlanul ásott budai gödörrel.¹⁵⁰ Kortársai között nem csekély hatással volt rá Baranyai András, aki türelmes megszállottsággal festi, rajzolja, ábrázolja az emberi kezet.¹⁵¹ Csorba alkotói gyakorlatát a kézműves megoldások néha feloldhatatlan töménysége jellemzi. A „megcsinálás” olykor a „matatás” megszakítatlan szövevényeivel, olykor a „csurgatás” véletlenszerű és légies mustráival elegyes. Izgalmas rejtélynek tekinti Csorba a kezet. Kapacitásai kapcsolatban vannak ésszel és érzelemmel, de önállósága is számottevő jelértékkel rendelkezik. Felidéz reneszánsz művészeket, akik különös hangsúllyal és nagy eltökéltséggel ábrázolják a kézfejet. Látja a Sixtus-kápolna festményei között megjelenő Atyaisten és Ádám mutató ujjainak érintkező, egymásra mutató-elszakadó vonalát. A teremtés pilla-

nata két kéz megjelenítésével közvetíti át a nem mindennapi alkotó feszültséget a kép nézője számára. Olvassa Róheim Gézá, aki 1943-ban jelentette meg a Kultúra eredete és szerepe című kötetét. Akár csak Mezei, ő is New Yorkban halt meg, mindketten a pszichoanalitikus antropológia úttörői voltak.¹⁵² Mindketten arra keresték a magyarázatot, hogy a sziklabarlang, mint az emberi civilizáció bölcsője, vajon kultúráképző hely volt-e, szerte az ismert földrészekben. Látták, hogy a barlangokban tevékenykedő „művészek” egymástól igen távoli geográfiai helyszíneken, egymást nem ismerve, szorosabb kapcsolatot nem tartva egymással, térben és időben más-más dimenziókban élve kísérteties azonoságban jártak el „falfirkáik” létrehozása közben. És a hosszú, komplex okoskodás, amit a tudománytörténet és a lélektan motívumait vegyítve Csorba kifejleszt, végeredményben annak megalapozását és előkészítését célozza, hogy mint különböző csoportokat vezető művész miként adjon teret a kéz ábrázolásának. És miközben a formai-tartalmi fogódzókat felsorolja, ráveszi olvasóját, hallgatóját sajátos művészet-szemléletének megértésére, esetleg elfogadására. A barlangi művész a fúvócső felhasználásával a lélegzetet jeleníti meg a falon, lelket lehel a sziklafalon elhelyezett alkotásain keresztül saját maga identitásába. Csorba saját képpalkotó gyakorlatának kulcsfogalmait tárja fel, amikor a köldökzsinór allegorikus töredékeként a barlang közepét, a tűzrakás helyét jelöli, világnak, *Mundusnak*, azaz Köldöknek. Rátalált a barlangra, használatba vette és nem építette, hanem művészeti kifejezésnek tekintette az egészet. Használja a „ready made” kifejezést is rá. Látjuk Csorba – ehhez a gondolatkörhöz tartozó – műveit és látjuk, hogy valami különösen hiteles tudati állapotból automatikusan gerjesztett spontán firkálás közepette, szürreális valóságára ébredve, kézzel fogható realitást teremt.

150 Veszelszky Béla (1905–1977). A Képzőművészeti Főiskolán tanult 1924 és 1929 között. Az 1920-as években kapcsolatba került Kepes Ferencsel, a magyarországi gnosztikus kör vezetőjével és Kassák Munka körével. Teljes elszigeteltségben dolgozott, jelentőségét a halála után rendezett gyűjteményes kiállításokon ismerték fel. Andrási Gábor: Veszelszky Béla, (Új Művészet Könyvek, 3), Budapest, Új Művészet Alapítvány, é. n.

151 Baranyay András grafikus (Budapest, 1938. április 23.). 1957–1965: Magyar Képzőművészeti Főiskola, mestere: Bernáth Aurél. 1987–1991: a budapesti Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola tanára. 1992-től a Magyar Képzőművészeti Főiskola Grafikai Tanszékén tanít. 1994-től a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja. 1999-ben Kossuthdíjat kapott. A hatvanas évek közepe óta kiállító művész. Egyéni stílusát azonban a hatvanas évek végén nyomtatott és az Iparterv kiállításon is bemutatott tondó alakú, merész kivágatú kézrészleteket ábrázoló litográfiáitól számíthatjuk (Részletek egy kézből I–IV, 1969). Már 1957-ben készített kezeket mutató krétarajzot és a tematika a kilencvenes évek végén is változatlanul foglalkoztatja (Kéz, litográfia, 1969; Két kis kéz, színezett fotó, 1973; Kis barna hátterű kéz, vegyes technika, 1989; Rembrandt kezek, fotó, színes ceruza, 1992). A kezek, a portrék és a csendéletek, gondos, már-már aggályos megkomponálása, a lágy tónusok, a sejtelmesség, a tárgyak sugallta időtlenség, mind-mind festőiségének jellemzői. Andrási G.: Baranyay András kiállítása, Vigilia, 1982/9., Andrási G.: Színezett fényképek, Nappali ház, 1989/2., Bán A.: Kezek (ka., bev., 1985), Fáber A.: Baranyay András, Fotóművészet, 1980/2., Frank J.: Contrary approaches, New Hungarian Quarterly, 1982/87., Hajdu I.: Baranyay András. In: Budapesti Műtermek, Párizs, 1990., Hajdu I.: Az elbűjt ember, Balkon, 1994/4., Lóska L.: A rejtőz kódó személyiség, Új Forrás, 1989/12., L. Molnár M.: Önarcképek, Új Művészet, 1998/5., Nagy I.: A visszanyert kép, MÉM, 1990/3–4., Sebők Z.: Baranyay András önarcképeiről, Új Symposion, 1980/185., Sinkovits P.: Áttűnések, átfedések, Művészet, 1989/10., Szarka K.: Névjegy, Fotóművészet, 1991/3–4., Tandori D.: Baranyay András, Budapest, 1979. Tandori D.: Baranyay András művészetéről, Balkon, 1994/4., Sümegi Gy.: Olyan titokzatosan éreztünk együtt. Baranyay András '56-os rajzai, följegyzései, Limes, 1997/4., Baranyay András (kat., Ernst Múzeum, 1998.)

152 Róheim Géza (1891–1953) a pszichoanalitikus etnológia megteremtője. Művei: A varázserő fogalmának eredete (Bp., 1917); Magyar néphit és népszokások (Bp., 1925); Australian Totemism (London, 1925); Mond - mythologie und Mondreligion (Lipce-Bács-Zürich, 1927); Animism, Magic and the Divine King (London, 1930); A csurunga népe (Bp., 1932); Psychoanalysis and Anthropology (New York, 1950); Hungarian and Vogul Mythology (New York, 1954). Róla: Devereux, G.: G. R. 1891–1953 (American Anthropologist, 1953); Verebélyi Kincső: R. G. (Ethn., 1977).

Mentonopon

Csorba a nyolcvanas évek első felében a Kulich Gyula téri – Dr. Gerevich József által létrehozott – Nappali Szanatórium képzőművészeti foglalkozásait vezette. A Kulich Gyula téri (Kálvária tér) épület – a résztvevők elmondása alapján –, a háború előtt bordélyház volt. Az utcáról nyíló kapu egy belső udvarra vezetett. Az U alakú épületbe ágyazott szobáknak intim, az udvarnak nyitott, közösségi jellege volt. Formálisan utókezelésre, utóterápiára jártak oda, többnyire olyan fiatalok, akiket öngyilkossági kísérletekből, súlyos kiborulásokból, narkózisból hoztak ki a megfelelő, s részben sürgősségi intézmények. Valójában nemcsak ők jártak oda, hanem mások is, az ő barátaik, szerelmeik, ismerőseik – suliból kicsapott, munka nélküli, otthonról elszökött srácok –, s kisebb számban érzékeny, labilis felnőttek, sőt idősebbek is. Szabad és önkéntes volt a ki- és bejárás, s maguk a képzőművészeti foglalkozások – Csorba munkája nyomán – önképzőköri jelleget öltöttek, önkéntes társuláson alapuló közösséget alkottak. Műveiket több csoportos kiállításon lehetett látni, 1978–1981 között Na' Conxypan, majd 1981-től Mentonopon csoport néven. A Mentonopon csoport Kulich Gyula téri műterme nem volt olyan tágas és felszerelt, mint az általában ismert rajz-körké. Akik azonban itt dolgoztak, társak, partnerek voltak egymás számára. A műterem egyben szellemi műhely is volt. Várnagy Tibor elbeszélése szerint a teremben keresztben kifeszített száritó kötelekre voltak fölcsíptetve az íves csomagolópapírokra készített kréta- és szénrajzok. A falakat, az asztalt, s minden más elképzelhető felületet ugyancsak képek borítottak, de néhány stósz átnézése után egyértelmű volt, hogy a legalsó képek is igen frissek. Az alkotók serkentő hatással voltak egymásra, s gyakran készítettek közös képeket, plasztikákat is.¹⁵³

Igen nagy jelentősége van annak, ahogyan a Kulich Gyula téri (Kálvária tér) Nappali Szanatórium festő, rajzoló, színjátszó, narkózó, graffitiző Mentonopon csoportja a 80-as évek emlékeivel ma átszínezi Csorba tevékenységét. Amiben a „csoport” és az együttlét meg nem szűnő kulcsfogalmak, jól magyarázható Csorbának az a készítése, hogy egy „organogram” készítésébe fogjon. Misztikus kapcsolatok feltalálásának valószínűsítése ez a rajz, és, hogy 2007-ben készült, mutatja, hogy tele vannak a személyes élet alakítását befolyásoló mozzanatokkal is ezek az emlékek. Szívesen emlegette Csorba, hogy volt ebben a kompániában például egy fiú a „nyóckerből”, akit Meta névvel illetett,

és aki annak idején hívta Csorbát egy privát futóversenyre a Városligetben. Jól lehagyta a Mestert, de ezt a tényt Csorba értékelte, és hozzátette: „Rendes volt tőle, hogy nem a többiek előtt alázott meg, mint a Kodó, aki az első FutaPesten hagyott le. Szóval ezek a srácok tettek futóvá és most itt jönnek az „aszódiak”?¹⁵⁴

A csoportok? Az együttműködés körében mindennapi tennivalói közé tartozott 2005-ben egy örömfutás akció Székesfehérváron. Ekkor azonban csak 12 órás versenyt engedélyezett a rendezőség. A 2005-ös közösen festett kép létrehozásában egy Pécsről elszármazott, művészeti gimnáziumban érettségizett és kirakatrendezést tanult, Zsolnay kerámia stúdiót végzett hajléktalan művész volt a segítségére. Az „*Ecset mestere*” című portréfilmben is szerepelt ez az Orbán Lajos, aki vállalta nevét és sorsát is a nagyvilág előtt. Alakját Csorba izgalmas rajzokban örököltette meg a hajléktalanszálló foglalkozásai során. A 2007-es, 24 órás kísérletet egy *Tőlelés* akció előzte meg, 4 kilométerrel a futás helyszínétől. 2007ben, 64 éves korában pedig egy 24 órás *Örömfutást* rendezett a S(cerosis) M(ultiplex) jegyében, amelynek során a székesfehérvári Halesz ligetben egy nonstop performance-ot is megvalósítottak. Ennek keretében közösen festettek egy 10 méteres képet, szarvassal, emberrel, fával. Csorba maga is lefutott 60 kört (60 km), miközben felügyelte a 24 órán át tartó közös festés folyamatát. Mindezzel összefüggésben az édesapja emlékeztére rendezett emléknapon, Kisbénen arról adott elő, hogy milyen lehetőséget kínál a beteg emberek számára az alázat és a hit. Nézete szerint az akaratgyenge beteg, aki képes elfogadni betegségét és nem a harcot választja, hanem a „felsőbb erőt”, akire rábízhatta magát, végre megpihenhet, és újult erőre kaphat. „Aki ugyanis kialakítja a helyes hozzáállást saját állapotára, sorsa, önmaga valóságához, az elfogadja élete minden stációját. Aki a helyes tájékoztatás birtokában leteszi a fegyvert, képes lehet arra is, hogy együtt tudjon élni betegségével. Aki a helyes betegségtudat birtokosa lesz, azt viszont már lehet akaraterővel rendelkező embernek is nevezni”. És belefoglalmazza saját önmegismerésével kapcsolatos felismeréseit is a szövegébe: „Ha pl. rendszeresen edz és magából kihozza a legjobbat, annak van Istene, annak esélye van életminősége javítására.”¹⁵⁵ Mit ért a festőművész Csorba ezen kijelentések alatt?

Történetek, példák sora teszi elfogadhatóvá érvelését, amiben

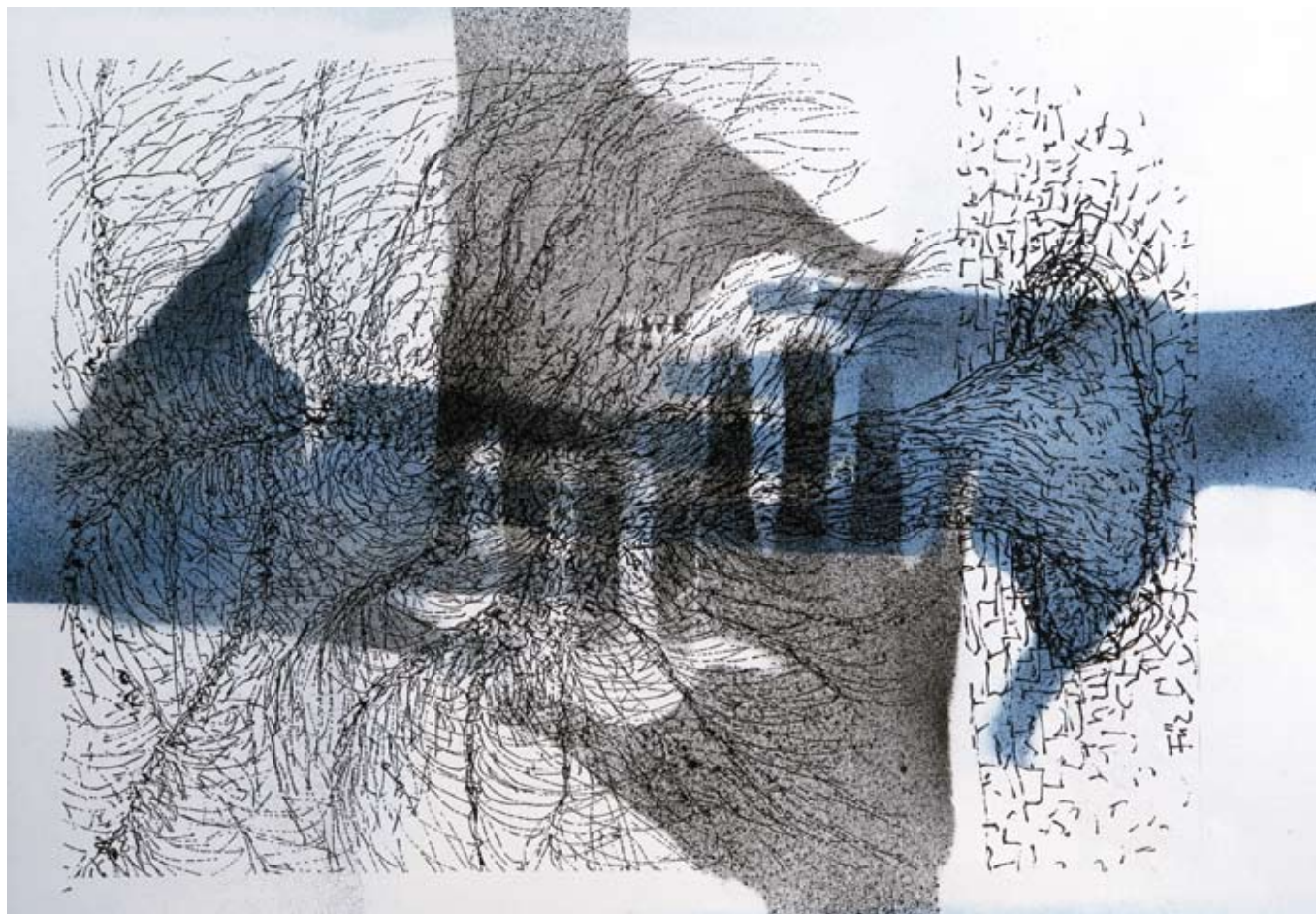
153 Várnagy Tibor: Betegség, művészet, terápia? www.c3.hu/~ligal/bmt.html

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

155 Csorba levele Aknai Tamásnak, 2007. szeptember 24.



Rajzok vegyes technikával, 2008, Horányi gyűjtemény.



Horányi gyűjtemény.

a művészet és mindennapi élet, a művészet gyógyító funkciói és kapacitásai szinte rituális összetömörödésben lesznek (be)láthatóvá. Mindezekben ritmusok és arányérzék tagolják a folyamatokat, olykor titokzatos kijelentések, bizonyításra nagyon is rászoruló programok, amik azonban mindezek ellenére magukkal ragadóak tudnak lenni. Felszabadító erejük. Művészet-szerűek.

A sclerosis multiplex betegsége fájdalmasan ágyhoz láncolja az embert. A Halesz ligetben találkozhatott Csorba avval a „Mónikával”, aki öt év leláncolt állapotából tört ki, erőnek erejével mozogni kezdett, majd egy év alatt eldobta a mankóit (mintha egy nő Forrest Gampot alakított volna) és a fehérvári örömfutás 24 órája alatt összesen 36 kilométert kocogott, segítség nélkül. Erről és hasonló tapasztalatokról bőszéggel beszámolt a PTE MK Művészetterápiás tagozatának gyakorlati kurzusain és bemutatta elkészült képanyagát. A 2007-es fehérvári képet Csorba a Simon László Alapítvány támogatta művész-baráti kör három tagjának részvételével hozta létre. A Lipót ellehetetlenülésével a Magyarok Házának Arany János termében, HABARTS' név alatt kezdett működni 2006-tól egy csoport Csorba vezetésével.¹⁵⁶

A monográfia megírásának idején (2008) annak a fejlődésnek már összefoglalhatók a stációi, amelyben az egykori pszichiátriai páciensek képesek önmagától működő baráti kört létrehozni és fenntartani. Csorba egyébként 2006-tól kezdte szervezni a Magyarok Házában a Simon László Művészeti Kört, melynek tagsága az OPNI alkotók köréből és a hátránnyal élők közül verbuválódott. 2008. április 11-én, a Költészet napján itt, a Magyarok Házában a Simon László Művészeti Kör emlékestet szervezett József Attila tiszteletére, ahová a Lipótmezei egykori Központi Foglalkoztató vezetése és pacientúrája szinte teljes létszámban ellátogatott. „Ez volt életem eddigi legmagasztosabb civil pillanata, hiszen engem is meglepett a kör tagságának szervezőkészsége stb. Szekeres Zsolt azóta virul, amióta ide jár

és olyan frappáns önarcképpel és József Attila portréval rukkolt elő, hogy na!” – írta az eseményről Csorba.¹⁵⁷

Ugyanez vonatkozik az aszódi fiatalemberekre is, akik a bűnelkövető életforma miatt kerülnek peremhelyzetbe. Sajátélmény alapon van Csorbának összehasonlítás alapja a különféle megvonások hatásainak értékeléséhez. Az aszódi fiúnevelő intézet munkatársa, ahol szükség van rá, akit történetesen eredeti nevén Simonnak hívnak, aki művészettel közösségteremtő művészként megidézheti a Somlai Artúr alakította lélekmentő figurát. A Dózsa Módszertani Szociális Központ munkatársaként pedig az otthontalan, gyógyíthatatlan dagantos betegek művészetterápiájával foglalkozott. Az itt szerzett tapasztalatokat megosztja az egyetemi hallgatókkal. Nem olyan időket élünk, amelyben mindennek jól érthető oka és eredménye van, és amelyben olyan könnyen észre lehet venni az összefüggéseket. Csorba stratégiai hangolását próféciákban jelzi, hogy most jött el a „Valahol Európában” ideje a „számunkra, akik meg szeretnénk előzni a soron következő nagy konfliktusokat.”¹⁵⁸ Most jött el a „szarvasúzők” ideje, a magyar „tűzszekerek” is kezdenek befűteni a kazánokba és az „indul a bakterház” hangulatában kezdjük összeszedni magunkat. Miért ne éppen Aszód lenne az a hely, ahonnan elementáris erővel jelentkezne a kitörni vágyó, sportolni akaró fiatal, aki nincs elkényeztetve a sorsától.” Talányosan és mégis szép képekkel folytatja fejtegetését: „Sajnos a gyertya másik vége is ég, aki pedig itt pislákol, annak az exitus sorsa jut. Ami szintén a porhüvelyen át való kijutással jár. Az életről, a halálba. A Dózsa¹⁵⁹ tehát a halál, míg Aszód az élet? Egymás tükörképe, inverze a két szó. Köztük található a felépülő művészek sorsa, a baráti kör... Ilyen példa lehet Sugár Gábor, akit a MAOE nem vett fel, de 2007 nyarán a Magyar Festők Társasága tagjai közé sorolta. Egymaga in tézett minden, ahogyan minden művész szabadon teszi ezt, amióta világ a világ” – mondta Csorba.

156 A Habarts' baráti kör tagjai hetenként egyszer találkoznak, és együtt dolgoznak 17 és 19 óra között. Csorbát csak akkor hívják, ha meg szeretnének valamit beszélni vele. Illetve ő akkor jelenik meg, ha van valami aktuális, elvégzendő feladat. A kör egyik része például a fehérvári Örömfutáson is részt vett 3 fővel, a másik része pedig Kisbéren, egy kiállításon szerepelt, ahol Vonat témájú munkáikat állították ki, mert ez volt a pályázati felkérés és részt vettek a Simon László Emléknapi rendezvényein. „Az alkotókör kilépett a medicina védőszárnyai alól, elszakadt a hagyományos kreatív terápia sémáitól. Olyan nyitott műhellyé alakult, amelyben a vezető magatartásával azonosulók és az ellene lázadók egyforma mozgásteret, kibontakozási lehetőséget kapnak. Csorba iskolájából a pszichiátriai osztály óvodának látszik. A személyzet tagjai olyan óvónők, akik nem engedik felnőtté válni a rájuk bízott gyermekeiket. A Csorba-csoport a demokráciát nem reggel 8-tól du. 4-ig, nem heti kétszer egy órában a nagycsoport idején, hanem folyama - tosan gyakorolja.” A Csorba-féle csoportok a medicinális függő helyzetükből kiszakított pszichiátriai betegek önálló vállalkozásainak hatnak In Gerevich József: Terápiák társadalma – társadalmak terápiája. Magvető Kiadó, Budapest, 1983., Gyorsuló idő sorozat.

157 Levél Aknai Tamásnak, 2008. április 13-án.

158 Valahol Európában. Magyar film, 1947. Rendezte Radványi Géza. A film meséje: Simon Péter karmester egy romos várban él, itt várja a békét. A második világháborúban elárult, hontalan, éhes gyerekek csapatba verődve kóborolnak, így találunk rá Simonra. A gyerekek és a muzsikusközött barátság szövődik. Együtt védik meg várukat az egyik gyerek halála árán az ellenük hergelt falusiaktól, és közösen harcolnak ki a fogságba esett társaik kiszabadulását. Véget ér a háború. Simon Péter zenész az ódon kastélyt hivatalosan is a gyerekek otthonává teszi. Csorba a főszereplő Somlai Artúrra tett utalást.

159 Levél Aknai Tamásnak a coincenciáról, 2007. augusztus 3.



Jópásztor - Szombathelyi szélmalomharc, vegyes technika, papír, 101 × 70 cm, 1993, j. l.: Csorba Simon LACI



Kőszeg VI., vegyes technika, papír, 100 × 70 cm, 1995, j. I.: Laci, Csorba Simon, 1995. II. 08.

Kéz, farkas

A párbeszéd bármely formája Csorba szerint attól magasztos, mert kölcsönös ráhagyatkozás, ami kegyelmi állapot, ami az alkotás kiemelt tudati állapotára jellemző érzékenység is egyben. Spirituális értelemben véve lényegtelen kérdés az, hogy a szellemi lét melyik állapotában szólítjuk meg egymást. Fantasztikus üzenete ez a barlangi művész túlélési képessé gének és alapvető bizonyítéka annak, hogy nincs késő jégkorszaki vagy kora atomkorszaki művész, hanem csak a művész létezik maga, aki élhet akár ötvenezer évvel ezelőtt, akkor is alapvetően ugyanazt tette, mint a mai korszakban teszi: firkál a barlang falára. Firkái egytől egyig fénymásolt alapra készült rajzok tussal, csőtoll közreműködésével, néhol fekete akril spray-t is igénybe véve. Csorba már működésének kezdetén is bizonyította, hogy a kép véglegességének és befejezettségének értelmezésében eltér az általános felfogástól. Periódustól függetlenül, akár hosszú idő elteltével is „rámegy” egy-egy munkájának már kidolgozott felületére, átalakítja a korábban megoldott formakombinációkat. A Thomas de Quincey által érzékenyen láttatott és megismert palimpszeszt tartalmához keres és talál Csorba technikát.¹⁶⁰

*A Farkas Balázs firká (Farkas Balázs szenvedése, 2006. 06. 12.) és a megszéldült, de vérengző vad farkas képei időben is közel vannak egymáshoz. Az ember, a képben emlegetett személyiség attól szenved, hogy saját maga érdekében engednie kell. Megszabadulnia rossz beidegződéseitől. Az állat, a farkas attól, hogy nem ehett többé emberhúst.¹⁶¹ Miután átesett a Ferenc testvérrel való találkozáson, ugyanabban a városban kellett ételért esedeznie, ahol szabadon garázdálkodhatott korábban. Spirituális és technikai kapcsolat van a firkák között. Jelenleg három példány van belőlük, mindhárom az Úti Ferencesek Margit körüti plébániáján nyert elhelyezést. Allegorikus gesztust jelenített meg a hellén antikvitást idéző jelenetekben. Aszklepiosz, Hermész és a beteg hármását egy kis szarvasűnő teszi egységes egésszé.¹⁶² A gyógyító kéz áldása érinti a beteg kezét. Szent Ferenc is kezét nyújt, melyet a farkas felemelt jobb mancsával nyugtáz. A háttérben tömegjelenet. Az emberek félnek, és a változás is félelmetes. *Első kézfestménye* alig kivehetően a *Gubbiói farkas* klasszikus lenyomatának*

nyomán készült munka.¹⁶³ Ha tetszik, ciklusba rendezhető sorozat követi ezt az első „kézfestményt”. Ami tökéletesen alátámasztja Marcel Duchamp XX. századi „nagy leszámolásának” programját, ami egyebek mellett a „kéz ostoba megdicsőülésének” megvetésével is kiegészült. Az „öskéznyom” spontán materiálakcióknak, félig-meddig bábjátékot is idéző kliséfeldolgozásoknak is változata. Itt azonban nem a kezek jelennek meg kliséként, hanem a beállítások és figurák, a kompozíció maga. Csorba számos esetben használ papírkivágásokat, amelyeknek pozitív, negatív rajzaiból, kitöltött formáiból építkezik. A képben felidéződő esemény Assisi Szent Ferenc leghíresebb, természettel kapcsolatos története.

Tipikus legenda, jelképes értelme azonban Csorba világszemléletében és gyakorlatias kreatív észjárásában nagy energiájú közép-pont. Ez a történet az antikizáló-historizáló Csorba-képek által is emlékeztet a görög mítoszra, amelyben Herkules megöli az orosz-lánt. Herkules nyers hatalma még csak arra volt elégséges, hogy az orosz-lánt (a természet) meggyilkolásával enyhítse az embernek és a természetnek éppen az ember emberként való önmeghatározásával és természetből kiemelkedésével felerősödő konfliktusát. Ferenc, Krisztus hatalmánál fogva sikeresen kibékítette az embert a természettel. Csorba számára ösztönösen is a természet „előformáival”, kialakulatlan morzsálékosságával volt megidézhető ez az erős kifejezés. Ami végeredményben az antik klasszikus anthropos pantheon metron (az ember mindennek a mértéke) megnyilatkozásaival szemben egy ismeretlenebb és titokzatosabb szabályt helyezett a kompozíciót meghatározó motívumok közé. A gyilkosság helyett a szelíd szeretet, a természet tökéletes rendjének tisztelete idéződik a Csorba-mű programjában. Huszadik századi művészként már nem tehette meg, hogy az emberi kultúrában kitisztázott és klasszikusan természetellenes művészet hagyományaiból válogasson, amikor munkájának (és számos más munkájának) technikai kivitelezése felől kellett döntenie. A formaelőttés alakulás anyagi megjelenésének kezdeti állapotában rögzíti munkáinak alakzatait, és igen gyakran ugyanilyen félbehagyottnak tetsző egyéb eljárásokat „vezet rá” az eredetileg felvázolt kompozíciókra.

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

161 Thomas de Quincey: Egy angol ópiumevő vallomásai. (Confessions of an English Opium-Eater) Budapest. Cartaphilus, 2006.) A palimpszeszt fejezet.

162 A gubbiói farkas legendája is árulkodó történet. Szent Ferenc a vérengző fenevadat testvéreknek szólítja, a kereszt jelével megszéldíti, és megbékíti a város lakóival. Tudja, a farkas nem gonosz, csak az éhség kerítette hatalmába (Jókai-kódex 146–153 – ZOLNAI Gyula: Nyelvméleink a könyvnyomtatás koráig. Bp. 1894. 94–103. és CodHung 8, 312–327. alapján. Latin: Speculum vitae beati Francisci et sociorum eius., Tótfalusi István: A gubbiói farkas éneke stb),

163 Aszklepiosz (latinosan: Aesculapius, régiesen: Eszkuláp) a gyógyítás istene a görög-római mitológiában. Apollón és Korónisz nimfa gyermeke (Ez a Csorba-kép Bárdos Vera tulajdonában van). Kezdetben csak halandó volt, ám Zeusz az istenek közé emelte, így lett ő a gyógyítás és a gyógyhatású szerek istene. Négy leánya volt, akik szintén az orvoslásban értek el nagy eredményeket. Makháon a sebészet mestere, Podaleirosz a belső bajok ismerője, Panakeia a gyógyszerkészítésért öle és Hügieia a közegészségügy patrónája volt. In Robert Graves: A görög mítoszok. Budapest, Európa, 1970, I. kötet, 273–280. l.

Pontszerűség, lenyomatok, improvizatív firka, graffitirajz és vastag festékanyag keverednek a felületeken. Csorba képein azonban nem található meg elvont formában az a „metafizikus mag”, ami mondjuk Mondriannál, vagy éppen a sok tekintetben mintaként vehető Veszelszky Bélánál segít a bizonytalanságot bizonyossággá szilárdítani.¹⁶⁴ Az ember belvilágának valósága Csorba esetében minden bizonnyal a Szent Ferenc-i természet rétegzettségének, bonyolultságának és elsődlegességének adataiból, de mindenekelőtt a közvetlenségből szerveződik – ismeretlen szabályok szerint. És ebben a Veszelszky-féle pontstruktúra csak parányi, formai értelmű részletkérdés, nem elméleti-analitikus végeredmény.¹⁶⁵ A kép maga könnyeden a „*peinture claire*” hangulatát sugározva bontakozik ki az ujjhegyekkel és ki tudja, hogy milyen eszközökkel és nyomhagyásokkal létrehozott felületből, mint ahogyan az opálos ködből rajzolódik ki egy hajóval megközelített tengerparti település képe az utazó szeme előtt. És legyen csak egyszerűen állatszélidőző a kép meséje, a derűs felhang, az egymás felé forduló, mozdulattal összekapcsolódó alakok ellentétes dinamikájú foltja a természet két lehetséges végpontjának, az embernek és az állatnak a találkozásáról „beszél”.

Az utóbbi harminc év magyar művészetében néhány emlékezetes művészi kísérlet hasonló eredményekre jutott. Gémes Péter sorsa és nézetei az önmagával végzett fotóátalakításokkal mintha a barlang falára festő művész változatlan attitűdjében lenne megragadható.¹⁶⁶ A későjégkorszaktól máig érvényes emberi eszmélet a mozdulatok jellegzetes ismétlődésében szinte piederstálra helyezi az emberi testet, annak darabokra vágott és oltárképpé transzformált, újjászülető egységével. Csorba álomszerű találkozásait a „Gémeskúttal” igen izgalmasan tárják fel a következő sorok:¹⁶⁷ „Mintha a Csutoros¹⁶⁸ jött volna, akivel sosem találkoztam, de akit felvettek az orvosira, azonban el sem kezdte, inkább belevadult a

60-as évekbe, akárha vad farkas volna? Szerencséjére mindig akadt mecénás, aki életben tartotta. De megszelídíteni nem hagyta magát. Nekem szerencsém volt a futással. Engem is sokan akartak megváltoztatni, de hiába. Azután jött a nagy út, a lélegzés felfedezése és a nagy távolságok, a morális fejlődés, a család és a kisgyermek. Majd a hirtelen jött csoda, amit a múlt és a jelen együtt tettek le asztalomra, hogy a tapasztalatok fényében látni kezdjem a szépet és a jót. Most szombaton a Szent Ferenc Kórházban segítetttem beteg apámnak. Megettettem, ápolgattam, elvittem hozzá unokáit és mind szerettük egymást. A 96. évét tapossa. Trombózisgyanúval került kórházi kezelésre. Aggodalomra nincsen ok, ám arra bőven lesz lehetőségem, hogy néha meglátogassam, hogy beszélgessünk egy kicsit, apa és fia. A megszelídült farkas hamar belepusztult a koldulásba. Az emberi lélek másféle.”¹⁶⁹ Az antikizáló, filozofáló rajzidézetek szereplő magányos alak a kígyóval ugyancsak egy archaikus kép átalakítása. Eredetileg egy univerzális használatra ajánlkozó Hermész volt a varázsbottjával, mellyel hírt visz az élők világából a holtak világába. Csorba a botot is kígyóvá alakította, még bonyolultabbá téve a figura spirituális összetettségét. Ezekkel a munkákkal kapcsolatban is folyamatosan hivatkozik a barlangrajz hasonlatra. Erőssé válik a benyomásunk, hogy mintha mindig barlangrajzokon dolgozott volna. Így lehetett ez egykor Pécsen az Anna utcában, majd a Pilván-féle romos házban, a Kaposvári utca végén. Ekkoriban készült az 1969-es első budapesti bemutatkozása, amit Jáky Géza szervezett. Ezekon a korai képeken feltétlenül áthúzódott egy erős mitológiai tónus. Az Aszklepiosz változatok időszakában az ősi, archaikus–klasszikus görög művészet figuráit rajzolta, fújta „barlangjának falára”, az ott elhelyezett szép, fehér lapokra. A *Múza* és az *Ébredés* című kiállítások anyagát mind mitológiai feldolgozások jelentették.¹⁷⁰ Az 1998–2001-ig tartó alkotói periódus vázlataiból válogatott megközelítések mindegyike

164 Gubbio városában „egy hatalmas testű, rettenetes és vérengző farkas garázdálkodott, amely nemcsak az állatokat, hanem még az embereket is fölfalta” – olvasható Assisi Szent Ferenc Virágoskertjében. Amikor Ferenc ellátogatott a városba, megszánta az embereket, akik elmesélték neki a történetet. Kiment az erdőbe, hogy találkozzon a fenevaddal. Amikor a farkas megpillantotta őt, azonnal nekitámadt. Ferenc azonban keresztet vetett a farkas elé, aki erre azonnal megtorpant. „Gyere ide, farkas testvér!” – mondta Ferenc. A farkas engedelmeskedett. „Krisztus nevében parancsolom, hogy se engem, se másokat ne bántsál.” Majd prédikálni kezdett a farkasnak, amiért irgalom nélkül pusztította Isten teremtményeit, és megígértette vele, hogy többé nem bánt egyetlen állatot vagy embert sem. Az emberek szóval fejezték ki helyeslésüket, a farkas pedig jobb mancsával esküdött. Attól a naptól kezdve a farkas és az emberek megtartották a Ferenc által kötött egyezséget.

165 Aknai Katalin: A táj, a torony, a filodendron. *Ars Hungarica*, 2000/2., 301–308. l.

166 Schmitt Jenő Henrik: Művészet, etikai élet, szerelem. Bevezető tanulmány: Migrai József. Táltos kiadása, Budapest, 1917. 45. l.

167 Gémes Péter grafikus, fotóművész (1951–1996.) Legjellegzetesebb műveivel a – body arthoz kapcsolódó – magyar képzőművészeti fotóhasználat egyik legeredetibb képviselőjévé vált. Kikísérletezett egy különös technikát, amellyel saját testéről és modellekről olykor negatív hatású, fekete-fehér fényképeket készített. Fotómunkássága két periódusra osztható. Az elsőben, az 1980-as években, antikizáló-görög mitológiai – témákhoz nyúl (Barlang-allegóriák, Hérakleitosz, Pásztor, Hírnök, Révész). A másodikban (1990-es évek) saját testének mozgásából egyre elvontabb és nagyvonalúbb elemeket teremt, s azokból bonyolult szekvenciákat állít össze. Néhány spirituális ihletésű munkája: X „Apokrif”, Palindrom négyzet, 1991, Fekete négyzet, 1993, vagy a lábszármotívumokból meander szerűen összeállított Oszlopok és Napló (mindkettő 1995) munkássága összegzésének tekinthető. Irodalom: Cs. Tóth L.: G. P. fotografikus etűdjei, Új Művészet, Dékei K.: Pályakép, Szegő Gy.: Életvíz-jelek (kat., bev. tan., Dóvin Galéria, Budapest, 1994), Beke L.: Die Positiv-Negativ-Kunst von P. G. (kat., bev. tan., Ifa-Galerie, Berlin, 1995).

168 Levél Aknai Tamásnak, 2008. január 30.

169 Csutoros Sándor (1942–1989) az 1960-as években induló művészgenerációhoz tartozott. Első szobrai archaizáló bazaltfigurák, jellegzetes függő plasztikái a paraszti tárgykultúra és a növényi formák hatásáról tanúskodnak. Üveg- és műanyag gömbsorai, szalagfűrésszel vágott, Ja-Ko-Tánia szoborsorozata és a Zalában felállított, hatalmas fakonstrukciói a népi ornamentika alkalmazásával mitikus tartalmak kifejezésére törekedtek.

170 Levél Aknai Tamásnak, 2008. február 15.

a gyógyító művészet aspektusaira mutat. A kígyóról tudjuk, hogy Aszklépiosz gyógyító templomának egyik segítője. Az Abaton¹⁷¹ mélyén alvó beteg gyakran álmodik vele és mire felkel a nap, meg is szabadul bajától. A kétalakos grafika is Aszklépioszt mutatja a kígyós bottal, mely az orvoslás jelképe, és a beteget, akit kezével megérint. A szarvasról tudjuk, hogy gyógyító jelkép, a jógit testesíti meg. Nálunk, a magyar mitológiában is szent állat, metamorfózisra képes. A 2006-os év firkái a barlangi, ősi művészet automatikus írásmódját idézik fel. Mindegyikből elősugárzik valamennyi szenvedés, jóllehet a firkarétegek alatt érezhetőek a rejtőzködő ábrázolások. A szenvedés mindig többretegű. A legtöbb firka alapja valamely másik rajz vagy a saját formáját létrehozó csurgatás. Úgy tetszik, sokan beköszönnek most Csorba barlangjába, ahol egyszerre élhető át a késői jégkorszak veszélyeztetettségében élő, rettenetesen törekeny ember minden félelme. Ahol megállt az idő és megszűnik a robbanékony, technika uralta korszak lelki természetű apróságokra tekintettel nem lévő terrorja. Az atomkorszak érzelmmentes egzaktságának megtévesztő hamissága. „Most a falfestés ideje következik el, és arra készülök, hogy olyant tegyek, amit eddig csak kevés esetben tettem.”¹⁷² Csorba 1990-ben Berlinben egy barátjának udvari mellékpületéről leverte a vakolatot és saját, korábban kifejlesztett freskótechnikáját akarta próbára tenni. Egy római ifjút ábrázoló, ovális portrét vakolt a téglára. Még mindig változatlanul jó állapotban van, és az időjárás viszontagságaira fittyet hányva díszleg eredeti helyén. 2004 telén meglátogatta berlini barátját és meglepődéssel látta viszont a munkáját. Ezt a falfestési módot Aszódon fogja ismét kipróbálni. Az együttes falra festés gyakorlatát szeretné megvalósítani bűnelkövető fiatalokkal, akiket elzártak, és jelenleg javító, nevelő képzésben vesznek részt. (Lásd Murál/Morál csoport.)

A mitológiai sorhoz illeszkedő *Prométheusz* szinte szokványos illusztráció, ami kivágásának szokatlanságával lep meg. A közelebbi vizsgálat azonban bebizonyítja, hogy nem is ebben van a lap érdekessége, hanem a rajzolási módszerek eleven keverésében, amik a kisebb felületeken tökéletesen egyneműen jelennek meg, és így mint a legszebb Gentile da Fabriano képek kelméinek egyidejű sokféleségéhez hasonlóan hatnak.¹⁷³ A felületet testes festékekkel is „megmintázták” Csorba, ezt színezte és rajzolta tovább, miközben mesterien érzékelteti a felülnézeti perspektívát, a lebegést, a madár „befogásának” mozdulatát. A nagyon pontos arányokkal szolgáló figurális munkák nemegyszer annak is köszönhetik hatásukat, hogy alkotójuk sablonokat használ, amelyeknek más más értelmű

és kivitelű felhasználása eleve biztosít valamiféle ornamentális egységességet a képnek. Az ismétlődések lehetőségét jól kihasználja Csorba a rajzosságnak és festőiségnek, roncsolt formának és elemi mértékű színezésnek olyan kombinációiban, mint az 1997-es *Grazi* táncosnő és a vele egy lendülettel készült további, többalakos *grazi* képekben. Ezeknek a munkáknak kompozicionális előképei már 1997-ben a *Kőszeg* sorozat torziókkal stilizált és a harmonikus színdinamikai kapcsolódásokat szinte kizáró lapjaiban is megmutatkoznak. A színeket és figurákat hordozó felület természetes árnyalata, a ráfestés zaklatott futamai, a pepecselő rajzolgatás és firkálás, valamint a több színt vegyítő csöpögtetés és lendületes fröccsentés „kalligráfiája” végül is egy függőleges arányokkal jellemzett, perdülésben deformálódó test képzetét kelti. Így egyszerre a mozgás elbizonytalanító effektusai és ugyanakkor az anyagok eltűnésének, drámai keveredésének és oxidációjának kapcsolódásai is benne vannak ezekben a lapokban, kétségtelenül jól jellemezve Csorba a priori meglévő „egység”- gondolatát. Itt értelemyszerűen nemcsak a formák optikai, hanem az anyagok, eszközök, technológiák és a felidézett folyamatok spekulatív, képzettsírtásokkal is telített egységének kérdése vetődik fel. Az 1995-ös *Lóhalálban rohanok* és függőleges hangsúlyú párhuzamos darabjai mindezeket a viszonylatokat az „élvezhetőség” sokkal nagyobb megengedéseivel felszerelve jelenítik meg. Alapsémaként megmarad a térbeli közép-pontban többféle irányban találkozó, majd továbbfutó gesztusok rendje, egy alapvetően csillagszerű plasztikai forma – ami egyébként Csorba művészi idejének legkülönbözőbb helyein és terein is megmutatkozik. Egy olyan plasztikai jel, amelyhez megint csak a formai biztonság közvetett élménye tapad. De egy olyan jel, amelynek destrukcióját a belőle kiinduló és rajta keresztülrohanó gesztusok végzik el, végeredményben eredményesen. A fekete, vörös, sárga és zöld színek eleven kontrasztjai és a csapkodóan „megírt” alakábrázolás együttesen egy bonyolult ellen pontot teremtenek a centrális bizonyosság tételével szemben. Itt is a coincidentia oppositorum skolasztikus igazsága dereng át a látszólag tébolyult sémán. És ezek a lapok „megtűrik” a robbanékony gesztusokat lecsendesítő képtípusokat is maguk mellett. Az *Anyá és fia*, *Apa és fia* sorozat 1995-ös darabjai sokkal inkább a rezignált és melankolikus Csorba színvilágára épülnek, mint a korábban említett. Az alap színezése és a ráfestések lényegében foltokkal történt, amelyekre újabb és sietős, sematikus ráfestések kerültek, jelezve a témában benne lévő figuratív, hagyományosan rögzült ikont.

170 Levél Aknai Tamásnak, 2008. február 15.

171 A Múzsák kiállítás a Fővárosi Képtár Kiscelli Múzeumában volt 2001. december 13. és 2002. január 13 között. Az Ébredés 1999-es nagy falképe a Neorológiai Klinikán, lásd külön fejezetben.

172 Az Abaton az ógörögben megközelíthetetlen, erődített helyszínt jelentett. Legvalószínűbb az, hogy Epidaurosban az Aszklépiosz szentélyhez épült pihenőház elnevezése volt az Abaton, de a Nílus egyik szent szigetén is volt egy Abatos, Rodoszban az Artemisia szobra köré épített erődítményt is Abatonnak neveztek.

173 Részlet a már idézett 2008. január 30-án írt levélből.

„Jelenleg, 2008 tavaszán azért nincs motivációm és készítem arra, hogy telefirkáljam a falat, mert környezetem a műterem-barlang elhagyására kényszerít. Állítólag tavasszal szedhetem a sátorfámat. Gyászos kedvemben vagyok. Még szerencse, hogy vannak terveim” – írta egy levelében Csorba.¹⁷⁵ A műterem-barlang hasonlat nem véletlen elszólás. Többször használja, az élet-barlang nyilvánvaló metafora megnyilvánulásaiban. Az élet kerete, mint valamely, a ready made idézőjeles formájában kiválasztott magasrendű kontextus, a világ maga barlangként borul valamennyiünkre. Kijárata ugyancsak szimbolikus értelmű, ahogy erre Csorba *Embervárta II.* című képével együtt idézhető verse is utal.

Az ember időtlen lényegét, belső valóságának viszonyait firtató, ezért óhatatlanul mitológiai jellegű példázatokat igénybe vevő Csorba a kilencvenes évek legelejétől bőséggel láthatja a házfalakon, közösségi helyek felületein azt, amit a modern és kommersz fogyasztási reklámtechnika és pszichológia motivációja nyomán az alkalmazott művészet mutat. A méreteken rejlő hatásokat és a kommunikáció lehetőségét. 1990-ben, Berlinben festette fel először egy különösebben nem jelentős alkalmi építmény falára Apolló egy archaikus forrásból származó változatát. Hogy miért jelenik meg festői jelkombinációiban ez az ábra? Az „Együtt festés” fejezetben erről, számos Csorba szöveg felhasználásával esik szó. Itt, ebben a körben jelenik meg a lenyomatban és a kontúrok jelezte formahiányban, negatívként egy alkotói módszer, aminek analógiája leginkább mély történeti képzettségűsítésével a barlangi művészet korszakából idézhető fel. Máshonnan is persze, de Csorbának értelemszerűen felel meg jobban az univerzális emberi működés kezdőpontjai körül megtalálni a maga indukciós alapjait. Miképpen megtörtént valami hasonló Csontváry esetében is, amikor az 1903-as *Római híd Mosztárban* című kép adott alkalmat alkotójának arra, hogy a „klasszikus korszak” (Római Birodalom) és a „nagy történeti tett” (híddépítés) felidézésére az

igénybe vehető bosnyák megnevezésnél „nemesebb” forrásokra is utaljon a kép címében „római” jelzővel.

Az ív és a táv, ami a *Los Manos* barlang korszakát a modern városi „barlanglakóval” együtt mutatja fel, így valamiképpen a mélység és hitelesség erejét is képes kölcsönözni a modern műnek. Az „örök visszatérés” megkerülhetetlen készítményei jelennek meg az igen bonyolult eljárásokkal variált, más-más tematikai céllal felépített, rajzolt, festett, fújó képekben. Amely módszerhez társul az ugyancsak gyakran használt lenyomat is. Bárminek a lenyomata. És ebben a tényeken nyugvó megállapításban ott van feltétlenül annak a jelzése is, hogy Csorba legkorábbi, a hatvanas évek közepén készült grafikai művei éppen ebben a szellemben tartalmazzák a lenyomat nagy állandósággal érvényesített mágiikus-rituális színezetű, ámde ki soha nem mondott poétikáját.

Az „éberen lévő világ”¹⁷⁶ a tudatos közösségi megegyezések nyelvét használja, az álmodók visszavonulnak saját, mindenki mástól elkülönülő valóságukba, mondja Hérakleitoszsal, nagyméretű 1999-es pannójának, az *Ébredőknek* elkészülte után Csorba. Néhány évre visszatekintő érdeklődés és kutatás gyümölcse a kép, pályatársak szerencsés keze és segítőkészsége kellett ahhoz, hogy az egyetemi klinika közösségi terébe éppen ez a munka kerüljön. A papírból kivágott figura körvonalai, a körvonalakon belül és kívül munkálkodó festői kézynyomok, amelyek teret töltenek ki, a kontúrok körül színeznék, ezek jelentik a festői frazeológiát. Miközben a „pattern” kézenfekvő szabályossága, vagyis az egyazon sablon alapján készült lenyomat vagy formahiány (attól függően, hogy üresen hagyja a művész a kontúrban belüli területet vagy éppenséggel feltölti) a sorolásban folytonos ismétlődésekkel sziklaszilárd arányrendszert garantál. Jó példa erre az *Őskézynyomok* formai előzményeiként ható Gua Masri II. barlangja (Kelet-Kalimantan, Borneo-Indonézia).¹⁷⁷ A művészet mágiájának és benne a vizuális művészet lényegi kérdéseinek alkalmas terepét jelenti az *Őskézynyom*, hiszen a legegyszerűbb

174 Russell Dale Guthrie: *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago, 2005. Ebben az Appendix 2. Hand Biometric részében a Pattern of Individual Hand Measurement alfejezet foglalkozik a kézynyomok festészetével és az azokból rekonstruálható valóságos – gyerek – emberről. 468. l. „First, the statistical analyses tell us that the majority of the Paleolithic artists who left these handprint stencils in caves were young people. But they also show a great diversity of ages. As noted by other researchers, some prints were made by very young children (younger even than those in my baseline sample). Two hand images are so small that the toddler/baby had to have been carried back into the cave. These occur in Gargas Cave in southern France, which is unusual in having passageways that are easy to traverse and an easy entrance which remained open during much of the past.” Vagy: Chazine J.-M.: *Préhistoire: Découverte de grottes ornées à Bornéo*. *Archeologia*, 352, janv. 1999, 2-19. l.

175 Levél Aknai Tamásnak, 2008. január 30. Az idézett szakaszban utalás történik arra, hogy a Thököly úti műterem épületét lebontják, hogy a megszokott munka-alkotóhely, barlang meg fog szűnni, és hogy a temérdek munka, könyv, szerszám, anyagok elhelyezésének gondja váratlanul szakadt a nyakába.

176 Evvel a címmel rendeztek 2007. június 28-án konferenciát Csorba Ébredők című faliképéről a SOTE Neurológiai klinikáján, amely a Santorini Apollo és a görög mitológia alakjainak jelenlétét vizsgálta. A konferencia moderátora dr. Szirmai Imre, résztvevői Jankovics Marcell filmrendező, kultúrtörténész, dr. Steiger Kornél filozófiatörténész és Christiana Mauro, a „Múza” voltak.

177 Chazine J.-M.: *Préhistoire: Découverte de grottes ornées à Bornéo*. *Archeologia*, 352, janv. 1999, 2-19. l.

földszíneket jelentő koloritban éppúgy a Földhöz tartozás képzei táruznak fel, mint a virtuális formákat még nem ismerő (vagy azokat elvető) tényleges identifikáció a kezek körberajzolásával, a „kézjel” örök érvényének, visszavonhatatlanságának rendezgetésével. Organikus és rendszerszerű, egzisztenciálisan minden további bekövetkezés motorjának tetsző az „öntudat” vagy „önmegjelenítés”, ami ezekben a felidézett „első” gesztusokban mutatkozik.

Nem meglepő itt sem, hogy Csorba ezúttal is a létezés és művészi ténykedés egymásra utaló, egymást feltételező és elsődlegesen megválaszolandó kérdéseit teszi fel, amelyekre a választ feltétlenül művészetben belüli eszközökkel kívánja megadni. De úgy, hogy abban lehetőség szerint annyi elemet vesz igénybe a lélektan és történelem területéről, a saját köznapi motivációk közegéből, amennyit csak lehet. A „fújva festés” módszeréhez

dokumentációt talál, átveszi azt, gyakorolja, alkalmazza. A lélegzet itt is előkerül, mint a futás közben, a kép „függ” a tüdőből kipréselt levegő nyomásától, ami festékszemeteket ragad magával, a távolság legyőzése és az izmok működtetése a lélegzetvételtől „függ”. A „kifelé és befelé” a be- és kilégzés, szívás és fújás organikus folyamatai, az energia- és jelátvitel analóg irányai mind ott vannak e lapok konnotációiban. Csorba a felületre mintegy a rituális jelzések hitelesítését szolgáló ornamentikaként helyezi el a két gyermekes módon festett, őskori barlangművészetet idéző állatalakot és egy cikcakk-motívumot, ami az eszmélet elvont és egzakt képleteként hat. Az ösztönös és naiv naturalizmussal szemben a szigorú és személytelen igazság igénye tömörödik e spekulatív jelbe.¹⁷⁸

A művészet egyik legősibb funkciója, a lelki-testi egyensúlyzavarok mérséklésének céljával mozgásba hozott kreativitás, Csorba

Aszklépiosz Senkiföldjén Gyógyít-e a művészet?

egyik legtöbbször visszatérő készítése. Érdemesnek látszik ezen a ponton felidézni dr. Szirmai Imre gondolatait, aki az *Ébredés* (1999) kép kapcsán az „új művészet” megrendelőjének nevében szólal meg. Nem mond eredeti felismeréseket, de hangsúlyai a művészet mégis meglévő funkciózavaraira utalnak. Minden kétséget elhárítván fontosnak találja a megrendelést és a mindenkori megrendelőt, aki, ha létezik, elévülhetetlen motivációt tesztesít meg. A művész általa tekintheti magát lényegesnek, mert a megrendelésekből kitetszik, hogy másoknak is szüksége van a munkájára. A művészet terápiás helyzet sokban emlékeztet arra, amikor valaki megbízást ad, és ugyanilyen fontos dolog az is, amikor gyermekek részére biztosítjuk kreativitásuk fejlesztését. Küldetés értékű pedig az, amikor az ilyenféle tapasztalatokat el-esett embertársaink megsegítésében gyümölcsoztetjük. Szirmai professzor is tudja, hogy a művészetterápiás gyakorlatban ne-

megyszer harmónia és eredendő báj ragyog a résztvevők szemében. Csorba ehhez hozzáteszi, hogy a csoport tagjai ilyenkor egész lényüket átadják egymásnak, és ez a léleksugárzás játékonnyan árad szét a közösség egészére.

„A művész felelőssége meg is magyarázza, hogy mi a művészetterápia lényege. Lammel Ilona¹⁷⁹ anyaként, művészként, kézművesként hozta tudtomra, hogy az üzenetátadás olyan, mint amikor valakinek a kezébe agyagot adunk, vagy amikor újszülött embert bíz ránk Isten, hogy felelősséget vállaljunk sorsáért. Felelősek vagyunk egymásért. Felelősségérzetünk tudatában tesszük a dolgunkat. Ettől leszünk hitelesek. Ettől a meggyőződéstől lesz alkotó légkör a jelenlétünkben. Ettől a felelősségtől átitátódva vagyunk képesek a kórházi terepen vagy bármely más szélsőséges helyzetben, együtt érezve szenvedő embertársainkkal, kulturális élményt biztosítani részükre. Ezért érezte maga számára

178 Gottfried Semper és Alois Riegl „aranykorról” szóló klasszikus vitáját szó szerint idézhetnénk az idézett képi kettősség feloldására. Lásd: Gaughan, J.: German Architectural Theory and the Search for Modern Identity. Journal of Design Hist. 1998; 11: 97–100. I.; Sedlmayr, Hans. „Die Quintessenz der Lehren Riegls.” Kunst und Wahrheit: zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, Rowohlt Kiadó, 1958. 14–34. I.; Kultermann, Udo: The History of Art History. New York, Abaris Kiadó, 1993. 163–164. I.

179 Lammel Ilona keramikus (Budapest, 1950. június 26. – Budapest, 1998. november 17.). 1971–1976: Magyar Iparművészeti Főiskola, mestere Schrammel Imre volt. 1991-től a Magyar Iparművészeti Főiskola Mesterképző Intézetének a tanára. 1985, 1987, 1988, 1989, 1992: Siklósi Építészeti Kerámia Szimpózium, 1983, 1986, 1994: Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió, 1993-ban Losoncon, 1994-ben a Minterhermsdorfi (D) Nemzetközi Kerámia Szimpóziumon dolgozott. A Terra csoport (1991) tagja. 1984, 1990: Országos Kerámia Biennálé, Pécs, különdíj; 1985: Faenza, Premio Acquisto Ente Provinciale Turismo Di Ravenna; 1998: Országos Kerámia Biennálé, Pécs, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete díja. Főként porcelánlapokból épített, finom színezésű plasztikákat készített. Írások róla: Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 1985/4-6. Tav. CIII., A Terra csoport, Budapest, 1994., Új utakon a Terra Csoport, Magyar Iparművészet, 1996/1., Sárkány József: Lammel Ilona 1950–1998. Magyar Iparművészet, 1999/2.

kötelezőnek Ilona, hogy súlyos betegen is segítsen beteg embertársain. Föltehetően magam ugyanilyen okkal foglalkozom művészetterápiával, immáron 35 esztendeje.”¹⁸⁰

Önmagára vonatkoztatva számtalan esetben sikerrel indította el, követte és fejezte be ennek a gyakorlatnak képekben megmutatkozó folyamatait. Művészetterápiás gyógyító munkájában ugyan leegyszerűsítve „firkálásnak” tekinti az „önátadó” kreatív formakezelést és jelkialakítást, törekvéseiben azonban az „emberi forma” megtalálása, megformálása és a vele folytatható párbeszéd „gyógyító” kapacitásai is jelentékeny helyet kapnak. Csorba és munkatársai 2002 novemberben a Magyar Hospice Alapítvány Módszertani Központjából, Dr. Muszbek Katalin főorvosnő támogatásával indították el az első, halmozottan hátrányos szociális helyzetű csoportoknak a művészetterápiás foglalkozásokat a Budapesti Módszertani Szociális Központ és Intézményei (BMSZKI) Dózsa György úti Átmeneti Hajléktalan Szállóján.¹⁸¹ 2003-tól a csoporttagokat elsősorban az itt működő Orvosi Krízis Szolgálat otthontalan betegei közül verbuválták, de továbblépve igyekeztek kiszélesíteni a foglalkoztatottak körét és a művészetterápiás „kezelésbe” bevonni például azokat a gyógyíthatatlan állapotú, végső stádiumban lévő rosszindulatú daganatos betegeket is, akik még mozgásképesek voltak és érdeklődésük még megtartott volt. Az osztály, ahol a munka elkezdődött, egy 73 ágyas ápolási és krónikus belgyógyászati részleg volt. Mentek a foglalkozásokra balesetben elszenvedett törések után, agyrázkódással, vagy alkoholizmus szövődményeivel. Demenciával, alsóvégtagi érzéskülfélttel, iszkémiás szívbetegeggel, cerebrovaszkuláris, krónikus obstruktív tüdőbetegeggel. Voltak nyílt osztályon kezelhető testi-lelki zavarokkal küzdő betegek és fenntartottak 8-10 ágyat az utolsó stádiumban lévő rosszindulatú daganatos betegeknek, akik hospice ellátásban részesültek a fájdalmak csillapításával, ápolással és tüneti terápiával.

A művészetterápiás csoportba elsősorban az osztályon kezelteket vonták be, és figyeltek arra, hogy az utolsó stádiumban lévők is minél többen bekerüljenek a csoportba. Döntően három terápiás cél vezette a csoportot, amelynek Csorba, a festőművész is tagja volt. Megkíséreltek segíteni az otthontalanság elviselését, a sikeres visszailleszkedés megvalósulása érdekében. Fontos cél, hogy kezeljék a betegségeiket, harmadrészt a haláluk előtti, végső állapotukban igyekeztek csökkenteni szorongásukat és szerették volna biztosítani számukra a lelki békét, hogy emberhez méltó tisztességben távozzanak az élők közül. Csorba teljes koncentrációval vett részt ebben a munkában. Terápiás tevékenységét

műalkotások sokasága kísérte. Igen gyakran együttműködésben azokkal, akikkel foglalkozott. Mivel nagy tapasztalattal megáldott segítő szolgálatról van szó, a foglalkozásokra rendszeresen meghívtak vendég koterapeutákat, akik lehetővé tették, hogy kívülről is ráláthassanak a nehéz szociális helyzetben küzdő-szenvedő betegeikre. A hajléktalanok a társadalmi *kiilleszkedési* folyamatban lelkileg súlyosan sérülnek és így mindenképpen rehabilitációra szorulnak ahhoz, hogy visszatérjenek egy, az adottnál valamivel differenciáltabb közösségbe. Ezt a rehabilitációs folyamatot a művészetterápia jelentősen segítheti az önértékelés, az önbecsülés felemelésével, a kreativitás felszabadításával.

Csorba részletes naplóban rögzítette művészetterápiás foglalkozásainak folyamatát és eseményeit. Figyelemre méltó körülményekről tanúskodnak azok a sorai, amelyekben a helyszínek kiválasztásáról írt. „Kezdetben a BMSZKI Kultúrtermében voltak a találkozások, majd a Krízisosztály emeleti ebédlőjében, hogy a mozgásukban korlátozottak is csatlakozhassanak a művészeti foglalkozáshoz. A helyszín megváltoztatása sokban hozzájárult a hajléktalan állapot pszichés történéseinek jobb megértéséhez” – jegyezte meg. Ugyancsak figyelemre méltó, ahogy a bonyolult szituációkat meg kívánta érteni, majd ahogy a megértésből művészetterápiás gyakorlatot kívánt kialakítani. Tudta, hogy az otthontalanság szinte lehetetlenné teszi az intim viszonyok kialakulását. A szeme előtt játszódott le a viselkedésminták sérülései, amelyeket aztán igen nehéz volt ismét működtetni. Rájött arra is, hogy a rábízott csoportokban ki szokták használni, ki szokták játszani egymás intimtájszükségleteit, és ezért a hajléktalanokat újra meg kell tanítani az intimitás kiélésére, ami a képzőművészeti alkotómunka egyik kimondott lehetősége. Láttá, hogy a művészetterápiás foglalkozásokat tanácsos ki egészíteni intimitásfejlesztő tréningekkel, játékokkal, humorral, pszichodráma-szerű önismereti lehetőséggel, relaxációs tréninggel (Schultz-féle autogén tréninggel, amiben Csorbának nagy gyakorlata van) és személyesebb közös beszédhelyzetekkel. Mindezekkel együtt gondja volt arra is, hogy a foglalkozások közötti időben az egyéni vágyakat is felkarolja, ha azt igényelték, személyes programjaikat is szervezte (múzeum-, kiállításlátogatás, kirándulás stb), esetenként más terapeuták részvételével. A tehetségesebb alkotók kiállításokon is bemutatkozhattak. Több kiállításon mutatták be ezek az alkotócsoportok munkáikat az OPNI Tárt Kapu Galériájában, a VAM Design Center Galériájában a Király utcában, a Marczbányi téri Művelődési Központ Pillanat Galériájában, az Uránia Nemzeti Filmszínház kávézójában, a Kisbéri Művelődési

180 Csorba: Hogyan? Animula könyvek, Budapest, 1999.

181 Király Mónika: Önképző kör a Dózsa Szállón. Részletek, A BMSZKI dolgozóinak lapja, 2: 10–11 (2004. december).

Központ Galériájában. Csorba számon tartja és követi „tanítványainak” útját, ami azt jelenti, hogy az „élet” egzisztenciálisan meghatározó helyzetait is jól ismerve próbálja irányítani a visszanyerni hivatott személyiség felé azokat, akik a kreatív vizualitás lehetőségeiben emberségük, érzelmeik, felelősségérzetük feltámasztásának kísérleteit le tudják folytatni. A „Dózsában” 2003. szeptember 19-én érkezett egy beteg a Kultúrteremben tartott foglalkozásra az osztályról.¹⁸² HIV-pozitív volt, amatőr művész, aki egészen a haláláig járt Csorba csoportjába. Ő volt az önképzőkör 17. résztvevője, ám a sorozatos újra megjelenései miatt, a 228. sorszámmal búcsúzott társaitól. Csorba nyilvántartásai szerint 2003-ban 46-an, 2004-ben 51-en, 2005-ben 72-en, 2006-ban 47-en vettek részt a foglalkozásain.

2007 teléig jó néhány sikeres rehabilitáció is bekövetkezett, és ezekben Csorba a művészetterápia típusú beavatkozásoknak a sikerét látja. Számon tartja halottait, róluk emlékeik gyűjtésével és személyiségük felidézésével hallgatói között megemlékezik. 2006-ban létrejött az Otthontalan Művészek Egyesülete, melynek tagjai kezdetben, korábban aktívan szerepeltek az Intézet művészeti foglalkozásain. Ezek az amatőrök rendszeresen kiállítanak az országos művészetterápiás kiállításokon és újabban a Csorba által létrehozott HABARTS' Tárlatokon is. Történetük fontos mozzanata, hogy 2007-ben saját lábukra álltak és önállóan szerveztek kiállításokat. (Az önsegítés nyilvánvaló tendenciájának a megerősödése az egyik bevallott célja a művészetterápiának...) Az elsőt éppen a BMSZKI (anyaintézet) Kultúrteremben, a másodikat a Kocsis utcai Munkásszálló Kultúrtermében, a harmadikat a KÖSZI Galériájában. Feljegyzései között igen megható, egyszerűsített tanulságos az, amelyikben egy tumoros otthontalan beteg terápiajának bemutatásával érzékeltette a művészetterapeuta munkáját. Megemlékezett egy tanítványáról, aki haláláig aktív résztvevője volt a művészeti csoport tevékenységének. „Szertárosi pozícióig vitte, csak ritkán hiányzott. Ennek az együttlétnek az emlékére ajándékozott meg bennünket barackmagokból, saját két kezével kifaragott kulcstartókkal.

Esete kapcsán arra is szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a gyógyíthatatlan betegekkel való csoportos művészetterápia lényeges eleme a gyászmunka. Ezeken a speciális foglalkozásokon a csoport eséllyel segít abban, hogy a tagok sajátélményként szóban és írásban, műalkotások létrehozása által, együtt dolgozzák fel sorstársuk elvesztését.” De olvasta és értékelte az orvosi anamnézist is: „Évek óta ismert epilepsziája különlegesen súlyos rosszullétet okozott ez év februárjában. Ezt követően koponya CT-t készítettek, ahol kiderült az áttételes agydaganat jelenlé-

te. Elsődleges daganatot kerestek, amire a tüdőben találtak rá. Onkológiai kezelése miatt került felvételre az otthontalan beteg. Innen a Krízis Szolgálatról járt rendszeresen sugár- és kemoterápiára. Halálos betegsége és alkoholizmusa miatt a szakmájában (szobafestő-mázoló) és a családjában sem tudott teljesen megfelelni... Elvesztette összes eddigi élő kapcsolatát és a szüleivel sem volt jó viszonyban, így az utcára került. Betegsége elhatalmasodása közben, tulajdonképpen második családjává vált a művészeti önképzőkör. Lelkileg egy kicsit erősebbé vált, szociálisan helyre rázódott és a felesége engedélyével rendszeresen látogathatta kislányukat. Ebben a halálos kimenetelű szituációban a művészeti csoport és a kislánya tartotta benne a lelket. Fontosnak érezte magát, ahol nem hiányzott egyik foglalkozásokról sem, mert szertárosi feladatot látott el. El nem tudta képzelni, hogy ilyen fiatalon meg lehet halni. Tervei voltak, sikereket élt meg, hiszen képes volt az alkotó munkára. Minden erejével készül a gyógyulásra. Pszichológusával intenzív kapcsolatot létesített. Egyéni találkozásai voltak. Kiállításokra és egyéb programokra mentek. A csoportban is egyre aktívabbá vált. A nyár vége felé – a rendszeres terápia következtében – kezdett kihullani a haja és ismételt epilepsziás rosszullétei voltak. A súlyos lelki traumát kiváltó halálos betegség időszakos depresszióval is járt. Ezek kezelésében a művészetterápiás foglalkozásoknak fontos szerepe lehetett. Egyre soványabb és gyengébb lett és valahol mélyen érezhette, hogy súlyosan beteg. Minden erejére szükség volt, amikor elkészítette a barackmag kulcstartókat.

Egy hónappal a halála előtt hirtelen tudatosult, hogy betegsége halálos, gyógyíthatatlan. Ettől pszichotikussá vált, céltalanul ödöngött a városban. Leitta magát. A csoport még ezen a nyomorúságos helyzetén is átsegítette. Bármit megbeszélhetett a terapeutákkal, a csoporttagokkal. Úgy érezhette, hogy elfogadják olyannak, amilyen. A lelki béke állapotában halt meg. Fájdalma már nem volt, hiszen az M-Eslon (morfium) adagját 2×130 mg-ra kellett emelni. Egy szombat hajnalon ment el. Előző este még részt vett a művészeti foglalkozáson. Gyengén, homályos tudatállapotban, de nagy örömmel vett búcsút társaitól, környezetétől. Szomorú története azt igazolja, hogy a súlyosan beteg „hospice” páciensek életminőségének fenntartásában, a lelki egyensúly minél hosszabb ideig való megtartásában a művészetterápia sokat segíthet. Átemel a depressziókon és a szorongásokon. Elfogadó közösséget biztosít. A személyisége nem marad magára és emberként a végsőig örömet leli az alkotásban.”

A pszichológus írásaiból vett idézettel jól bemutatható Csorba terápiás kapcsolata ezzel a „tanítványával” és a csoporttal lét-

182 Budapesti Módszertani Szociális Központ és Intézményei (BMSZKI) Dózsa György úti Átmeneti Hajléktalan Szállóján.

rehozott munkatársi közösség. „2004 júliusában, pályakezdő pszichológusként, önkéntes segítői munkát vállaltam a BMSZKI Dózsa György úton működő speciális Önképzőkörében. Csorba, a Hospice Alapítvány közreműködésével, már 2002 óta vezető művészetterápiás csoportját a szálló lakói számára. A tagság egy része a krízis osztály betegeiből, másik része az otthontalan lakókból, a harmadik része külső látogatókból tevődött össze (nyitott csoport). Mielőtt beléptem az épület ajtaján, nem ismertem ezt a világot. Még soha nem jártam hajléktalanok között és személyesen sem ismertem egyetlen olyan embert, akit az utcára kerülés veszélye fenyegetett. Azt sem gondoltam volna, hogy ez sok emberrel milyen könnyen megtörténhet. Mostanára számos történetet hallottam az útról, mely a hajléktalanná válás felé vezethet. Megdöbbentett, hogy nem csak a szegénységből adódó hátrányos helyzet és a vele járó alulképzettség juttathatja az embert ide, hanem még a biztonságosnak látszó anyagi háttér, a jól fizető szakma, a magasabb végzettség dacára is előfordulhat, hogy valaki mélypontra kerülve, az utcára jut, vagy a hajléktalanok sorsában osztozva válik kirekesztetté. Elég hozzá egy rossz házasság, egy drámai betegség, egy súlyos baleset okozta munkaképtelenség, vagy éppen egy „rendszerátalakítás”. Ha nincs elég megküzdési kapacitás, nincs szociális védőháló, ami válságos helyzetben megtart, beindul egy visszafordíthatatlan folyamat, ami a lejtőn lefelé induló ember testi-lelki-szellemi szintjein is leépüléssel jár. G., a művészetterápia intézeti pártfogója, toborozza össze a betegeket.

Gyakran az oldott beszélgetés kell, vagy a szimpátia elnyerése, hogy az elesettek ceruzát, ecsetet vagy agyagot vegyenek a kezükbe. Majd szinte észrevétlenül mélyednek el a tevékenységben, megfeledkezve a külvilágról és saját bajukról. Vannak, akik csak mellékesen, automatikusan készítenek valamit, és örömet találnak az alkotásban, miközben komoly eszmecserét folytatnak egymással. Akinek a verbális önkifejezés számít, az megelégszik a beszélgetéssel és nem hoz létre műtárgyat. Csak gyúrja, nyomkodja az agyagot. Mint pl. a K. is, aki egyik oldalára teljesen béna és az egyik lábát amputálták. Mégis átél valami fontosat és észre sem veszi, hogy béna keze is megmozdul, amikor snóblizik Csorbával, vagy tapogatja, gyűrögeti az agyagot? Olyan is akad akinek a művészet része volt korábbi életének és itt úgy éli meg, mintha egy régi barátjával találkozna újra. Alkotás közben felelevenednek régi feledett emlékek, amelyek gyakran újra kifejeződnek műveikben. Ezek leginkább tájképek és természeti képek. Családot és embert

csak ritkábban ábrázolnak. Állatokat viszont annál gyakrabban.” A pszichológus leírásában Csorba, a művészetterapeuta éppen csak felvillan, de a „snóbli-motívum” jelzi, hogy itt korántsem egy akadémikusspekulatív esztétikai művészetfunkció képzetével találkozhatunk. Csorba a közösségteremtő művészet laza, rendkívül változékony kontúrjai között nem válogat sem embert, sem kreatív művészi eszközöket. Olyan komplexitása van a jelenlétének, ami csak a legújabb művészeti irányzatok egy-egy mágikus jelentőségű „főszereplőjének” nyomán kerül figyelmünk homlokterébe.¹⁸³

Hatalmas tudást szerzett Csorba itt az emberről. Feljegyzéseiben mindez a legnagyobb magától értetődéssel követhető. Kolléganője, Mónika magokat, terméseket vitt egyszer a csoportfoglalkozásra és ezekről beszélgetett a résztvevőkkel. Arról, hogy milyen erős jelképi értékei vannak a magnak. Hogy ősi termőerő hordozója. Benne van a kész növény, mint amiként a magzatban is benne van a kifejllett élőlény, és benne van az irány is, amerre majd kifejlődik belőle a felnőtt példány. Tisztázták és egyetértettek abban, hogy mindenki valamilyen mértékben egy magocska és így magában hordozza a mindenség energiáit. Ezután mindenki készített egy agyagmagot. Ahogyan kibomlik valami a formátlanságból és valamivé válik. A. ezután faragta ki – egy hét leforgása alatt – barackmagokból készített kulcstartóit.

A mag? „Egy másik alkalommal MAGunkról beszélünk és MAGunkat formáztuk. A. munkája egy szétrepedt agyaghéj, ami-ben a belső magot egy pánt hozzászorítja a maghéjhoz. A pántot úgy helyezte el, hogy tartsa a belső magot, ami egy gömbforma. Érdekes, hogy a maghéj jóval nagyobb, mint amekkorát a mag igényelne. Mintha a maghéj túl korán, nem természetes módon kezdett volna kibomlani, hiszen a kis mag még nem repeszthet-le magáról héját. A maghéj a mag otthona és ruhája, mely védi tartalmát, hogy a megfelelő időben engedjen a belső fejlődés nyomásának. A maghéj halálát a duzzadó életenergia okozza, mely utat tör magának és a halál egyben egy új élet kezdetének a jele. Ebben a nyitott maghéjban azonban egy pánt benne tartja a magot levedlett ruhájában, s a fejlődés útját akadályozza. A. csendesen ülve sokáig nézte alkotását, s csak ennyit fűzött hozzá: ebben minden benne van, amit mondhatnék. A mag mindennek a legtömörebb végső sűrítménye, s nemcsak a kezdet, de a vég is benne van.

Alkotásainkban a szimbólumokon keresztül megfogható a lényeg, de gyakran elvész, ha beszélünk róla... Következő alka-

183 Csorba, mintha Joseph Beuys kompromittált „termék” fogalmát továbbgondolva járja el. „Egyvalami azonban nagyon biztos, olyan korban élünk, amelyben a szabadságot könnyen és gyakran önkényű torzítják, ez tény, és azok a termékek, amelyeket jelenleg produkálunk, messzemenően az önkényből származnak és még nem a szabadságból. In Volker Harlan: Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal. Metronom Kiadó, Bp. 2001. 83. l. A „jó” világ, mint a szabad ember alkotása c. fejezetben.

lommal A. egy-egy saját készítésű MAG kulcstartót ajándékozott nekünk... lelakkozott barackmagokból.”

Fog-kéz? „Következő alkalommal fogat készített agyagból. A fog négy gyökerével néhányunkat egy kapaszkodó kézre is emléktette. A munka utáni közös beszélgetéskor A. elmondta, hogy fájt az egyik foga, ezért készített fogat. Tovább léptünk, és a többi művet is közösen szemléltük meg. A foglalkozásokon rendszerint a terapeuta is alkotással töltötte ideje egy részét. Ez alkalommal egy nonfiguratív alakzatot készítettem... úgy formálódott az agyag, ahogy ujjaimnak jólesett alakítani. Az egyik csoporttag egy kihúzott fog helyéhez hasonlította »művemet«. Kíváncsiságból belepróbáltuk illeszteni a fogat. Megdöbbenve tapasztaltuk a szinte tökéletes illeszkedést.” Tapasztalatainak világos logikai következménye lett az a meglátása is, hogy „az alkotófolyamat magányos tevékenység, még ha csoport keretek között zajlik is. Gyakran tapasztalható azonban, hogy az elmélyülten alkotó emberek között mintha egy tudattalan csatorna nyílna meg, mely utat nyit lélektől lélekig. A művészeti tevékenységek talán legfontosabb hozománya éppen az emberi tevékenységek szinkronizációja, a közös egymásra hangolódásnak a megteremtése. Épp ezért fontos lehet az alkotófolyamat levezetéseképpen egymás műveit megtekinteni, spontán verbális reakciókra is lehetőséget adni, hiszen ezúton önmagunkat és másokat értékes visszajelzésekkel ajándékozhatunk meg.”

Hogy a képzőművész szemléletére és mesterségének funkciójára vonatkozó érvényes felismerések milyen sokaságát „gyűjtheti” össze a „veszélyeztetettségnek” abban a közegében, amit magának keresett és választott, mutatja a leírás a BMSZKI Kultúrtermében 2007. április 25-én vezetett autogén tréninges sajátélmény csoport foglalkozásáról. A hallgatók a szociális szférában dolgozó szakemberek voltak. „Érdekes élményben volt részem, mert a résztvevőket nekem kellett megismertetnem a Schultz-féle autogén tréninggel, az általam bevezetett ülő helyzetű, képi alkotások általi, sajátélmény megosztásos (nonverbális) relaxációs módszerrel. A relaxáció alatti csend – talán a felelősség érzetének jele, hisz ezek az emberek most vesznek részt először autogén tréning csoporton – felidézte bennem azt a 2005. évi januári napot, amikor ugyanezen a helyen (de fekvő pozitúrájú at. csoporton) sors társai emlékeztek A.-ra, aki már legalább hat hete távozott el örökre e körből. A halála előtti napon, a pénteki csoporton megjelent ugyan közöttük, de nagyon legyengült volt és kísérettel érkezett. Egy szombati hajnalon szép csendesen ment el, magányosan. Akkor én Drezdában voltam tanulmány úton. M. helyettesített. Gyászcsoporthoz is vezetett a többiek részére, ahol gyertyafényes meditációval dolgozták fel a halállal kapcsolatos érzéseiket. M. igyekezett mindenről pontosan beszámolni.”

Csorba idézi őt is: „Az emberek szeretik megmutatni értékeiket egymásnak, a világnak. A belső képek megőrkítése sok energiát ad az alkotónak, hiszen ilyenkor önmagával van kapcsolatban. Megérezheti, hogy vannak dolgok, melyek hozzátartoznak, őt építik, az ő személyes értékei. Ezeket hitelesen fejezheti ki és önépítő hatással bírnak, főleg ha elismerés követi a tagság előtti nyilvánosságra kerülésüket. Az alkotások tematikája gyakorta hordoz transzcendens elemeket. Az eszmecsere fő motívumai is ilyenek lehetnek. Lehet szó Istenről, angyalról, ördögről, kerubról, kentaurról és más természetfeletti vagy mitológiai lényről, akár a görög vagy római klasszikusok korából. Felsorolok néhány elkészült alkotás címet: *Ádám és Éva a Paradicsomban, Keleti tündér, Nyugati boszorkány, Spirál, Paradicsommadár, Unikornis*. Ezek jelenléte és gyakori megjelenése utalhat a befelé fordulásra, a felfelé törekvésre és a szimbólumok e vágyak tudattalan kifejeződéseit reprezentálják. A. is gyakran használt ilyen motívumokat munkáiban. Vele egyénileg is foglalkoztam, és beszélgetéseink során sokszor megtapasztaltam spirituális igényét.”

A további leírások szerint A. döbbenetes változáson ment át. Segítséggel tudott csak járni, alakján csontvázra aszott a bőr. Morfiumos állapotában a kommunikáció minden formája kétségessé vált. „De le akart jönni a csoportba, leült a székre és köztünk akart lenni. (Furcsa, csak zárójelben jegyzem meg, olyan szubjektív érzés töltött el, hogy a fizikai átváltozás mellett valami eddig nem tapasztalt tisztaság áradt volna a tekintetéből, amikor egy-egy pillanatra feltisztult a kábultság kódéből.) Úgy döntöttem, a már ismert meditációval kezdünk és a gyógyforrás képét hívom elő. Reméltem, hogy el tud majd jutni kedvenc helyéhez, ahol úszkálni szeret a tóban. Beszélni már nem tudott. Egyik sors társa kísért fel a szobájába. A. lefeküdt, békésen és nyugodtan. Ezután többé már nem ébredt fel. Talán szép álmoképen ment el a földi világból? A következő két foglalkozás A. halálának feldolgozásával telt. Bár közelebbi kapcsolatban senkivel sem volt, mégis mélyen érintette a csoportot. Kérdéseket tettek fel: Tudta-e, hogy meg fog halni? Félt-e a haláltól? Elmeséltem nekik, hogyan vélekedett társuk ezekről a kérdésekről, mert A. hitt a sorsban, a reinkarnációban, hitte, hogy csak a teste fog elporladni és reménykedett az újjászületésben. Úgy hitte, hogy az ember csak a testet fogja elveszíteni a halálban, de a lelke újjászületik majd egy másik testben. Hogy milyen lesz az eljövendő élete? Szerinte a betegsége is azért alakult ki, mert a lelkében megmaradt valami, hogy emléktettesse őt a hibáira, amit előző életében vagy akár ebben az életében elkövetett. A betegségét törlesztésnek fogta fel, valamit jóvátett általa, de nem tudja, hogy mit? Ám saját halálának lehetőségéről sosem tudott beszélni. Egyperces néma csennel és mécsesek fényével emlékeztünk A.-ra az utolsó

csoportülésen. Erre nagy szükség van, hogy a halál kegyetlensége megszelídüljön és mindenki a maga módján búcsúzhasson el az önképzőköri tagtól, egy volt sorstársától. Ezzel az írással tőle búcsúzom a csoport nevében. Egyszer azt kérdeztem tőle, hogy mi volt segítségére, amikor életének legnehezebb szakaszát élte meg. Ezt válaszolta: – Azt tettem, amit Jézus mondott Júdásnak, a *Jézus Krisztus Szupersztárban*: – Tekints tovább, és nézd a jót.”

Csorba külső szemlélő számára megrendítő rajzok sokaságában követte az eseményeket, amelyekben a szenvedés, az élet és a halál tökéletesen elvont képi megjelenítését váltogetták a tökéletes jelentéstani világossággal fogalmazott portrék. Hideg tudomásulvétel, kritikus-ironikus kommentárok, szívszorító előadás elegyednek a rajzokon. Alkalmasak arra, hogy portrészertől mivoltukban teljes személyiséget idézzenek meg és jók arra is, hogy a kezelések, terápiás gyakorlat során felgyült tapasztalat konceptuális rögzítését is szolgálják. Az esetleírások talán jobban hozzátartoznak a gyakorlat orvosi értelemben vett gyógyító részéhez, azonban nyilvánvalóan beleoldódtak a Csorba képalkotó fantáziáját befolyásoló motívumok sokaságába. És folytassuk még a keresgélést a sajátosság művészetfelfogást érzékeltető esettanulmányok és leírások között.

„A visszahívást követő csendben K. (53) például egy házat rajzolt, bal kézzel, színes zsírkrétával. Kedves Aila, ezt írta a rajzlappara. K. jobb oldala lebénult, a jobb lába hiányzott. Ezért nehezebb esett a fekvés, az ülés, a létezés egyáltalán. Most mégis hajlandó a relaxáción részt venni és megkönnyebbülést él át. El tud mélyülni a lazulásban és a külvilágot el tudja távolítani magától. Még amputált lábáról is megfedezkedik, időlegesen elmúlnak fantomfájdalmai. Őt már semmi sem érdekli itt a szállón, mert egy hasonló, de másik szállásra fog a közeljövőben barátnőjével átköltözni. Azonban előre iszik a medve bőrére, és váratlanul, szívinfarktus következtében, 2005. 04. 03-án eltávozott az élők sorából. Ő volt az, aki először követte A.-t az örök vadászmezőkre. Szeretett velem snóblizni, visszatérni emlékezetben a pécsi bányászévekhez, egykori családjához, egykori boldogabb napjaihoz. A sors fintora,

hogy unokaöccse sírkőfaragó itt Pesten, és még időben felvették egymással a kapcsolatot, ezért rendes temetése lehetett. Az volt a vágya, hogy összehozzon minket, és hogy én tervezzek modern síremlékeket, amit az öccse majd megfarag. Velem pedig lerajzoltatta a portréját és elküldte rokonainak. Rajzolás közben mély gondolatai voltak, ilyenek mint: *inkább ne élnek, tán jobban járnék?* (2004. 12. 03.) Vagy: *Akinek nincs sorsa, az élőhalott.* (2005. 01. 14.) *Mindjárt hányingerem lesz ettől a lábszagtól.* (2005. 02. 18.) Majd ő is firkált egy falábú, félkezü figurát, kis segítséggel. (2005. 03. 11.). Áttételesen ez segíthette át őt a depresszióján és kezdte tervezgetni a jövőjét, kereste a kapcsolatot családjával, amikor jött a hirtelen halál. Gábor azonnal megírta a szomorú hírt nekem, mert K. látványos állapotjavulása az ő szívügye is volt. Valamiért az a csoport mindenkit mélyen érintett, akik részt vettünk küzdelmeikben. Talán, mert velük kezdtük – legalábbis Mónika és jómagam –, a hospice betegek szolgálatát.” Közvetlenül, magukban tekintve talán tökéletesen idegenek ezek a passzusok a tételes „képzőművészet-előállítás” megszokott normáitól. Amennyiben azonban a művészet a megismerés és megértés, a tanulás, illetve a felelősségérzet, önismeret és morális érlelődés gyakorlati terepe, amennyiben kölcsönösség és érdek lődés, úgy Csorba mesterműveket hoz létre. Nagy személyes odaadással és beleélőkészséggel megvalósított terápiás tevékenysége, valamint az együttműködve és önállóan mozgásba hozott képalkotó reflexiói részben ugyanabba az irányba mutatnak, ahol a modern művészet a „modern ember” teljes képét kívánja megrajzolni. Itt a „belehelyezkedés, az együttérzés, együtt gondolkodás” késztetései erőteljesen korlátozzák a művészettörténeti és technikai örökség érvényesül¹⁸⁴

Csorba feljegyzéseit olykor átítatja egy nagy igényű irodalmi érzékenységre utaló lírai hang, illetve érezhetően „poétizálja” olykor a „helyzetet”, amelynek leírása foglalkozásszerűen is kötelessége (amit persze nagy kedvvel és kreatív stilizálásokkal végez). Folytassuk hát a tallózást azokban a leírásokban, amelyekben a korábban említett A. sorsa biztosítja az összeköttetést jelen és múlt között.

184 Olyan (interdiszciplináris) közeg ez, amelyben lehetőség nyílik a művészetet és társadalmi környezetet összekötő alapvető kérdések megvitatására, és emellett arra, hogy megismerjük, a világ művészei hogyan válaszolnak az így adódó kihívásokra. Szóba kerülhetnek ezért a társadalmi és pszichológiai határhelyzeteket vizsgáló művészek akik változatos tevékenységekkel genetikai és biodiverzitási kérdéseket feszegetnek. Erhardt Miklós Várnagy Tiborral együtt a Manamana című, szociális és környezeti igazságosság és globalizáció kérdéseivel foglalkozó magazin alapítója. David Haley környezetvédelmi művész a Manchester Metropolitan University MIRIAD központjának kutatója. Az eco-art movement úttörő művészeiként Newton és Helen Mayer Harrison több mint harminc éve dolgozik biológusokkal, ökológusokkal és várostervezőkkel, hogy gyümölcsöző együttműködésükkel a biodiverzitást és a közösség fejlesztését elősegítő ötleteket és megoldásokat hozzanak létre. Kaszás Tamás utóbbi munkái a házfoglalással mint szociális és politikai tiltakozás kérdéseivel foglalkoznak, és emellett művészek és aktivisták kreatív együttműködését valósítják meg. Hildegard Kurt berlini kultúrateoretikus a fenntarthatóság esztétája. 2002-ben jelent meg Kultúra, művészet és fenntarthatóság (Kultur-Kunst- Nachhaltigkeit). Die Bedeutung von Kultur für das Leitbild Nachhaltige Entwicklung, Essen, 2002) c. könyve. Továbbá ő a németországi Művészet, Kultúra és Fenntarthatóság Intézet társalapítója. Kristina Leko egyik legismertebb műve a Tejről és emberekről c. (Cheese and Cream) kollaborációs, interdiszciplináris projektje, amelynek célja a zágrábi tejasszonyok termékeinek és megélhetésének védelme. Nemes Csaba legfrissebb projektje az Afrikai nap c. film (2006), amely a vidéki Magyarországon játszódik, és a kistermelők helyzetével foglalkozik a globalizált világban stb. stb. stb.

„L. (46 éves) egy színes portrét rajzolt zsírkrétával. Precízen kitöltötte a lapon látható rubrikákat. Szakképzett juhász, Karcagról. Nagyon megérintette őt a relaxációs gyakorlat és ezt képen, írásban is kifejezte. Pontosan követi az instrukciót. Egy őrzőangyal szárnya suhan át felette. Ez jóérzéssel tölti el, és biztonságban érzi magát. Szerinte minden embernek van őrangyala, aki vigyáz rá. Abban reménykedik, hogy A-t az őrangyala *segítette átjutni a másvilágra*. Szívesen rajzolt, festett, agyagozott. Alkotott házat, rétet, birkákat, pulikutyát. Elkerült a Dózsáról. Azóta nem hallottam róla. Emlékszem rá, hogy milyen jól tudott kapcsolatot teremteni másokkal. Így pl., az amerikai Nazareth College vendégdiákjaival, New Yorkból. A többiekre is nagy hatással volt ez a csoport és búcsúzóul egy színes képpel ajándékoztak meg minket. A képen főleg a budai hegyekben tett kirándulásukra utaló motívumok láthatók. De feltűnnek szimbólumok is. Élvezték a szita maszkkal való játékot.” A leírásban nyilvánvaló utalás történik arra a gondolatilag és motivációk természete szerint is igen összetett képalkotó folyamatra, ami a „szita” felhasználásával történik. Ennek kifejtésére másutt bővebben lesz lehetőségünk. E helyt a terápiával kapcsolatban csak annyit kell megjegyeznünk, hogy Csorba a maga autonóm műhelygyakorlatában és festői (művészi) tevékenységében sem szakad el az élményeknek művészetterápiában adott forrásaitól, eképpen az sem lehet véletlen, hogy a „kinti” művészi tevékenység megfontolásai korlátozatlanul felszínre jutnak a művészetterápiás alkotómunka közegében. Felismerte: nem közömbös, hogy milyen tárgyak kerülnek a terápiás csoportba. Köztudott Csorbáról, hogy van egy kalandos sorsú szőrszítája. Ennek legendáriumból itt ne idézzünk fel sokat, csak annyit jegyezzünk meg, hogy e szita segítségével szokott portrékat készíteni. A szita ebben az esetben egy sokjelentésű maszk, amin át lehet látni. Kedvelt foglalatosság a csoportfoglalkozásokon a „szita-teszt” megtapasztalása. Átnézve a lószőrszítán, majdnem élményszerű, hogy a külvilág „megszűrve” érkezik az észlelő elmébe. Nem is mindent érzékel az ember, csak azt látja, amit a szita szűrőjéből sikerül „kifogni”. És fordítva is érdekes ez, amikor az ember arcát a szitán keresztül lefényképezik. Élménnyé válik a felismerés, hogy a környezet másképpen lát, mint ahogyan mi magunkat. Ezek a tapasztalatok új belátásokhoz juttatják a hajléktalanokat. (Lásd a Szita fejezetet.)

Nagyon fontosnak tartják, hogy az alkotásokból kiállítások is alakuljanak. Eddig három kéпкиállításuk volt, amin a hajléktalan alkotók is részt vettek. Ezek az alkalmak nagyban fokozzák a cso-

porttagok önértékelését, erős pozitív élmény találkozni a közönséggel. Ilyenkor a hajléktalanok együtt látják alkotó munkájuk több hónapos eredményét, ami majdnem mindenkire mély benyomást tesz. Érzékelik a képek színességét és saját alkotókészségük „fejlődését”. Másrészt a kiállítás a jellemzően szerveződő közönségnek is általában nagyon tetszik. Vagy azért, mert valóban tetszetős alkotások születtek, vagy azért, mert a megpillantott nem professzionális közvetlenség, olykor naiv báj, ami árad a munkákból valamiféle azonosságérzetet vált ki a szemlélőkből. Csorba véleménye az, hogy úgyszólván mindegy is, hogy milyen színvonalú alkotások születtek a művészetterápia során, a munkák kiállítása mindig érzékletes és mindig önmagánál sokkal többet kimondó kifejezésértékű. Ilyenkor mindenki szembesül a hajléktalansors képi megnyilvánulásával, ami meg is hatja a látogatókat. A hajléktalanoknak pedig biztosítja a ténylegesen aktív rálátást a saját életükre. Ennek pedig bizonyosan van/lehet szerepe a diszkrimináció felszámolásában, miközben a hajléktalanokra is terápiás hatással van.¹⁸⁵

Feladatának tartja, hogy felfedezzen művészeket a hajléktalanfoglalkozásokon, akiket aztán a festőművész saját eszközeivel és kapcsolataival a csoporton kívül is menedzselni képes. Az eltelt legutóbbi négy év alatt 3-4 olyan alkotót találtak, aki művészi szinten rajzol. Ők tényleges tehetségük révén a saját útjuk szerint csinálhatnak „karriert”, például rendszeresen részt vesznek és díjat nyernek a Flaszter újság képpályázatain, vagy időnként segítik a csoportos foglalkozásokat. A csoport egyébként profitál ezeknek az embereknek a szellemi élet iránti szeretetéből. Megadja a hajléktalanoknak azt a reményt, hogy van kiút nyomorukból, másrészt új perspektívába helyezheti életüket. Összességében az a tapasztalatuk, hogy nő az önértékelés, javul a hangulat, szociális készség, magabiztosabbakká válnak, akik rendszeresen részt vesznek a művészetterápiás foglalkozásokon. Így valamennyivel könnyebbé válik az a folyamat, ami a társadalmi visszailleszkedést hivatott elősegíteni. A végstádiumban lévő daganatos betegek szorongása pedig jelentősen csökken, utolsó hónapjaik békésen telnek, ekkor is hasznosnak érzik magukat és a csoportban családias környezetre találnak. Ezek a betegek általában nagyon kötődnek a terapeutákhoz. És viszont. Amikor a korábban említett szakember-csoport relaxációs csöndje felidézte Csorba képzőművészen a többször megszólaltatott A. történetét, ráébredt, hogy A. még külföldre utazása előtt elbúcsúzott tőle és akkor adta át ünnepélyesen a barackmagból kifaragott kulcstartókat. „Mónikáét kajsizból, az

185 Kozma Judit: A szegénység pszichológiai vonatkozásai. Előadás „A munkanélküliség, szegénység, társadalmi kirekesztettség” konferencián, Budapest, 2002. október 16-án.

enyémet őszibarackból faragta ki. Mind a ketten magunknál tartjuk ezeket. Nagy testi és lelki erőre lehetett szüksége A-nak abban a végső és elgyöngült állapotában, amikor kifúrta a kemény maghéjat. Egy kifejező gesztussal hozott össze bennünket. Jelképpé vált számunkra ez a tett és megértette velünk, hogy az utolsó pillanatig képes az ember a művészet befogadására.

A csoport szétszéledt azóta. Ám mindig jönnek újabbak, csak mi maradunk magnak. A mindkettőnk első halottja (terápiás helyzetben) és a birtokunkban lévő »mag« is igen erős és tartalmas jelkép.” De igen tanulságos olvasni a kezelőorvos, belgyógyász–pszichiáter élményen alapuló véleményét is Csorba és csoportja tevékenységéről:

„Ilyen, rajzolással társított autogén tréningen most voltam először. Kíváncsi voltam rá, mert tudtam, hogy ez a specialitásod. Tetszett a gyertyafényes félhomály, ami nagyon romantikus volt és a gyertyafényes vacsorák hangulatát idézte. Utána fel kellett tennünk a kezünket, ez vezette be a relaxációt. Egy idő múlva meguntam tartani a kezemet, de szerencsére egyszer csak le lehetett engedni. Fokozatosan ellazultam, megnyugodtam, és békés, ringató érzés kerített hatalmába. Egy mosolygó arcot kellett felidézni, ő a kislányom volt. Valószínűleg gyorsan repült az idő, mert a 15 perces relaxációt 5 percesnek érzékeltem. A képi élmény ezt követően egy pálmafás tengerpart volt napfényvel, ami régi vágyamat idézte, és amit aztán mostanában a Kanári-szigeteken sikerült valóra is váltanom. Nagy élmény volt mások rajzainak nézegetése. Volt, aki képben nem tudott megnyilvánulni, valaki csak szöveget írt, más egy áthúzott nullát és megint más valamiféle geometriai nonfiguratív rajzban fejezte ki érzéseit. A rajzok között voltak meglehetősen egyszerű kifejezések is, pl. mező és ég. A művészetterápiában jártasabbak pedig valami nagyon bölcs szimbólumot rajzoltak, ezen kicsit derültem. Fontos volt a saját élmények elmondása, bár ezek konkrétan nem szóltak a konkrét képekről, el lehetett tűnődni azon, hogy ki miért rajzolta azt, amit rajzolt. Lehet, hogy hasznos, ha rá is kérdez az ember, miért az van az ábrán, ami van, engem pl. érdekelt volna. Úgyhogy tetszett a technika, aminek sajátos, misztikus hangulatot adott a gyertyafény, kár, hogy egy idő után a gyertyák csonkig égtek.”¹⁸⁶

1999-ben *Hogyan?* – címmel módszerleíró kötetet jelentetett meg az Animula kiadó.¹⁸⁷ Csorba szerző és szerkesztő szerepet is vállalt benne. Moussong-Kovács Erzsébet professzor lektorálta

a kötetet és „A Lektor, ha végül megszólalna...” című záró lapon szelíden megdorgálta, ugyanakkor meg is dicsérte Csorbát. Korszerűnek és eredetinek tekintette a módszert, ahogyan a betegek életminőségének javítása érdekében ténykedik, ideértve a pszichés koncentrációra felkészítő és önjutalmazó futásgyakorlatokat. De erősen hiányolta az orvosokat, a pszichológusokat és a tesztelést végző foglalkoztatókat. Hiányolta a konkrét, közösen megfogalmazott célokat. Elismerte, hogy hiteles naplójegyzetek készültek. A közölt módszer viszont a jelzett fázisában nem tanítható, nem adható át könnyen, és azt javasolta, hogy szakemberekkel szövetkezzen Csorba. Érdemes felidézni a zárómondatát:

„A tanulmányköteten három olyan tényező vonul végig, amit Mérei Ferenc a pszichoterápiára való alkalmasság ismervének tekintett: nevezetesen a regresszió képessége (lásd agyagózás), a játékoság és a változás iránti motiváció.”

A kötet mottóját Csorba egyébként Rainer Maria Rilketől kölcsönözte: *„A művészet nem önmagunk megértetése másokkal, hanem saját magunk halaszthatatlan igényű megértése. Ön tehát minél közelebb kerül legbensőbb magányában megalapozott látásmódjához, annál inkább elérte a művészi fokot, még ha senki emberfia nem érti is közléseit. Ám a ki nem mondott tartalom nem szenved csorbát, hiszen az természeténél fogva kimondhatatlan.”*

2005. január elején a Magyar Relaxációs és Szimbólumterápiás Egyesületben bemutatták A. esetét. Gyázmunkának fogták fel az előadásra való felkészülést. Az esetismertetés kapcsán a „mag” szimbólum jelentéséről, a magyar nyelvben elfoglalt központi szerepéről is igyekeztek szót ejteni. Amikor ott néhányan egyértelműen tudatosították egymás számára, hogy mennyi pozitív ösztönzést köszönhetnek például az otthontalan emberekkel való törődésnek. Azt is eldöntötték, hogy komolyan bevezetik – osztályos terápiás csoportként – az autogén tréning tapasztalat, művészi sajátélmény feldolgozását és ennek gyakorlati leírását.

A művészmonográfia műfájának hagyományai intenek arra, hogy ebben az irányban ne szélesítsük tovább a vizsgálat látószögét, hiszen innen már olyan szaktudományok felismeréseivel elegyes kiterjedések várnak ránk, amelyek visszacsatolásai ugyan folyamatosan tetten érhetők Csorba művészi munkásságában, ugyanakkor azonban eredményeit valamelyest mellékessé is tennék. De nem foszthatjuk meg olvasóinkat Szepesházi Kálmán sokatmondóan képes történetétől, akiről festett képét Csorba

186 Dr. Molnár Gábor fontos, idevonatkozó munkája A hajléktalanok egészségügyi ellátása, különös tekintettel pszichés állapotukra. In = Élethelyzet-életminőség, zsákutcák és kiutak. Glatz Ferenc és Vizi E. Szilveszter (szerk.). Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 2002, 137–161. old.

187 Csorba Simon: *Hogyan?* Animula Kiadó, Budapest 1999.

2008. február 28-án fejezte be.¹⁸⁸ Portrét festett az idős geológusról, akihez a hospice szolgálat önkéntes munkatársaként szegődött, minthogy „Kálmán bácsi” rákbetegségének végstadiumában, de magát mindvégig fegyelmezetten gyógyítva és abban a hitben, hogy a „vége jól sikerül majd”, társaságaként fogadta be Csorbát. Akivel végülis összebarátkozott. Március 3-án halt meg. Kiderült azonban, hogy Csorba, aki annyit foglalkozott a Hadészba kalauzul szegődő Hermésszel, Apollóval és gyógyító fiával, Aszklépioszsal, Kálmán bácsiban találkozott egy Apollón–Aszklépiosz modellel. Az emlékek között közösen tallózva találtak rá Kálmán bácsi egyik fiatalkori „pózolására”, illetve a dokumentumára, amely szerint ez a modellkedés nélkülözhetetlen kelléke volt egy, a Felvidéken lévő Privigye kórházának egyik épületében felavart mozaikképnek, Zmeták Ernő festőművész Aszklépioszról készített művének. Csorba ennek az antik témának a feldolgozását a

nyolcvanas évektől szakadatlanul folytatta, számos variációt, kis és nagy képet készített az Aszklépiosz figuráról anélkül, hogy az élet „külső” viszonyai felől közvetlen megerősítést kapott volna. Ez a Szepesházi Kálmánnal történt találkozás során viszont bekövetkezett. A papírra olajjal, tussal készült festmény közvetíti Csorbának a nyolcvanas évektől általánossá váló kombinált technikáját, amelyen a gesztusokat sokszor rendszertelen össze visszaságban hordozó festett rétegek (rétegrajzok) és a tiszta, de formákat kereső firkarajzok maguk (rajzrétegek) váltakoznak. Nem lehetséges pontosan megválaszolni, hogy mely jelek tekinthetők elsődlegesnek a készülés ideje szerint. Számos átfestés, újrarajzolás, megszüntetés és újrakezdés nyomán alakult ki ez a portré is. Amelynek fehérése, tisztasága, alig észrevehető festői frázisai végeredményben igen gazdagon strukturáltak, miközben nem tagadható, hogy festésének alapélménye az életből távozás misztériuma volt.

Ébredés. 1999

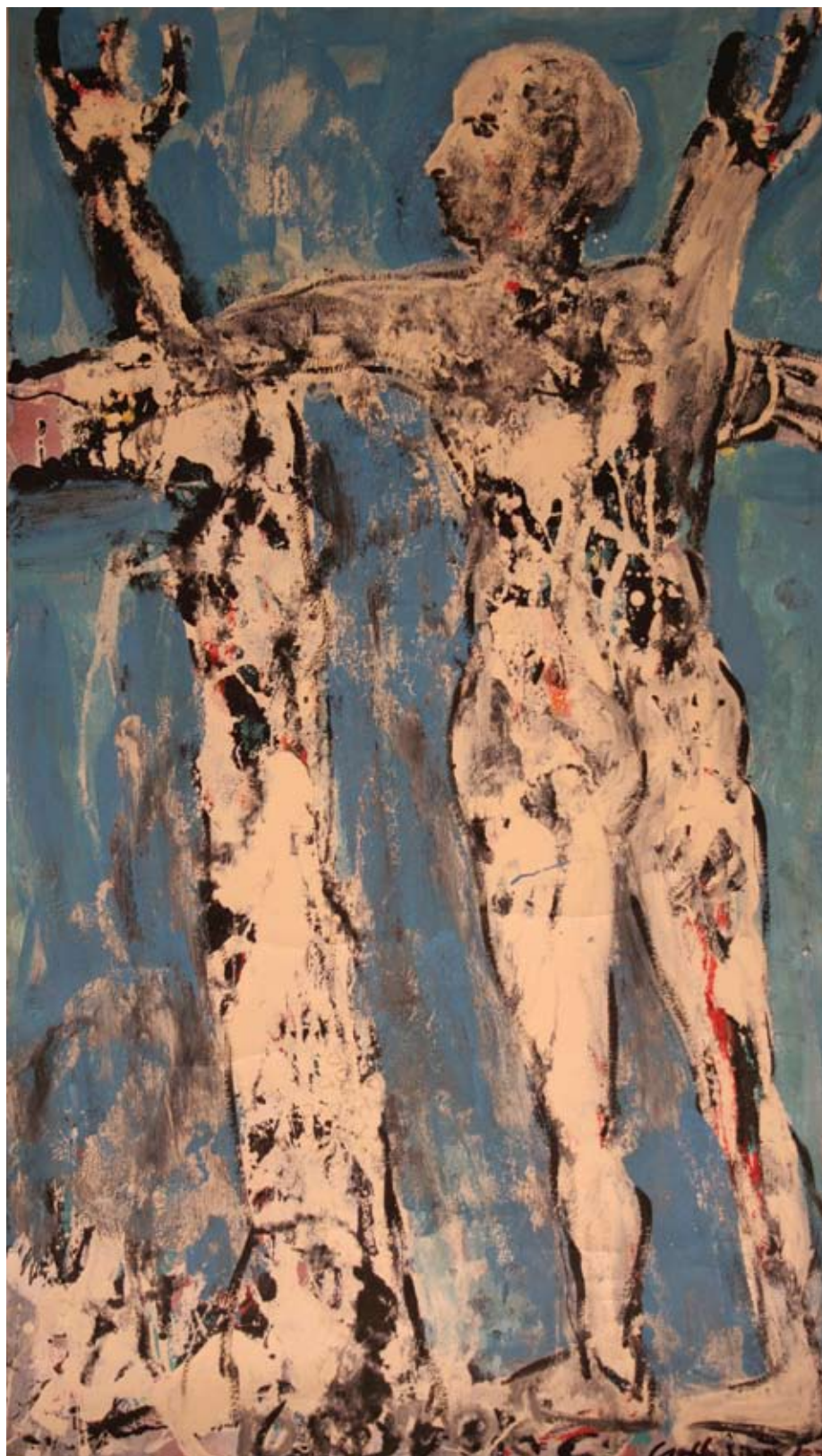
„A hetvenes évek végétől szem elől vesztettem Csorbát. 1995ben aztán elmentem hozzá, hogy meglássam gyermekeit és feleségét. Mivel hirtelen nem tudtam mást kitalálni, vittem neki egy frissen kisült kétkilós kenyeret. Ő ezt azonnal szimbolikus ajándéknak mondta. Kértem, hogy a klinika egyik nagyméretű helyiségébe fessen egy 14 méter hosszú faliképet, az anyagra és vászonra szerzek pénzt, a többire pedig pályázzon. Csorba mindenféle vázlatokat készített, amelyekben a görög és római klasszikus figurák tűntek elő. Aszklépiosz természetesen, ismét

a gondolkodás, és újjászületés szimbólumai, de mondtam neki, hogy unalmas a betegintézetekben minduntalan az egészséggel kapcsolatos megunt formákat láttatni, találjon ki valami mást. Sokáig nem talált ki semmit, majd elhívott egy év múlva a Thököly úton lévő műtermébe és megmutatta a nagyméretű vázlatokat. A knosszoszi lépő Isten volt rajtuk, más vázaképekből vett ember- és állatfigurákkal együtt. Jó lesz, mondtam Csorbának, aki éppen a Múzsákkal volt elfoglalva. Az ügyes beszédű Hermész, a lélekkísérő, a középkorban a sötétebb tudományok és titkok

188 Szepesházi Kálmán (1919. október 25. Felsőbalog, Gömör megye - 2008. március 3. Budapest) geológus, olajkutató. Rimaszombati érettségi után, 1937-ben a tanári pályát választotta. Prágába került és ott a cseh Károly Egyetemre járt. Csehül hamar megtanult. Élvezte a szabad, önálló életet, és főleg azt, hogy csak olyan tárgyakat kellett tanulnia, amelyeket nagyon szeretett. Gimnazista korában főleg növényekkel foglalkozott. Sziklakertje volt, kaktuszokkal bíbelődött. Éveken át lepkéket gyűjtött. Prágában ismerkedett meg a geológiával. 1938-ban a Felvidék magyarlakta részének Magyarországhoz csatolása után az egyetemet a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem filozófia szakán folytatta. Budapestet sohasem tudta annyira megszeretni, mint Prágát. Az egyetem ásvány-kőzetan tanszéken 1941-ben megürit a tanársegédi állás, és Mauritz professzor őt választotta tanársegédnek. Így lett a mindenki által csodált Mauritz tanszéknek a doktorandusza kőzetanból. A kristálytani és kőzettani gyakorlatot vezette, és közben a tanári diplomát is megszerezte. A Trefort utcai gimnáziumban volt gyakorló tanár. 1943 szeptemberében summa cum laude doktorált. 1943. október 1-jén bevonult katonának Erdélybe a 24. hegyi határőrség zászlóalj 1. lövész századához Bereckre, a székelyföldi vasútvonal végállomására. A tiszti iskola első évfolyamát Tusnádfürdőn végezte el, és tizedesi rendfokozatig jutott. 1944-ben, a németek Magyarországra bevonulása után visszakerült közben menetszázaddá alakult, mozgósított századához Kézdivásárhelyre. Kászonfelfiz határában orosz hadifogságba esett. Négy évig volt szovjet hadifogságban. 1948. július 1-jén indult haza, és hosszas bolyongás után, egy különvonaton, július 23-án érkezett meg Máramaroszigetre, majd onnan Debrecenbe, ahol leszerelték. 1949 elején az egyetemen dolgozott. Február végén behívták az Iparügyi Minisztériumba, ahol közölték vele, hogy a MAORT-nál van nagy geológushány. Pár nap múlva már Nagykanizsán volt és munkába állt. A Kutatási Osztályhoz került. Úgy érezte, hogy számára az olajkutató geológusi foglalkozásnál jobb nem is létezhet. A fizetése sem volt kevés, a zalai kutatási területek gyönyörűek voltak, az olajipari dolgozók mintaszerűen végezték a munkájukat. Nagyon jól érezte magát Zalában öt éven keresztül, eleinte Lovászi környékén, majd Nagykanizsán. Rengeteget tanult, minden létező olajipari szakirodalmat beszerzett. Majd az akkor orosz vezetés alatt álló Maszlojinnál Budapesten létrehozta egy laboratóriumot, ahol kőzetanosra volt szükség. Soron kívül felkerült Budapestre, a laboratórium geológusi részleghez osztályvezetőnek.... 1980. január 1-jével nyugdíjba ment, és azóta kertészkedett. Ellátta magát zöldséggel és gyümölcssel. Sajnálta, hogy az életműve csonka maradt, de nem volt boldogtalan. „Tizenhat éven át a feleségemmel, Kiss Ilonával is jól éltem. A pénz, rang, hatalom sohasem érdekelt. Végeredményben boldog és szerencsés életem volt. De a halála előtt senki sem tarthatja magát boldognak. Csak még a vég sikerüljön.” – írta Csorbának átadott életrajzában.



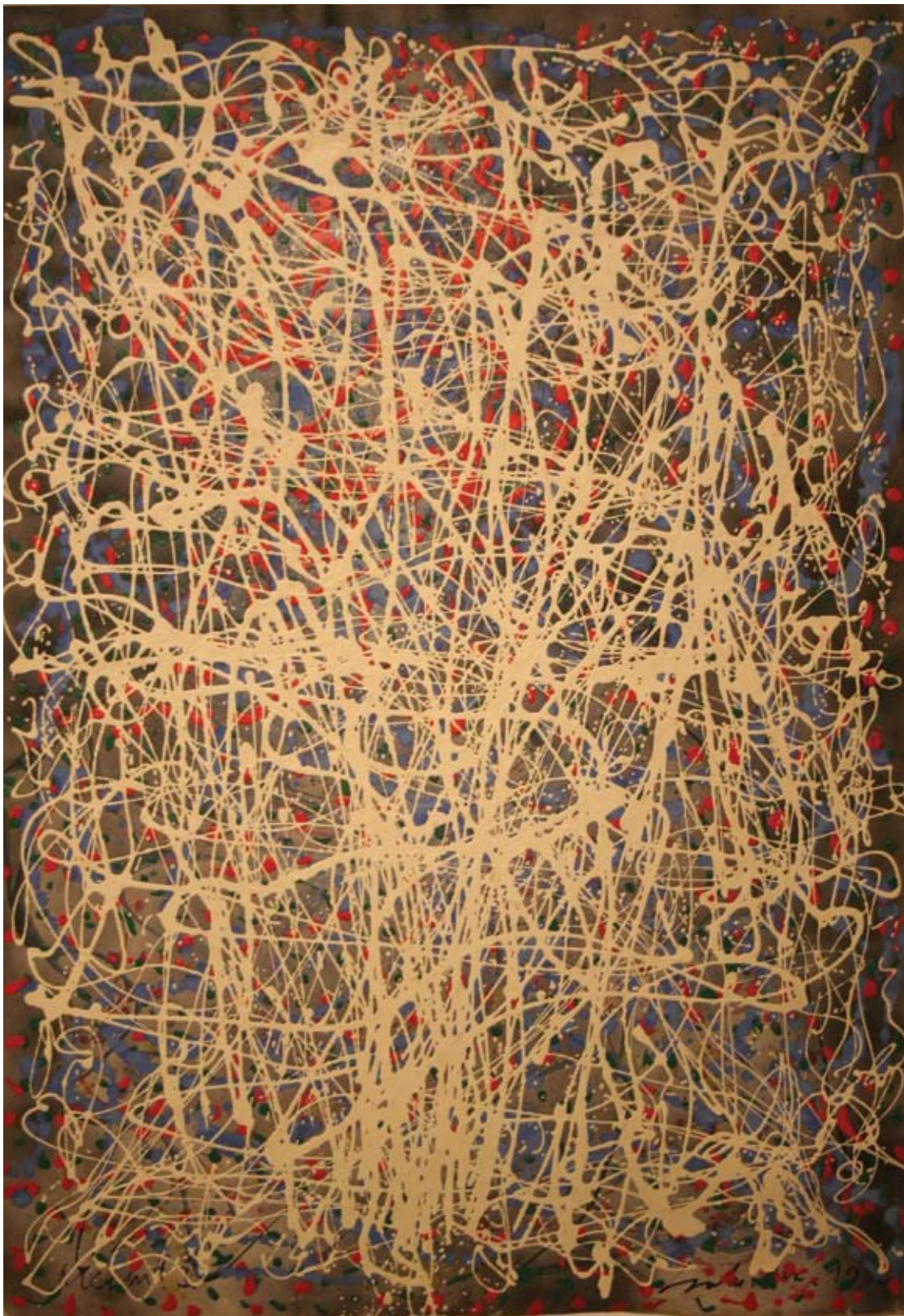
Gratzi táncosnő II.(Pásztor-sorozat, kozmikus kaland) olaj, papír, 125 × 70 cm, 1997, j. I.: Csorba Simon



Gráti táncos (Pásztor-sorozat, kozmikus kaland), olaj, papír, 125 × 70 cm, 1997, j. I.: Csorba Simon



Megint arc-harc II, papír, vegyes technika 100 × 70 cm, 1990. j. h.



Megint arc-harc I, papír, vegyes technika 100 × 70 cm, 1990, j. l.: Csorba Simon 1990.



Ébredés, (sorozat) vegyes technika, papír, 200 × 140 cm, 1999,
Budapesti Semmelweis Orvostudományi Egyetem Balassa utcai Neurológiai Intézete

ismerője, akinek varázsvesszejétől kerülnek az emberek az álom bűvöletébe, és persze a sarkán lévő szárnyak, a fürgeség bizonyítékai, a testi ügyesség, a szellemtől átragyogtatott eszményi testiség, a fiatal férfi hírnöki pálcával és úti kalappal, állandó úton levésünk szimbólumai ... – jól van, mondtam Csorbának, csináld meg.”¹⁸⁹ Fiatal korától Csorba barátja, az orvosprofesszor írta ezeket a sorokat.

Bizonyos, hogy Csorba műveiben ott van a görög–etruszk–római hatás, és azt is bizonyosra vehetjük, hogy ő is arra a hatásra törekedett, amit a görög művészet kívánt elérni. Csorbára talán nem jellemző, hogy a hatáskeltés kedvéért lemondana egyetlen saját elképzeléséről is, de ami számára hatást ígért, azt azért elfogadta. És miközben a többi elemet sem zárta ki, a legzavarosabb archaizmusoktól, legnaivabb közbevetésektől, a legmodernebb és művészieltlenebb fogásoktól sem riadt vissza, csak azért, hogy művével a szemlélőjének figyelmét lekösse. Számos archaikus és antik vonás ígéri ezt az érdekességet neki, és mint ahogyan „a görög dráma is nagy tömegek számára készült és így nem lehetek kizárva belőle a durvább hatások sem”,¹⁹⁰ úgy az ő világában az antikvitas rémdráma elemei a hajléktalanszálló és hospice osztály végállomásának hodályaiában lesznek rögzítve. Mindeközben az ugyancsak antikvitasra visszaütő komédia és az aktuális karikatúra elemei is ott vannak munkáiban. Ma már egyiket sem szabad helytelenítenünk. Korunk meghatározó művészeti tendenciáiban még a kisebb közösségekre sem lehet másként hatni, mint speciális egyoldalúságokkal. Nemcsak az antik világ művészetének volt specialitása az, hogy a felidézett idilleket, rémdrámákat, drasztikus bohózatokat és politikai karikatúrákat a legnagyobbak sem restellték. Csorba világában sincs álszemérem, a legdurvább eszközöket is fel tudja használni a legfinomabb benyomások száláscsinálóiént.

Sümei György megállapításával szemben Csorba munkásságát éppenséggel egyöntetűségében és megszakítatlan folyamatosságában lehet érzékelni, amelyben minden új gondolat hivatkozással van valamire az életmű korábbi szakaszából, ami keletkezési körülményeit illetően semmiképpen nem a jelennel kapcsolatos.¹⁹¹ Csorba munkáiban azonban mégis keveredik, variálódik mindez, idő- és térkorlátokat nem ismer, átlép kontinenseket, civilizációkat, konkrét, újra és újra kézbe vett műveit illetően akár évtizedeket is. Látható azonban – ha nincs mindig a szemünk előtt – életének egy-egy csomópontján, egy-egy könyv szerzőjeként, terapeutaként, ultramaraton futóként és kiállítókat rendszeresen rendező alkotóművészként ezeket az egymástól

médiумаikban eltérő tevékenységeket milyen egyedülálló módon „egyneműsíti”.

Nagy igazságnak hat viszont, amit Sümei megállapít: Csorba csak azt tekinti a művészet megjelenítéséhez alkalmasnak, amit személyessé tehet, amit közvetlenül megélhet. A művészetterápia felé közeledésében a gyógyulás és gyógyítás egyformán jelen lévő motívumai hatottak. A pszichoterápia, a művészetterápia mindig foglalkoztatta, már legkorábbi munkáiban is megjelenik önképe kifejezésének erős szándéka.

Utazásainak belső, szellemi mozgatói vannak, és ez vonatkozik a földtérképen jelölhető, elért célpontok szellemi hálórendszerére is, ami kulturális adataival feltétlenül rávetül művészi működésére. Az örökmozgó, szellemiből erkölcsi, erkölcsiből fizikai energiát merítő cserefolyamatok a futás-akciókban megszakítatlan alkotómunkát jelentenek, ezeknek elegyes performance-ai jelzik a legjobban, hogy a fizikai teljesítőképesség, az erő megfeszített összpontosítása és a szellemi koncentráció egyazon célra irányulnak. Befogadni a teljesítmény segítségével mindazt, amit a legyőzött távok történetiszellemi tartalma tartogat az arra járónak, és kizárni mindent, ami a személyes koncentrációt és egyénileg megválasztott célhoz közelítést zavarhatja, nagyjából ezek a szempontok esztétizálódnak Csorba mozgásos előadásában.¹⁹² 1994-ben az aquincumi romoktól Rómába futásának (a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt), etrusk tanulmányainak, művészete új alakváltásának eredménye az újabb figurativitás.

Cerveteriben szerzett élményei késztették, hogy elmélyüljön az etruskok kultúrájában és hogy annyi alakváltozattal (például múzsák) idézze fel azt munkáiban. A szintézis azonban az *Ébredés* sorozat hat darab, egyenként 140 × 200 cm-es képe lett. A nagyméretű fríz tényleges művészettörténeti forrásokat idéz meg, az európai kultúra görög–etruszk rétegeiből építi fel tematikus egységeit, miközben a modern „pattern” festészet és seriális variabilitás alapvetően sablonhasználaton alapuló rendszerképző elemeit is alkalmazza.

A Semmelweis Orvostudományi Egyetem Balassa utcai Neurológiai Intézetének első emeleti, téglány alakú tanácsterme homlokfalán, az ablakokkal szembeni hosszú, ajtók fölötti, tagolatlan falsávon helyezték el a hat vászonra festett, egységes keretben egymáshoz zárt képet, amely így egy egybefüggő, 12 × 1,4 méteres frízt alkot. Az akril alapozású, jutavászonra festett képelemeket szintetikus festékekkel (Herberts, Standox, Servind márkák) festette Csorba. A festékbe homokot is kevert, a freskótechnika kifejezés használata egyes írásokban talán ezért kísért.

189 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat.

190 Babits Mihály: Oidipusz Párizsban. In: Nyugat, 1911. 19. szám.

191 Sümei György: Ébredés. Csorba Simon László új stációja. In = Hogyan 1999. 104–108. l.

192 Szombathy Bálint: Gyaloglóművészek Kelet-Európából. Új Művészet, 1997. május/június.

A finom homok a fényt elnyelő bársonyos felületet képez úgy, hogy a figurák festésmódjának változatosan meleg színei, aranyos tónusai, a komplementer kontraszt (kék-sárga) színintenzitása szinte reneszánsz ünnepélyességgel hatnak. Valóságosan képesek fel- és megidézni a mitológiák korának költőiségét, a műzsák jelenlétének életet és művészetet gazdagító esélyét.

Az *Ébredés* alakjai az olümposzi istenrendbe tartoznak. Hermész a szó, a beszéd letéteményese, az istenek gyors követe, az úton járók patrónusa. Hermész a lelkek vezetője is, (*pszükhogógosz*) és a lélek terelője (*pszükhopomposz*). Ő tartja a kapcsolatot a holtak, Hadész birodalmával, az alvilágba látogató Orpheusz kísérője, legfőbb közvetítő az isteni és az emberi szféra között. „Hermész jár a halandók és az églakók közt” (Homéroszi Hermész-himnusz, 576). Apollón Csorba fríz-festményén Hermész vonuló társa – az olümposzi rendben Zeusz akaratának érvényesítője, a jóslás istene. Hermész ellentétpárja Apollón. A művészetek istene, a múzsák karának vezetője. Látnoki ereje van, a próféták, költők ihletője, támogatója. Apollón a rend megtestesítője, a görögök-nél a Nappal (Héliosz-Sol) azonosították. Az „aranyhajú” Apollón a szépséget, a harmóniát közvetítette. Isteni hatalma az értelem és ész győzelmét segíti a mitológiában. Fény-jelkép. A középkori teológia felszabadult korában Krisztussal is azonosították. Az alvilág s az égiek között a középső, a földi szférában vonul a börtarisznyság Hermész-Apollón, a liliomos herceg. Alakváltó kompozícióik sorában megjelennek az etruszk művészettől átvett, a generációk együttlétére is utaló futó gyermek figurája, valamint állatalakok: őzbak, kacs, kerecsensólyom.

Az életfolyam vonulása balról jobbra tart. A fríz a klaszszikus korszakok művészeti nyelvezetétől háborítatlan egyszerűséggel és valami keccsen groteszk magabiztossággal idézi fel ornamentális rendjében a kiegyensúlyozottság, az „örök visszatérés” boldogságának, az „ébredésnek” a szépségét. A kortárs művészet semmitől el nem idegenedett idézéstechnikája éppúgy megvan a képsorozatban, mint a személyes vonatkozásoknak és a mai ember viselkedéskényszereinek leve zetéséhez támaszt adó bizonyosság jelzése. A tervezésbe és a munka előkészítésébe pillant-hatunk be a megrendelő, dr. Szirmai Imre professzor szavaival, aki akkor a SOTE Neurológiai Intézetének a vezetője volt. Itt egy jellemző részlet az *Ébredés* című kép átadásakor elhangzott beszédből.

„...1994-ben mondtam Csorbának, hogy fessen egy nagy képet, adok hozzá egy nagy falat. Csorba átfutott Európán Dél felé és vázlatokat gyártott. Eszembe jutott, hogy 33 éve én szerveztem meg a szép mediterrán városban a legelső kiállítását. Néztük szájtátva: hogyan lehet, hogy nem tanulta, mégis tud rajzolni. Irigyeltük Csorbát, mert híres és okos embereket varázsolt el, akik

képzeletben festettek és futottak vele. Mecénásnak lenni, az is nehéz. Ez a kép most más, mert mindenkinek meg akarja adni az időfutás örömét az aranykorba, amivé a miénk is válhat, ha az utánunk következők emlékezete kiigazítja. Ezekről a képektől lesznek szebbek mostani világunk képei. Kérdezte tőlem Simon: hogy vagyok. Mondtam neki: sajnos nem tudok futás közben festeni, de most már maradhatok, megttetted helyettünk.

Az egyetemi szellem időtlen, mert lényege a becsületes mesterség, a tanítás – az, hogy minden ismeret, amely falai között szóban, írásban és képben megjelenik, szigorúan személyhez kötött, embertől emberhez közvetített. A tudás anyagával együtt annak használatát is csak a hiteles tanár tudja az őt követőknek átadni. Nekem egyetlen olyan ismeretem sincs, amelyről ne tudnám, hogy kitől tanultam. Ezeket a legkönnyebb átadni. Néha ez ellen a személyesség ellen támadunk a reformokkal, korszakról korszakra, és a reformerek hajlandók azt hinni, hogy a tanítottak »megjegyző gépek«, és hogy a tudásanyag elvezet annak hibátlan használatához. Általában nem vezet el! Ebben hagyományos kettősségünk nyomai fedezhetők fel az értelem és érzelem kettévágásáról, amely még mindig szégyelli, hogy érzelmek nélkül a józan ész értéktelen.

Csorba-Simon jó mintákat gyűjtött közös fiatalságunk tanáraiból. Közülük a legjobbak vallották meg neki, hogy érzelmek és elszántság nélkül a tehetség elsápad, magába fordul és soha nem lesz belőle példázat. Bevallom, hogy ezek a régi tanárok voltak a jó szellemek életünk történetében, segítették a tervet, egyengették a gondolatot, és mivel már nincsenek itt, időtlenné tették az ember aranykoráról szóló mesét. Ide egyetlen idézet kívánczik, és nem kell kifejtés: »A művésznek valahonnan származnia kell, tudnia kell, honnan ered« – mondta Goethe. A művészettörténetben elterjedt közhely, hogy a művészek az alkotásaikban önmagukat keresik. Nem hiszem, hogy így volna, hiszen a művész is, ugyanúgy, mint a biológiában a kutató megfigyelő, része a létrehozott és megfigyelt világnak. Csorba képével értéket kapunk és egyben példázatot. Arról, hogy nincsen szükség erőltetett szimbólumokra, aktualizálásra, a tetszés azonnali kiváltására, sokkal inkább saját elképzeléseink bátor kivitelére. Hálás vagyok Csorbának, hogy nem próbálta a lokális nagyságok felerősített orvosi páto-szát megfesteni, sem a gyógyításról való sokszor elkoptatott elképzeléseket alakokká tenni, hanem választott egy magasabb, általánosabb dimenziót, amely kimondatlanul könnyebb szellemi rokonságot kínál nagyon is konkrét orvosi tudományunknak.

Ebben a házban, amely most százéves és amely az orvoslás egyik legnehezebb ágának műhelye, a képnek jó helye lesz. Orvossá készülő diákok ülnek majd a kép alatt, és próbáikat több ezer év kultúrájának emlékei teszik hitelessé. Itt hosszabbodik meg

az iskolai *ars longa vita brevis* tudomásul vétele. Mindannyian, állandóan tanulunk, és még nagyon sokan jönnek majd. Emlékeznünk fogunk a tételükre és a festményre, arra is, aki létrehozta, tehát személyekre és történetekre. Így válik majd egységgé az időtlen képi és az állandóan rohanó valóságos világ.”¹⁹³

De izgalmas értelmezést társít Csorba művéhez a filozófia-történész professzor.¹⁹⁴ „A nézőnek az is lehet az érzése, hogy a képsíkot egyazon táncoló alak mozgása tölti be, aki gyermeki

és állati lényektől kísérve előrehalad, majd visszatekint a korábbi pozíciójában álló önmagára. Hívogatólag, szembefordulva vele, majd meg elfordulva tőle. A táncoló menete lineárisan egyirányú. Ha a képeket balról jobbra olvassuk, az utolsó kép figuráinak mozgása azt sugallja, hogy a táncoló még nem érték el azt a (térbeli vagy intelligibilis) pontot, amely felé mozgásuk halad, de a táncuk, mint mozgás már egyértelműen és visszafordíthatatlanul közeledik a végkifejlet felé.”

Élet, Halál: minden beléd merül...¹⁹⁵

A filozófus lényegesnek tartja, hogy az, ami végeredményben bekövetkezik, nincs közvetlenül megjelenítve a képen.

Archaikus tánc, aminek szakrális jelentése van. Platón a nevelés (*paideia*) legfőbb eszközét látja a művészetben, a táncban különösen. A görög *paideia* jelentése jóval több, mint ‘nevelés’. Folyamat, amiben az ember a közösségi létezés képességeit elsajátítja. De a civilizáció tartalmának egészét is jelenti, aminek megléte az állatvilágból kiemeli az embert.

„A helyesen irányított gyönyörökből és fájdalmakból azonban – mert hiszen ebben áll a nevelés – sok minden meglazul és megromlik az élet folyamán. De az istenek megszánták az emberek természetétől fogva nyomorúságos faját, és fáradalmaik pihentetőjéül rendelték nekik az isteneknek szentelt ünnepek változatosságát, és a múzsákat, Apollónt, a múzsák vezetőjét, és Dionüszoszt adták nekik, hogy együtt ünnepeljenek velük, és így visszatérjenek a helyes útra; s ezzel az istennel együtt való ünnepléssel nevelésben részesítik őket.

De meg kell vizsgálnunk, hogy vajon a természet szerint igaz-e az a beszéd, hogy [...] úgyszólván egyetlen fiatal lény sem képes nyugton maradni, akár a testét, akár a hangját nézzük, hanem folyton mozogni és csevegni törekszik, ugrál és szökell, mintegy táncol örömeiben és játékot űz, s közben mindenféle hangokat ad. Mármint a többi élőlénynek nincs érzéke a mozgásokban megnyilvánuló rend (taxisz) és rendetlenség iránt – e rend neve ritmus és harmónia. Nekünk azonban az istenek, akik – mint említettük – együtt ünnepelnek [szó szerint: ‘együtt táncolnak’, *szünkhóreutasz*] velünk, megadták a ritmus és harmónia iránti

gyönyörteljes érzéket is, és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetik kartáncainkat.”¹⁹⁶

A gyermek- és állatalakok nem néznek visszafelé. A felnőtt figurák Steiger Kornél értelmezése szerint „mintegy önmaguk korábbi állapotára látnak rá”, ekképpen a táncos önreflexióját tapasztalhatjuk megszületni. Már Courbet 1855-ös *Műterméből* tudjuk, hogy a gyermek és az állat nem mérlegeli saját helyzetét, hanem öntudatlanul talál szerepet bármely eseményben, itt egy szakrális vonulásban. A gyermekek és az állatok szándéktalan hierarchiájának alján madarak ülnek egyhelyben. Az őzek a táncosokkal azonos irányban lépkednek, de a gyermekek kapcsolódnak a táncba.

A tánc metafora, ami a filozófiai vizsgálódás elsődleges tárgyát reprezentálja. A földi életre született ember a mindennapi élet foglya. A szakralitás közegébe ihlet, beavatás, megvilágosodás révén tud eljutni. Platónnál az emberi életet barlang reprezentálja, és a megvilágosodás előáll, ha fény jut a barlangba, vagy ha az ember kijut a barlangból. „Nem szabad alvók módjára cselekedni és beszélni – mondja Hérakleitosz. Csorba kompozíciójának a címe „Ébredés”. A filozófus a képsorozatot szimultán események felidézéseként a kozmoszt reprezentáló szakrális táncnak látja. Az események egymást követő rendjében a táncosok a mindennapi világból kiindulva, de már szakrális térben ébrednek fel. A végkifejlet ábrázolhatatlan. Platón a Hetedik Levelében mondja: „Nekem ... semmiféle munkám nincs a legfőbb kérdésekről, és nem is lesz soha. Hiszen a végső belátást nem lehet szavakkal kifejezni, miként az oktatás szokásos tárgyait: az érte szakadatlanul

193 Sümegi György: Ébredés. Csorba Simon László új stációja. In Csorba: Hogyan? 1999. 108. l.

194 Steiger Kornél filozófus előadásából, amit Csorba Simon László: Ébredés (vászon, freskótechnika; 6 kép, egyenként 140x200 cm. Budapest, Neurológiai Klinika) képéről tartott 2007. június 27-én

195 Reményik Sándor: A gondolat szabad – versrészlet. A teljes idézet így folytatódik: ... És bíról fölötted ki sem ül / Csak aki lát – az Isten egyedül.

196 Steiger Kornél idézett előadásából.



Múzsák II , olaj, papír, 151 × 81 cm 2001, jelezve j. l.: Csorba Simon 2001

végzett közös munka és az igazi életközösség eredményeképpen egyszerre csak felvillan a lélekben – akárcsak egy kipattanó szikra által keltett világosság – s azután már önmagától fejlődik tovább.” A tánc, az ébredés végtelen. Célja, ami irányt ad mozgásának – ha van – önmaga derűs és emberséges fenntartása.

A *Jézusvárta IX.* (1988) sorozatszáma és beállítása, valamint az evvel megegyező léptékű, irányú *Hermész fut minden úton* (1995) jelzi, hogy Csorba évek elteltével is milyen odaadással nyúl a megtalált figurához, és hogy annak eredeti, valamikor „megdolgozott” változatát miképpen adja közre más-más tematikához kötődően. Ez a gyakorlata számos gondot okoz a történésznek és a kritikusnak is, hiszen egyetlen Csorba-témával és technikai megoldással kapcsolatban sem lehet meg a biztos tudata, hogy valamikor korábban vagy későbbben ne fordult volna már elő és az alapvetően grafikai kidolgozás területén jártas alkotó ne dolgozta volna már fel egy másik frazeológiával vegyítve a kérdéses témát. A sablonok meglétét bizonyító munkák számos párhuzamot vetnek fel, a futó atléta alakja az antik mitológia jeleneteitől a sclerosis multiplex futások festőakciójáig, kis grafikai művek, rajzolt filozófiák és útirajzok alakjaiként ugyanígy megjelennek. És mégsem ugyanígy, hiszen a címek jelezte vonatkozásokon túl a grafikai és festői megoldozás módja is más-más lesz. A művek felveszik a rétegrajzok sajátosságait vagy archaizálóan tisztá vonalrajzra egyszerűsödnek, esetenként pedig festékszórással válnak a kontúrokon belüli, vagy a kontúrokon kívüli felületek művészi értelemben „kezeltté”. A *Múzsza* sorozat darabjait is tekinthetjük e problematika megjelenítésének, hiszen egyszál magukban, csoportosan, grafikai eszközökkel stilizálva, vagy éppenséggel nagyméretű fapasztkákban (*Tőreki Nimfák*) egyaránt jelen vannak Csorba-Simon életművében.

Feljegyzései között található egy, amelyben egyebek mellett klasszikus irodalmi élményéről adott számot.¹⁹⁷ Arról szól, hogy egy antikváriumba bekukkantva az egyik polcon, a terjedelmes kötetek takarásában találta a *Horatius levele a költészetről* című könyvet (amihez a gondos filológus körültekintésével rögvést hozza is tette: Nyíregyházán adta ki Jóba Elek Nyomdája, ami létezett 1723–1928 között). Felemlégeti Csorba mindazt, amit a kérdéses könyv az eszébe juttat. Hogy az alkotásnak általános szabályai vannak. Hogy a szerkezeti egység, a tárgy megválasztása, elrendezése, kifejezőmódja, a műfaj tisztasága, a mértéktartás, az előadásmód egyszerűsége és egységes volta, az elvhez való hűség, bármibe is fogjon a művész, csak arról szólhat, ami a sajátja. Hogy idegen tollakat ne viseljen, és ne hagyja magát eltérí-

teni eredeti elképzeléseitől. És hogyan fér mindez össze a mindig csodálattal szemlélt kulturális örökséggel? Minderről ugyanakkor valami furcsa logika jegyében eszébe jut *Embervárta II.* című képe. Elszomorodik. De miért?

1989-ben festette ezt a kereszt formátumú képet, melyet a Múcsarnokban is bemutattak. Ez idő tájt Amerikába vitte a sorsa, és mire visszatért, bekövetkezett a rendszerváltozás. Átfestette ezt az még itthon festett utolsó képét, és így lett belőle egy kereszt alakú, „méretes firka”. Merthogy Párizsban erősen arra biztatta Konok Tamás, hogy ha teheti, firkáljon, ne igyekezzen figuratív módon megnyilatkozni. Csorbának – életművét áttekintve – pedig hol erre van kedve, hol arra. Szeret firkálni, és szeret rajzolni. Szeret faragni is, csak egyet nem szeret: beletörődni abba, hogy hiábavalóságokon töprengve ne dogozzon. Ezer példán át látjuk, hogy a művészet számára sohasem hiábavaló, de soha nem pusztán gyönyörűséges fenomén, inkább valami ellenállhatatlan vágó egy semmi mással össze nem hasonlítható érzés birtoklására.

Majdhogynem hátborzongató felismerés tölti el az embert, amikor egy-egy Csorba-szövegtöredékbe ütközik. Mintha azon frissiben folytatná olykor Csontváry nevezetes gondolatmeneteit a művészet és élet metafizikai jelentőségű kérdéseiről, ahogyan azok a *Ki lehet a zseni?*, *A pozitívum* és más szövegeiben olvasható.¹⁹⁸ Az *Embervárta II.* messianisztikus előhangjai éppúgy közel hozzák a máig megfejtethetlen komplexitású Csontváry-műveket és -megnyilatkozásokat, mint Csorba archetipikus egységről, őselemekről, emberi részvételtől vagy éppen predesztinációról szóló gondolatfutamai. Lássunk ilyent: „Ha tovább szövöm e gondolatokat és füstjeleket is bedobok, mint a határ őrzője, a tűzről kell szóljak. Izzik a parázs, bármikor lángra kaphat a tűz, és akkor nem látszik a füst, csak a fény és a meleg árad szét, akárha napfelkeltét csodálnánk egy időtlen hajnali ébredést követő újjászületés után. Olyan lenne a művész, mint a felkelő nap, aki örökösen jelen van a világban? Időtlen, mert létezik az éjszaka sötétje ellenére is! A művészet parazsa izzik minden emberi lélek mélyén, ami egy-egy lángelme által lobban lángra, hogy éltető szellemének fénye megvilágítsa a sötétség leple alatt megbúvó gyönyörűségeen szépséges „hiábavalót”? A világ minden eladdig fel nem sejtett szegletében ott rejtőzködik a csoda! Arra vár a teremtet világ hét csodája, hogy a művészet fényében fürödhessen, még ha teljesen hiábavaló is a szépség bűvölete? Minden művész a tűz őrzője, aki egy-egy csak rá jellemző füstjellel adja hírül a világnak: Íme, van Isten, aki nem hiába teremtet mindazt, ami bennünket éltet. Az élet kísérőjelensége az öröklét, az isteni szellemiség csodálatosan

197 Csorba: A (futó)művészet gyönyörűsége (hiába)valósága. Budapest, 2006. február 16., csütörtök.

198 Csontváry írásai ma már több forráskiadványban is olvashatók, az idézett címűek a Németh Lajos–Gerlőczy Gedeon szerkesztette: Csontváry emlékkönyvben, Budapest, Corvina Kiadó, 1976. interpretálva Németh Lajos: Csontváry. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó, 1963..



Római jópásztor I. (Triptichon), vegyes technika, papír, 88 × 64 cm, 2001, h. k.: Csorba Simon

gazdag lelkülete, melynek sommás összegzése ez a pár sor: *Ars longa, vita brevis* (A művészet marad, az élet szalad). És hozzáteszi egy versét, ami bölcséletének alapjául szolgál:

*A lélek a kőben alszik,
A fában lélegzik,
Az állatban álmodik,
Az emberben eszméltre ébred,
Az Istenben maga az örökkévalóság.
A művész lényében, mint örökös jelen,
A művészetben, mint halhatatlan szellem:
Van az isteni lélekjelenlét!*

„A művészet tüze tehát égi eredetű! A művész pedig kapcsolat-híd az égi és a földi lét között. Hiábavalóságról, gyönyörűséges szórakoztatásról tehát balgaság volna értekezni, amikor mindaz, amit a művész képvisel az isteni gondviselés legszorosabban vett bizonyítéka...”

Mindenképpen fel kell említenünk a több darabból és variációból álló *Jézusvárta* ciklus megoldásait és mondanivalóját, mielőtt az *Embervárta* képekről szólnunk. Az 1988-ban papír alapra szerigrafíával és ráfestésekkel, kalligrafikus csurgatásokkal készült nagyméretű, egyedi műveken annak a futó atlétának (Apollónnak, Héraklésznek stb.) alakját látjuk, aki aztán más-más összefüggésben lesz „hőse” későbbi munkáinak. A firkálásra utaló kollegiális biztatás (Konok Tamás) láthatóan alkalmas előzményekre, illetve háttérre támaszkodott. Csorba előadásmódjában a jelzett évnél sokkal korábban, szinte már a pálya kezdetén megjelent a nagy adatsűrűségű grafikai felület, amelyben minden lehetséges nyomhagyási forma meg lesz kísértve. Ezek közül emelkedik ki lassan a kéz – csukló – felkar – egész test mozgását közvetítő rajzos gesztus, ami értelemszerű léptékben lesz alkalmazva a kis és nagy formátumok esetében. Munkáiban egy kezdet és vég nélküli tér terjed ki, melyben vibráló szakaszok, a fekete eksztatikus ritmusai, mérlegelés nélkül keveredő színek és a fehér, érintetlen papír-vászon felületek ütköznek össze. Nem kizárólag szándékosan történik mindez, Csorba ragaszkodni látszik ahhoz, hogy ő nem kíván semmiféle mozgalmat vagy történelmi előképet illusztrálni. Invenciók és látomások tekintetében elsősorban önmagához kíván „viszonyulni”. A mozgásérzet, amit a képekből sugárzó kéznyomok és visszafogott színdinamikai hatás idéznek elő, meghatározzák értelemszerűen a munkák léptékét és arányait. Amikor Csorba korszakának általánossá váló dekoratív monumentalitásigényét nem lépte át az általa művelt képi megjelenítéssel, akkor elsősorban az európai tradíciónak tetsző döntést hozott.

A hatvanas-hetvenes évek hazai reflexmodernizációs folyamatai erős amerikai, nyugati hatások alatt formálódtak. A Csorba által képviselt „konzervativizmus” nemcsak a „táblakép”, hanem a kifejezés megőrzése szempontjából is értékelhető. Sokak számára együgyűnek tetsző technikákat (festői kifejezést) használva – nyers, előkészítetlen, alapozatlan kartonra, falemezre festett, a gesztusnak és a szüretlen, elsődleges festői és anyaghatásoknak feltétlenül eredeti közvetítőjeként lépett fel, miközben képtelen módon vegyítette is az említett kifejezési formákat és technikákat. Ebben a tekintetben a hozzá legközelebb álló pályatársak – Swierkiewicz, Dombay, Major stb. – hasonlóképpen tettek. A *Jézusvárta* és az *Embervárta* darabjai tematikai értelemben szoros egymásrataltsághoz, festői hatásukat illetően igen eltérő módon „viselkednek”.

A szóban forgó nagyobb szabású, *Embervárta II.* 1989. szériaszámot viselő mű előképe az *Embervárta I.* 1987. (230 × 90 cm). Különösen a hideg színek domináns „akkordjában” tartott, apró pontokból szenvedélyesen felrakott kép, amelynek papír alapjára szitanyomott ábra kerül, amin aztán az ecset rajza konkretizál egy minden kétséget kizáróan a keresztény ikonográfiában gyökerező ábrázolást. A fehér ágyékkötős, előre lépő, hosszú hajú és szakállas alak mögött sejtelmesen dereng egy király(?) árnyékképe, ami vegyül életfával, a bokák táján pedig szinte egyértelműen gyökerekre történik utalás. Miközben az egész munkára valami definiálhatatlan szívárványszerűség jellemző, ami a pointillista megoldásnak köszönhető. A Csorba esetében ritkán mellékes címadásban itt az „ember” eljövetele Krisztus Jézus bibliai névadásának történetét felidézve valójában a szibillák és próféták jövendölésének valóra válását rögzíti. Az egyéb vállalkozásaiban már-már filantróp képzőművész hite az ember-Isten azonosság megvallását ilyen, látszólag dráma nélküli képben kíséri meg. A szépség színharmonikiakban tételezett rendje azonban meglehetősen diszharmonikus kapcsolatba kerül a csaknem groteszk rajzzal, a technikai kivitelezés részleteivel, a molekuláris pigmentpontok között mutatkozó „konfliktusokkal.” Aminek következtében egyáltalán nem az a karcmentes olvasat valószínűsíthető, amit az első pillantás csaknem a giccshatáron rögzít. Ennek a „várakozásnak” a következménye a keletkezés és folytatás jellege szempontjából már ismert *Embervárta II.* Az említettekhez képest azonban több mint firká. Nagy kompozíció, ravaszul komplex jel- és formakombináció. A természet (vagy emberi tudó) barlangjaként tételezhető lendületesen formált indacsóvák – boltozatok görögkereszt által kimetszett, így megőrzött – középpontjában a kereszt majdani valóra válását sejtető antropomorf „szerkezet” áll. Állvány, amelyben a fej formáját Napként tételezni hatalmaz fel Csorba imént közölt szövege. Az életfa –



Felsőmocsoládi Korpusz IV., vegyes technika, papír, 105 × 75 cm, 2004, j. l.: Csorba Simon



Illés próféta, vegyes technika, papír, 108 × 75 cm, 2004, j. l.: Csorba Simon



Felsőmocsoládi Korpusz IV., vegyes technika, papír, 105 × 75 cm, 2004, j. l.: Csorba Simon

ember – kereszt organikus és absztrakt formáinak egymásba ját-
szása újra csak nem nélkülözi – a kivitelezés közben alkalmazott
technikát illetően sem – az „elkínzottság” és groteszk léptékkü-
lönbségek ütközéseit. Amelyek a kék hangsúlyainak követke-
ztében megfelelően tompítva „adják ki” az égre néző, hittel teli,
szövetségre készültségben álló és egyetértő emberpár legfőbb

feladatát. Az előérzetek igazolását, az „érkezés” befogadását. A
rendszerátalakítás megváltó kavargásában az sem tűnik következet-
len vagy önkényes lépésnek Csorba részéről, hogy a magyar triko-
lór színeivel ékes szalag teremti meg a „földi” dimenziók keretét,
az életfa ég felé törő „karjaival” metsződve.

„Mert amit nem őriz az emlékezés, békésen óvja a feledés”¹⁹⁹

Már a kezdet kezdetén is felismerhetők voltak munkáiban a nagy
koordináta-rendszerek nyomaként a feszület alapvonalai. Szítával
kapcsolatos műveleteiben a tér osztását éppoly vonalas rendszer-
ben gyakorolta, mint sorolt grafikai munkáiban, ahol az érintke-
zések vonalai oldalt és fent-lent éppoly tájékoztatásra alkalmas
eligazításokat tartalmaztak, mint a keresztforma. Csorba szerint
„a művészet gyakorlása akkor válik biztonságos úttá, amikor az
ihlet szent pillanatában Istenhez közeli érzés tölti el úgy az alkotó,
mint a műélvező (műértő) szívét.” Vagy másutt: „A kisvárosban,
ahol éltem, apám neve hallatára mindenhol megnyíltak a kapuk,
mindent el tudtam intézni csak azzal, hogy kimondtam a nevét.
Azt képzeltem, hogy ő maga az Isten. Ez volt első élményem az
isteni gondviseléssel, az anyagi üdvözlettel, a kinyilatkoztatással
kapcsolatban... Emelkedett érzés tölt el, amikor apámra gondo-
lok és azokra az ötvenes évekre, amikor a hatalom is kinyilatkoztatott!
Hálás szívvel emlékszem apám szókimondására... Apámtól
úgy féltam, mintha maga lenne az Isten.”²⁰⁰ Az ellentmondásos
apakép és a vele való folyamatos, olykor küzdelmes együttlét és
a mély vallásosság, amelynek közegében a véték, a bűnbánat és
a megbocsátás, jóvátétel oly erősen hatják át alkotó mozgula-
tait, együttesen érvényesülnek munkásságában. *Angyali üdvöz-
let* (2002) szárnyasoltára becsukott állapotában arany mezőn
láttat egy angyal párt. Ők valójában a kép megrendelői, egy
angyalként láttatott emberpár. A domináns színek a nem cse-
kély mértékben jelképes fehér és kék az arany háttér előtt. A
becsukott oltárkép középső darabjának hátoldalán is az anyagi
üdvözlet háromszereplős jelenete látható. A felsőmocsoládi
kastély kápolnájába szánt szárnyas oltár keretét egy – korábbi
művészetterápiás foglalkozásain részt vevő – fafaragó készítet-
te a Jászágó népi faragásmotívumainak felhasználásával. A kép

sablon használatával leegyszerűsített dekoratív foltjai, a festék-
fújás fátyolszerű futamai, az egyszerű színhasználat egy szerre
idéznek a korai középkor aszketikus formafelfogásának lényegre
törő egyértelműségét és a modern dekorativitás (akár Matisse
vallaure-i kápolnájában, Rothko houston-i kápolnájában) tetten
érhető misztikus normáit.²⁰¹ Ugyanakkor formai kapcsolatot
valószínűsítenek a teljességgel más figuratív felfogásban készült
Ébredés (1999) sorozattal. Merthogy „valahogy hiányzott körü-
löttünk az ártatlanság, a természetesség légköre”, Csorba vég-
letes és veszélyes kalandokba bocsátkozott, amelyek közül nem
egy istenkísértésnek tetszett.²⁰² Felvillan elménkben a rettenetes
mélység felett mutatványát végző kötélátka. Cselekményének
különös izgalmat ad a lezuhanás nyilvánvaló veszélye, az alatta
tátongó mélységek, és bámulatra készítő az ügyesség, amellyel
a zuhanást el képes kerülni. Mintha a szellemvilág és a gyakorlati
élet területein egyidejűleg és minden irányban szeretne volna ki-
próbálni a lehetséges határátlépések mindegyikét. Gondolatban
legalábbis valamennyi felvillanó alternatívát bejárta, ha arra gya-
korlati megoldást nem talált. Ezek a műveletek természetesen
kapcsolódtak össze nála a legkülönbözőbb eszmék és tudomá-
nyok elemeiből szőtt rendszerré. Ezeket mélyen átélve, rendkívüli
bősséggel támasztotta alá érvek tömegével. Hallgatóját, nézőjét
ritkán hagyta előadásmódja hidegen. Főként mert valóban ér-
dekes hermeneutikai kísérletet jelenthetett a „belépés” ezekbe
az eszmerendszerekbe, ezenkívül egy sajátos viselkedéskény-
szert is rótt az iránta érdeklődőre.

Csorba munkásságával szemben érezni kellett, hogy az egyszerű
tagadás a legméltatlanabb válasz a formális logika keretei között
felfoghatatlan okoskodásra, elfogadhatatlan esztétikai rendre vagy
a „faj- és nemfogalmak” rendszerhibáitól hemzsező érvelésre. Mert

199 Weöres Sándor: Kézírások könyv, 206. vers

200 Csorba: Reflexió. Jelenlét (Budapest) 2002.36. (december). 23.l.

201 A Chapelle du Rosaire dekorációja Henri Matisse egyik, 1948–1951 között készült főműve, 1964-ben Mark Rothko készített 14 faliképet a Philipp Johnson ter-
vezte houstoni kápolnába (Menil Chapel).

202 Thomas Mann: Halál Velencében. Európa Kiadó, 1984. 165. l.



A sámán üdvözlése (Angyal), fidekli, acryl, 220 × 109 cm, 2005



Három nimfa, vegyes technika, vászon, 200 × 140 cm, 2008, j. l.: Csorba Simon László 2008

mindez olyan hőfokú átéléssel, az igazság keresésének és valamiféle szent üzőtségnak olyan elbűvölő tónusában jött elő belőle, hogy az már valamiféle „tetszésnek” is helyet szoríthatott. És nem volt életének olyan fordulata sem, amelyből valamilyen egyszerre mitikus értelmű és egyszerre profán-mindennapi általánosítás ne lett volna kifejelezhető. Amiben feladta volna az egyéb esetben talán nagyon is banális, nála azonban rendkívül sok furcsasággal elegyített, mindent mindennel kapcsolatban tartó hevültséget. Ami sokakat taszított, de ugyanilyen erővel vonzott is. A Csorbához kötő kapcsolatokban sok az udvarias elem. Sokszor provokálják munkái a megengedést, az ember olykor majdhogynem szégyenkező elnézéssel veszi tudomásul lebilincselően problematikus gondolatfutatait és giccsel, zseniális titokfejtéssel kacérkodó, egyszerre kezdetleges és ugyanakkor vajákos körütekintéssel összerakott munkáit. Ami végülis legtöbbször egy küzdelmes elsajátítási-megértési folyamatban befogadhatóvá válik.

A Csorba-munkák befogadása szempontjából tanulságos látélet, amikor a több mint problematikus diák rabul ejtette az orvosegyetem professzorait. Akik aztán megajándékozták a barátságukkal, ő viszonzta ezt avval, hogy feladatot kaptak tőle: a türelmes odafigyelés feladatát olyan dolgokra, amihez nem értettek, de nagyon szerettek volna érteni... „meg a türelem gyakorlásának erényét, valaki iránt, aki olyan történeteket tudott, amelyek szórakoztatók és botránkoztatók voltak egyszerre. Azt hiszem, némelyik szívesen helyezkedett bele a történetekbe, hiszen Csorba bárdolatlan őszintesége megkapó volt, és gyökeresen különbözött minden beosztottjától, akik általában konvencionálisak, szerepjátékosok, sunyik és féltékenyek vagy reménytelenül szorgalmasak voltak – tehát biztosan előrejutottak, ha hagyták őket. ... És mivel minden átlagon felül intelligens ember nehezen vallja be, hogy a realitás határán nem mozog ügyesen, mert ahhoz másféle lélek és bátorság szükségeltetik, a kiváló tanárok, akik korábban néhányszor megbuktatták a vizsgákon, szívesen és barátságosan kezelték Csorbát, akinek bejárása volt a megközelíthetetlenekhez. ...Mi, a szorgalmasok és dilettánsok irigyeltük Csorbát” – írta a többször idézett egyetemi barát.²⁰³

Csorba népszerűsége több évvel az egyetem elhagyása után a magasabb egyetemi és tudományos körökben csak nőtt. A professzoroknak Csorba a konvencióknak fittyet hányó független alkotó mintája lehetett, amilyenre egy professzor ritkán válhat. Modell, amit látunk. Csorba gyógyította a nagynevű egyetemi embereket, amikor képeket adott és adott el nekik. A rendszeren

kívüliség, a különösség és szabadság vágyképeinek jelképes birtokába jött, aki Csorba-képpel rendelkezett. Munkái, amik egykori professzorainak és gyakorlatvezetőinek otthonában rejtőznek, még ma is némi kommentár kíséretében táruznak fel a kíváncsi és idegen szem előtt. A képek kétségtelen furcsasága ma már ugyan semmiféle meghökkenést nem provokál, ezen túl a jelen művészetének hagyományrendszerében nincs megoldás és tartalom, amivel ne lennének képesek párbeszédet folytatni. És mégis. Tulajdonosaik nemegyszer meg kívánják magyarázni akkori önmaguk döntését, miközben azt a biztos benyomást keltik, hogy ma ugyanígy befogadnák ezeket a munkákat. Mert a kötetlenségre és szabadságra van most is szükségük, talán az ügyetlenség és faragatlanság üzeneteire, a nyers, őszinte gesztus erejére.

Látzólag nem volt lényeges szerepe az utóbbi negyven év magyar művészeti mozgalmában. A kritikai és történeti irodalom is megegyezik abban, hogy Csorba inkább a határterületeken volt otthonos, ahol a művészet szellemi és tárgyi „alkalmassága” nem feltétlenül a kiállítótermekben állja ki a szavatossági próbákat.

Titokzatossága és elragadtatottságai okán minősítésébe beszívároga valami, a modern művészet egyes szakaszaiban alapvető tónus, ami a művészt szent, megváltó, vagy próféta földi megtestesülésének tekinti.²⁰⁴ A *firkamódszerek*, az improvizációs forma, kalligráfiába burkolt szerkezetesség, a hosszasan érlelt rétegrajz, amit kifejezett, különösebb elismerésre nem talált, formaként valóban akár utánérzéseknek is hatott. Visszhangtalansága, illetve szubkulturális szerepe miatt semmiféle, a kortárs művészetben a sikerképesség garanciáját képező idol-szerepet nem töltött be. Csorba a maga interdiszciplináris indíttatású lelkesültségében fáradhatatlanul kutatta a mély, a fényes, kontrasztáló színek, a folt és gesztus, a robbanékony vonal, az alapnyomás, az egész és fragmentum kapcsolatát, és van abban kétségtelenül valami szószátyárság is, ahogy mindezeket nagy gyakorisággal egyidejűleg alkalmazza. Ezek a megoldások, ez a szintetikus hang, elképzelése szerint alkalmassá teszi a műveket arra, hogy egyszerre tárgyi és egyszerre spirituális üzeneteket is közvetíthessenek, hogy a szemlélődő és az aktív cselekvés számára is hatásos optikai stimulusokkal szolgáljanak.

A „természet rejtett arca” valóban, amivel szolgál.²⁰⁵ Olyan élet- és világszemléleti keretben, olyan szerteágazó tapasztalati és gondolatösvényeket kínálva, amikhez fogható a magyar vagy az európai művészet történetében kevés van. Több ez, mint „a kereszt vagy a matematika”.²⁰⁶ Csorba tett annyit, mint neves eu-

203 Szirmai Imre: A műhely. 2005. Kézirat.

204 Csontváry a Magányos cédrus (1907) mitikus önarcképében, Apollinaire az Egy szép vörösszökhöz című versében erről szól.

205 Kállai Ernő: A természet rejtett arca. Budapest, 1947.

206 Sík Csaba: A Vass- gyűjtemény. Art V. Premier, Budapest 1997. 33.



Embervárta, szita ecsetrajz, 230 × 90 cm, 1987 a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona

rópai és tengerentúli kortársai, amikor a modern művészetet átírányították abba a dimenzióba, amelyben a festészet és az alakító gesztusok nemcsak irracionális vagy metafizikai értékű utalásrendszerekként hatnak, hanem olyanként, mint amelyben a művészet akár – mint az iparban, kereskedelemben vagy szolgáltatásokban szabadalom kérdése is lehet.

Csorba nem törődött sohasem a személyes kézjegy érték-képző kapacitásaival és az esztétikai rendezés egyoldalúságaival, az „egynemű közeg” feltalálásának követelményeivel. A kívül-belül egymásra rétegződő sokféleség kívül-belül sebesen formálódó, vissza-visszatérő alakzataiból táplálkozik. Hogy ezenközben sikerült-e megmentenie a művészet ősi küldetéséből valamit, nem tudhatjuk teljes bizonyossággal, mert ennek megállapításához nemcsak ítésekre, hanem közönségre is szükség van. Egy biztos: Csorbaé az a valóság, amelyben sztárok, reklámok, szabadalmak alakítják a kultúrát, nem reflektál a tömegfogyasztás mechanizmusaira, a művészetre, ami a tömegkommunikáció kifejezéseivel írható le. Az öröm és a kétségbeesés helyzetei, az utak bejárásának élménye telíti ezt az életművet. A művészet mágikus-gyógyító kapacitásainak ismétléssel, révült rábeszélésekkel, személyes érdeklődéssel, titokzatos utalásokkal, kultúrákat átölelő mitikus univerzalizmussal gazdag kijelentéseit kapjuk tőle. Zabolátlan, ellentmondást nehezen viselő, de az ellentétes nézeteket megértő és befoglaló gyakorlat az övé. Amit megragad, azt szétszedi, saját világszínpadának kosztümjeivel ruházza fel és

olyan szcénák közepére löki, ahol új „viselkedésekre” és a korábbtól eltérő színezetű helyzetmeghatározásra kényszerül. Van benne agresszivitás, de van benne érzelmesség is. Nem idegenek tőle a szélsőséges megnyilvánulások. Mindez beszívárog a munkába, majd visszaszívárog a képekkel szembekerülő képzeletbe.

Munkái jellemzően osztják meg értelmezőiket. A hívók, akiknek körét nem elsősorban a művészvilág meghatározói, hanem az interdiszciplináris érdeklődés, az orvoslás, extrém sportok, ki-magasló teljesítményeket létrehozó megszállottak teszik, zseniális művésznek tartják. A „hitetlenek”, akik a modern művészet fejlődésmenetének, intézményrendszerének és megújulásának, esztétikai érvényességek és művészeti tendenciák ismerőjének tudják magukat, sarlatánnak tekintik. Az „érzékeny telt anyag”, a tárgyból, körülményekből jelképpé, majd spirituális értelmű belső hajtóerővé váló energia a Csorba által hangoztatott kiterjedés, amelyben egyáltalán nem zárhatjuk ki azt a néma alternatívát, hogy Csorba akár eljuthatott a „láthatatlan festmények” szolipszista kifejeletéig is. Bár a „láthatatlanság és a meghatározhatatlanság” sugallatai valóságos festményein és grafikáin is átsejlenek, nem tekinthető kísérlete pusztán az „*anti art*” nevében elkövetett csínytevésnek. A kimondhatatlan, de kimondásának kényszerével együtt járó zavar kakofóniájából következik valami.

Csorba munkáiban a helyzetkijelölés és helykeresés – az adott történeti és kulturális helyzetnek kiemelkedően megfelelő – kordokumentumait is tisztelhetjük.



Éva arc-harc II., vegyes technika, papír, 60 × 42 cm, 2002, j. l.: Csorba Simon 87



Cím nélkül 118., vegyes technika, papír, 100 × 70,5 cm, é. n.



Felsőmocsoládi zarándok, vegyes technika, papír, 65 × 49 cm, 2001



Arc-harc visszatérés, csurgatott, papír, 65 × 49 cm, 2001



Futóöröm, olaj, vászon, 100 × 70 cm, 2005, j. l.: Csorba Simon László



Futó oltár, vegyes technika, vászon, 700 × 1000 cm, 1991, Sopron, Templom utca 9. állandó kiállítás

Csorba Simon László (Budapest, 1943)

Kaposváron, a Táncsics Mihály Gimnáziumban érettségizett 1961-ben. A budapesti Állatorvostudományi Egyetem hallgatója 1962-1964 között, majd a Pécsi Orvostudományi Egyetemen folytatta tanulmányait, 1964-től 1969-ig. A Művészeti Alapba 1975-ben vették fel. 1980-tól kísérletezik lélektani és művészetterápiás megoldásokkal, ugyanebben az évben felvételt nyert a Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetségbe grafikusként és festőművészként. 1989-ben tanulmányúton járt Kanadában és az Egyesült Államokban; 1991-től 1997-ig hat „fűtőművészeti expedíciót” valósított meg: Párizs–Budapest, Budapest–Moszkva, Moszkva–Bajkál-tó, Budapest–Velence, Budapest–Róma, Budapest–Graz útvonalakon.

László CSORBA SIMON (Budapest, 1943)

Das Abitur legte er 1961 im Mihály Táncsics Gymnasium von Kaposvár ab. Er studiert zwischen 1962 und 1964 an der Universität für Tiermedizin in Budapest, von 1964 bis 1969 setzt er sein Studium an der Medizinischen Universität von Pécs fort. 1975 wird er in den Künstlerischen Fond aufgenommen. Ab 1980 experimentiert er auf dem Gebiet der Psychologie und der Kunsttherapie, in diesem Jahr wird er auch in den Verband der Ungarischen Bildenden Künstler und Kunstgewerbler als Maler und Grafiker aufgenommen. 1989 macht er eine Studienreise in Kanada und in den Vereinigten Staaten. Zwischen 1991 und 1997 unternimmt er sechs „laufkünstlerische Expeditionen“, und zwar auf den Strecken Paris–Budapest, Budapest–Moskau, Moskau–Baikal See, Budapest–Venedig, Budapest–Roma, Budapest–Graz.

László Csorba Simon (Budapest, 1943)

After graduating from Táncsics Mihály High School at Kaposvár in 1961, he first studied at the University of Veterinary Science (Állatorvostudományi Egyetem) of Budapest between 1962 and 1964, and then at the Medical School of Pécs from 1964 to 1969. He was accepted to the Art Fund (Művészeti Alap) in 1975. From 1980 he experimented with psychological and art therapeutic solutions. In the same year he got accepted to the Association of Hungarian Fine and Applied Artists – AHFAA (Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetség) as a graphic artist and painter. In 1989 he went on a study trip to Canada and the United States. Between 1991 and 1997 he made six „running art expeditions” on the following routes: Paris–Budapest, Budapest–Moscow, Moscow–Lake Baikal, Budapest–Venice, Budapest–Rome, Budapest–Graz.

Díjai / Preise / Prizes

2005 A Magyar Köztársaság Érdemrend Lovagkeresztje
Polgári tagozat, ÉLETMŰDÍJ (művészi és művészetterápiás
életmű elismerése)

2004 Sächsisches Epilepsiezentrum Radeberg,
egészségügyi ösztöndíj művészetterápia gyakorlására
Kleinwachau, Drezda

2003–2001 Budapest-Bethel (Bielefeld, Németország)
Krankenhaus Mara GmbH

egészségügyi ösztöndíj művészetterápia gyakorlására

1997 Az Első Magyar Szalon MKISZ díjazottja, Műcsarnok

1994 Római Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíja

1990 Color and Form Society díja (Kanada)

1988 Váci Művészeti Fesztivál díjazottja

1984 A Háború ellen c. pályázat díjazottja, MKISZ

Fontosabb egyéni kiállításai / Wichtigere selbstständige Ausstellungen / Solo Exhibitions

1966 Orvostudományi Egyetem Galériája, Pécs

1969 BME, Galéria 11.

1971 Lengyel Kultúra Háza, Budapest

1974 Jókai Klub, Budapest

1975 Vajda Lajos Stúdió G., Szentendre

1975 Kassák Klub, Budapest

1980 Fészek Klub, Budapest

1982 Könyvtár Galéria, Vác

1982 Műhely Galéria, Szentendre

1985 Liget Galéria, Budapest

1987 Atrium Hyatt Galéria, Budapest

1989 Perrin Galéria, Whitby (Kanada)

1990 Életjel, Rippl-Rónai M., Kaposvár

1990 Hegyestű, Rippl-Rónai M., Kaposvár

1991 Firkaut, Művésztelepi Galéria, Szentendre; Martyn

Ház, Pécs; Művésztelepi Galéria, Pécs

1992 Luttár Galéria

1993 Az ember titokzatos arca, Orosz Kulturális Központ, Bp.

2001 BTM-Fővárosi Képtár, Budapest

2003 Duna Galéria, Budapest

2004 Zarándok II., K.A.S. Galéria, Budapest

2005 Körmendi Galéria, Sopron

2006 Életműkiállítás, Bánó–Kacskovics Kastély, Felsőmocsolád

2007 Múzsza Galéria, Budapest

2008 Kálmán Imre Múzeum, Siófok

2008 Malomtárlat, Őriszentpéter

Fontosabb csoportos kiállítása / Wichtigere Gruppenausstellungen / Collective Exhibitions

1970 Stúdió '70, Ernst M., Budapest

1971 Új Művek, Műcsarnok, Budapest

1976 Mai magyar grafika és rajzművészet, MNG

1977 Prizma GALÉRIA, Krakkó;

1981 Grafikai B., Miskolc

1984 Országos Képzőművészeti Kiállítás '84, Műcsarnok

1987 Intergrafik, Berlin

1988 Tavaszi Tárlat, Műcsarnok

1990 Barcsay Gyűjtemény, Szentendre;

Kép '90, Műcsarnok

1992 Csók GALÉRIA, Budapest; Orosz Kulturális Központ.

2005 Körmendi Galéria, Sopron

2007 Körmendi Galéria, Budapest, CEU, Budapest

2009 Kálmán Imre Múzeum, Siófok

2009 Pécsi Kisgaléria, Pécs

Csorba Simon László munkái köz- és magángyűjteményekben

Magyar Nemzeti Galéria

Vass László gyűjteménye

Körmendi Csák gyűjtemény

Török Mária gyűjtemény

Ugocsa utcai gyűjtemény

Műterem és Horány

Parti Pál gyűjteménye

Dr. Póka László gyűjteménye

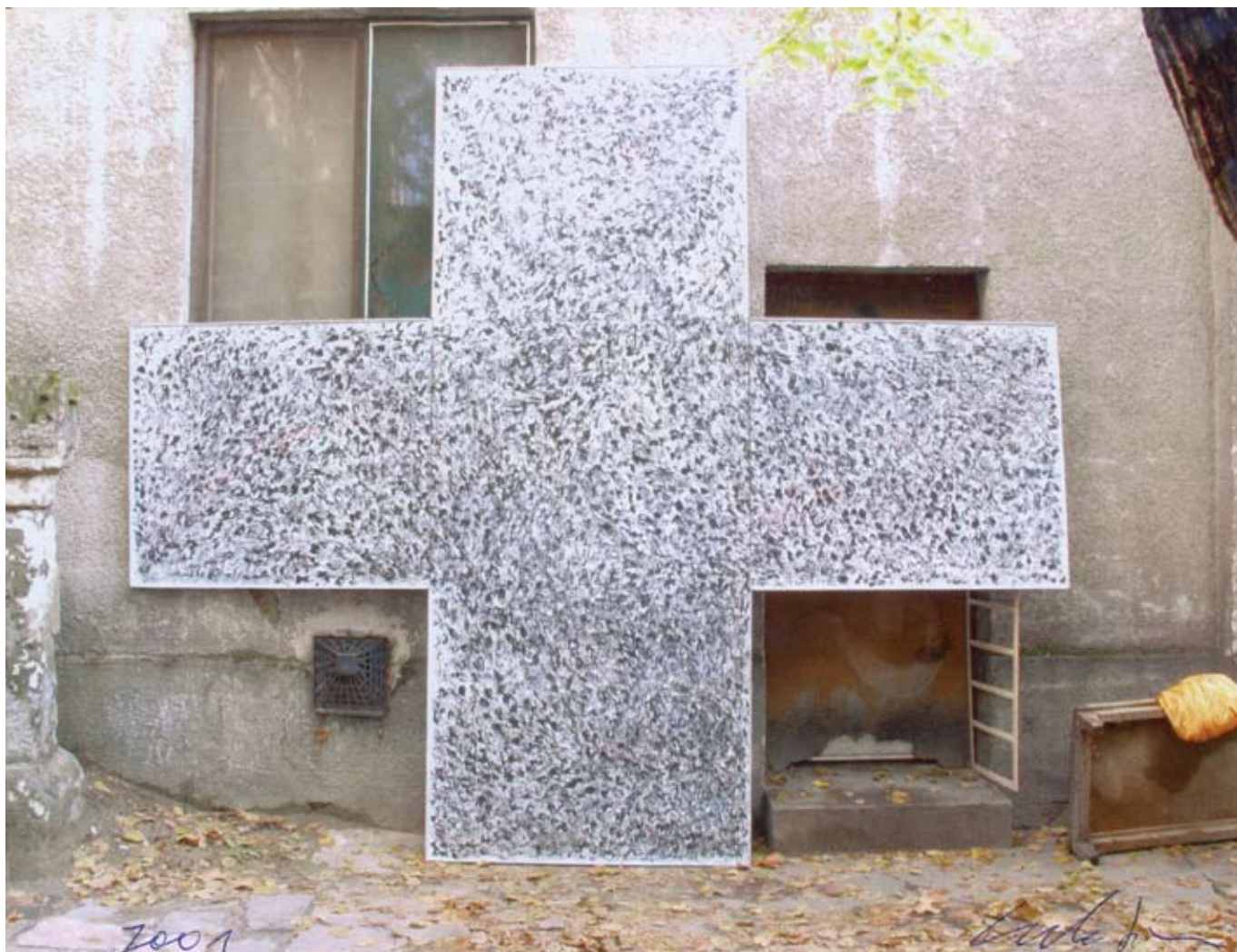
Fehérváry Péter gyűjteménye (Dembinszky u. 36.)

Horánszky utcai Csorba gyűjtemény

Cina Ilka utcai gyűjteménye

Irodalom / Bibliographie / Literature

- Csorba-Simon László: Jóska, publikáció. Muravidék, A fény gyermekei, 2007. 11. szám
- Bálint Mihály: Az orvos, a betegek és a betegség. könyvborító, 2007
- Csorba-Simon László: A (futó) művészet gyönyörűsége (hiába) valósága. ÚJ FORRÁS Irodalmi, művészeti és társadalmi folyóirat, 2006. 5. szám, illusztrált publikáció
- Csorba-Simon László: Az aradi tizenhárom. NAPÚT 9. különszám (Tizenhárom) Irodalmi, művészeti környezeti folyóirat, 2005. november, illusztrált szám
- NAPÚT 6. különszám, illusztrációk, 2005
- Gyimesi Andrea: Örökmedikus vagyok. Riport, Lage Artis Medicinae (LAM), 2004. február, 2004. májusi szám, illusztrációk
- Johan van Dam: Kápolna kiállítás. Katalógus előszó, 2003
- Csorba Simon: Zarándok kiállítás. K.A.S. Galéria, kiállítási kiadvány, 2003
- Irvin D. Yalom: Kápolna kiállítás kiadvány, Duna Galéria, 2003
- Pleszniv Edit: Művészetterápia. Budapesti Jelenlét, 37. különszám, 2003
- Csorba-Simon: Egzisztenciális pszichoterápia. Könyvborító, 2003
- Sümei György: Múzsák Kiscellben. Új Művészet, 2002
- Sümei György: A Múzsák. A kiscelli kiállításról, Somogy, Irodalmi és művészeti folyóirat, 2002
- Csorba Simon: Budapesti Jelenlét, 36. szám, Reflektálás az 1999/23–24. számra, 2002
- Dr. Szirmai Imre: Utazás Paranoiába. Könyvillusztráció, 2001
- Johan van Dam: Múzsák katalógus, előszó. Fővárosi Képtár, 2001
- Csorba Simon László: Hogyan, művészetterápiás módszerek. Animula Kiadó Budapest, 1999
- Dr. Bakó Tihamér: Kortárs Magyar Művészeti Lexikon. Enciklopédia Kiadó, 1999
- Sík Csaba: Töréspontok mentén, Pszichoanalitikus tanulmány. könyvillusztráció, 1999
- Beke László: A Vass Gyűjtemény. Illusztrált monográfia (Múlt idő is partot ér), 1998
- Wehner Tibor: Megszállottak Klubja katalógus, az extrém sportolók bemutatása, 1998
- Csorba Simon László: Az ember titokzatos arca. Kiállítás katalógus, 1993
- Wehner Tibor: Az előfutár, Illés próféta előfutára. Kortárs, 1993. 7. szám
- Csorba Simon László: Firemime art. Művészetterápia, Nonverbális pszichoterápiák, Animula-könyvek, Magyar Pszichoterápiai Társaság, Budapest, 1991
- Schenk Lea: Csorba Simon festőművész kiállításáról Művészet, 1991. 10. szám
- Schenk Lea: Firkaút katalógus bevezető, 1991
- Nonverbális pszichoterápiák. Animula Kiadó, 1991
- Seregélyi György: A változó és állandó elem. Művészet, 1989. 7. szám
- Magyar Festők és grafikusok adattára. 1988
- Várnagy Tibor: Hömböldödjön Szegedre (Mentonopon Csoport kiállítására) Liget Galéria Almanach, 1986



A *Napkút* festménye a műterme előtt



Műtermében, 2003–2005



Írta:
AKNAI TAMÁS művészettörténész

A fényképfelvételeket készítette:
SZALATNYAI JUDIT, TÓKEI ANDREA, ZIMA GYÖRGY

A kiadványt támogatta:

Nemzeti Kulturális Alapprogram



valamint az

NKA Képzőművészeti Szakmai Kollégiuma



Körmendi Galéria

Kiadta:



Magyar Képek Kiadó Veszprém - Budapest
az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja

Nyomdai előkészítés:

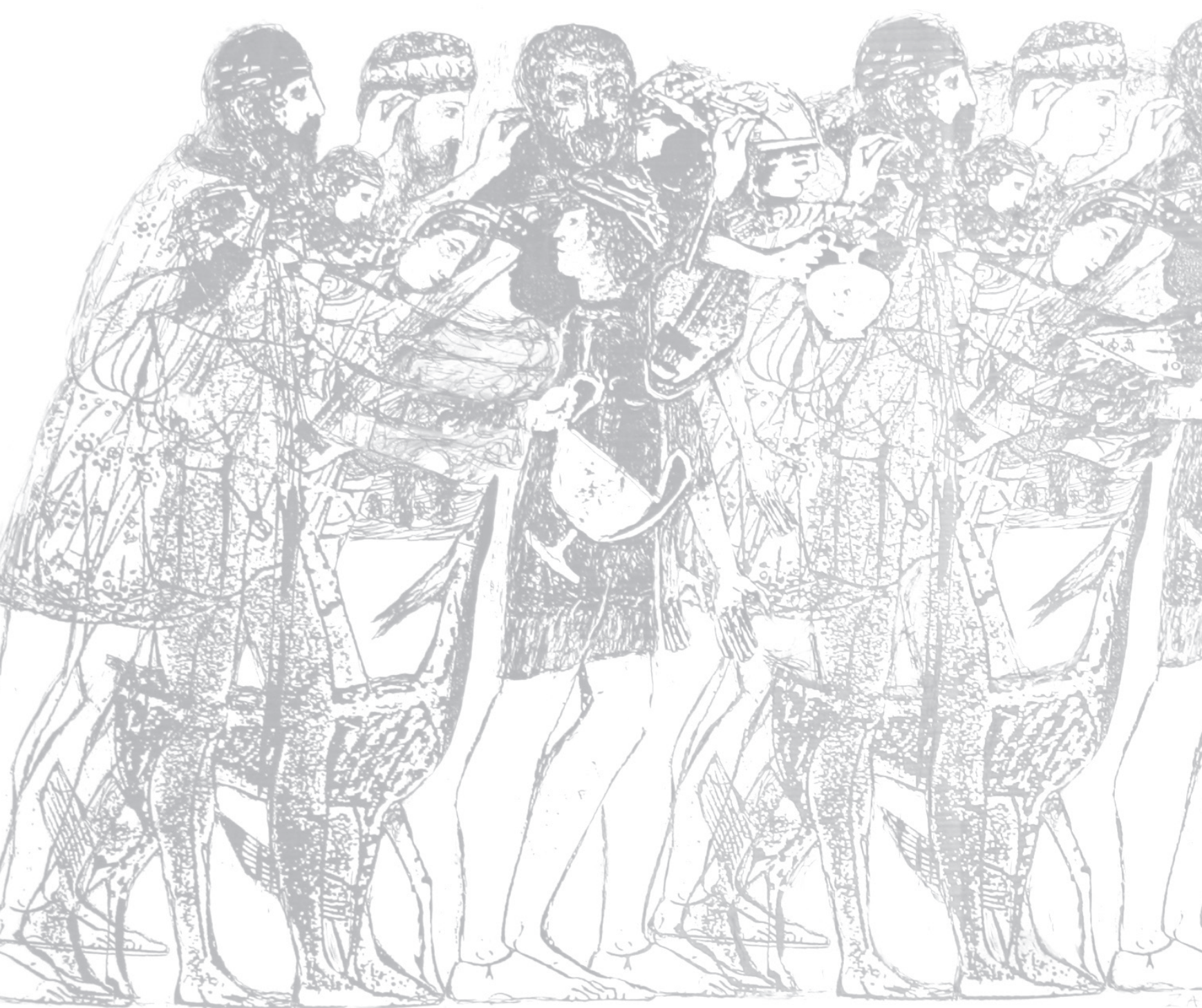
Nyomdai munkálatok: Codex Print Kft

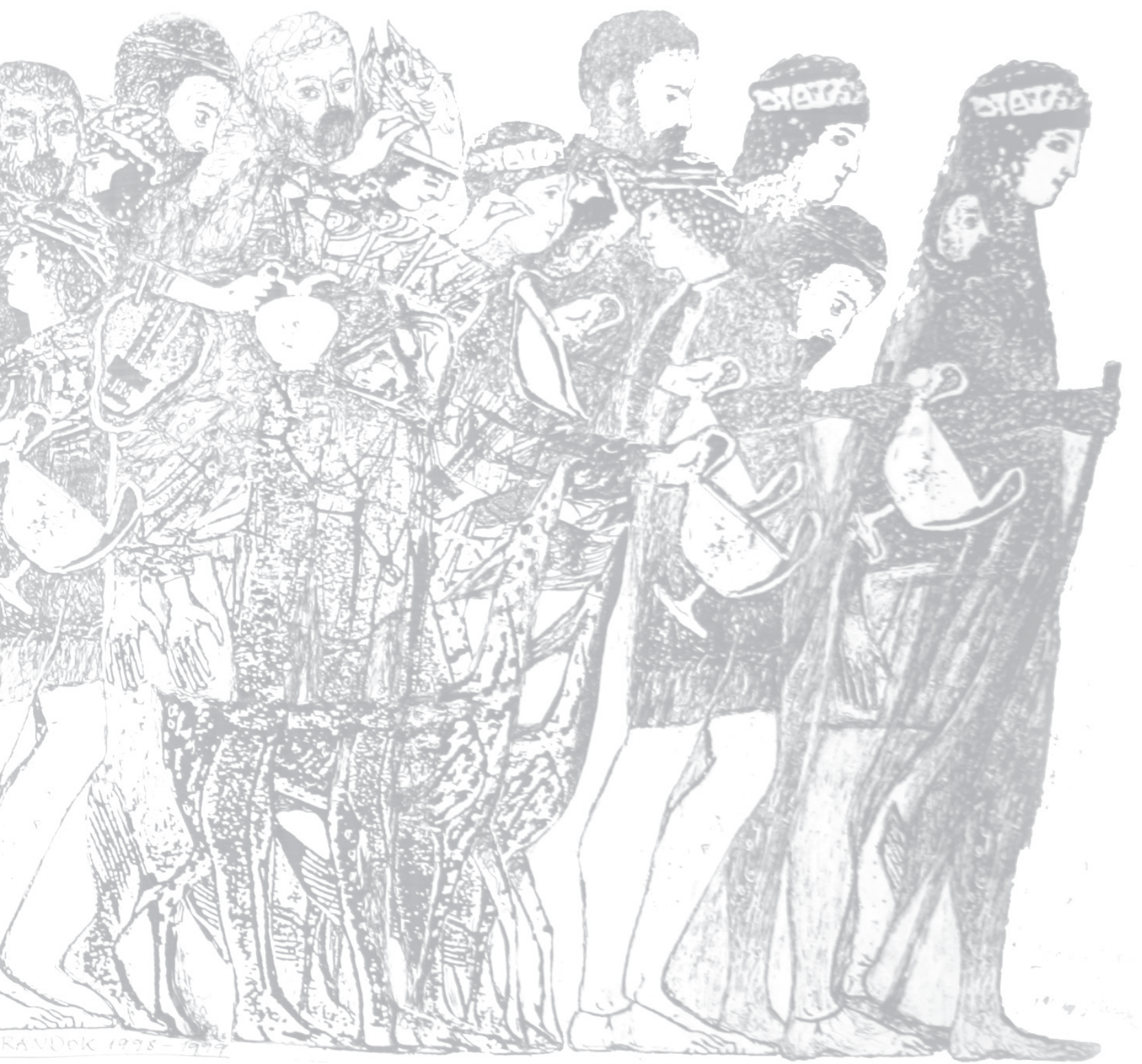
Szöveg: ©AKNAI TAMÁS 2010

Képek: ©Körmendi Galéria Budapest/ Sopron

ISBN 978 963 9439 79 5

2010





RANDOK 1995-1999

