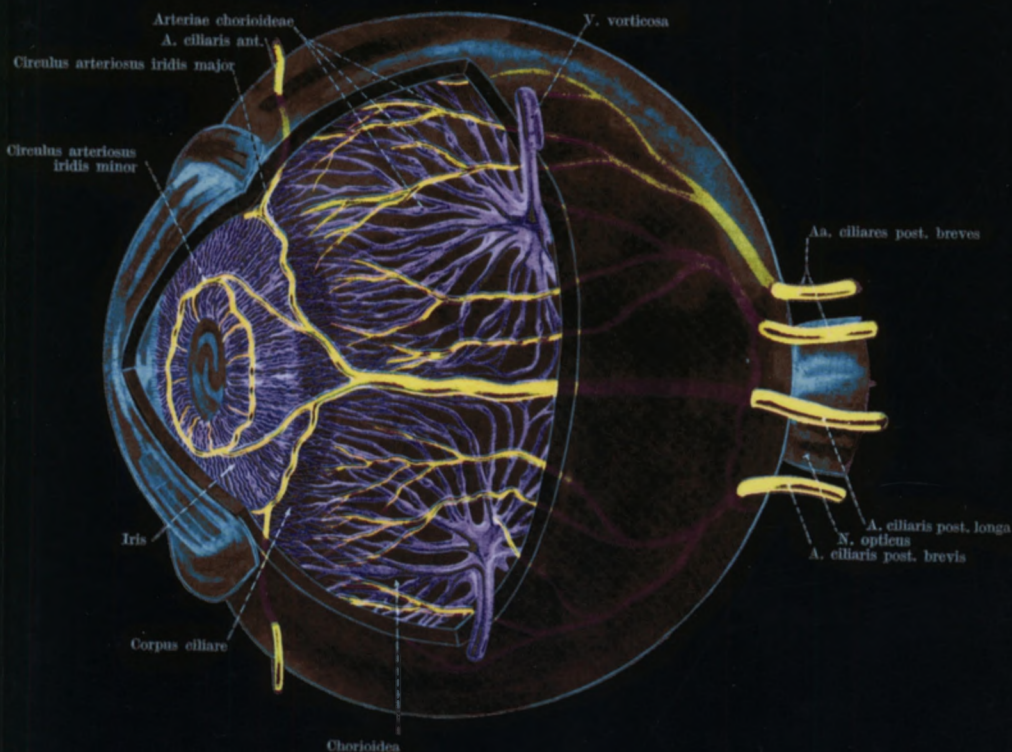


Papp Tibor

AVANTGÁRD SZEMMEL

Zadkine-tól Záborszkyig



MAGYAR MŰHELY KIADÓ

AVANTGÁRD SZEMMEL · Zadkine-től Záborszkyig

PAPP Tibor

AVANTGÁRD SZEMMEL
Zadkine-tól Záborszkyig

MAGYAR MŰHELY KIADÓ, 2009

A kötet megjelenését a
Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

nka

Nemzeti Kulturális Alap

© Papp Tibor, 2009

© Magyar Műhely Kiadó, 2009

Nyitószó

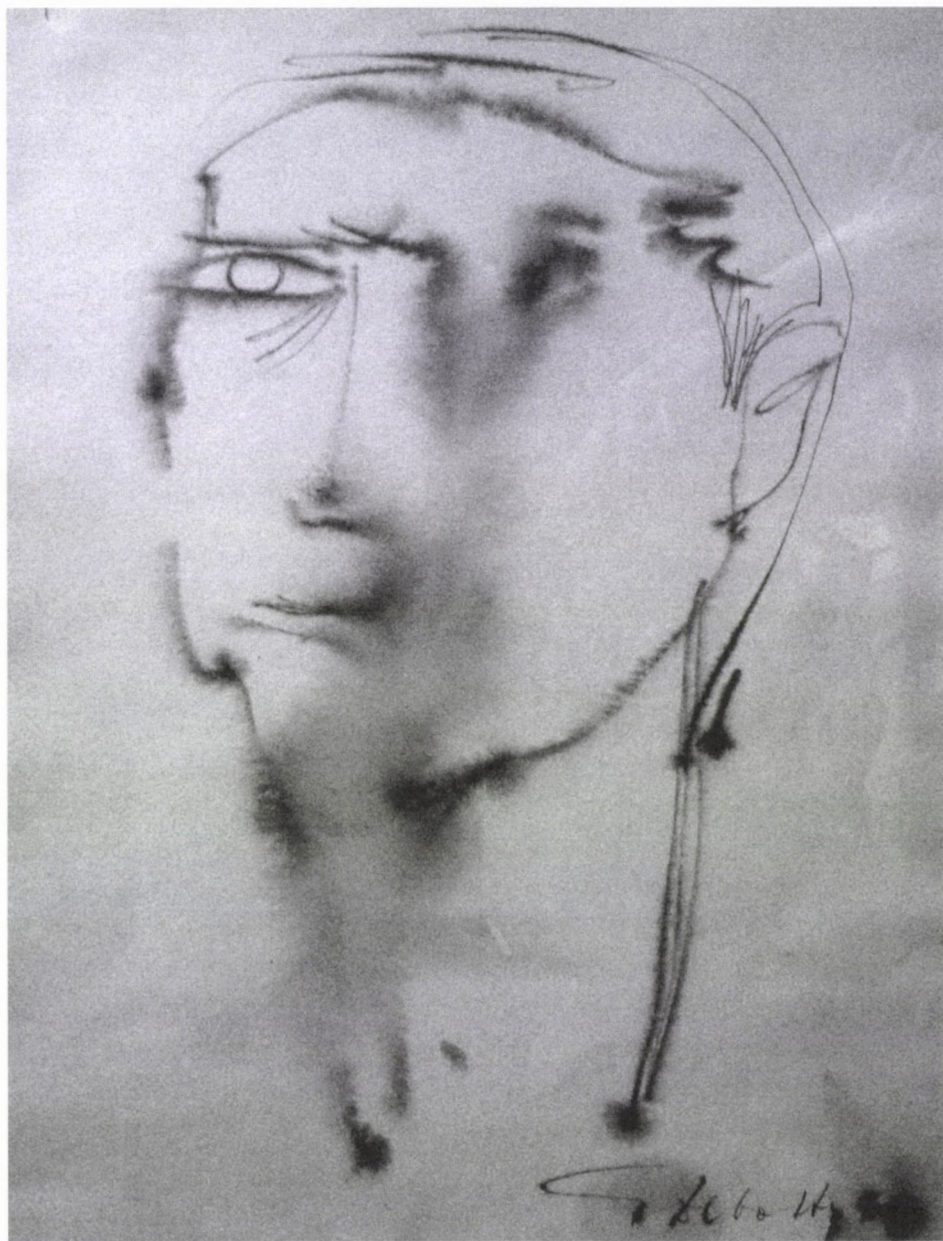
Liège-i festő barátom, Georges Debatty tárta ki előttem a festészethez vezető ajtót. A hatvanas évek legelején egyetemista voltam Vallónia fővárosában, ösztöndíjas diák és hivatalosan számontartott magyar menekült, magyarságom minden erényével és hibájával együtt. Hibáim közé sorolhatom a modern művészet, a kortárs költészet, valamint az uralkodó eszmeáramlatok hiányos ismeretét (ami ráadásul nem tőlem függött – ilyesmihez Magyarországon az ötvenes években nem lehetett hozzájutni), és a fejünkbe vert ókonzervatív, szocialista realista szemléletet. A festészet mellett a fagyaltosmesterségre vonatkozó ismereteimet is ő szélesítette ki, ugyanis olasz származású felesége révén egy fagyaltozó tulajdonosa volt, amely, az Outre-meuse-sziget kellős közepén, mondhatni semmitől sem távol, a város művészeinek (a szomszédság szerint szakállasainak) találkozóhelyeként vált ismertté. Öt percre laktam az üzlettől, nyáron sokat jártam oda, többnyire akkor, amikor kevés volt a vendég, mígnem 1961 nyarán vakációs diákként felvettek a nyalodába kisegítőnek (aminek bennfentes mindenesség lett a vége). Georges, a Liège-i Képzőművészeti Főiskola későbbi tanára nagyon szerette Picassót, Braque-ot, értette, kommentálta őket, akárcsak a rajztudásával szerinte mindenkit felülmúló Szalay Lajost – akinek a rajzaival egy Dél-Amerikából származó albumban találkozott –, és felhívta a figyelmemet Klee, Nolde, Munch, Klimt, Kokoschka, Moholy-Nagy oeuvre-jére is. A saját képeit csak akkor mutatta meg valakinek, kivéve egy-két meghitt barátot, közöttük engem is, amikor teljesen késznek tekintette őket. Nagy élmény volt számomra végigkísérni hajdani főiskolás barátnője portréjának (az ő szavai szerint Botticelli részeges fejű Vénuszának) festékbefoglalását. Eleinte

meglepett, milyen öntudattal beszélt a saját munkáiról, minden szava a bizonyosság pecsétje volt. Gyakori együttlétünknek köszönhetően eme bizonyosság engem is megfertőzött, ébredező poétaságomban erősített meg.

A modern művészet adta megrendülés árvízként akkor öntött el, amikor 1962–1963 telén több hónapig a párizsi Képzőművészeti Főiskola diákjaival együtt látogathattam az Assas utca egyik kertes bugyorjában (Párizsban ezek a kis összeszorított zacskó-utcák a béke igazi szigetei) a világ-hírű szobrász, Ossip Zadkine műtermét, ahová először Pátkai Ervin vitt el. Sovány, alacsony, barázdált bőré, szinte szoborrá száradt, élénk szemű mester fogadott bennünket, akinek vértelen, semmilyen színű ajka, beesett arca, vaddisznós szemöldöke volt, és borzos, könnyű fehér haja úgy állt el hátul a koponyájától, mint egy kakas farka. Azon a télen műterme-műhelye (a szobrász fizikailag is sokat követelő, izmokat dolgoztató munkájához talán jobban passzol a műhely, mint a műterem) szombat délutánonként minden művészcsemete előtt nyitva állott. A műhely mellett többnyire kész, nagyméretű szobrokkal benépesített szabadtéri kertecske bújta meg, de a műhelyből is nyílt egy másik helyiség, ahol összezsúfolva várták sorsukat Ossip Zadkine kisebb-nagyobb méretű művei.

A műhelyben középen egy alacsony, kerek vaskályha állt, és szemben az ajtóval, a fal mellett egy faragott lábú öreg asztal húzódott meg, mely látszólag nem íróasztalként szolgált, dirib-darab fémlapok, faforgácsok és szerszámok heverték rajta. Lehattunk nyolcan-tizen szobrász-, festő- és egyéb növendékek, tél volt, hát igyekeztünk a kályhához minél közelebb kerülni, földön, fatönkön, rozoga széken kucorgó, többnyire fűrástól-faragástól, agyagformázástól eldurvult, duzzadt kezű, farmernadrágos ágrólszakadtak a mesebeli szobrász-apó birodalmában. A mester egy sokat megélt, szőrösre koptatott bélésű, letarolt kertekre emlékeztető, matuzsálemi karosszékben ült, miközben szép, lassú járású szavaival elmélkedett művészetről, izmusokról, különösen a kubizmusról, amely izmusnak annakidején ő is behódolt, de néhány év után otthagya, mert nem bírta a kolostori élet szigorát utánzó művészi bezártságot. Nagy hatással volt rá az afrikai néger művészet, amely felszabadította a vonalat és a formát.

Máskor az életéről mesélt: Vityebszkről, Szmolenszkről, a forradalom előtti orosz életről, az erdei szaladgálás közben felfedezett, gyúrásra alkalmas



Georges Debatty: Fej, 1960

fehér színű agyagról, a gyerekként elkövetett szobrairól. Első világgá röpléséről, amikor is tizenöt évesen apja által megszervezve, de egyedül, a nyelv ismerete nélkül elment Angliába, onnan saját erejéből Párizsba. Mesélt ifjúkora fő mecénásáról: a párizsi Rodocanachi úrról, akinek egyik leszármazottja, Franciaország majdani venezuelai nagykövete a hetvenes évek végén rajtunk, *Magyar Műhely*-eseken is segített azzal, hogy rendelkezésünkre bocsátotta a birtokában lévő *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* című vizuális Mallarmé-költemény egyik eredeti kefelevonatát, felvértézve ezáltal bennünket a kiadási jogokkal kapcsolatos (bírószági ügyé is elfajulható) támadás ellen.

De nemcsak mesélni, beszélgetni is szeretett, ennek köszönhetően amikor megtudta, hogy magyar vagyok és költő, előszedte emlékezetéből hajdani magyar ismerőseit, többek között Csáky Józsefet, a kubista szobrászt, meg az utcai padokon üldögélve szerzett két alkalmi magyar könyvkereskedő ismerősét. Többször emlegette Joseph Brummert, a szerinte zseniális magyar zsidó műkereskedőt, aki a boulevard Raspailon nyitott galériájában 1914-ben afrikai primitív szobrokat állított ki, melyek igen nagy hatással voltak Picassóra, Braque-ra meg rája is. Első New York-i kiállítását is a közben az óceán másik partjára költözött Brummernek köszönhette. Barátai között olyan neveket emlegetett, mint Survage, Delaunay, Fujita, Brâncuși, Modigliani, Archipenko, de találkozott Rodinnel, Matisse-szal is. Nagyon érzékeny kapcsolata volt az irodalommal, a klasszikussal és a modernnel egyaránt. Szavaival megerősítette bennem a különböző művészeti ágak között hidat alkotó barátság természetességét. Büszke volt arra, hogy ismerte Majakovszkijt, Apollinaire-t, Cendrars-t, Max Jacobot, Alfred Jarryt, olvasta Rimbaud-t, Lautréamont-t. Egyszer, amikor Puskinről beszélt, elszavaltam neki egy gimnazista koromból bennem ragadt verset, a *Szibériát*, oroszul. Kisült az is, hogy Jevtusenkö párizsi felolvasóestjén mind a ketten jelen voltunk. Ezek után készítettem vele egy interjút, amely az akkor Párizsban szerkesztett *Irodalmi Újságban* jelent meg.

Egy új-zélandi diákcsoport – tudván, hogy bejáratos vagyok a mesterhez – megkért, közvetítsek Zadkine és közöttük, ők ugyanis elhatározták, hogy megszegyenítik hazájuk nemzeti múzeumát – mely a modern művészettel igen mostohán bánt – azzal, hogy ők, csóró egyetemisták, egy világ-

hírű modern művésztől valamilyen művet ajándékoznak a múzeumnak. Ossip Zadkine rokonszenvezett a diákok kérésével, de ebben az esetben nem tudott rajtuk segíteni, mert olyan szerződése volt egy galériával, amely élete anyagi fedezetét biztosította, aminek következtében ő, a művész, semmit nem adhatott el, műveit csak a galérián keresztül értékesíthette. Ellenben, mondta nekem maliciózan, ajánlok én maguknak egy remek ír festőt. Kitűnő művész, és biztos vagyok benne, hogy vele meg tudnak egyezni. A jövő szombatira idehívom.

Egy hét múlva ott állt a kályha mellett egy ötven körüli, gömbölyded, kopaszodó, tiszta szívből mosolygó férfi, aki a kövérke, ízig-vérig hivatalnok-polgár Rotterdamból ismert utcai szobrát juttatta eszembe. Az öreg mester búvkörében akkor is rokonszenvesnek tűnt volna az új jövevény, ha éppenséggel nem lett volna az. De az volt. És művész, a velejeig. Erős angol akcentusa miatt nem nagyon értettem a nevét. Valami Basil Vákoci, netán Vrakocki? Később a kedves, jovialis férfi azzal állt elő, hogy a nevemből ítélve bizonyára magyar származású vagyok. Ő is az. És ezennel megértettem a nevét, azt, hogy ő a Rákóczi család leszármazottja. Nem akartam hinni a fülemnek, csak néztem, néztem a puha, optimistán mosolygós arcot, kerestem a dicsőséges fejedelemre utaló vonásokat. Angol akcentusa a fejlődmi családtól elvárhatónál lágyabbra mosta francia szavait. Látván megdöbbenésemet, kételkedő arckifejezésemet, hozzátette, hogy nagyon oldalági az ő származása, de ettől függetlenül nagyon büszke rá. Amit, már a műtermében járva, képeit nézegetve azzal láttam bizonyítottnak, hogy a műveire kerülő aláíráson a Rákóczi nevet mindig a megfelelő betűkre illesztett ékezettel tette magyar szempontból hibátlanra. Az új-zélandi diákoknak Basil Rákóczi neve nem illett bele az általuk elképzelt akcióba: kitűnő festő, de nem világhírű.

Basil Rákóczit mind a mai napig – egy-két szak-kivételtől eltekintve – nem ismeri a magyar világ. 1908-ban született Londonban, 1979-ben halt meg. Anyja, Charlotte Dobbi ír származású. Apja, a magyar gyökereire szintén büszke Ivan Rákóczi is festő volt. Basil Rákóczi művészi karrierje a harmincas években indult a Bloomsbury-kör tagjaként. Később Dublinban a White Stag Group festőcsoport egyik alapítója lett. A festészet mellett grafikákat is készített, tanított, és verseket írt angolul és franciául. Néhány versét

nekem is megmutatta. A szemlélete ezekben is modern volt, de nem hatottak rám úgy, mint a képei. Megismerkedésünk idején egy nála tíz- tizenöt évvel fiatalabb belga – szintén festő – férfivel élt együtt; a teljesség kedvéért meg kell jegyeznem, hogy ugyanakkor asztalán a fia fényképe volt látható. A párizsi Porte d’Orlean metróállomástól tízpercenyre, Montrouge-ban lévő lakásukban, műtermükben minden szombaton úgynevezett *open house*-t rendeztek, azaz ajtajuk nyitva állt bárki művész előtt. Megfordultak náluk svéd, német, ír, amerikai, olasz, angol és természetesen szép számmal francia művészek. Az öregecske ház padlasterét vörös árnyalatok uralták és a háziak által nagy becsben tartott macskák. A hosszú műteremasztalon ceruzák, szerszámok, könyvek, újságok heverték és színes katalógusok, valamint színes borítójú, vastag könyvek Basil Rákóczirol (ami egyértelműen arra utalt, hogy Írországból jelentős művészként tartják számon) és Basil Rákóczitól. A falakon a festőpár képei és grafikái voltak láthatók. Azt hiszem, életemben itt, Rákócziéknál találkoztam először sallangmentes, egyszerű, a másik iránt érdeklődő, nyitott, barátságos művészeti nemzetköziséggel. Basil jókedélyű, kíváncsi természetű ember volt. Kerekded lényével kissé kopaszodó, jovialis polgár benyomását keltette, de ha megszólalt, a sokat próbált, a művészetének elméleti és gyakorlati bugyraiban jártas, nagy tudású elme nyilatkozott meg. Nyitott volt és jószívű.

A vendégek a műteremben földön, díványon, hokedlin ülve vagy az asztal mellett ácsorogva itták a vörösbort, majsztolták az amerikai mogyorót, a ropikat, és hol angolul, hol franciául adtak helyzetjelentést az országról, ahol éppen éltek. Abban az időben az általam is szerkesztett *Dialogue* című belga irodalmi és művészeti folyóirat franciaországi hivatalos megbízottja Parancs János volt, az ő címe szerepelt francia támpontként a lapon. (Én akkor éppen illegálisan tartózkodtam Franciaországban.) Basil Rákóczi *Dialogue* iránti érdeklődését látva elvittem Parancs Janót is az egyik szombati összejövetelre. A délutáni csevegés vacsorával fejeződött be egy közeli kisvendéglőben, de mi ebből pénz híján kimaradtunk.

Barátságunk pecsétjeként két grafikát kaptam Basil Rákóczitól, melyeket mind a mai napig büszkén és féltve őrzök.

Pátkai Ervinnek (akinek révén zöldfülűként a nagyok közelébe jutottam) 1958-ban ismerkedtem meg a Mabillon metróállomás mellett leledző



Basil Rákóczi: Grafika

hatalmas egyetemi menzán, ahol magyar diákok hárman, öten, néha többen is igyekeztünk együtt letelepedni valamelyik éppen megürült asztal mellé, amelyiken tányér helyett a több rekeszre behomorított tálca üregeiből kanalaztuk, villáztuk a reszelt sárgarépát, a zöldborsóköretet, a krumplipürét meg a darabka húsokat, virsliket, és nagyokat beszélgettünk. Amikor 1961 őszén végleg átköltöztem Párizsba, úgy hozta a sors, hogy a Parancs Jánosnál, Ervin szomszédjánál eltöltött több hetes csövezés után sikerült kibérelnem ugyanazon a folyosón egy szobát, ami egyben azt is jelentette, hogy a hetedik emeleti, lift nélküli cselédszobákban hárman egymás mellett laktunk, a lépcsőtől jövet ebben a sorrendben: Papp, Parancs, Pátkai. Bizonyára a szomszédság is szerepet játszott abban, hogy igen jól összebarátkoztunk. Amikor nagyon szűkibe' voltunk a pénznek, akkor a hármónk által összedobott fillérekből a szobánkban villanyrezsón kotyvasztott rántottát, máskor egy kis rántással megbolondított kolbászoslencse-konzervet készítettem a kompániának.

Ervin nyitott volt, az arca mindig mosolygott, és ekkoriban még nem lévén műterme, a cselédszobában is szobrászkodott, kísérletezett. Először busás nyereség reményében, Megyik Jánosék példáján felbuzdulva extraformájú, színes testű gyertyákat kezdett el gyártani, azonban nehezen tudta értékesíteni a francia ízléssel csak néhány év múlva találkozó, német-osztrák hangulatot hordozó gyertya-műveket. Rengeteg viasz maradt a nyakán. Mivel a gyertyák nem keltek, más után nézett. A levegőn gyorsan keményedő, folyékony, ablaküveg vastagságúra is kiönthető műanyag felé fordult, melybe gyönyörű őszi leveleket fektetett bele, és drótvázra épített állólámpa-ernyőket készített belőle. A lámpaernyővel sem volt nagy gazdasági sikere, azonban maradt bőven a folyékony műanyagból és a korábbi viaszból is. Egyszer csak viasztömböket kezdett el készíteni, kisebbeket, nagyobbakat, melyeket felmelegített kötőtűvel vagy egyéb fémtárggyal szurkálgatott, lyukasztatott át úgy, hogy a viasztesten belül a lyukak kommunikáltak egymással. Az így létrehozott barlangrendszert folyékony műanyaggal töltötte tele, s amikor a műanyag megkeményedett, a viaszt – aránylag alacsony hőmérsékleten – leolvasztotta. Törékeny, sötét, palaszürke, épülő katedrálisra emlékeztető, könnyű műanyag szobrok e korszakának a mérföldkövei. Rövidesen a műanyagot betonnal, a viaszt hungarocellel helyettesítve szél-

lel, vízzel, korrózióval szemben ellenállóvá tette a művet. Így indult el útjára a tömbjében, anyagában, formájában, stílusában megismételhetetlen, tipikus Pátkai-szobor története.

Még egy pár szóra a szobrászoknál maradvá, Harasztý Istvánról, a mobilok nagymesteréről kell elmondanom, hogy ismeretségünk nem mindennapi körülmények között alakult barátsággá. A hetvenes évek elején, amikor művészetre fogékony költőként és Magyar Műhely-szerkesztőként először a varázslatos, huszon-egynéhány négyzetméteres alapterületű, de a négytagú családnak lakóteret, vetítőtermet, galériát (melyben telefontárcsán kijátszott számok révén ereszkedtek le a plafonról a képek) és ezer szer-számmal ellátott pince-atelier-t rejtő minikastélyában meglátogattam, akkor a Kádár-rendszer éppen erejének teljében leledzett, amikor is az úgynevezett realizmustól eltérő művészeket semmiképpen nem támogatták, még csak túrni sem nagyon túrték, ellenben alkalmasint villámgyorsan betiltották. Harasztý István – szívélyessége folytán a barátoknak egyszerűen Édeske – sziporkázó ötleteivel, a korral lépést tartó, szemet-lelket gyönyörködtető mozgó szobraival, melyek a művészi élményt intellektuális játékkal is meg-tetőzik, nem tartozott a támogatott művészek közé, a megtúrtak között is csak a fél feneke alá jutott szék. Evangéliumi türelemmel viselte sorsát, ha panaszkodott vagy lázadott, olyan áttételesen adta mondanivalóját a néző tudtára, hogy az csak némi elemzés után vált megérthetővé. Kevesen ismerték még a nevét, jólesett neki minden érdeklődés, és őszintén örült élete első díjának, a Kassák-díjnak is. A nehéz világban alakuló barátságok talán időtállóbbak a többinél, mert az erkölcsi helytállás rozsdamentesíti a lelket. Édeske megismerkedésünk óta a legjobban tisztelt művészek közé nőtte magát, de barátként megmaradt a réginek.

A magyar nagy öregek közül Czóbel Béla volt az első, akit személy-lyesen megismertem. Azon kívül, hogy interjút készítettem vele Párizsban, nem alakult ki közöttünk kapcsolat, ennek tudható be, hogy művészként, emberként távolról látott bálványként maradt meg emlékezetemben.

Borbás Klára függő szobraival, Záborszky Gábor képeivel, a tragi-kusan elszakadt életű, nagyon ígéretes Mulasics László világával Hegyi Lóránt révén ismerkedtem meg az *új szenzibilitás* fogalma köré csopor-tosuló, többnyire fiatal művészek között. Ők a művészi szabadságot szinte

készpénzként kezelő következő nemzedéket képviselték a velejéig konzervatív magyar világban. Tetszett frissességük, élni akarásuk, művészi elkötelezettségük. Záborszky Gábor festői pályájának máig tartó ívelését – immáron baráti közelből nézve – igyekszem követni. Nagyon izgalmas annak a kibogarászása, hogy életművének különböző fázisaiban hogyan ötvözi a tudatost a tudatalattival a művészet katedrálisait, a múzeumként festményeket őrző prehisztorikus barlangokat mondhatni zárandokként felkereső, Budapest belvárosában felcseperedett művész, és annak a fölfedezése, hogyan jut el anyaghasználatában a földtől-sártól a papírmasszán át az aranyfüstig, mely élénksárga fényével kortalan, jelző nélküli, alighanem mennyei világot sugall. Mi más ez, ha nem optimizmus, amire igen nagy a közönségigény, de ahhoz, hogy ez kielégíthető legyen, párosulnia kellene az igénynek egy kis empátiával, egy kis szellemi nyitással és egy adag avantgárd lendülettel.

Számítógépes múltam, jelenem és jövőm terelte érdeklődésemet Molnár Vera Párizsban élő művész munkái felé. Verának is évtizedek óta munkaeszköze a számítógép. A sors úgy hozta, hogy jól megértjük egymást, alkalomadtán jókat tudunk beszélgetni a számunkra egyetlen fontos dologról, a művészetről. Ennek a szellemi közelségnek köszönhetően szinte gondolkodás nélkül igent mondtam, amikor 2003-ban felkértek, hogy nyissam meg a budapesti Gutmann Galériában Vera kiállítását, annál is inkább, mert ezáltal alkalmam adódott fölillantani a mai művészetben a számítógép szerepét.

Jelen könyvemben a felfedező utazókhöz hasonlóan igyekeztem szavakba foglalni a képzőművészettel kapcsolatos benyomásaimat: a legelkemben mindig istenként tisztelt Cézanne kiállításának megrendítő élményét, a párizsi képzőművészeti nagyvásáron látottakat, a konkrét költészet egyik legjelentősebb képviselőjének, Heinz Gappmayrnek budapesti kiállításán megnyitóként elhangzott szövegemet, a fotós Zaránd Gyula párizsi kiállítását bevezető mondataimat és befejezésül a párizsi Défense negyed becserkészése alkalmából összeszedett, művészettel kapcsolatos morzsákat.

Nem műtörténészként, hanem költőként, a tudományosság homlokszorító vaspántjai nélkül éltem meg mindazt, amiről írtam. Remélem, sikerült

láthatóvá tennem, hogy az avantgárd kíváncsiság rendületlenül, mindennemű művészet feltárt és feltáratlan földrészei felett mindig az új, mindig az ismeretlen felé húzó motorként működik bennünk.

Párizs, 2008

Beszélgetés Ossip Zadkine-nal

Két kar feszül a végtelen ég felé, az ököllel el nem érhető magasság felé. Rotterdamban áll a szobor. Csuklóban megtört kezek. A két nyitott tenyér is az ég szemébe néz. A láthatáron kékesszürke gyűrű. A felhők – a szomszédos tenger okádta őket az égre – gomolyognak, jönnek-mennek, egymásra fordulnak, lomhán, mint a túlhízott állatok. Hideg, csípős levegő csapkodja a házak tűzfalát, az emberek arcát. Sószag. Tengerszag. Áporodott víz, döglött hal, gőzgép és dízelolaj szaga. Kitárt karok nyúlnak a magasba... Átkozódás? Esdeklés? Mennyboltot repesztő káromkodás? Görcsbe rándulva púposodnak forgótól forgóig az izmok...

’59 őszén láttam először a szobrot.

A műterem egyik sarkában ülünk. Zadkine, az öreg, fehér hajú szobrász előredűl, közelebb igyekszik a hallgatóhoz, amikor beszélni kezd. A pokróccal takart heverő végénél kopottas, fáradt rugójú bőrfotel gubbaszt, egymásra dülő könyvek a polcon, a fehérre meszelt oszlop mellett egy vaskályha... és szobrok. Szobrok állnak a fal mellett, a terem közepén, az ajtó előtt.

– *A második világháború után visszajöttem Amerikából. Elhatároztam, hogy meglátogatom Amszterdamban egyik barátomat: doktor Wiegiersmant. Vonatra ültem. Nagyon hosszú volt az út és fárasztó. Elég rossz volt a hangulatom, csapzottak, fáradtak voltak az emberek is körülöttem. Valahol megálltunk. Megpróbáltam kinézni az ablakon. Nem tudtam, hol vagyunk. Kopár, letarolt volt a vidék, minha üres lett volna az egész világ. „Rotterdam” – mondta valaki. Belémnyilallt... borzalmas volt a látvány.*

Két megtört kar és két kifordított tenyér. A fölemelt karok között hátrafeszi a fej. A vállak közül égre nyílik a kifürkészhetetlen tekintet. Rotterdamban áll a szobor.

– *Elöttem – ahogy a vonatból kinéztem – szinte semmi sem volt, ami arra a Rotterdamra emlékeztetett volna, amelyet a háború előtt ismertem. Üresek voltak a telkek, a régi városból csak néhány nyom maradt: itt-ott kirajzolódtak az utcák, az utcákkal körülvett négyszögek. A járda szalagját is látni lehetett. A kedves 19. századi város, ahogy utoljára láttam, nem létezett többé. Bombatólcsérek voltak, nagy, kopasz felületek.*

A szél verte eső bronz-szemekbe vág. A feldagadt cseppek lehen-gerednek az arcról... Kimondhatatlan fájdalom? Mozdulatlan, konok tűrés? És a fejet mi hajotta meg? mi törte hátra? Ráhajol a nyakszirtre a hervadó koponya... öblös edényét homok, piszkos és füst-rögök kongatják.

– *Rotterdam pusztulásában az egész háború pusztítását, szörnyű-ségét, embertelenségét benne éreztem.*

Megroggyant lábak tartják a felsebzett testet. Mintha utoljára ágas-kodna a föld fölé.

– *Micsoda katasztrófa! Egyenlővé tette a várost a föld színével. Valami bontakozni kezdett bennem, formálódott a mű.*

Az ívben hajló törzsön éktelen nyílás tátong. Szétfeszített bordák, átfűrészelt gerinc. A gyomor, a mell kitérve, megnyitva. A tüdő helyén levegő. A beleket őrző izom-kosár is üres, szenttelen. És hol a szív? Az átütött test elfagyott vére hol olvad újra piros lucsokká? Szakadás, rés hápog, soha-sem hegedő seb. Hol szűnik meg az élet? Ki érzi ezt? Ki látja? Honnan csap az acélpenge a szív felé? A lapockák csontlemeze csorbán kifordul a váll alól. A csípők megdermedt hajlata, mint a szakadék...

– *Elmentem Amszterdamba, de csak Párizsban, hazautazásom után kezdtem meg a kivitelezést... a mintázást. Nemcsak az elsöpört Rotter-damot, hanem minden lerombolt várost magam előtt láttam, amikor dolgozni kezdtem. „Szobor egy lerombolt városnak” (Projet pour une ville détruite) volt a talpazatra írva, amikor először Párizsban, a Musée d’Art Moderne-ben kiállítottam. Aztán Brüsszelben, később pedig Amszterdamban került a közönség elé. Igazán a véletlen műve, hogy az amszterdami kiállítás után Rotterdam városa megvette a szobrot. Így aztán oda került, ahol az ötlet*

született, azóta az elnevezése is végleges: A lerombolt város (La ville détruite).

Szép-öreg arca van Zadkine-nak. A mélyen ülő, apró, csillogó szemek alatt vékonyka ráncok. Sovány arcát a kor barázdái sokszögű, sápadt felületekre bontják. Mondatait hirtelen félbeszakítja, körülnéz, fejével igenlően bólint, s ott folytatja, ahol abbahagyta. Mosolyog. Arcáról az idős emberek békéje sugárzik.

– Szmolenszkből indultam útra. Ott születtem. Apám tanár volt a városban. Amikor Párizsba jöttem, már két Angliában eltöltött év volt mögöttem. Abban reménykedtem, hogy itt felszabadultabb, lendületesebb lesz a tanítás. Olyan akadémizmus fogadott itt is, mint amilyet Angliában már megismertem és végigkinlódtam. Nem az volt a fontos a Beaux-Artson, hogy hogyan legyen belőlünk művész, hanem az, hogyan lehet karriert csinálni, befutni. Ahogy egyesek elhatározzák – például banktisztviselők, hogy felviszik az igazgatóhelyettségig –, itt a Római díj volt a cél. Pontosan 80 cm-es szobrokat formáltunk, megmintáztuk az orrát, a mellét, a kis seggecskét, és kész, de soha nem készítettünk 85 vagy 60 cm-es szobrokat, mert a Római díjhoz 80 cm volt az előírt magasság. Persze tanul ilyesmivel is az ember, ezt is meg kell csinálni, de én többet akartam. Otthagytam a főiskolát. S akkor vettem észre, hogy Párizsban vagyok és teljesen egyedül, de szerencsém is volt, mert nemsokára találtam egy műtermet a „La Ruche”-ben. Elkezdtem dolgozni, és megismerkedtem egy csomó fiatal művésszel. A kubizmus akkor élte kibontott és virágzó asszonykorát – meghódított engem is, akárcsak barátaimat, akik nálam ugyan idősebbek voltak, de céljaink megegyeztek: ők is kísérleteztek, akartak... A későbbiekben persze eltávolodtunk a kubizmustól, amely, mint valami kolostorban élő szerzetesnek, rengeteg szabályt, megkötést akasztott a nyakunkba, idővel fojtogatni is kezdett bennünket, igyekeztünk hát a hurokjából kibújni. Ezidőtájt találkoztam először – egy Brummer nevű szobrász és régiségkereskedő révén – az óceániai és afrikai (néger) művészettel, amely pályám későbbi szakaszát jelentősen befolyásolta.

Megállunk a kertben. Zadkine a fal mellé lép, a napra. Körös-körül koszos bérkaszárnnyák. A virágágyak között három szobor áll – közöttük A lerombolt város mása – a beton-kockás utacska mellett pedig hatalmas

ládák. A rue d'Assas-ból nyílik az a kis köz, melynek gránitjai ide, a kertbe nyíló zöld kapuhoz vezetnek.

A fehér inges párizsi égen is tűzköpő sasok keringtek, amikor a holland város falai a földre zuhantak. A két nyitott tenyér itt is az ég szemébe néz. Ki az, aki késelni készül? aki a virágok közé is el akarja hinteni a pusztítás ikráit? Rogyott térdekkel, meghajott gerinccel, kifordított tenyerekkel mered az ég felé az áthasított bronz-alak, mint Rotterdamban.



Ossip Zadkine: A lerombolt város

– *Brummer rengeteget jött-ment. Végigmatatta az összes párizsi régiségkereskedést – abban az időben még találni lehetett gyönyörű 16. századi szobrokat is, fillérékért –, vásárolt, ami éppen megtetszett neki. Egyszer csak (egészen pontosan emlékszem a részletekre is) a boulevard Raspail 9. szám alatt nyitott egy régiségkereskedést. És mi volt a kirakatban? Eredeti néger maszkok.*

Belépünk a műterembe, ahol Zadkine dolgozni szokott. Mondhatnám műhelynek is; gyalupad, szerszámok, az íróasztal fölött fényképek, a falon japán plakát, a párkányon kisplasztikák.

– *Annak például ott (Van Gogh írás közben), arasznyi bronzszobor, mennyi lehet az ára?*

– *Nyolcszázezer régi frank. (Egy egyetemista 25 havi ösztöndíja.)*

Por, faforgács, körző, fűrész, egy hancsától megfosztott fahasábon krétával húzott vonalak, véső, kalapács és a fehérre meszelt falon, az ajtó mellett egy aranyozott keretű ikon.

Zadkine tesz-vesz a gyalupadon, szerszámokat rakosgat, és közben beszél.

– *Egyikünk a másik után ment el Brummer kincseit megcsodálni. A néger művészet megbűvölt bennünket. Nemcsak engem, Picasso maszkjai ebből az időből valók. Óriási volt a vonalat és formát szabadjára engedő művészet felfedezése! Ez indította meg azután azt a folyamatot, amely engem is eltávolított a kubizmustól. Brummer sohasem felejtkezett el a szobrászokról (ő maga is annak indult), kiállításához, szóhoz juttatta főleg a fiatalokat, köztük engem is.*

Teljesen ősz, sovány, alacsony ember Ossip Zadkine. Kopottas öltönyt hord, színes, régi szabású inget, és a hegyes inggallérok között öklömnymi csomóra köti nyakkendőjét.

Kérges a tenyere, mint a kétkezi munkásé, az ujjai húsosak, a keze-fején ütődés, karcolás és horzsolódás nyoma.

A harmadik műterembe nyitunk be. Négy fal közé szorítva ötven? nyolcvan? rengeteg szobor kuporog. Kicsik, nagyok vegyesen. Fényesre csiszolt domborművek, néger fejek, a kubista korszakból egy darabos-szögletes, harmonikás fémtömbbe olvadó kezek, arcok, csoportok és a

hatalmas van Gogh-szobor; a szomorú, éhségbe és örületbe hajsztolt festő vékony, sudár alakja. Keze előrenyújtva, homloka ráncban. Támadásra kész pillanatot örökített meg a Mester? vagy az embereket vonja kérdőre? És az ijedt szemek?

A szobrok között a hamuszürke szemöldökű szobrász: Zadkine, olyan, mintha ő is közéjük tartozna, jobb kezével rátámaszkodik egy állványra és áll, figyel, szinte mozdulatlanul.

– *Tavaly A lerombolt város Moszkvában volt, a francia képzőművészet moszkvai kiállításán. Nem a legjobb helyre tették, eldugták, és nem is volt elég magasan, a szobor kompozíciója pedig megkívánná. A hivatalos kritika szigorúan megbírálta.*

– És a nézők?

– *Valamelyik újság azt is közölte, hogy a szobor előtt álló moszkvaiak azt kérdezték egymástól: ennek a „mű”-nek miért lyukas a hasa? Sajnos az ottani átlagember elég messze van még attól, hogy a mai szobrászatot értékelni tudja. Voltak persze – nagyon kevesen –, akiknek tetszett (utólag jutott el hozzám a hír), többnyire szobrászok, szakértők, ezek viszont hallgattak, mert mit is tehetnének mást! Az a formalizmus, amely jelenleg Oroszországban uralkodik, amelyet a politika is véd, szervezetten és hivatalosan lehetetlenné tesz mindent. Ki az, aki olyan körülmények között kiáll valami mellett, vagy alkot? Félnék az emberek...*

A modernnek meg az ottani „absztraktok”, akik ellen ki is kelt nemrég a hivatalos kritika, még ők is csak valahol a posztimpresszionizmusnál tartanak. Kétlem, hogy valamelyik párizsi szalon befogadná őket, talán a Salon d’hiver, az asszonyok közé... Néha a kezembe kerül egy fénykép, egy katalógus, tudom, hogy mit csinálnak a moszkvaiak.

– A visszatérésre nem gondolt soha?

– *Nem. Mit kezdenének ott azzal, amit én csinálok?*

Rotterdamban szép, előre elgondolt, sima síkok: színes falak őrzik a szobrot. Távolról. Állnak körülötte, mint a tükrök. A tér közepén, magasan, az ember és az ég között, mintha a mindenséget tartaná: a könyöknél megtörik mind a két kar. Ki felejtene el a pincék alacsony plafonját! A két tenyér csuklóból kifordul. Az arc a felhőbe bámul. Könnyörög? Szitkozódik?

A kertből visszajutunk az első műterembe, a könyvespolcok és a vaskályha mellé. Csípős még a tavasz.

– Mi a véleménye a „szocialista realista” szobrászokról?

– *A szocialista realizmus követői mind rövidlátók. Nem látnak tovább a formánál, nem látnak el a belső igazsáig.*

Az igazi művész „realista” – az a realizmus viszont egészen más; az igazi szobrász úgy látja a dolgokat, ahogy vannak: külső és belső énjükkel együtt. Ahogy egy fába hajtást oltanak, a mai emberbe a félelem van beoltva: a szobrász keze alatt hol a belső, hol a külső én formálódik.

Paul Éluard is megihlette Zadkine-t (*Le Poète*). Szikár, magas szobor, az alak kezében lant, a „költők hangszere”, a húrok mintha a testéből szakadtak volna ki. És az arcok! – bánat, gyötrődés, öröm, egyszerre néz mindegyikre „száz arcával”. S a bronzba vésve – karon, mellen, le egészen a talpazatig – verssorok: „Liberté, j'écris ton nom. Liberté...” (Szabadság, leírom nevedet. Szabadság...).

Zadkine is a költő szobrát nézi. Fel is áll, közelebb lép hozzá. Elfordítja, hogy más szögéből hulljon rá a fény. Mintha csodálkozna.

Hátrál egy kicsit.

– *Sokszor eljött hozzám Éluard... Szeretem a verseket. Jevtusenkót is hallottam, ott voltam a TNP-ben az előadásán. Nagyon tetszett. Egyszerű szavakat használ, ez ad erőt verseinek, szinte éreztem bennük a „fekete földet”. Ők, Voznyeszenszkijt meg is hívtam ide, sajnos nem tudott eljönni, mert sürgősen el kellett utaznia, ők legalább próbálkoznak (milyen csodálatos vers a Baby-Jar), csak ki tudja, meddig?!*

Annak idején, amikor Párizsban járt, találkoztam Majakovszkijjal.

Nem múlik el úgy egy hét, hogy kezembe ne venném Puskinnek egyik vagy másik kötetét. Nem lehet idealizmus nélkül élni.

Oroszos arca van Zadkine-nak és bokros-bozontos szemöldöke. Ha valamit hangsúlyozni akar, hunyorít, felsőteste előre hajlik és karja a levegőbe lendül. Alacsony, szikár ember. Egy-egy orosz szót is elejt, ízleli, néha kétszer is kimondja. Leül. Polcról polcra rebben a tekintete, kályhára, díványra, székre, mintha billentyűkön játszana.

– *Ismertem két magyart is. Valamikor a tízes évek táján. A Szent Mihály útján padok voltak még, ott ücsörögtünk, ögylegtünk, mert gyakran*

előfordult, hogy nem volt pénzünk kávéra sem. Ott találkoztam két magyar fiatalemberrel. Az egyik a könyvkereskedés művészetét tanulmányozta Párizsban, a másik festő volt. Sajnos a nevükre nem emlékszem. Azután többször eljöttek hozzám, sokat meséltek nekem egy költőről, aki Párizsban élt és beteg volt, el is mondták több versét, amiből annyi maradt meg bennem, hogy „Párizs, Párizs”.

„Zs” hangot ejt a szó végén, mintha egy magyartól hallanám. Nevet utána.

– *Hogy is? Ady? Ez az! Ady.*

A régi szobrok között itt állnak a műteremben az újak is. Az *Arbres (Fák)* időrendben a legutolsó.

– *A Fákat ezelőtt három héttel fejeztem be. Azelőtt az Hommage à Rodinen dolgoztam. Érdekes, a mai szobrászok nem sokat törődnek Rodin-nel, pedig ő nyitotta meg a modern szobrászat kapuit. Most Hollandiába készíték egy tervet.*

Majdnem minden szobromat egy villanásnyi megdöbbenés, ráébredés hatására kezdem el mintázni. Rendszeresen dolgozom. Munka közben úgy érzem magam, mint egy gyerek. Belehevülök a munkába, kimelegszem, néha még a kabátomat is leveszem... és belefáradok. Milyen jó érzés még most is a fáradtság!

Két kar feszül az ég felé, az ököllel el nem érhető magasság felé. A két nyitott tenyér is az ég szemébe néz. Hátrahajolva, a vállak között nyugszik a fej. Éktelen nyílás tátong a meggyötört testen. A bordák kapuja tárva-nyitva, a tüdő helyén levegő.

Tizennyolc éve tért vissza Zadkine Amerikából, a vonat lefékezett...

A szobor Rotterdamban áll, magas kőhasábon, fent a fejek felett, új házak, színes falak között, a téren, és homorú, zuhanni készülő bronzteste nekifekszik a tengeri szélnek.

FÉLNEK AZ EMBEREK...

Ossip Zadkine nyilatkozata az Irodalmi Újságnak

1963. április 15.

Beszélgetés Czóbel Bélával

Háromemeletes, öreg párizsi ház földszintjén a Zak Galéria, a St-Germain-des-Prés-i templomtorony tövében. A kirakatablakon keresztül csak a toronyhoz támaszkodó bástyaszerű falakat lehet látni, kopasz, ujjnyi vékony gallyakat, a templom falába kapaszkodókat, meg a lapos St-Germain-des-Prés-i teret, sarkán a Deux Magots kávéházzal. Ólomszürke az ég, a levegő fárasztóan párás. Mintha hóesés készülődne, ránehezedik az aszfalton siető télikabátosokra. Színesen, vékonyan öltözött emberek a kőfalak előtt fázó, későn kelő, fehér arcú városiak.

Az éles vonalak szétolvadnak a háttér szürkességében – ablakok szorosan egymás mellett, egymás fölött, tér fölé hajló falak, és legfölül a házak eresze belemosódik az égbe. Hideg van.

Bent a galériában: szőnyeg a földön, eldugott, fehér világítás, kellemes, tiszta levegő és meleg. Óvatosan, félve zárom az ajtót, még minden idegen. A falak mellett puha heverő, a terem közepén, a százéves, súlyos asztalon egy csokor friss virág.

Borotvátlan fiatal költő – hóna alatt füzetek, folyóiratok újságba csomagolva, zakójából vastag sál bukik elő, haja mint a repülésre készülődő szárnyak – válaszol, hogy Czóbel Béla még nincs itt, különben könnyű ráismerni, mondja, szürkülő hajú, éltes, de egyáltalán nem öregember.

A belső teremben öten-hatan ülnek, deresedő hajú vagy már azon is túli idős műgyűjtők, újságírók, szakértők.

– Kokoschkának durvábbak a színei – kezdi az egyik –, itt ülünk öten, csak itt magunk között mondom, durvábbak a színei, a tájképei, Bécs... Hiányzik belőlük ez a poézis.

A falakon körös-körül Czóbel Béla képei. A vásznakon egymás mellett nyugvó tárgyak és színfoltok puha fészke várja a tekintetet.

Az 1962-ben megörökített *Szentendrei Szalonban* három szék párnás ülőkével, két mély fotel az asztal mellett. A fotelek mögött három-szárnyas franciaablak, s az üvegen keresztül dereng a külvilág. Bent, a párapuhaságú szalonban jobbra tükrös komód áll, középen asztal két fotellel, három székkal s körülöttük annyi hely, hogy aki az előbb még a szalonban volt, könnyen mozoghatott a bútorok között.

Az arcokat nézve legszívesebben elindulna az ember a lélek belső tájaira, homályos, meleg mezőire, a bensőséges ismeretlenbe. Az ablaküveg merev hártájá mögé is csak a képzelődő szem jut el. Egybeolvad élő és élettelen; a teremtés kezdetén vagyunk – a székek és az ablakon túli mező megszokott színeivel a teremtés színei ölelkeznek, az összetartozás puha foltjai.

Az ablakon túl... – *Akkor kukorica volt ott* – mondja később a művész felesége –, *most majd rózsák lesznek, a szomszéd megvette, rózsakertet akar. Ott már nincs semmi, nincsenek házak.*

A *Szentendrei Szalon* az ajtóval szemben, a bal oldalon függ. Ketten állunk a kép előtt. Valaki járhatott a bútorok között.

– *Most jön be, ő az* – mondja a fiatal költő. – *Rengetegen voltak a megnyitón* – teszi hozzá váratlanul.

Czóbel Béla a század elején lépte át először valamelyik párizsi galéria küszöbét, két háborúval ezelőtt, húszéves fejjel, néhány Nagybányán töltött inasév után.

– *Iványi Grünwald tanítványa voltam Nagybányán, érettségi után mentem oda, ő ajánlotta, hogy jöjjen ki Párizsba.*

A *Szentendrei Szalonban* három szék, két fotel egy asztal mellett, mintha valaki most lépett volna el, de oly gyorsan, hogy arcának melege még ott maradt – s ami kint, az ablakon túl van, az is belép a szobába; a kukoricatábla az asztal mellett ül, otthonosan, békésen. A székek támlája

beleoldódik a szomszédos foltba. Az ablak mögött balra, hátul sötétebb tónusú fák a fotel fölött, bent a szalonban. Az asztalon puha fény – nem is közelebb, nem is távolabb, mint a kukoricatábla.

Kezében kurta szárú pipa, mozgékony, szellemileg is igen élénk; Czóbel Béla az idén lesz nyolcvanegy éves. Ötvenötlet is sokat mondanék!

Meghúzódnak az egyik heverőn. Csupódik-nyílik az ajtó, jönnek-mennek a látogatók.

– *Három hónapja vagyunk Párizsban, és húsvétra haza szeretnénk menni. Mikor is lesz? Március 28-án? Hát akkorra haza szeretnénk menni. Ilyenkor rügyezni kezdenek a fák – most nem hinném, hideg van – haza, Szentendrére.*

Majdnem egész nyáron ott vagyok. Van egy kis házam, kertem, gyümölcsös... jól élek. Akár a földi paradicsom. Huszonöt éve lakom ott. Nem lehet megunni soha, van egy műtermem, egész nyáron dolgozom... az a kép, az ott a kertben van. Csendes, kellemes hely, közel van Pest is. Ott folyik a Duna, ott vannak a hegyek, alkalmas... a sok kis utca, megkapók, hangulatosak, nekem igazán örööm telik benne, akárcsak Párizsban, itt persze egészen más a helyzet, az idejövétel nekem mindig felfrissülést jelent. Itt igazán magas színvonalú szellemi élet folyik, és mindig van valami új. Manapság minden innen indul ki, főleg a festészetben. Más szempontból a lapok: itt van helyben a Figaro Littéraire, az NRF... persze ezeket otthon is megkapom, küldik utánam, meg hát van már Magyarországon is egy-két jó folyóirat.

A Zak Galéria a rue de l'Abbaye 16. szám alatt húzódik meg. Ezen a helyen állt a tizenharmadik század végéig a Saint-Germain-des-Prés-i Benedek-rendi apátság sokat dicsért refektóriumuma – szemben a torony ezer éve áll. Lent a téren: állandó mozgás; kis utcákból fordulnak az autók a járdaszívet mellé, az emberek – a templom túlsó sarkán – megállnak a sárga szegélyen; gyülekeznek, dagad a csoport, mint a vízcsepp. Egyszer csak elindulnak, átsietnek az úttesten – azután újra elvékonyodik a sor.... elszakad. Kezdődik előlről.

Az egyik képnek *Szentendrei templom* a címe. A vászonra rögzített képen kis tér a későbarokk torony előtt, ölelkező házak, zsúfoltság és meleg.

A távolban, egészen lent a Duna folyik, s duzzadt leveleivel ráhajol a képre egy óriási ág.

Czóbel Béla visszaül a heverőre. Lassan, gondosan tömi a pipáját.

– Nagybányán kezdődött az egész, érettségi után. Grünwaldnak voltam a tanítványa, ő ajánlotta, hogy jöjjen ki Párizsba. Sokan mentek abban az időben Németországba, a müncheni akadémiára. Az közelebb esett, meg valahogy odaszoktak a magyarok. Én ide jöttem. Beiratkoztam a Julian Akadémiára, ahol Jean-Paul Laurens tanítványa voltam. Igen-igen jó mester volt. Megtanította, hogyan kell a térben elhelyezni a dolgokat. Voltam én is Münchenben, előtte, az Akadémián. Ott főleg anatómiát tanítottak, anatómiát mindenekelőtt – nekem nem nagyon ízlett –, persze az is fontos, akkor jobban látja az ember a dolgokat, az alakokat. Mesterségbelileg érdekes.

Amikor kijöttem Párizsba, az impresszionisták érdekeltek. A Luxembourg Múzeumban voltak kiállításaik. Azóta az a múzeum már meg sincs – ez valamikor 1904–5-ben lehetett. Akkor még nem látta a modern festőket annyira az ember, és az „École de Paris” sem volt még sehol. Azután jöttek az idegenek ide, Párizsba, egyik a másik után. Ide központosult a vezetés. Most minden innen indul ki.

Az olvasó lány telt melleit takaró világos blúz mögött élő test – körülötte alaktalan gomolygás –, az egymás fölé sodródó színek között a mindenség mélyéről előkavargó asszony teremtmése. Miért is gondolnék a modellre? Az örök teremtményállapot köti le figyelmemet, az egymást tapogató színek. A létezés kezdő pillanata.

– Az Independent-ok kiállításán és a Salon d’Automne-ban találkoztam van Gogh képeivel. Róla nemigen hallottunk. Magyarországon nem is annyira az impresszionisták, inkább Puvis de Chavannes hatott a festőkre, Ferenczyre és a nagybányaiakra.

Rám inkább van Gogh hatott, és azután láttam Cézanne és Gauguin képeit, szintén a Salon d’Automne-ban és, azt hiszem, hatással voltak rám ők is.

Virág és gyümölcs világos huzatú fotelben. 1946-ban, a háború után festette. A színek: a kék, a vörös és a rózsaszín bensőséges melege, a tárgyak nyugalma, biztonságérzete árad a képről. Nagy, puha karjait védően nyújtja a szék a virágok és a narancsok fölé – támlájával jobbról-balról védenek köré hajlik.

– *A két világháború közül az elsőt Hollandiában, a másodikat Magyarországon vészeltem át. Hollandiából Berlinbe mentem, és később onnan kerültem haza.*

A képek viszont, az 1905-ös Salon d'Automne híres képei oda-
vesztek.

Akkor hat képet állított ki Matisse, Vlaminck, Derain, Braque és
Dufy társaságában. Ezekre a képekre még évtizedek múlva is emlékezett
Braque és Picasso is.



Czóbel Béla: Csendélet gyümölcsöstállal

Csíkos, szürke öltönyben, pipával a kezében, nyugodtan válaszol, beszélget. Hihetetlen! Nyolcvanegy év van már mögötte! Még kocsit is vezet, és mindig gyorsabban akar hajtani!

A mai művészet és festészet is szóba kerül.

– *Azt hiszem, itt valami nagy eltévelygés van. Egy-egy században nincsenek seregszámra kiváló festők... akad egy, kettő, néhány. Nagy tévelygés, annyiban, hogy olyan keresések vannak, ami más útra tereli a festészetet! Ez már nem az.*

Nem azt akarom mondani, hogy én dolgozom csak jól, csak én egyedül!

Amit Schöffner csinál? – Színes technika, szerkezetek, láttam a Modern Múzeumban. Ipari dolog. Persze nagy jövője van, mint alkalmazott művészetnek. Vasarely is olyasmit csinál... az sem festészet. Már nem az. Egészen más: anyagkeresés. Végeredményben az absztrakt problémájánál vagyunk – ezt látja most leginkább az ember. Tele van vele minden. Én szeretem az absztraktot, de nem akármilyet. Szeretem például Mirót – az ő képei élnek, azoknak világa van, légköre. A tömeg Mirót és Picassót utánozza, csinál össze-vissza akármit, amit innen is, onnan is elles. Ez mindig is így volt.

A kiút? Valaki jönni fog, mint mindig. Vissza kell térni a természethez, az a forrás kiapadhatatlan.

Városi ember nem érzi jól magát csak falak között, egy meghitt sarokban, mégis, előbb-utóbb háborúskodásra kerül sor – közte és a környezet között. A sárga villanykörtére olyan kellemetlen érzéssel gondol, mint az utcán lézengő rendőrökre – megundorodik a szobájától, az asztalon fekvő cserépedénytől; megutálja a konyhasarokban heverő mosatlan evőeszközöket. És egyszer csak fiadzani kezdenek a fazekak, szeretkeznek a kések a kanalakkal, dagadni kezd a levesestál. Az újszülött villák hideg testtel futkároznak a takaró alatt, az egyre gömbölyödő tál betölti az ágy fölötti szippantásnyi teret! Egyetlen mentség: a gyors fulladás, vagy a menekvés: eltávolodni az ágytól, a szobától, a háztól... Azután újra vissza – mert magányát nem bírja sokáig, visszatér. Újra átkozza a köréje teremtet és ezáltal halálra ítélt tárgyakat – mert vagy nélkül, önzés nélkül ül a domború cserépedény!

Csak a teremtés örök pillanata szép? A színek és a tárgyak összeolvadó bensősége? Ahogy az asztallap és a padló a *Szentendrei Szalon-*

ban összeér? A két szék között pihenő sötét folt a földön? Az *Órás csendéleten* tíz előtt öt percert jelez a mutató – gomolygó, füstszerű színhalmazból merülnek elő a tárgyak.

– Dolgozik Párizsban is?

– *Igen, egy kis műteremben, de leginkább Szentendrén. Ott egész nyáron festek, akkor szeretek dolgozni: tavasztól őszig.*

Most otthon jobb a helyzet, megjavult. Sokat változott. Engem szeretnek, megbecsülnek, nem is olyan régen tüntettek ki a Kiváló Művész címmel.

Kiállítások szempontjából is javulás mutatkozott.

– Sokáig váratott magára a Csontváry-kiállítás!

– *Igen. Csontváry jó festő. Szeretem. Ő talán az egyetlen, aki megmarad, mert a jó festők megmaradnak. Nem, nem ismertem személyesen, nem sikerült találkozunk, ő sokat volt otthon, én meg külföldön jártam. Az ő festészete nem tartozik bele egyetlen modern áramlatba sem, akárcsak Rousseau-é (Le Douanier). Őket gondolatviláguk, vízióik, gondolatgazdagságuk vitték a magasba. Csontvárynak ha valamelyik képe jó, az nagyon jó, ott van például a Séta az öbölhöz! Milyen légkör...!*

A St-Germain-des-Prés-i templom előtt fázósan sietnek a vékony kabátba burkolt késő délutáni járókelők. A templom mellett – itt a galéria előtt – a csendes rue de l'Abbaye. Keskeny kis utca. A torony szinte ránk hajol.

– *A mai festészetre visszatérve... hát keresés, nagy keresés, bár ez szükséges. Cézanne óta a festészet új alapokon nyugszik – nem a dolgok ábrázolására, hanem a térfogatra, a vonalakra helyezik a festők a súlyt. Cézanne ezt ösztönszerűen fejezte ki. Az absztrakt szerintem csak annyiban helyes, hogy egy szint felkenek a vászonra, azután egy másikat is, meg egy harmadikat is, és az egész valamilyen harmóniát ad. De ez dekoratív marad mindig, ezzel nem megyünk messzebbre, mint azzal, amit a tapétákon láthattunk a falon, vagy a műanyagokon meg a szőnyegeken.*

Halkan beszélgetve üldögélünk. Az idegen környezettel lassan megbékélek, a látogatók arca sem zavar már.

Minden házhoz, sarokhoz fűződik ezen a környéken valami emlék. Itt élt és dolgozott Delacroix is, a közelben. A templom mellett, kis kopasz

kertben a Saint-Germain-des Prés-i apátság Mária-kápolnájának néhány csonka darabja pihen.

Az utcán élénkül a forgalom.

Czóbel Béla fennakadás nélkül keveri a magyart a franciával. Üdvözli a vendégeket – egyébként nem beszédes –, derült arcú, kedves öreg ember.

– Magyarországon a festőket nagyon támogatja az állam, ha valakitől megvesznek egy képet, azért nagyon jól fizetnek – ilyen szempontból ott van a festők aranyországa.

– A fiatalok?

– Tehetség van, van bőven, de nincs horizontjuk, nincs kiállítási lehetőségük. Amit kiállíthatnának, azok a „tárgyilagok képek” – ezeket teszik most otthon előtérbe. A fiatalok is tolódnak az absztrakt irányzat felé. Azt merem nekik ajánlani, hogy ha lehetséges, jöjjenek ki Párizsba. Tanuljanak. Mi is jöttünk annak idején. Próbáljanak eljönni ide, látni kell nekik, tudni, hogy mi történik. Amit otthon hallanak vagy olvasnak, az nem elég. Az a legnagyobb baj, hogy még mindig Munkácsyn rágódnak, aki maga nem volt eredeti, másoktól vette azt, amije volt, olyanoktól, akik nem is voltak jelentősek – de hát állandóan róla beszélnek, vele foglalkoznak. Tőle kell a fiataloknak eltávolodni. Az nem baj, hogy belekóstolnak az absztrakt művészetbe is, igaz, hogy akkor otthon a kiállítási lehetőségük csökkenni fog, mert az elsőség a „tárgyilagok képeké”... Persze gondoskodnak magukról a fiatalok! Nem kell őket féltetni! Kiállítanak egymásnál, a műtermekben... Van ott azért élet!

A hulló szürkületben elmosódnak a házak – sötét, súlyos tömb áll a kirakatablak előtt: az ezeréves torony. Párizsban nemcsak a szikrázóan újnak jut hely, az örök értékek is megtalálják azt a csendes sarkot, ahol maradandóságuk tudatában meghúzódhatnak.

A JÓ FESTŐK MEGMARADNAK
Czóbel Béla nyilatkozata az Irodalmi Újságnak
1964. április 1.

A festők festője

Novemberi hétköznap, délután két óra. A párizsi nagy kiállító-csarnok, a Grand Palais még használatban lévő oldalán (rövidesen tata-rozzák) háromszáz méteres sor kígyózik, négyesével állnak az emberek. A Cézanne-kiállításra igyekeznek. Nap mint nap, két órányi kitarás után talán eljutnak a pénztárig, ahonnan már szabad az út. A kiállítás szeptember 30-tól január 7-ig tart nyitva. Délelőtt tíztől tizennégy óráig csak elővételben beszerzett jeggyel lehet bejutni, de csak annak, aki korán észbekapott, ugyanis október közepén már csak december 24-re és január 7-re volt elővételi lehetőség. Minek tulajdonítható ez a nagy felbuzdulás? A modern festészet 19. századi legjelentősebb előfutárának, a festők festőjének, Paul Cézanne-nak 1936 óta nem volt ilyen jelentős, egész életművét átfogó kiállítása, és néhány évtizedig valószínűleg nem is lesz. A modern művészet szerelmeseinek ez kétségtelenül elég ok arra, hogy sorban álljanak, ugyanakkor, a kiállítás körüli nagy felhajtást látva, elképzelhető, hogy a sznobok sem akarnak lemaradni a színes nagymiséről.

Az immáron mindennapivá szürkülő motozáson és a pénztári szertartáson átesve végre megnyílik a néző előtt a színek nagyszínháza. A mintegy kétszáz kép időrendben sorakozik a falon, kicsik, nagyok, ismert és soha nem látott művek – szerencsére a csarnok termei elég tágasak ahhoz, hogy kényelmes rálátás legyen a vászakra, ugyanakkor elég kicsik is, azaz vannak annyira otthonosak, hogy a művek és a befogadó között bensőséges kapcsolat alakulhat ki. Akadémikus sötét háttérrel indul a fiatal festő ecsetje alól kikerülő képek sora és tértelen fényben fejeződik be a mester egyik

utolsó, az 1906-os *Le Jardin des Lauves* (A Lauve-ok kertje) vásznán. A kezdetben vastagon kent festék itt már csak szigetekben van jelen – talán éppen ezzel teszi még vonzóbbá a színek folytonosságának az illúzióját. A kompozíciónak a pucér vászon is lényeges alkotórésze, ami elég gyakori jelenség Cézanne-nál, a hetvenes évek végétől nyomon követhető az ecsetvonások között kilátszó vászon egyre növekvő felülete és szerepe, például az absztrakció csíráját már magában hordozó 1880-as *Le Pont de Maincyn* (A maincy-i híd). Kezdetben elég rapszodikus volt a témaválasztása, a hetvenes évekre azonban már fölsejlenek a későbbiekben fő-fő festői üzenetéhez illesztett témák: a fürdőzők, a fák, a nehézkedés törvényének ellenálló csendéletek, a provance-i táj (házzal vagy házakkal), a különböző nézőpontból megfestett Sainte-Victoire-hegy és feleségének (akit modellként ismert meg) szinte anyagtalanná festett portréi.

A kisebb-nagyobb eltéréssel „fürdőzők” címet viselő képei a modern festészet egyik archetípusát testesítik meg. A későbbi nagyoknál, többek között Matisse-nál, Picassónál félreérhetetlen utalások találhatók – kompozícióban és színben egyaránt – a rokonságra. Ezeken a vásznanon válik nyilvánvalóvá a témától független szerkezeti felépítés, az alakokat jelző körvonalak kromatikus erőtereket sugalló szerepe, a színskálán csak bizonyos intervallumot átfogó kékek-zöldek világa. A kiállítás figyelmet érdemlő teljesítménye, hogy sikerült két remekművet, a művész élete alkonyán festett két *Grandes baigneuses*-t (Nagy fürdő nők) egymás mellett kiállítani, az egyik a Tate Galleryből, a másik a Philadelphiai Múzeumból való. Tulajdonképpen e két képnek köszönhetően szövetkezett a párizsi, a londoni és az amerikai múzeum a cézanne-i életműnek szentelt kiállítás közös megrendezésére, a jelenleg Párizsban, majd Londonban és Philadelphiában való bemutatására.

A kemény zöldekből, rövid, srég ecsetvonásokból megalkotott, fáktól terhes vásznai többnyire észak-franciaországi utazásai, azaz kisebb-nagyobb Párizs környéki tartózkodásai alatt születtek, mint az *Allée à Chantilly* (Sugárút Chantillyban) című.

A csendéletek – melyek kétségtelenül legismertebb képei közé tartoznak – kivételes erővel képviselik Cézanne sajátos színvilágát, képépítkezését. Ezeken egymásba mosódik a vízzöld, a zöldeskék, az égszín, a

rózsaszín és a sárgába hajló narancs. *Nature morte à tiroir ouvert* (Nyitott asztalfiókos csendélet) című képén például úgy követik egymást a színek, mint a zongorabillentyűk. Csendéletein a fizikai folytonosságot gyakran meghazudtoló asztallap terítő alá rejtett éle közepén megtörik, vázái a levegőben állnak, és a háttér is képlékeny: egyszer kidudorodik, máskor behorpad.

A provance-i táj olyan színekkel, olyan váratlan, de nagyon egyszerű szerkezettel lobban föl festményein, amihez ihletet csak az otthonként átérzett vidék adhat. A Dél-Amerikából kölcsönadott *Rochers à l'Estaque* (Estaque-i sziklák) naptól melegített vöröseivel szinte fölgyújtja a kiállítóterem sápadt falait. A *Le Bassin du Jas de Bouffan* (A bouffani juhakol vízmedencéje) című képen a családi ház és környéke szellemül át medencében tükröződő pasztellszínekké. Az 1878-as *La mer à l'Estaque* (A tenger Estaque-nál) című képet jobbról és balról fenyőkkel keretezi be, a teljes képfelületet átlós irányban kettéosztja: a száraz vidékek sárgája kerül alulra és a Földközi-tenger nyájas kékje felülre.



Paul Cézanne: *Le Mont Sainte-Victoire vue de Bellevue*

Provance-i táj a nagyon sokszor megfeszített Sainte-Victoire-hegy és környéke is, de a képenként változó nézőpontnak és a mindig másképpen bekövetkező ismétlésnek köszönhetően a Sainte-Victoire-hegyet ábrázoló

vásznak elkülöníthetők a többi tájképtől. Mindegyiken más a fény beesési szöge, a napsütés erőssége, a tér színsűrűsége, és más a festő technikája, más az ecsetkezelése. Mi sem mutatja jobban, mennyire óvakodott Cézanne attól, hogy bármit, bárkit, akár önmagát is másolja.

Feleségét, Hortense Fiquet-t, 1869-ben modellként ismerte meg. 1872-ben fiúgyermekük született. A házasság nem volt jó, de a feleségéről festett képek nem erről szólnak. Nem az asszony, nem a szerető, nem a feleség, hanem egy átszellemült lény ül a széken zölden, zöld környezetben, zöld ruhában, máskor kibontott hajjal, oldalra hajtott fejjel, megint máskor halvány mályvaszínt sugárzóan.

Szép számmal szerepelnek a kiállításon Cézanne rajzai, akvarelljei, temperái, és láthatók a nagyközönség által is ismert képek, mint például a *Les joueurs de cartes (Kártyajátékosok)*. Pontosan száz évvel első kiállítása után, amikor a kritikusok egynémelyike gúnyosan kikacagta, a szakírók ma alig találnak szavakat tehetségének, hihetetlen erős művészegyéniségének jellemzésére. Elsőként a festők ismerték fel benne a génuszt, közülük is leghamarabb Pissarro, akinek az 1872-ben ajándékba kapott *L'Entrepôt de vin, vu de la rue Jussieu*-vel (*Borraktár, a Jussieu utca felől nézve*) együtt négy Cézanne-kép volt a tulajdonában, Monet-nak három, Renoirnak négy, Degas-nak hét, de volt Odilon Redonnak, Matisse-nak, Braque-nak, Picasónak, Henry Moore-nak és mindmáig van Jasper Johnsnak.

Szólnunk kell néhány szót a kiállítás külső körülményeiről is. A szervezés mindenese a Francia Múzeumok Szövetsége, amelyik a londoni Tate Galleryvel és a Philadelphiai Múzeummal közösen vágott bele a munkába. Legfőbb mecénásként a francia luxusipar óriása, a Louis Vuitton-Moët Hennessy cég vállalt részt a költségekből, de beszállt a Dior cég is (a '95–96-os őszi kollekció megalkotásához divattervezője, Gianfranco Ferré Cézanne munkáiból merített ihletet). A 21 millió francia frankot kitevő összkiadásból a mecénatúra 25%-nyit vesz le a szervezők válláról. Az ötszázezer látogatót váró kiállítás bevételeiben jelentős tétel a belépőjegyek ára, de mint az utóbbi években már többször előfordult, most is tetemes kísérőanyag (katalógusok, könyvek, képeslapok, videókazetták, CD-ROM-ok, tányérok, kendők stb.) eladásával igyekeznek a bevételt tovább növelni.

Paul Cézanne Aix-en-Provence-ban született 1839-ben. Egész életében a fenyőgyanta- és levendulaillatú dél-francia vidék elkötelezettje maradt. Tizennyolc évesen iratkozott be a város rajziskolájába, majd az egyetem jogi karának hallgatója lett, együtt a híres íróval, Émile Zolával, akivel később is kapcsolatban maradt, de kapcsolatuk nem mondható felhőtlennek, ugyanis Zola nem szerette a képeit, egyik írásában elvetélt géniusznak titulálta a festőt. Huszonnégy éves korától Cézanne minden idejét a festészetnek szenteli. Jómódú családból származott, apja előbb kalapgyáros, később bankár volt, nem voltak anyagi gondjai. 1861-ben jut el először Párizsba, ahol felfedezi a Louvre-t és összebarátkozik Camille Pissarróval, az impresszionista festővel. Már huszonévesen festett képei is az antikonformizmus jegyében születnek, nem véletlen, hogy 1866-ban, a hivatalos Salonnak (Nemzeti Tárlatnak) felkínált képeit a zsűri visszautasítja. Az 1868-as Salon zsűrije Manet, Degas, Monet, Pissarro, Renoir és Sisley képeivel együtt az övét is újfent elutasítja. Émile Zola kel védelmükre. Az 1870-es háború elől délre menekül, a Marseille-i öböl egyik kis települését, Estaque-ot választja átmeneti lakóhelyéül. 1872-ben újra visszautasítják képeit. Nem sokkal utána a Párizs szomszédságában található Pontoise-ba utazik Pissarróhoz. 1874-ben részt vesz az impresszionista csoport első „Salon des indépendants” (Függetlenek tárlata) elnevezésű kiállításán. Az 1870-es évek végére egyre jobban eltávolodik Párizstól, gyakran tartózkodik Estaque-ban. Ekkor jelenik meg képein a geometrizáció. 1881-ben megint Pontoise-ban van, Pissarrónál, találkozik Gauguinnel, aztán újra visszahúzódik Aix-en-Provence-ba, ahol Monet és Renoir látogatja meg. A nyolcvanas évek végén végleg szakít Émile Zolával, aki *L'Oeuvre (A mű)* című, hízelgőnek egyáltalán nem mondható regényét Cézanne életéből meríti. Első egyéni kiállítására 1895-ben, ötvenhat éves korában kerül sor, az ismert képereskedő, Ambroise Vollard rendezi, de a kiállításnak nincsen sikere. Ebben a korszakban festi a *Kártyajátékosokat* és a Sainte-Victoire-hegy számos változatát. A századfordulóra végre jelentősen megemelkedik képeinek az értéke, és nőttön nő művészi renoméja is. Az új festőgeneráció mesterének tekinti. Aix-en-Provence-ban hal meg 1906. október 23-án.

Beszélgetés Pátkai Ervinnel

A megfoghatatlan idővel játszik, szoborról szoborra jelenné teszi a múltat, szoborrá a jelent; s mivel a műveknek nincsen iskolásan beosztható történelme, csak története: a teremtés, a megfejthetetlen metamorfózis – az elérhetőt kergetve végül is a műben kifejezett emberhez fordul a kíváncsiság.

Az ismerkedés első mozzanata az emberből kinövő környezet végigtapogatása lenne, a felsorolásnál kezdődő közelítés... – de nem lakik sehol. Idegen szobában ülünk. Tekintete az ablakon pihen, óvatosan csúszik a szekrény felé, csodálkozva megáll egy-egy ponton: honnan és hogy került oda. Tájékozódik. A sokat változó környezettel ismerkedik. A padlósszobából garázsba, szállodába, hivatali helyiségbe s a jelenlegi borszínű falak közé vezető út egyetlen bizonyossága: a szobor. A hullámozó gipszmadár, az ólom-pehely akt, a műanyagszerkezetek, a sokgerincű beton-fordulatok.

– Az én szobrászatom folyamatosan teremtő állapot. Képzetelemben alakul ki a forma, nyitott szemmel is látom a szobrokat. Rengeteget csinállok, de százból alig ha egyet realizálok. Kezembe véve, hozzányúlva akármilyen tárgy számtalan gondolatot indít el, s azokból mindből szobrot építek. Sose tudom előre, melyiket fogom kivitelezni, spontán jön, a sok-sok szobor-képzeletből... egyáltalán nem tudatosan... kiválasztódik... csak azután következik a tudatos ellenőrzés, de akkor már nem a teremtő erő, hanem az agy dolgozik. Rendezem a formákat térben és időben. Ezt szeretem legkevésbé. Kivitelezéskor elsősorban a vizuális szobor, a belül megalkotott lebeg előtttem – s minden lépést úgy ellenőrzök, hogy az eredmény ne

mutasson eltérést. A legnehezebb, ami még sose sikerült: ugyanazt visszaadni, amit elképzeltem. Külön problémám, hogy a szobor anyagát általában nem döntöm el addig, amíg csak látomásszerű forma él bennem – az anyaggal csak később foglalkozom; s néha olyan komplikált szobrot képzelek el, hogy először a kivitelezés módját kell kitalálnom, s azután megkeresnem a megfelelő anyagot, ami kitölti a bonyolult szerkezetet. A szobrászat klasszikus anyagaival nem tudtam volna megformálni mostani szobraimat.

A háromszög innenső csúcsa: összefutó száraz: találkozás a válasszokkal: szoborével, emberével – egyszerre rákérdezve műre és művészre, indítékra és eredményre. Négy szénportapintású szobor az asztalon, fekete hasábokon a szék előtt; s a mozgás, a formák gyűrődése világos árnyékot vet az emberre. És fénykép... régebbi hatalmas, fehér szobráról: a pályakezdő műről – a párizsi Modern Múzeum huszadik századi gyűjteményében. Szomszédos szobrok harmóniájába olvadó gyermekarcú rokon, elődei közt... Hiszen nem a természetből fagyaszt műalkotássá néhány mozzanatot a művész, ihletét nem az azonosulásból meríti, inkább a művekkel való gyakori találkozásból. Régi és modern alkotások hosszú vonulatában, a legközelebbi múltban áll már egy-egy Pátkai-szobor is. Művek közötti rokoni szájakat kibogozandó, a tekintet és tapintás kevésnek bizonyul, a térképről hiányzó égtájakat szavak helyettesítik.

– Nem vagyok modern művész. A jelenlegi korforduló, a köznyelvben modern művészetnek nevezett fejezet a reneszánsz kultúrának befejező szakasza. A reneszánsz és az azóta bekövetkezett összes izmus, Leonardo da Vincitől az absztraktokig: kutató, tárgyi művészet – az ember fizikai megismerésének állomásai. Szellemileg felfedező, de nem lelki indítékú művészet. Ezért mondom, hogy nem szívesen vállalom a modern művész jelzőt. A reneszánsznak az absztrakt a legfontosabb befejező része; a formák önálló szépségével és érzékenységgel foglalkozik. (Az informel – formátlan – nem feltétlenül absztrakt.) Én inkább a középkori kultúrából merítek, szerintem a művészet igazi indítéka a szorongás... Ezért vagyok reneszánszszellemes. A régi barlangrajzok is a szorongás jegyében születtek, nem a birtoklás, az állatok feletti győzni tudás vezette az őskori művész kezét. Én a lelki mechanizmusban, a félelemben, a szorongásban találtam meg a művészet igazi indítékát.



Pátkai Ervin monumentális szobra (részlet),
mely első díjat nyert a II. Párizsi Ifjúsági Biennálén

A lelki és testi ember egysége, egyensúlya azt is jelenti, hogy a kettő között állandó a feszültség. A reneszánszig a lelki ember került az előtérbe, a reneszánsz a nagy forduló, mert azután a testre, a fizikaira vetül a fény.

Egészen a reneszánszig a hit, az állam és a művészet volt a közösségek magja.

(Rajzol: három részre oszt egy kört: az egyik harmad jelképezi az államot, a másik a hitet, a harmadik a művészetet – a mag körüli porfelhő: az embereket.)

Az emberek csak a magon keresztül tudtak egymással érintkezni, nem teremthettek egymással közvetlen kapcsolatot, a hármasság áthatalta egész életüket, szándékaiktól függetlenül tartoztak hozzá. A régi korban a közösség a művészetén keresztül érte el, hatott az emberekre – ma ezt a kapcsolatot a sajtó, a televízió helyettesíti.

A reneszánszban a lelki ember háttérbe szorult, a fizikait analízáló kor volt – önálló magok alakultak, a szálak szanaszét futottak, a hármasság elvesztette központi szerepét, egyre nehezebbé vált átfogni az egészet. A művészet sem törekedett már totalitásra, el is vesztette a központi magban elfoglalt helyét. Megszűnt az összefogó erő – apró sejtek alakultak: csoportok, izmusok, iskolák, a tudományban szakosodás, a vallásban szekták – nem volt többé katalizátor, ami közölhetővé, érthetővé tette a közösség egyedi megnyilvánulását. Így vált a tömegek számára érthetlenné a művészet is.

Azt hiszem, az ember belefáradt a reneszánszba, a testi és lelki közötti egyensúlyt kell helyreállítani. Túl sokáig volt a testi emberen a hangsúly, a kiegyenlítődést csak a másik oldal előtérbe helyezése hozhatja meg. Talán egy újfajta lelki ember van kialakulóban, új centrum, amin keresztül érthetővé válik megint az egész közösség számára minden egyedi megnyilvánulás, a művész munkája is. Művészetemnek ez az alapja.

Mélyen ülő szem, földszínű cementrétegek, széles pofacsont, műanyag bordázatú torzók, borostás arc, szárny-hullámok, nehéz kezek. Harminchoz közeledik, alig néhány éves a szobrászműlt mögötte; múlt, mert szobrai változtak, zsugorodtak, nőttek, terebélyesedtek, és ő is változott – szobraiban önmagából ismert meg többet, és rajtuk keresztül távoli rokon fényeket is talált.



Pátkai Ervin: Bronz

– Giacomettit, Giliolit szeretem az idősebbek közül, és Jacobsen, Etienne Martin, Stackpole, Ipousteguy, Sjöholm is közel áll hozzám, a fiatalok közül Berrocal, Sklavos... de Picassót nem szeretem, ő is a reneszánsz képviselője, a zárófejezeté.

– És a magyarok?

– A magyar szobrászatból egy-egy csúcs emelkedik ki, például Medgyessy, akit sokkal jobbnak tartok a kortárs Mayolnál. A mostaniak?... Az az igazság, hogy nem nagyon ismerem őket, nem volt rá alkalmam... Akiknek a munkáit láttam, azok közül például Vilt szobrait szeretem.

A Fiala Művészek II. Párizsi Biennáléján (1961) a Monumentális szobor, amit Pátkai makettja alapján öten, közösen építettek, első díjat nyert. Ez volt Pátkai Ervin első jelentősebb sikere – ezután került át a szobor a Modern Múzeum állandó kiállítására –, ez a dátum jelzi pályafutásának kezdetét.

A szobor félig nyitott alagútjai „szobor-világba” nyílnak, ahol a tér erővonalai másképpen rendeződnek, a forma szépsége veszi át a gravitáció szerepét. Vonz, taszít, leköt. Új törvények közé kerül az ember, Pátkai legbelsejébe. Nem tükrözi a világot – minden tükörből önmagát mutatja.

A kitekintés távlatot ad: a régi szálak elhajolnak, átrendeződnek ehhez a világrendhez, s a külsőt – az előbb még mindannyiunkét – idegenként csodálja a szobor-lakó.

Hétszer körbezárt világ. A belépő új utakra lel, ismeretlen akadályokat talál, választási lehetőséget, szépet és rettenetést, fölülről zuhanással fenyegetőt, harmóniát a gerincek hajlatain, bensőségest, otthont a sziklaboltozat alatt. Nyugvópontot. Anyaméhet. Öt szikladarab bátyázza el a külvilágtól a magot tartó ölet – és az egyensúlyt teremtő másik pólust: a sziklatűt. A kavargásban a fő vonalakat a nézőnek kell megkeresnie, mozogni kell a szoborban, élni, nézőpontot változtatni, kérdésekre felelni...

Több hétig készült, közös munka – a biennálén azóta meghonosodott kollektív művek közül máig is a legjobb.

– A kollektív művészettel kapcsolatos tapasztalatom tulajdonképpen nem is innen származik – később próbálkoztam igazán a „közös művészettel”, de nem volt sikeres. Ennek ellenére hiszek a kollektív művészetben,

*csak mi túl fiatalok voltunk, nem ismertük eléggé egymást, és nem tudtunk egymáshoz alkalmazkodni. Szellemileg össze kell nőni, a „közös művészetet” nem lehet programként csinálni. Egyelőre nincs is a terveim között. Lényegét abban látom, utolsó tervemnél (Rekviem) is az volt az elképze-
lésem, hogy ha ugyanazon gondolatból, különböző szellemi irányzatokat
követve teremti meg mindenki a maga művét, akkor különböző stílus, izmus
helyet kaphat, az egész mégis egy centrum körül forog. S akkor megszületik
a közvetett kapcsolat a művek között, hasonlóan a régiekéhez. De nagyon
nehéz szellemileg összefogni az embereket, nagyon nehéz egy cél érdekében
lekötöni őket.*

*Abban az időben Henri-Georges Adam hatása alatt voltam, nem
csak formailag... – az építészeti szobrászat érdekelt, a monumentális
alkotások: a félig építészet, félig szobrászat. Ezeket a műveket házak között,
udvaron, füves tereken képzeltem el... az ember sétál és betéved a szobor-
épületbe... nem nézheti úgy, mint egy távoli tárgyat, hiszen benne van, a
tárgy körülveszi. Akkor a formáért dolgoztam, most egészen más érdekel.*

*A látottakból részleteket megragadó s azokat szabadon, a szépség
szerint rendszerező elv, a kubista hatás, bár észrevehető későbbi monu-
mentális szobrain, kompozíciói valami más, talán barokkosabb benyomást
keltettek: központosított, maghoz kötött, részleteiben az egésztől gyakran
független kavargást. Ezután – a forma lassú bomlása következtében – az
összhatás a monumentálisból a légiesen könnyűbe csapott át.*

*– Belefáradtam a tömör, súlyos formákba, úgy éreztem, nem felel
meg egyéniségemnek – ezért is gondolom, hogy Adam hatása volt. Elkezd-
tem bontani a formát. Eleinte vigyáztam a szépségre, de ahogy tovább és
tovább haladtam, a forma szépségének jelentősége elmaradt. A spiritua-
lizmus foglalkoztatott, ami a mű mögött van. Döntő lépés volt, a madarakkal
kezdtam, azt hiszem, azokban már teljesen én vagyok. Akkor hagytam ott az
iskolát is.*

*A mélyedések és domborulatok expresszív hatása és még mindig
a formai „szépség” jellemzik leginkább e korszakának szobrait: a bontott
szárnyú hullámokat, a madarakat. Tapogatózott. Már a csendesedés, tisztulás
jegyében fogant, a „lényeget kereső”, Brâncușira emlékeztető *Madár és tojás*.
A tudatosodás hajnalán a legegyszerűbben, a legártatlanabban látott képet*

foglalmazza meg három dimenzióban. A madár törzséből csak annyi marad meg, amennyi tartóként elengedhetetlenül szükséges; a fej és a törzs első fele hiányzik, a hátrafelé vágott mélyedésben ül a tojás, szélsőséges helyzetben, súlyosan, az alátámasztási ponthoz egészen közel – az egyensúlyt a fölbil-lentett hosszú madárfarok állítja helyre, s ugyanakkor válaszol nyílszerű, lendülő formájával a gömbölyded tojásalaknak.

– A madarakkal egyszer csak olyan periódusba jutottam, amikor már nem tudtam a formát tovább bontani. Akkor kezdtem vizuálisan építeni a szobrokat, láttam, amit csinálni akarok – de nem tudtam az anyagot alá-vetni gondolataimnak... valami másra volt szükségem. Elkezdődött a harc, amit tulajdonképpen nem is a formáért, hanem az anyagért folytattam. Ráta-láltam a műanyagra, ami ugyan nem elég tartós, de legalább képes vagyok kifejezni azt, amit akarok, s alkalomadtán átönthető bronzba...

Palaszínű csövek, ágak, szálak, rudak, tartók, tengelyek, karok, pálcák, dobozok, csuklók, gallyak, vesszők... sín, tönk, gomb, küllő... az anyagból kiemelve, az anyaggal összekeverve, bevonva, az anyag alá rejtve...

Műanyag szobrok.

Az első pillantás után gótikus ívek hálózataira gondol a szemlélő. Összebogozva, néha megtörve, mint egy kifordított esernyő – a szálak rendje valahonnan elindul, céltudatos és mégis hasznavehetetlen. Könnyű műanyag-csipkékben vékony hártya. Az építmény az emberi, növényi, gépi és a kristályvilág belső szerkezete is. Nem feltétlenül szép, a félelem, a borzadás egyaránt jelen van, de a játékos kedvű statikusnak is telhet benne öröme. Pátkai eddigi munkájának egyik legvonzóbb fejezete.

– A műanyag nem oldotta meg keresési gondjaimat – bár nem érzem befejezettnek műanyagos korszakomat, most is használom, éppen a napokban állítok ki négy kisméretű szobrot a Galerie Maywaldban. A mű-anyag gyenge, törik, nagy méretben légiesebb, mint a gondolat. Így jutot-tam el a cementhez, ami nagyobb szobrokhoz alkalmasnak tűnik... viszont megint bezárt, leszűkítette cselekvési területemet... úgyhogy az anyaggal bir-kózom továbbra is.

A cementszobrokban használja ki Pátkai legjobban az elképzelt szerkezetre (és a szerkezetben) lerakódó anyag művészi lehetőségeit. Titok-



Pátkai Ervin: Kassák-díj (bronz, bőr)

zatosnak mondhatnánk a rések mögött felsötétlő üregeket, a forgó, felül lassan összezáradó palástot, ami alatt a rejtélyes szerkezet láthatatlan részei valósággá válnak, felélednek – de úgy is mondhatnók, hogy az érzékek tapasztalatának olvasható képe. A félve takart részek misztikája, és ugyanakkor bukdácsoló forma, térbeli esemény. A kívül és belül, a tömött és anyagtelen terek váltakozása. Nincs középpont és nincsenek függetlenül létező részletek. A szobor hatása alatt lévő térnek esetleg van súlypontja, de a szobor önálló világa megbonthatatlan, a súlypontot teljes terjedelmében képviseli.

Jelenleg műtermében is cementszobrok állnak – kiállításról visszajövet kiállításra indulók. Egy eljutott a La Manche csatornán túlra is, a Sotheby Galériába. Műterme félig a földben, félig fényben. Szerszámosláda, fényképek, hulladék, könyvek, kiállítási katalógusok, rajzok. Negyed- és félíves rajzlapon tusrajzok. Nem vázlatok és nem tanulmányok. A szobrok egyenrangú társai.

– Valószínűleg azért rajzolok sokat, mert a szobrászkodás nehéz fizikai munka és sok piszokkal jár – a rajz számomra a rendet jelenti és a tisztaságot... A rajzolás kiegyensúlyozza a fárasztó szobrászmunkát – viszont mind a két eredmény hasonló. Tisztaság és megfelelő környezet hiányában sajnos néha hónapokig nem nyúlok tollhoz.

A szobrokat nem tudom olyan gyorsan kivitelezni, mint ahogy elképzelem őket, viszont ha papír van előttem: a vízió és a rajz egyszerre születik, látomásomat azonnal képben rögzíthetem – azt hiszem, ezért szeretek rajzolni.

Pátkai Ervin 1937-ben született Békéscsabán. Magyarországon és Párizsban tanulta mesterségét. Kétszer, 1961-ben és 1963-ban elnyerte – az ő tervei alapján készített „kollektív” szoborral – a Párizsi Biennálé szobrászati díját. Önálló kiállítása még nem volt. Szobrai kétszer szerepeltek a párizsi Májusi Tárlaton, kiállított a „Les grands et les jeunes d’aujourd’hui”, a „Réalités Nouvelles” és a „Jeune Sculpture” tárlatain. Ez utóbbi 1966. évi nagydíját *Sculpture (Szobor)* című művéért neki ítelték.

– 17 éves koromban csináltam első szobromat – egyik barátom biztatott is, de érettségi után színész akartam lenni. Szerencsére nem vettek fel a Színművészetre. A Vasutaskör Szabadiskolájában kezdtem komolyab-

ban foglalkozni szobrászattal, később Medgyessyhez jártam. Itt Párizsban az Académie des Beaux-Arts-on Henri-Georges Adam műtermébe kerültem. Magyarországon elsősorban formai képzést kaptam – tájékozatlanul érkeztem Párizsba, Adam nyitotta föl a szememet, sokat köszönhetek neki. Jó tanár volt, fel tudta kelteni a diákok érdeklődését. Adam régebben rézmetsző volt, szőnyeget tervezett, elég későn kezdett el szobráskodni. Picassóék társaságához tartozott, ő volt a fiatal közöttük – a kubista szobrászattal jegyezte el magát, minket is abban a szellemben dolgoztatott. A Fiatal Művészek 2. Párizsi Biennáléja után váltak el útjaink, akkor álltam a magam lábára, akkor csináltam az első madarat...

A monumentális szobrok, az első lendület és a mai cement- és műanyagszerkezetek higgadtabb világa között kétségtelenül hosszú volt az út. A modern építészet és szobrászat kapcsolatában a monumentális helyett a strukturálisra helyeződött a hangsúly, és a cementszobroknál újabb elem is jelentkezett: a rétegződés, a vízszintes vonalak térhódítása. A kubista szemléletű formaszépség elvesztette jelentőségét, bár szobrai ma is szépek, de elsősorban izgalmasak, rejtélyesek, tárulkozók. A látomás összefoglalása helyett ma inkább a látomás teljességének rekonstrukciójára törekszik – és anyaga minden eddiginél szilárdabb, hatásában is –, de nem nehezedtek el szobrai. A madarak óta minden formai megnyilvánulására jellemző a szerkezetet láthatóvá tevő anyag és az anyagot érzékeltető szerkezet kettőssége.

De miért változást keresni? A műveknek nincsen történelme. A lét tárulkozik ki minden alkotásban. Az önmagát teremtő idő egyszeri kifejezése. Nincs végleges megoldás, csak örökös kétfelé görbülő kérdőjel az alkotó és a teremtett forma között.

Magyar Műhely, 16–17. szám (1966)

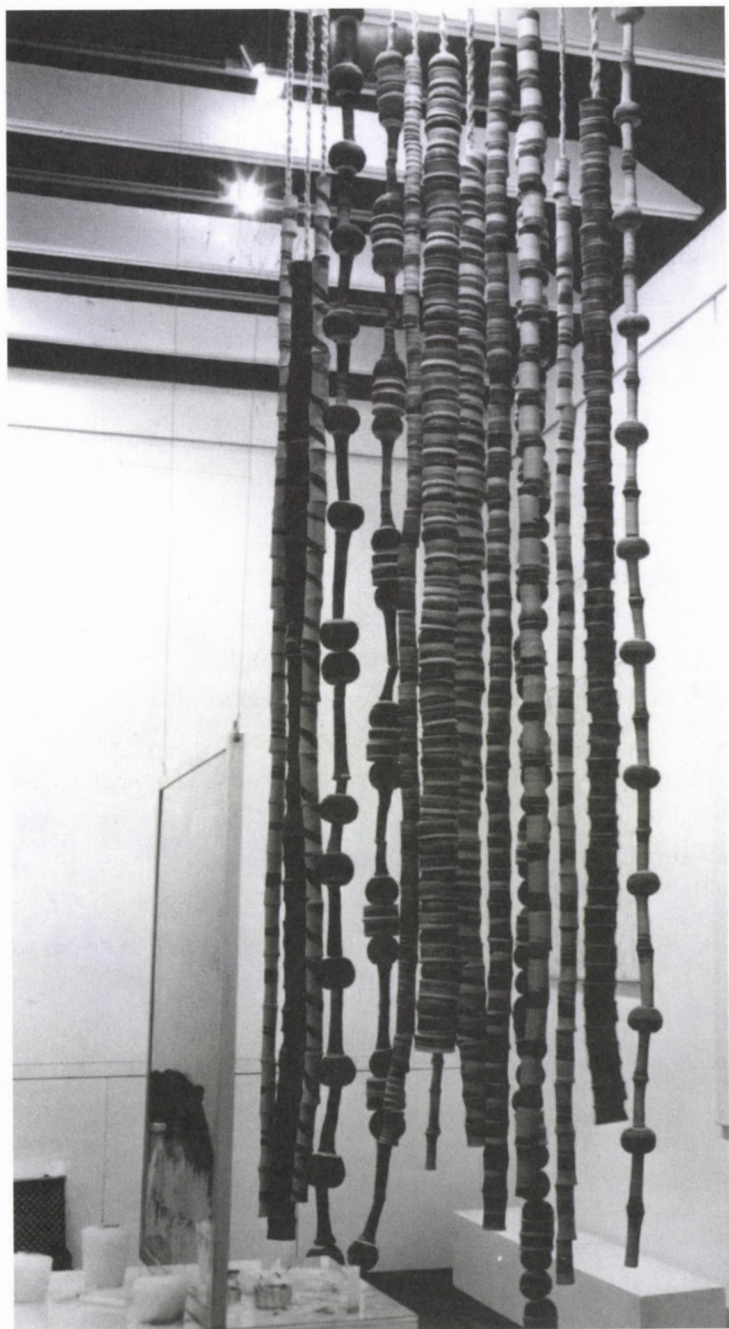
BORBÁS KLÁRA SZOBRAI

Borbás Klára első függő szobrai kerámia-ízekből összefűzött láncok voltak. Egymás mellett három, négy vagy öt – laza nyalábban. Vékonyak, hengeresek, mint egy gótikus katedrális oszlop-rejtő kőindái, csak éppen nem fölfelé, a boltozat felé futottak, hanem fordítva. Nem a teret fogták közre, nem a teret pántolták mozdulatlan belső tömbbé, hanem a zártság bárminemű érzetét elkerülendő, a határtalanba lógtak bele. Fönről, a semmiből. Szobroktól szokatlan dinamikájuk nem a tömeg egyensúlyára irányult, nem befelé hatott, hanem az őket körülvevő rendezetlen űr erővonalaira – ezeket csalta az alattuk lévő gyújtópont felé. A helyzet fonákságát tovább fokozta az a tény, hogy éppen az egyik legősi szobrászmatéria, a tűzben átszellemült föld, a kerámia lett a feszültséggel telített lebegés alanya, a szellem játékának tartói nélkül megsemmisülő térkonstrukció egyetlen világi ötvözte, amely – mellesleg – a kézművesség szimbóluma is.

A primitív jelkép és a modern érzékenység találkozása – két véglet vegyülése – a huszadik századi művészet egyik leghatékonyabb gyúanyaga. A hatvanas évek elején hajdani szem- és fültanútól, Zadkine-tól hallottam, mit jelentett nekik a század első éveiben, milyen zavaros örömet, milyen gátlásokat bomlasztó részegséget és milyen, csak alkotásban feloldható bizonytalanságot a néger maszkok felfedezése. A maszkokból sugárzó alkotói szabadság pusztája jelenléte egész világukat megmásította. S huszadik századivá termékenyítette műveiket. A hetvenes évek végén, amikor Borbás Klára első függő szobrai születtek, a kézművesség beemelése a legmodernebb magyar képzőművészet akkori szféráiba többet és mást jelentett, mint a primitív és a modern ellentétének újabb kihasználását: a kerámia alkalma-

zásával a művész eladdig takarékra kárhoztatott szubjektivitása jutott hangsúlyhoz. 1987-ből visszaneézve kiolvasható belőle az is, hogy a szobrász intenciói már a következő évek képzőművészeti sodrásába hajolnak bele. De 1979 telén, azon a ködhártyás februári napon, amikor először találkoztam egy Borbás-szoborral a Bercsényi Kollégiumban rendezett kiállításon, nem a felhasznált anyag és a szellemi konstrukció ellentéte kötötte le figyelmemet, hanem a függő szobor törvényenkívülisége. Talapzatnélkülisége. Mint-ha elillant volna bolygónkról a nehézségi erő, amely a Föld felszínén nyugvó testekre hat. Calder mobiljai láttán soha nem kerített hatalmába ilyen bizonytalanság – a könnyed, szárnyakra bontott Calder-mobil a levegőre támaszkodik –, a Calder-mobilnak levegőből van a talapzata.

Alkotás közben minden szobrász a valós világ két alaptörvényével szembesül: az anyag ellenállásával és a nehézkedéssel. Egyik sem kerülhető ki, de látszatra mindkettő legyőzhető, sőt a kényszerűségből erény, művészi eredmény csíholható. A legjobbaknál mindkettő a mű javára szolgál. Az anyag ellenállása a felület formálását, az összefüggő tömegek viszonyát, a mű kiterjedését „szabályozza”. A mű statikai egyensúlya, az anyag elhelyezésének ritmusa viszont a nehézségi erő jótékony hatásának köszönhető. A nehézségi erő szüleménye a fogalomtól terebélyesedő talapzat is: az emelvényyszerű, a szobor művészi hatásához hozzátartozó építmény, amely támasztékot ad, s amely maga is támaszkodik. A talapzat is szobor: a nehézségi erő szobra, mely átlényegül az általa tartott mű összetevőjévé, éppen ezért hiánya a mű és a művet körülvevő (tartó, elszenvedő) fizikai valóság természetes egybeolvadását bontja meg. Talapzat nélkül még az istenek is megrövidülnek; földig érő lábbal magasztos mibenlétük a halandó szemében helyrehozhatatlan csorbát szenved. Egy isten, ha isten, ne ácsorogjon a pázsiton lenge lepelben, ne pipiskedjék lábujjhegyen az országút mellett. A szobrász persze farkasszemet nézhet a hiánnyal. Ezt tette Borbás Klára, amikor a mű nyugvópontját, a művé gyarapodó sejt helyét nem lent, a földön, hanem valahol fönt kereste. Farkasszemet nézett a világgal. Megbontotta a tömegről, súlyról, szoborról való gondolkodás rendjét. A fönről lefelé bontakozó mű, mely nem érintkezik a földdel, nemcsak meghökkent, hanem termékenyít is, mégpedig azzal a felismeréssel, hogy a szobor és a talapzat viszonya relativizálható. Ez a Borbás-szobrok



Borbás Klára: Függő szobor

egyik legfontosabb rendezőelve – mely alapvetően új gondolattal gazdagítja a szobrászatot.

Borbás Klára függő szobrainak egyik csoportja (a *Cylinder*, a *Babilon*, az *Installáció szabadban*) a nyílt felfüggesztés jegyében született. A „gyökér” egy terebélyes fa vastag ágába vagy egy mennyezetgerendába kapaszkodik. Ezek a szobrok – anyaguk ellenére – művességükben is a természetre utalnak. Alapvető jellemvonásuk a szerkezet kétértelműsége: a biztonság és a bizonytalanság ütközése. Művészi megmunkálásukban pedig az ihlet és a lázadás összehétközése. A másik csoportot a feketeségből aláereszkedő szobrok alkotják (*Korridor*, *Álom*). Legtisztábban ezekben érhető tetten a Borbás-effektus: a földre nem támaszkodó szobortestek furcsa stabilitása. A nézőben föl sem merül a lebegés gondolata – súlyos hengerek állnak a levegőben, állnak semmin. Például az *Álom* című installációban, ahol ráadásul, messze a szobor teste alatt, a földön tollszőnyeg hever. Nemcsak a föld húz, húz a szobor is.

Racionálisak és végtelenül szubjektívek Borbás Klára függő művei – akár a nyolcvanas évek kétfejű, jelent a múlttal, valóst a tükörképpel szembeesítő művészeti világa. A racionalitás nála a szobor belső szerkezetét világítja ki, a szubjektivitás az alkotónak anyagra, térre, felületre, súlyra, ritmusra, szobrászati folytonosságra, művészeti konnotációra érzékeny alkatát holografálja. A kettősség – jelenség és szobor – mai és megnyugtató (bárha a szobor „alaptalan”).

Párizs, 1987 novemberében

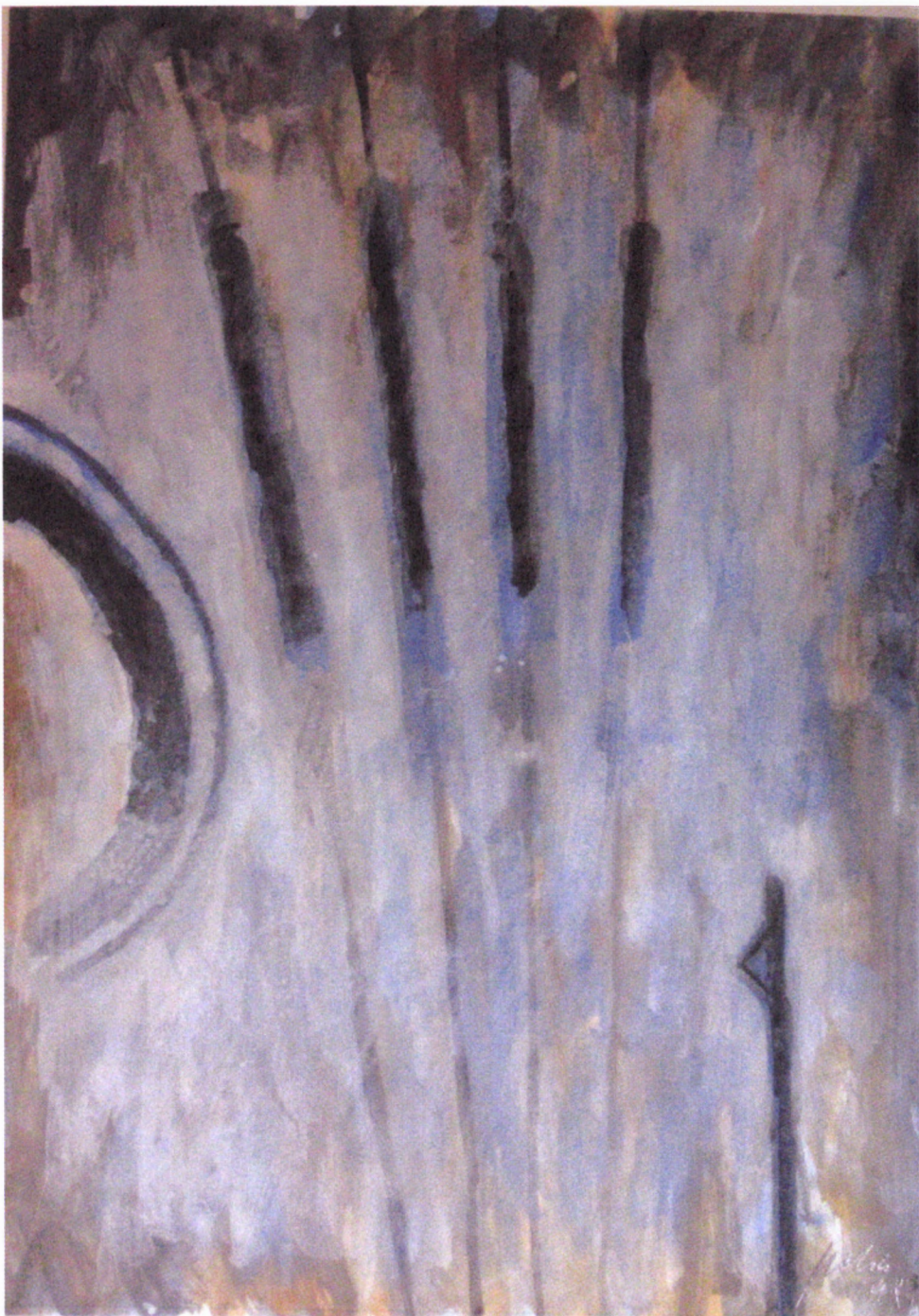
Mulasics László világa

Budai villa süllyesztett földszintje. Keskeny folyosóról egy balra ágazó kapillária torkollik a külső földszint és belső plafon magását áthidaló ablakcsík fényével megszórt műterembe. Arccal a fal felé fordított táblaképek sokasága zsugorítja barlangszerűvé a hotelszobányi teret. Középen, mint egy járdára rajzolt ugróiskola legnagyobb négyzete, a forgásra-lábcserére fenntartott ebédlőasztalnyi terület Mulasics László mindennapi munka- és mozgástere.

A művész életkörülményeinek nem holmi szolgálattételhez kell biztosítaniuk a fizikai feltételeket, különösen nem az alkotóerejét próbálgató vagy éppen kiteljesítő művészének. A szorítás fegyelemre ösztönöz, táplálja a találékonyságot, bár utólag nem ruházható az eredményre sem az, hogy így volt jó, sem az, hogy jobb vagy rosszabb is lehetett volna, s bizonyára Mulasics László újíto kedvének és alkotó szigorának indítékai első-sorban az emberben gyökereznek, nem a körülményekben. Mert amikor Mulasics újít, tetteivel hagyományra utal, nem kényszerre – amikor szigorú, akkor aszimmetrikus szerkezetei a gyógyszerkészítményt idéző képrácsok egyformasága elleni lázadást fejezik ki, nem a bekerítettséget.

McLuhan a médiából (kizárólag a médiából) származtatja a formát, a média változásából pedig a formák megújulását, azonban elképzelésében a média mássá-vedlését nem ugyanaz a személy idézi elő, aki az immáron megváltoztatott médiához idomítja az „üzenet” formáját.

A mélyreható újítások a művészetben is mindig az anyagból – a műtárgy elsődleges médiájából – indulnak ki. A festők médiája kétszintű:



Mulasics László: Festmény

az egyik a „tartó”, amely a mű térbeliségét adja; a másik a festék anyaga, amely a síkot (teret) kitöltő látványt határozza meg.

Mulasics László alapvető újítása, a vászonra viendő (festék)anyag fénytörő és felületalkotó tulajdonságának megváltoztatása évszázados gondokra rímel (mai felhanggal, mai kémiával, mai érzékenységgel). A (festék)anyag rendületlenül a maradandóság záloga – fizikai valóságában és képletesen is –, ugyanakkor csupán egyik eleme a mű teljességének, mely elem akkor érdemel figyelmet, akkor kap nevet, ruhát, önállóságot, ha többletként illeszkedik a formai összetevőkhöz. Mulasics felületei réteges mélységet, véletlenül egymásra helyezett ólomkristály lapokat idéznek, melyek ha pasztellek, ha világosak, párás gyöngyházként törik a fényt, ha sötétek, akkor viszont rövidke íronból kicsúszó ceruzabél-ragyogásúak. S bizonyára a síkban látszólag egyenetlenül szétterülő anyag javára írhatók képeinek nagy kiterjedésű (összhatásukban) egyszínű foltjai is. Vagyis a festék anyaga túlnő önmagán – különös adottságainak köszönhetően, Mulasics gyakorlatában egyenrangú a színekkel, a motívumokkal: feladata, a szokásostól eltérően, nem csupán a szín hordozása, nem a szenvedő jelenlét –, képein az anyag cselekvő szerepet kap, méghozzá az első fokú látvány szerkezetében.

Jól végzett beszédgyakorlatban úgy áll egymás mellett alany és állítmány, mint méterrúdon a centiméterek. Tisztán kivehetők, láthatók: értelmet adó rovátkák, melyek nem nyúlnak hosszabbra feladatuknál. A sikeres képszerkezet bordái légiesek, jelzésszerűek, néha még annyira sem láthatók, mint a centiméterek szálkái, de elengedhetetlen támaszai a művészi alkotás mágneses pólusát kereső sarkutazónak.

Mulasics László kerüli a figurális ábrázolást, kerüli a képet kisajátító anekdotát – ő a mű szerkezetébe(n) sűríti bele (éli meg, tárja föl, fejezi ki) pikturális mondanivalóját. A szerkezeti elemek már első rápillantásra fölfénylenek képein – fékeznek, terelik, lekötik a tekintetet. Egy kis elmélyülés után a színek, a foltok valamilyen rendellenes renddé állnak össze. A rendellenes a domináns, a rend: háttérfüggöny. Mintha Frank Stellával vitatkozna, akinél viszont a rend áll a képek első pillantásra felmérhető előterében, s csak másodlagosan, szinte elrejtve húzódik meg ismétlődő elemei között a frivol vonás, a rendellenes. Stella előre konstruált rendszereket fest, szín-sávjai szeriálisan, (és) szimmetrikusan váltakoznak művein – Mulasics képei

aszimmetrikusak, nagyon sokszor az egyik oldalon nyitottak, a másik oldalon zártak. Dinamikus színhasábjai (és/vagy egyszerű geometriával kialakított motívumai, ikonikus ábrái) a végtelenből érkeznek, s a tábla többnyire világos (zöld, rozsdá, krémessárga) színekkel tarlósított mezején érnek véget. S a vezérszíneknek néha egy hajszálnyi ezüst- vagy arany-csillogás is ministrál.

Mulasics úgy lélegzik, tárulkozik, nyújtózkodik képeinek felületosztásában, színvilágában, ábráiban, mint egy amerikai, aki gyerekkorában még látta a végtelen nyárvégi szántások szélén a szarvasbogásra emlékeztető villanyszerelőt, amint mászóvassal a lábain egy magányos villanypóznán araszol fölfelé. Budán. Félig-meddig a föld alatt. De szokatlanul széles látóhatárral.

Párizs, 1988

Heinz Gappmayr kiállítása elé

Európa különböző fertályain a kiállítások megnyitásának más és más a módja. Bevallom, szívem szerint a gallok beszélgetős, poharazgató társasági randevúival szemben a közép-európai ceremoniális megoldást részesítem előnyben, sőt egy kis gondolkodás után eszemmel is. A kiállítás: ünnep, a kreativitás ünnepe. A megnyitó pedig az a kultikus cselekedet, amely a mítoszok erejét és fényét kölcsönzi – ha csak egy röpké pillanatra is – a kiállításnak. „A mítosz életalapítás – mondja Kerényi Károly –, az az időtlen szkéma, vallásos formula, melybe az élet belenő [...] a mitikus szemléletmód a [...] művészi hangulat sajátos emelkedését jelenti, a megismerés és az alakítás új derűjét.”¹

A Heinz Gappmayr egy-egy művében rejlő mögöttes gondolati tartalom, azaz a fizikai valóság árnyékában művé átváltozó ötlet felfogható úgy is, mint a mítosz sémájának tárgyi vetülete. Konkrét megvalósulása. Az ötlet az a vallásos formula, amelybe az élet belenő, amelynek látszólagos súlytalansága mögött fölsejlik az egész mindenség, fölsejlik a világ életekből passzírozott sűrűje. Azaz a koncept mű egy végtelenül leegyszerűsített mítosz, melyben megtalálható a teremtés eksztázisa és maga a megvalósult mindenség is – ennek köszönhető, hogy a klasszikus mítoszokhoz hasonlóan beleélésre készíti, emelkedett hangulatra biztatja a szemlélőt.

A mítosz mellett a derű a másik kulcsszavam. Egyrészt az alkotás gesztusának a derűje, másrészt az a derű, ami ebből a szigorú, mértaninak nevezhető világból, Heinz Gappmayr képeinek univerzumából sugárzik. Az egyszerűség és a tisztaság. A számok és a betűk, valamint a sallangmentes vonalak és síkok derűje. A szavak mélységének tisztasága.

A fogalmi és a látható világ találkozik, fonódik össze ezeken a képeken. Az a fogalmi világ, amit csak az eszünkkel tudunk összerakni, felépíteni. Erre a világra nem mondhatjuk azt, hogy virtuális, ugyanis semmiképpen nem illik rá a virtuális mai, divatos értelmezése. A virtuális világ csak azután létezik, miután programja elkészült és működni kezd, miután virtuális valóságában láthatóvá válik – ekkor viszont ugyanolyan egyértelmű realitásként jelenik meg, mint tenyeres-talpas hétköznapi világunk. A Gappmayr sugallta mögöttes világnak nincs látható valósága, ez a világ csak az agyunkban válik képzeletünk valóságává. Rá kell ébrednünk: itt a virtuális világot megelőző fázisban vagyunk, amikor még minden lehetséges, amikor a teremtő képzeletre van bízva a megvalósítás, amikor még amorf a forma és képlékeny a tartalom.

A múlt héten Párizsban a konkrét költészetről beszélgettünk Eugen Gomringerrel, aki többször emlegette Heinz Gappmayrt, ő ugyanis fontosnak és a konkrét költészet szempontjából tipikusnak tartja Grappmayr munkáit, melyeknek egyik alapvető jellemzőjeként a koncepcionalizmust emlegette. Példának a *leer* (üres) betűivel komponált művét hozta fel.

Nem akarok zavart kelteni, nem akarom az irodalom ágyába fektetni a menyasszonyt, de Heinz Gappmayr munkásságával kapcsolatban nem lehet kikerülni az irodalmi vonatkozásokat. Erről akkor is beszélnünk kell, ha tevékenységének egyik fele áttevődött a képzőművészeti szférába.

A konkrét költészet alapeleme a szó. A nyelvi sallangoktól, a kulturális örökségtől, a történelmi háttértől és a társadalmi vonatkozásoktól megfosztott szó. Általában öt fő rendezőelv valamelyike szerint szerveződik a műben az alapanyag: az ikonoszintaxis, a toposzintaxis, a tychoszintaxis, az antiszintaxis vagy a tipográfiai séma szerint. Ikonoszintaxis Gappmayr *felhők 666/86* című művének a rendezőelve, a *csillag 1838/96* címűé úgyszintén, azaz valamilyen valós vagy elképzelhető képet utánoz vagy redukál le a séma szintjéig a síkon látható elemek rendezésével, az előbb említett *leer*nek rendezőelve a toposzintaxis, a számfeliratok viszont (például a 26, amely az ábécét jelenti) az antiszintaxis jegyében rendeződnek.

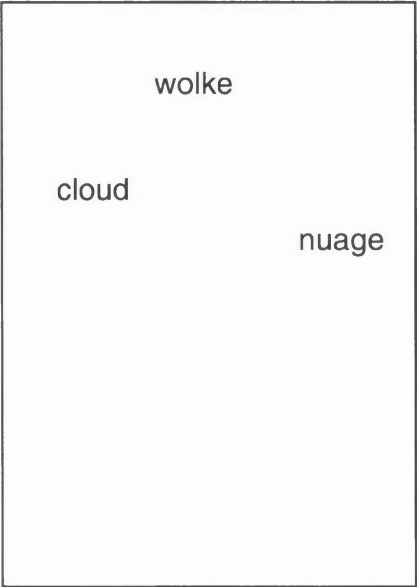
A konkrét költészet talán az egyetlen olyan irodalmi irányzat, amely az úttörők (Decio Pignatari, Eugen Gomringer, Augusto és Haroldo de Campos) nyilatkozatainak fényében a húszas–harmincas évek egyik

képzőművészeti irányzatából, a konkretizmusból vezeti le a családfáját, nem pedig irodalmi előzményekből. Az úttörők szívesen idézik Hans Arpot, aki azt mondta: amit mi csinálunk, az nem absztrakt művészet, hanem konkrét dolog. Ennek tudatában Heinz Gappmayr művészi pályáján a képzőművészet erővonalainak felerősödése az eredethez való közeledésként is értelmezhető.

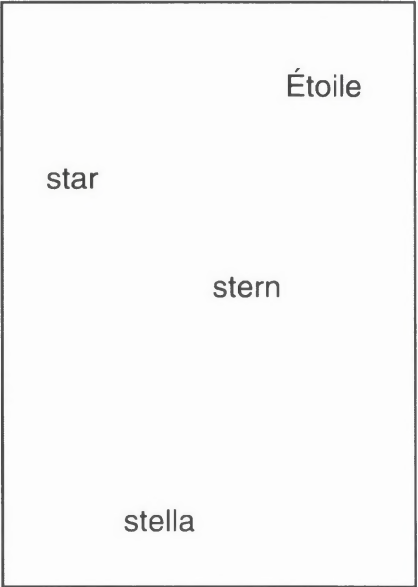
A grafikus a képzőművészet jelenlegi problémáira reagál, a vizuális költő az irodaloméra. Kivételes eset, amikor a problémákat valaki mindkét oldalról megközelíti. A konkrét költészettel kapcsolatban sokszor felvetődik a konstruktivizmus fogalma, a konstruktivista képzőművészeti irányzat salangoktól, anekdotikus tartalmaktól mentes, geometrikus építkezése, rendezőelvek szerinti jelentéstana. Nem tartom véletlennek, hogy Heinz Gappmayr, amikor eltávolodik a nyelvtől, ezt veszi célba. Ennek jegyében közelíthetők meg vertikális és horizontális vonalai, 2 sík, 2 egyforma sík (*1732/95*) című képei, független vonalakkal megrajzolt L betűi (*1036/91*), és határesetként: grafikává átlényegült ZEIT-je (*1267/93*).

Azonban külön alá kell húznunk, hogy a betűk, azaz a tovább nem redukálható nyelvi elemek grafikai manipulálása sem választható el a nyelvi kommunikáció művészi formájától, az irodalomtól. Az Isidore Isou által a negyvenes évek végén Franciaországban alapított lettrizmus, mely, meg kell jegyezzük, a német nyelvű világban soha nem vert gyökeret, a betűkre építette irodalmat felforgató elméletét. A lettrizmus a grammatikailag össze nem kötött betűk látványára támaszkodó műveket hipergrafikának nevezi. Egyebek mellett az E triptichon (*1604/94*), az L betűvel vagy betűből létrehozott képek (*1013/91, 1036/91, 1571/94* stb.) sorolhatók Gappmayr művei közül ebbe a kategóriába. A konkrét költészet és a lettrizmus között soha semmilyen kapcsolat nem volt, egyetlen közös vonásuk, s ez bizonyára a második világháború előtti és alatti szellemi szennyezettségre reagáló válasz: az alapanyag (azaz betűk vagy szavak) társadalmi, kulturális és ideológiai semlegessége.

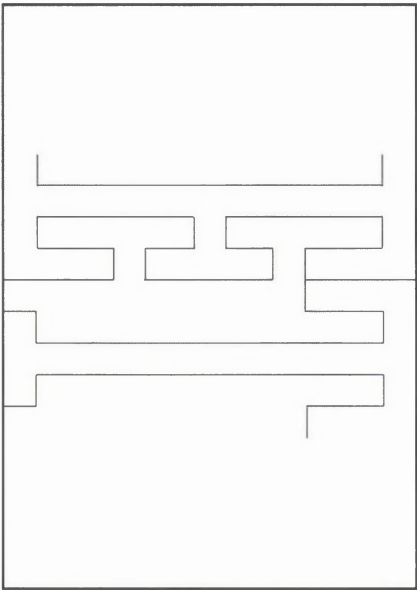
Irodalmi szempontból Heinz Gappmayr műveinek a lehető legalaposabb megismerését szem előtt tartva nyitnunk kell még egy sokkal általánosabb kategória: a vizuális költészet irányába. Ugyanis az itt látható művek összetevőinek elemzésekor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a vizuális költészet alapanyagát: a látható nyelvet, amely bizonyos rendezőelvek segítségével sajátos, esztétikailag elemezhető konglomerátumokat hoz létre.



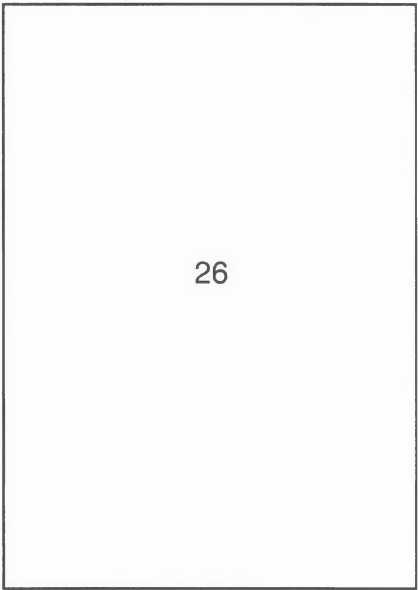
Felhő



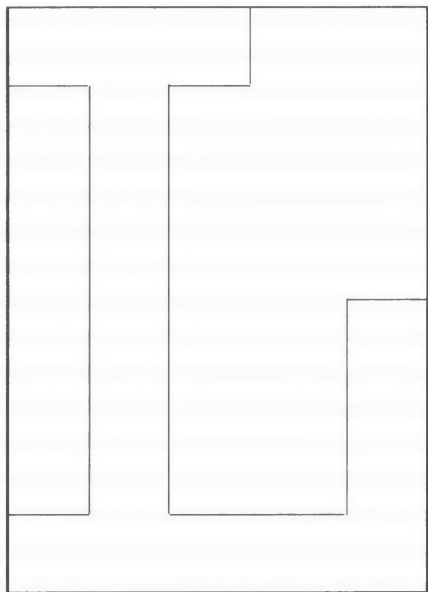
Csillag



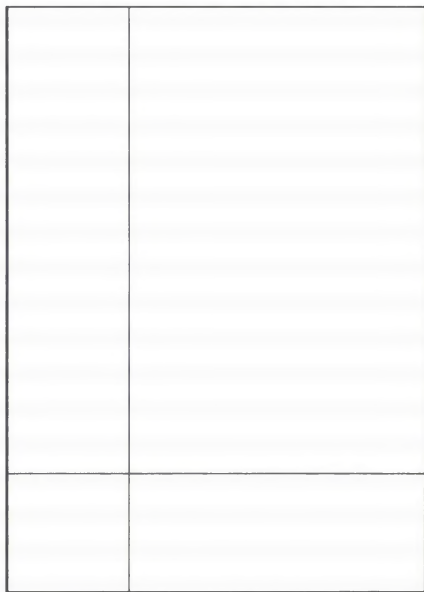
ÉS



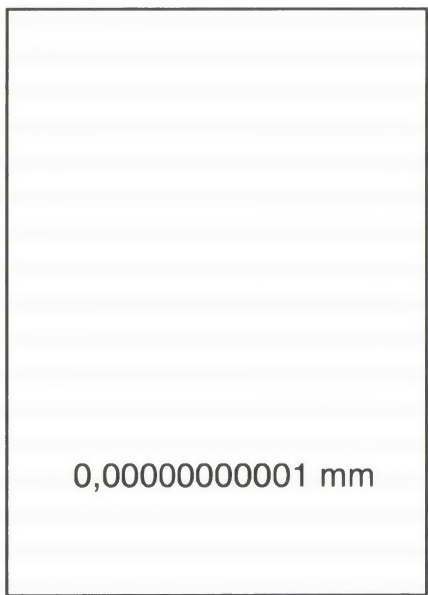
ábécé



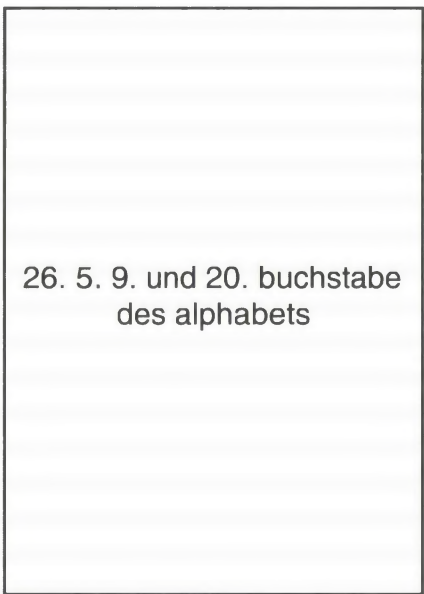
L



L



0,000000000001 mm



ZEIT (idő)

A hetvenes évek elején három tudós: a francia Jacques Mehler, két amerikai: Thomas G. Bever és Peter Carey² igen ötletes kísérletük eredményeképpen fogalmazták meg a látható nyelvnek azt az egyik legfontosabb szabályát, mely szerint az elszigetelt helyzetben lévő szó vagy egyetlen rápillantással befogható szócsoporthoz első felét annyi hosszabb ideig olvassuk a másodikonál, ahány jelentésre a szó vagy mondatrész lebontható. Más szóval, ahány valós vagy fiktív értelmét ismerjük az adott szónak. Ők mutatták ki azt is, hogy a szóközöket is olvassuk, annyi időt szentelünk rájuk, mint egy szótagra. Valós a többértelműsége például a „lenéz” igének aszerint, hogy valaki becsmérést jelent be vagy azt a tényt, hogy valaki a magasból lefelé néz. A körte valós többértelműsége a villanykörtére és a gyümölcsre vonatkozik, fiktív többértelműsége pedig a kör és a te egymásmellettségét fedi.

Az olvasás, azaz a helyzethez jobban alkalmazkodva úgy is mondhatjuk, a befogadás szempontjából igen fontos következményei vannak ennek a szabálynak. Az első és legfontosabb, hogy a befogadó analitikusan olvas, mélyrehatóan elemzi a látottakat, az elszigetelt szóból mindent „kihoz”, amit lehet. A második, hogy nemcsak magát az írást, hanem annak környezetét is analizálja, amiből viszont az következik, hogy a mű szerves részeként fogja fel az elszigetelő közeget. Egy üres könyvlapnak, melyen egy vagy két szó látható, szokványossága miatt nincs sok esélye arra, hogy átlényegüljön jelentéssel bíró közeggé, azonban – s itt lépünk vissza Gappmayr világába – egy képfelületnek nagysága, anyaga és specifikus formája miatt: igen.

Heinz Gappmayr műveinek egy része erre az elemzésre ráhangolt olvasásra építi önmegvalósulását. Ahhoz, hogy például a *vor augen (szem előtt, 1232/93)* kijelentés teljes mélységét feltárjuk, azaz agyunkban kibontakoztassuk, képzeletünkben önálló világgá építsük, elengedhetetlen, hogy elszigetelt helyzetben kerüljön elénk. Ugyanezt elmondhatjuk a *schon sichtbar*-ról, a *noch sichtbar*-ról (1822/96), a *näher*-ről vagy a *ferner*-ről (1532/94). Az egy százezermilliomod másodperc (699/87) vagy az egy százezermilliomod milliméter (1018/91) is áltálal válik kifejezővé, nő túl önmagán, hogy egyedül árválkodik, meztelenkedik egy nagy tér közepén. Kicsinységének milyenségére, kifejezhetetlenségére, elképzelhetetlenségére az össze-tevők fizikai valósága és nagysága ébreszti rá a szemlélőt.

A szavakkal manipuláló koncept művészetnek szinte egyetlen útja az elszigetelt helyzet feszültségének a kiaknázása. A hangsúly természetesen az elszigetelt elemen van: a térből, a síkból valamilyen eljárással, ötlettel kiszigetelt elemen, amely körül, amely alatt egy amorfnak tekinthető, bár írással teli felület ugyanúgy az elszigetelés eszköze lehet, mint az üres sík. Képzőművészeti oldalról megközelítve megállapíthatjuk, hogy a koncept művészetnek kétségtelen sajátossága az elszigeteléssel jellemezhető helyzet. A világból, a természetes környezetből kiszakított tárgyak, vonalak elszigetelt felmutatása a kontextus keresésére készíti a nézőt, s ennek eredményeképpen felépíti a mű mögöttes világát, mely megismételhetetlenül egyedi lesz, mert nem létezik, csak az ő képzetében. A koncept művészet a minimálisok világa, a példaértékű, vallásos szédületet felidéző katarzisé, amely nemcsak a részt, hanem az egészet, az ént, a világot, a mindenséget foglalja magában. Ezek az egy mag köré építkező képzeleti konstrukciók az elmúlt négy évtized művészeti hozadékának legfontosabb darabjai közé tartoznak nemcsak azért, mert valami vérlázítóan frisset, valami merőben újat hoztak, hanem azért is, mert a lehető legváratlanabb szögből szórják a világra a fényt, segítik ezáltal önmagunk megismerését.

1 KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*, Gondolat, Budapest, 1977, 7–8.

2 Thomas G. BEVER – Peter CAREY – Jacques MEHLER, *Que regardons nous quand nous lisons?* = *Textes pour un Psycholinguistique*, Mouton, 1974, 279.

Budapest, 1997

A szobor ideje

Beszélgetés Harasztý István

HARASZTY ISTVÁN: – *Itt születtem Pesttől néhány kilométerre, Pestszentimrén, 1934. október 31-én. Azután beköltöztünk ide, Kispestre. Eddigi hatvankét évemből ötvenötöt itt éltem le, akár azt is mondhatnám, hogy kisperesti születésű vagyok. Itt végeztem el a nyolc általánost, a gimnáziumot, itt jártam iparitanuló-iskolába, és itt kezdtem el oktatói pályafutásomat, Erzsébeten. 12 évig egy iparitanuló-iskolában tanítottam, és mellette a Dési Huber Képzőművész körbe jártam, szobrászatot tanultam Laborcz Ferencről. Nyolc vagy kilenc éven keresztül volt a mesterem, aztán amikor rájöttem arra, hogy a szobrászat nem kimondottan nekem való, akkor a képzőművész körben tanultakat összepárosítottam a lakatosságbeli ismeretanyaggal, és ebből születtek mobiljaim, bár a mobil igazi születése hatéves koromra tehető vissza, amikor az első Merklin játékot megkaptam. Összerakható fémalkatrészekből állt a játék, melyeket a magam elképzelései szerint igyekeztem összerakni, s a magam gondolatait igyekeztem kifejezni velük.*

PAPP TIBOR: – Egy időben voltunk gyerekek, nekem is volt Merklinem.

H. I.: – *Meg a matadorjáték.*

P. T.: – *Meg a Capitaly.*

H. I.: – *Az is kedvenc játékunk volt, de egy kicsit később.*

P. T.: – Gyerekként érezted-e, hogy feszül benned valamilyen erő, amit fejlesztened kell, amit valahogyan ki kell fejezned? Ha igen, mikor?

H. I.: – *Az első alkalom '42–43-ban adódott, amikor a bombázások elől Csöglére menekültünk, s ott az első időzített aknát szétszedtem.*

A bokrok alá elrejtettem a benne található robbanóanyagot, de nem vettem észre, hogy a gyutacs benne maradt. A kezem között robbant föl. Térdemen meg kezemen meg füleimen viselem a nyomait, de semmi nem tudta elvenni kedvemet a mechanikától. Mindig vonzódtam a technikával kapcsolatos dolgokhoz, az elektronikához. Számomra az a munka, amit jelenleg is csinállok, szórakozás, ezzel tudom a legjobban lekötni magam. Világéletemben mindig a technika csodáival, a technika érdekességeivel igyekeztem körülvenni magamat. Legféltettebb kincseim mindig technikai származékok voltak. Tudtam, hogy ez lesz az, ami az életemet átfonja halálomig. Szerintem a koporsóm is olyan lesz, hogy magától fog rámcukódni.

Nekem mindig természetes volt, hogy ilyesmivel foglalkozom és ilyesmiket tudok csinálni. Azok a kis apró szerkezetek, például a hintőpor-szóró vagy a szomszédba periszkópszerűen betekintést nyújtó tükrözőgép, amiket én annakidején csináltam, elsősorban nekem jelentettek örömet, soha nem gondoltam, hogy a művészettel ezek valamilyen kapcsolatban vannak.

P. T.: – Csak-csak felvillant egyszer előttem...

H. I.: – Amikor először jelentkeztem a Dési Huber Képzőművésztkörbe. 1962-ben. Rajzolni és festeni tanultam. Két évig csináltam, de amikor iskolából hazafelé jövet a villamosról az ablakokon belesve láttam, hogy egy csomó kép van a falon meg egy csomó festmény, akkor mindig arra gondoltam, hogy annyi van belőlük, én soha nem fogok tudni olyat létrehozni a festészetben, amivel több lehetek ezeknél. Abbahagytam a rajztanulást. Utána három év kihagyással újra elkezdtem a Désibe járni, de akkor mint szobrász. Egy barátom beszélt rá. Közben az intézetben, ahol tanítottam, ötvös szakkört vezettem, ebben a szakkörben különböző dísz tárgyak elkészítését próbáltam szorgalmazni. Ezek a tárgyak kezdtek egyre elvontabbá válni, némelyikbe mozgó elemeket is beleépítettünk. Volt például egy „mars vitéz”, aminek apró láncszemekből font ruhája volt. Akkor mondta az egyik barátom, ezt kellene tanulnod, menj el Laborcz Ferenchez, ő szereti ezeket a pálcikaszzerű figurákat. Fölvettek, oda jártam sokáig, azonban éreztem, hogy mégsem ez a terület az, amit én szeretek, de mindenképpen az dolgozott bennem, az volt a vágyam, hogy valamiféle formában a művészettel kapcsolatot találjak. Művészként 1969-ben, az angyalföldi Kassák Művelődési Ház avatásán mutatkoztam be három olyan mobil szobrommal, amit már képző-

művészeti alkotásként állítottam ki. Ebben az időszakban már tudatosan mobil szobrokat alkottam, de még nem ismertem Tingelyt, még névről sem, nem ismertem Moholy-Nagyot, nem ismertem Schöffert, szóval egyszerűen semmiféle kapcsolatom nem volt az előzményekkel. Azt hittem, az én agyamban születik meg mindez, csudabogárnak képzeltem magamat, merthogy ilyeneket csinállok, és hogy azt hiszem, ez a képzőművészet. Frank János, Major Máté, Sík Csaba, Szabadi Judit, Szabó Júlia, Solymár István, a Nemzeti Galéria akkori főigazgató-helyettese írtak rólam cikkeket, s ebből derült ki számomra az, hogy tulajdonképpen én úgy lettem képzőművész, hogy a képzőművészet közeledett a technika felé. Továbbra is a technikát tartottam elsődlegesnek, azt tartottam művészetem alapjának. Szerencsémre kapcsolatba kerültem Nicolas Schöfferral, aki az első levelemre nagyon kedvesen válaszolt. Könyveit, műveit és őt magát megismerve derült ki számomra az, hogy a mobilszobrászat nagyon fontos művészeti ág a világban. Így aztán én is belekerültem a mobilos művészek családjába.

P. T.: – Az akkori Magyarországon – egy-két specialistát kivéve – tulajdonképpen senki nem ismerte a képzőművészetnek ezt az oldalágát, nem lep meg, hogy te sem tudtál Tingelyről meg Schöfferről.

H. I.: – *Igen, semmiféle irodalom nem állt rendelkezésemre, sem könyvtárban, sem sehol. Nicolas Schöffernak is csupán egy kis egyszerű katalóguslapja, a Kildex program reklámja került a kezembe, innen tudtam meg a címét, meg azt, hogy elnyerte a Velencei Biennálé nagydíját annakidején. Ez megerősítette bennem, hogy amit csinállok, az tényleg művészet.*

P. T.: – Csak mellelleg kérdezem meg: tudod-e, hogy az irodalomban is voltak ilyen jellegű kísérletek?

H. I.: – *Az én iskolázottságom sosem jutott el felsőbb szintig, egy kicsit mindig bezárkózott voltam, inkább csak a technika érdekelt.*

P. T.: – Technikai indítású irodalmi kísérletekre gondolok, például Kenelm Cox angol költő mozgó képverseket alkot – egy fémvázra betűket illeszt spirálisan, s a vázat forgatja. Ian Hamilton Finnlay skót költő, akinek neve a képzőművészetben is ismerősen cseng ma már, a napóra árnyékának a mozgását használja ki némely dinamikus képversében. Egyik irodalmi alkotása olyan napóra, melynek tányérján a közelben elsüllyedt hajók neve

van lejegyezve, s ahogy a nap halad az égen, úgy kerülnek árnyékba az elsüllyedt hajók.

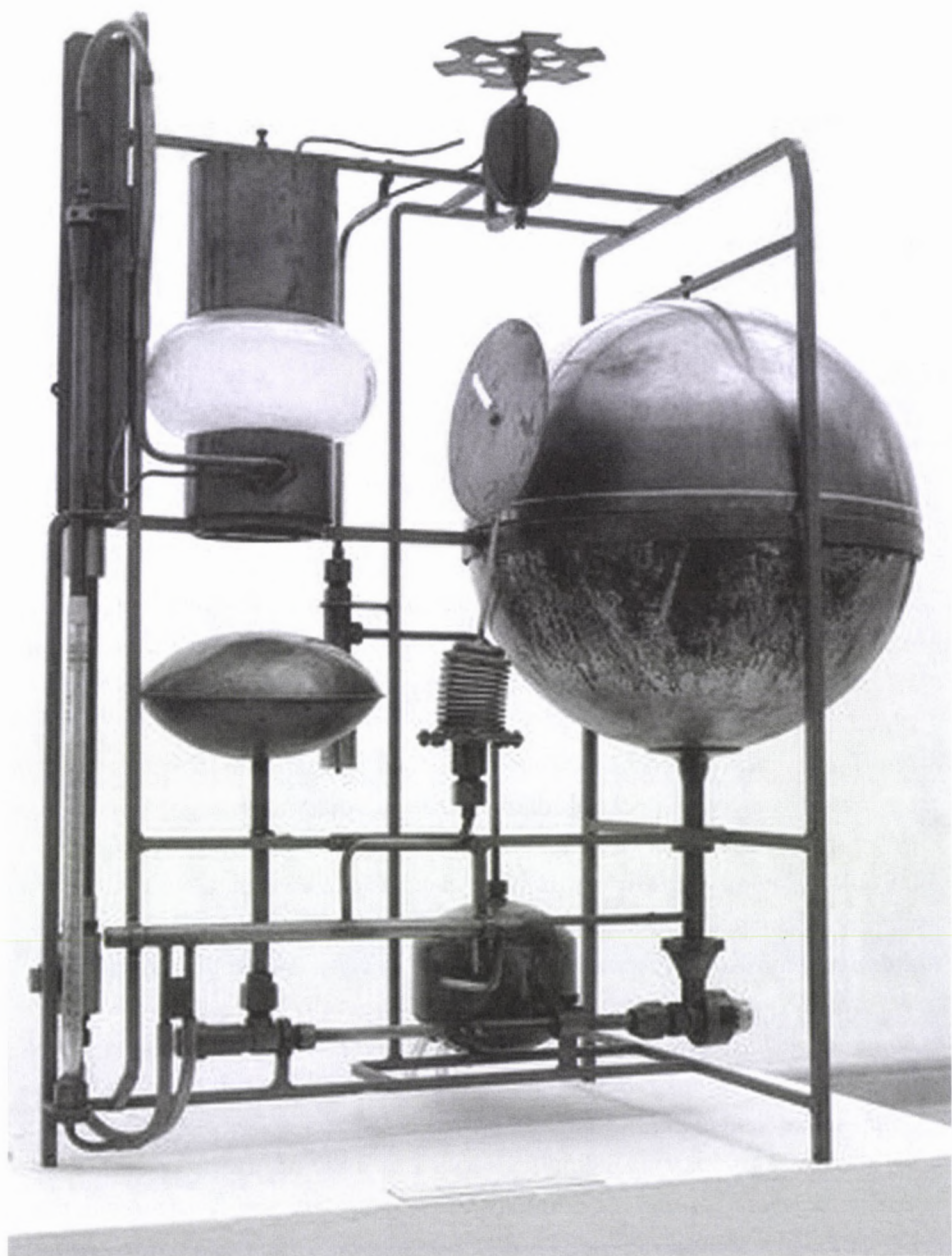
H. I.: – *Fantasztikus.*

P. T.: – Ez is mobil, annak kell nevezzük, mert mozog, mert működési elve dinamikus. Oda akarok kilyukadni, hogy ilyen áttételes mobilra gondoltál-e, vagy mindig a fémmegmunkálás vitt előre, azaz a szakma, a lakatosság.

H. I.: – *Inkább csak a szakma tartott együtt engem ezzel a mobil dologgal. Az első időszakban ezeket én olyan nézőpontba helyeztem, hogy bizonyos gépi esztétikának megfeleljenek, az örömet akartam kifejezni, de láttam, hogy ez nagy ellenállásba ütközik... Ahol megjelentem valamelyik szerkezetemmel, ott mindig betiltás következett. Letiltás. Türtté váltam. Nem szerette a rendszer, amit csináltam, mert azt mondta, ez valami kapitalista utánérzés. Egy Lánc Sándor nevű kritikus például azt írta, hogy amit én csinálok, az sem nem új, sem nem korszerű, azt már kitalálták, már mások is csinálják Nyugaton. Szóval a munkámnak nagyon sok ellenzője akadt. Az államapparátus részéről különböző bértollnokok írtak rólam, például Pogány Ö. Gábor, azt kérdezték, hogy én mi ellen akarok ezekkel a szerkezetekkel lázítani. Az volt az érzésem, hogy valamit nekem is tennem kell ellenük. Miért tartják a munkáimat ellenségesnek, én a munkásember eszközeivel, módszereivel, technikájával, technológiájával hozom létre gépeimet, nekem a gép mindig olyan valami volt, ami az embert segíti a munkájában.*

P. T.: – Feltételezem, hogy hétköznapi környezeted, a munkás-emberek azonnal vették a lapot, élvezték, amit csinálsz.

H. I.: – *Igen, nagyon szerették. Kiállításaimon mindig sok látogató volt, mindenütt, a legkisebb kultúrháztól kezdve a Hajógyár nagy kiállítóterméig, mert ott is kiállítottam, 1970-ben. Amiről most szó van, ez a '69-től '75-ig terjedő évekre tehető. Akkor valamilyen elnevezést szerettem volna adni ennek a műfajnak, elneveztem playartnak. Egyszer Frank János azt írta az egyik kiállításom katalógusába, hogy Harasztý ideiglenesen elnevezte ezt a műfajt playartnak. Megkérdeztem tőle: miért gondolod, hogy ideiglenes? Azt válaszolta, meglátod, hamar el fogod felejteni. Tényleg úgy volt. Amikor úgy éreztem, hogy a kultúrpolitika nagyon, de nagyon rossz szemmel nézi, amit csinálok, akkor megpróbáltam gépeimbe valami gondolatot beleépíteni,*



Harasztý István: Energiaátalakító egység (KGST), 1972

amit ezeknek a szerkezeteknek kötelességük volt „kimozogni” magukból. Olyasmire gondolok, mint a Wurslitzer. Ennek a műnek az volt a rendeltetése, hogy játsszon egy elcsépzelt, könyökünkön kijövő nótát, s ha valaki áldozatot vállal, beledob két forintot, akkor harminc másodpercig csendben marad. Vagy az Acélmosoly, vagy a Kelj fel János, vagy a kicsit gondolatibb, áttételesebb, mondhatnám tudatbefolyásoló, lelkiismeret-vizsgáló művek, mint a Fügemagozó. Ezekben egy rejtett gondolat valamilyen viszályra, valamilyen engem ért sérelemre válaszolt. A legjellemzőbb a Székesfehérvári Múzeumban látható madárkalitka, aminek Mint a madár a címe. Ez a kalitka nagyon elegáns és nagyon összkomfortos ketrec, ahol a madár bőven talál élelmet, italt, repdeshet, hintázhat...

P. T.: – Amit egy számláló regisztrál és kiír egy pici ablakba.

H. I.: – Igen. Van rajta elől egy elektronikus műszerfalszerűség, amin különböző lámpák jelzik a madár tartózkodási helyét a kalickában, a jóllakottságát, s azt is, hogy van-e vize és hányat hintázott. Az elektronikus vezérlésnek köszönhetően amikor a madár egy bizonyos helyre telepszik, akkor a kalitka ajtaja kitárul. Azaz látszólag szabad teremtmény, akkor repül ki, amikor akar, azonban ha az ajtóhoz vezető mágneses erőterbe berepül, akkor az ajtó becsukódik előtte. Tehát olyan szabad madár, amelyik soha nem hagyhatja el a kalitkát. Ez a mű pontosan akkor készült, amikor megkaptam a Magyar Műhelytől a Kassák-díjat. Szerettem volna kimenni Párizsba, hogy átvegyem; de észrevettem, valahányszor lenyomtam egy kilincset; amelyikről azt hittem, hogy nyitja az ajtót, az ajtó nem nyílt ki, zárva volt. Erre volt válaszom a madárkalitka. Mindig valaminek a következményeképpen csináltam újabb és újabb szobrot. Vegyük például a Stemplire várva címűt. A története nagyon egyszerű és jellemző: három éven keresztül vártuk azt, hogy a berlini ösztöndíjamat igénybe tudjam venni. Különböző adminisztratív és egyéb problémák miatt – Nyugat-Berlinbe kellett volna kiutaznunk – nem mehettünk. A családdal három évig vártunk egy pecsétre. Ez alatt két szerkezet született: a Stemplire várva 1 és a Stemplire várva 2. Az egyik a Nemzeti Galéria tulajdona, a másik egy svájci műgyűjtőé. Az 1-nek az a lényege, hogy a néző egy bélyegzőkártyát dug be a gépbe, majd a gép úgy dolgozza föl a kártyát, hogy lifittel fölviszi magasba, a negyedik emeletig, ahol stempli őfőméltósága fölemelkedik s ráüti a kártyára, azaz lestemplizi.

A 2-es műben a magasba húzódkodó stempli egy vörös húrt feszít meg, és amikor a húr túlfeszül, amikor már nem bírja tovább, akkor visszacsap és lestemplizi a kártyát, amit a néző betett. A bélyegző azt üti a kártyára, hogy Ön várt a stemplire, amit én, szerző, aki asszisztáltam a művelethez, további stemplikkel egészíték ki. A végén a kártyát dokumentumként adtam át a nézőnek. Minden munkámnak megvan a története. Az Agyágyú, ami szintén a Nemzeti Galériában van, azt a folyamatot jelképezi, ami nap mint nap végbemegy a társadalomban. A nagy léptékű, másfél évig készült szerkezetben 90 golyó különböző beosztású embereket szimbolizál. Az a kiindulópont, hogy én azt mondom, ebben a gépben a golyók a fizika törvényeinek engedelmeskedve úgy viselkednek, ahogy egy acélgolyónak a neki kijelölt pályán viselkednie kell. Ha ezeket a golyókat személyekkel behelyettesítjük, akkor az emberi viselkedés törvényszerűségei vonhatók le végső tanulságul. Tehát a párttitkár nem tudja megcáfolni az ő párttitkárti mivoltát, a funkcionárius, aki fölkerül a legmagasabb, a kilences polcra, csak úgy viselkedhet, ahogy azt a körülmények kijelölik neki, más szóval, az a vázszerkezet, amit fölépíték, a valóságban társadalmi szerkezet. Ezzel a sorozattal többek között azt is be akartam mutatni, hogy abban a társadalomban, amelyikben én élek, valamilyen hiba van, azon valamilyen változtatást kell végrehajtani, hogy továbbra is élhető, elviselhető legyen.

P. T.: – Mindebből az derül ki, hogy műveidnek a kisugárzása kétrétű volt. Egyrészt, ha nem tudom, mi a címe, ha nem foglalkozom azzal a mögöttes valamivel, amit a cím sugall, akkor a szobor mozgása, öntörvényűsége nyújt esztétikai élményt. A hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején a befogadás nehézsége nyilvánvalóan azt jelentette, hogy műveid kiléptek a megszokott mederből, ebből vonta le a konzervatív szemlélő azt a következtetést, hogy ilyen szobrok nincsenek. A képzőművészetben, de az irodalomban úgyszintén, amikor valamilyen új mű váratlan irányban lép előre, akkor az a legegyszerűbb mentség vagy támadás ellene, hogy ez nem képzőművészet, ez nem irodalom. Ez azt jelenti, hogy a mű zavarja azt, akinek az ismerettárában pontos helye van a szobornak, pontos helye van a képnek, ám a fölbukkanó újat nem tudja rendszerébe beilleszteni. Persze leginkább az zavarja, hogy a gondolkodásában hiba van. Nem tanulságot rögzít az agyában, hanem azt szűri le az újból, hogy valami nem stimmel,

s ez valamilyen támadás őellene. A mű címe viszont, ha a néző megtalálja benne a szobor működésének a kulcsát, más mederbe tereli az elmélkedést. A cím fényében a néző még az újdonságból fakadó idegenséget is könnyebben elviseli. Gondolom, érezted, mikor volt a váltás, azaz a címek jelentése mikor vált aktívvá.

H. I.: – 1972–73-ban következett be, amikor már bizonyos fokig tudatosan adtam olyan címeket a szerkezeteimnek, amit saját magamból kiindulva fogódzkodónak szántam, támpontnak, hogy a nézőnek legyen honnan elindulnia. Tehát amikor a Szinkron hiba című mobilomnak – a Kiscelli Múzeumban látható, egy nagy, méteres, fekete, dobozszerű szerkezet, amelyiken sok-sok ajtó van, kb. 30, s ezekből néha három is egyszerre nyílik, másik három-négy ugyanakkor becsukódik – a terve foglalkoztatott, fölépítettem magamban egy képzeletbeli szerkezetet, aminek ezt a címet adtam, de azzal a szándékkal, hogy a néző jöjjön rá, hogy ha az egyik oldalon van némi könnyítés, a másikon megnehezedik a helyzet. A könnyítés csak látszólagos, a közlekedés nehézségi foka összességében változatlan, a részletek különbségét a szinkron eltérés jelenti. Nem tudsz átmenni az ajtón, vagy ha nagyon ügyes vagy, át tudsz rajta slisszolni, amikor az egyik már nyílófélben van, a másik pedig még nem csukódott be egészen.

Szóval minden esetben, mielőtt elkezdtem egy szerkezetet csinálni, amit az ilyen jellegű összehatásokkal, mozgással, színekkel, formával akartam elérni, felépítettem magamban egy gondolatsort. Amit én egy kicsit szájbarágósan megcsináltam, a kultúrpolitika könnyen és gyorsan kielemezte, és azok az emberek, akik direkt erre voltak ráállítva, figyelték, fölmérték és reagáltak rá. Volt egy kiállítás a Ganz MÁVAG-ban, azaz csak lett volna, dugába dőlt, mert a megnyitás előtt betiltották. A lektorátuson egyszer azt mondtam, hogy milyen alapon tiltanak be nekem egy olyan kiállítást, ami még létre sem jött, amiről nem tudják, hogy milyen szobrokból állítottam össze, honnan tudják, hogy éppen nem Marxot és Engelst mintáztam meg, és azt szeretném kiállítani. Erre Barta Éva, a lektorátus akkori igazgató-helyettese azt mondta: ugyan, Haraszty elvtárs, hát ismerjük mi magát.

P. T.: – A metaforikus értelem a szobor születésénél játszik fontos szerepet, azzal, hogy elindítja az agyadban a folyamatot, de mi van akkor,

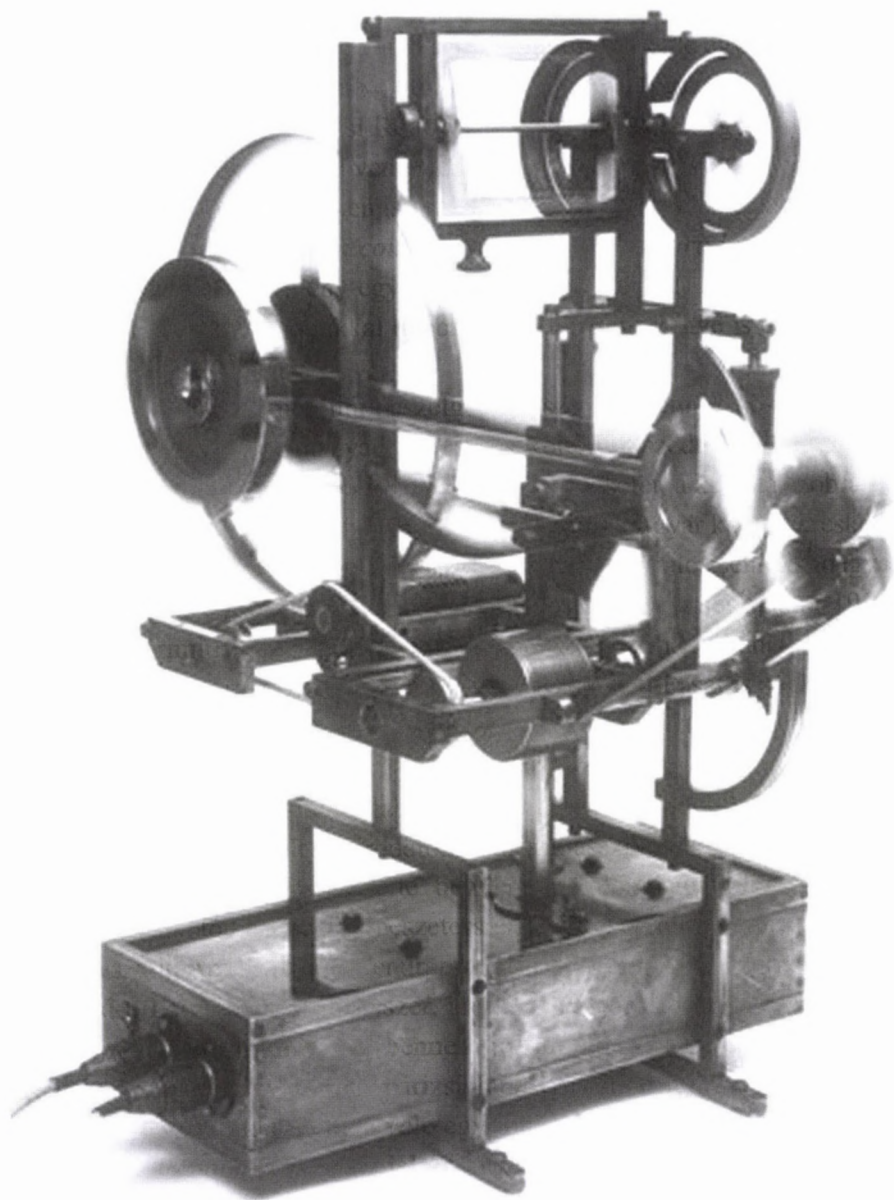
ha nem így indul a fogamzás, mi van akkor, ha egyszercsak a kezed mozogni kezd, dolgozni...

H. I.: – *Több fogadalom következményeképpen sem tudok róla leszokni. Addig, amíg semmi nem zavar, addig úgy érzem, hogy csak olyan dolgot szabad csinálnom, ami a politikától, az aktualitásoktól szinte teljesen független. Szeretném azokat a gondolatokat kifejezni, amik mindentől elvonatkoztatva, csak az én saját szórakoztatásomra születnek meg, létrehozni például egy érdekes mozgó szerkezetet, mint a Tapsraforgó, aminek semmi oka nincsen arra, hogy valamit kifejezzem...*

P. T.: – Erre lehetne azt mondani, hogy nem külső indíttatású...? Valamilyen belső forrás, mondjuk lelki kényszer préselte ki belőled?

H. I.: – *Igen. De abban a pillanatban, ahogy elkészült, és rákerült a nevem, meg a mű címe, kiderült, hogy a Tapsraforgóban bennefoglaltatik: valahol kell legyen valami, ami az adott széljárásnak vagy napjárásnak megfelelően mindig arra fordul, amerre éppen kell neki. A napraforgó a naptól kapja a tápanyagot, az energiát, s ezért mindig utánafordul a napnak. Itt az a hátsó gondolat kerül előtérbe, hogy az emberiség egy része teljesen ilyen napraforgóra hasonlító lény, amelyik fennmaradása, túlélése, egzisztenciája érdekében mindig hajlamos arra, hogy a nap felé, a hatalom naposabb oldala felé forduljon, ebből következően viszont az egyed másodosztályú emberré válik. A másik ember, aki esetleg nem pont ilyen, azonnal észreveszi, hogy elvek hiányában alantas meggondolások által vezérelve, köpönyegforgató emberek között kell élnie. Ezeket a dolgokat mindig szeretném elfelejteni, szeretnék ettől függetlenül dolgozni, de hatvan éven felül nehéz erről leszokni. Életem nagyobbik részét a bolsevikok ideje alatt éltem le, akkor csináltam a munkáimat, de most sem tudok, amikor szabadon bármit csinálhatok, amikor minden technikai eszköz, mindenféle lehetőség adva van a számomra, és nincsenek anyagi problémáim, most sem tudok leszokni róla.*

P. T.: – Úgy érzed, hogy most közelebb kerültél az emberi problémákhoz? Az előző fázis a társadalmi feszültség vetülete volt, azoké a gondoké, amelyek az emberre kívülről ránehezedtek, a mostani időszak művei, mint például a *Tapsraforgó*, nyitottabbnak és szabadabbnak tűnnek, nem a társadalmat (annak visszasságait) célozzák meg, hanem az embert.



Harasztý István: Energia-transzplantáció, 1984

A belső emberi gondok kerülnek felülre, másodlagossá válik az, hogy nyomás alatt élünk-e a fazékban. Az első korszakod a nyomáscsökkentő művészet jegyében teljesedett ki. Jelenleg arra összpontosítod figyelmedet, hogy bár fővünk a fazékban, megörökítésre elsősorban a belőlünk bugyborékoló gőzök-gázok érdemesek, azaz alkati problémáink.

H. I.: – *Igen, hát a beszélgetések ezért nagyon fontosak – ha egy jó beszélgetőpartnere van az embernek, rádöbben bizonyos dolgokra, olyanokra, amiket tudott eddig is, csak nem jöttek felszínre. Jelenleg munkálkodásomat már nem a társadalmi helyzet diktálja, hanem az, ahogyan az embereket látom magam körül, az arcoknak és a szellemiségeknek a változását. Jelenleg is vannak problémák, de ezek már nem „azok” a problémák; vannak zavaró körülmények, de ezek áttételesen jutnak el az emberig vagy egy társadalmi rétegig, vagy akár az egész világig, amiben élünk.*

P. T.: – Sokáig csak fémmel, kizárólag fémmel dolgoztál. Az az érzésem, hogy a külső feszültség enyhülésével egy időben nyúltál a puhább anyagokhoz, például a fához. Lehet, hogy nem tudatosan csináltad. Érzed-e fejlődésedben a puha anyag jöttének a jelentőségét? Egy-két kiállításodra gondolok. Nincs szándékomban a puhaságot semmilyen különös jelentőséggel felruházni – a vasban, az acélban a keménység, a mozdíthatatlanság testesedik meg, a bőrökben vagy a fadarabokban viszont az életnek egy másik milyensége kerül előtérbe, természetesen ezzel is mindent ki lehet fejezni. Például *Színválasztó* című műved, melyen a fára festett durva színminták előtt egy fanyelvet lehet húzogatni, túllép azon a társadalmi problémán, amiről eddig beszéltünk, ennek a műnek a tükrében a gépekre való visszanézés is ugyanolyan ironikus, mint amilyen ironikusan nézted annakkelőtte a társadalmat. Úgy nézel vissza rá, hogy közben hallom, amint mondod: jó-jó, ez is egy gép, de ez fából van.

H. I.: – *Ez sem fogalmazódott meg bennem ennyire konkrétan, az anyag megválasztása a korommal függ össze: a könnyebb elérhetőséggel, hogy gyorsabban tudjam gondolataimat kifejezni – sürget az idő. Kényszerítő körülmény az is, hogy lelassult egy kicsit a gondolkodásmenetem, és a kezeimnek a mozgása sem a régi, nem olyan, mint volt 50 éves koromban. A fa könnyebben hagyja magát megmunkálni: gyorsabb beütni egy szöveget, mint menetet fűrni egy acéldarabba. Érzem, hogy kevesebb az időm, mint*

amennyi gondolatom még van. Nagyon reményteljesen mondom mégis, hogy ez átmeneti időszak, mert a raktáramban rengeteg fémanyag vár még megmunkálásra. Nem azért nyúltam fához, plexihez meg egyéb puha anyagokhoz, mert úgy éreztem, hogy a külső körülmények megváltoztak, az én egyéni körülményeim, biológiai adottságaim, az elszaladó éveim kényszerítették rá. Látom szaladni az óra mutatóját.

P. T.: – Ellenünk forog.

H. I.: – *Igen, ellenünk. Az anyagmegválasztás ebből adódik.*

P. T.: – Induljunk el most az acél keménységétől az élő felé, az élő puhábbja felé. Valamikor a '70-es évek közepén kerültél a kaposvári színházhoz díszlettervezőnek.

H. I.: – *Inkább szcenikusnak.*

P. T.: – Az volt az első közeli kapcsolatod a színházzal?

H. I.: – *Igen.*

P. T.: – S ez mit jelentett? Abban az időben a hivatalos művészeti listán a „futottak még” közé tartoztál. Nem akartak elfogadni. Szobrászként olyasmit csináltál, amit mások nem csináltak, de – s ezt lényegesnek tartom – te is olyan vagy, aki lassan és kitartóan ráerőszakolja magát azokra, akik korábban visszautasították. Mindennek, természetesen, pozitív a kicsengése az én számból. A színházi közjáték talán segített abban, hogy egy kicsit jobban elfogadjanak. Ugyanis a színházban könnyebb helyet találni egy különös masinának és alkotójának, a hóbortos szobrásznak.

H. I.: – *Sajnos nem így volt. A színház végtelenül nagy csalódást okozott nekem. A színházban megpróbáltam megvalósítani az elképzeléseimet, de mondhatom, a próbálkozás egy óriási, egy iszonyú nagy baklövés volt.*

P. T.: – Mikor?

H. I.: – *1975-ben. Merem állítani, hogy akkor Magyarországon a kaposvári színház volt a legavantgárdabb, a legjobb. Olyan díszlettervezők vettek körül, mint Pauer Gyula, Keserű Ilona, szóval a környezet kitűnő volt, a rendezők közül Ascher Tamás volt ott, Babarczy, Zsámbéki, akinek most volt éppen az akadémiai székfoglalója. Ők azóta is felszínen vannak, azóta is nagyon fontos személyiségei a magyar művészeti életnek. Szóval nagyon jó körülmények között, nagyon jó helyen dolgoztam, de mégis nagy csalódás*

volt, mert az elképzeléseimet nem tudtam valóra váltani. Gondjaimnak két oka volt. 1) Nem mértem fel kellően azt, hogy a színházban valaminek az elkészítése nem egy mű megalkotása, hanem egy színházi díszleté, ami maximum negyven előadásra van beütemezve, tehát messze van az örökkévalóságtól. Azokat az átgondolt és jól megkonstruált szerkezeteket, amiket csináltam és csinálok ma is, a színházban egyszerű, bugyigumi-módszeres darabok váltották föl, amelyekben rugó helyett bugyigumi működött, a csodafának meg egy szódásszifon nyomta az italt a Május 35 című darabban. Mindenhol nagyon le kellett egyszerűsíteni a dolgokat, és ez engem nem elégitett ki. Mindig arra törekedtem, hogy valami fönnmaradjon, megmaradjon. Erre ott nem volt lehetőség. 2) A színházi műhelyek technikai felszereltsége alulmaradt az én kis hazai műhelyem felszereltségével szemben. Itthoni amatőr műhelyem csodálatos, technikailag fejlett gyáregység volt ahhoz a műhelyhez képest, amivel a kaposvári színház rendelkezett. Úgy éreztem, hogy a visszaesett technikai szint miatt nem tudok létrehozni semmit.

P. T.: – Meddig voltál ott?

H. I.: – Másfél évig maradtam, aztán szabályosan megszöktem, holott nagyon jó baráti kapcsolat alakult ki közöttünk, és a színészekkel is, a műveimet használókkal. Fájt a szívem otthagyni őket, csak azért, hogy az én kis megszokott műhelyembe visszatérjek.

P. T.: – Utána a televíziónak dolgoztattál?

H. I.: – Az ettől független volt. A televízió rendszeresen kölcsönkérgette meglévő szobraimat, és alkalmasint megkértek, hogy egy-egy televíziós darabhoz csináljak valamilyen szerkezetet. Ez is nagyon szépen haladt és fejlődött, mígnem egyszer valamilyen újságcikkben az állt – a televíziódíszletektől teljesen függetlenül –, hogy én lázítok a rendszer ellen a szobraimmal. Akkor Aczél György szabályosan kitiltatott, úgyannyira, hogy a nevemet sem volt szabad kiírni. Például Czeizel Endre előadásai közben a háttérben működtek a szobraim. Az első adás után az egészet be akarták szüntetni, csak azért, hogy a szobraim ne látsszanak. Végül a sorozat maradt, de nem volt kiírva, hogy a szobrokat ki csinálta.

P. T.: – Amikor először találkoztam veled, a '70-es évek elején, akkor még nagyon nehezen éltetek. Valamilyen vállalatnál dolgoztál, gyenge

kis fizetéssel. Emlékszem, MÉH-telepre jártál ócska darabokért. Hogyan alakultak életed gazdasági körülményei?

H. I.: – *Az volt a fixfizetéses időszak, a Dél-Pesti Vendéglátónál belső mindenes voltam, lakatosként bújtatott állásban, de belső tervezőként funkcionáltam, később művezető lettem, szintén bújtatott állásban. Akkor egy ügynevezett kísérleti műhelyt vezettem, ahol például én terveztem a magyar kiflihez hozzágömbített hotdog-tüskét, ami nagy pályát futott be Magyarországon, akár azt is mondhatnám, hogy a hot dog magyarországi bevezetése az én nevemhez fűződik. Különböző vendéglátói huncutságokat kellett ott csinálnom, nagyon, de nagyon kevés pénzért, 3800, később 4200 forintért. A fizetésemért nagyon meg kellett dolgozni, de szabad voltam. Otthon csinálhattam mindent, a saját műhelyemben. Ezzel még párosult az, hogy bár csináltam a szobraimat, a múzeumok nem vehették meg, mert tiltva voltam. Ha valamelyik mégis vett tőlem, nagyon kicsi pénzért vette, titokban, és még így is hálásnak kellett lennem. A Székesfehérvári Múzeum, a Pécsi Múzeum, aztán később a Kiscelli Múzeum vásárolt tőlem a tiltások dacára. 1984-ben megkaptam a DAAD-ösztöndíjat, amire persze vártam három évet...*

P. T.: – Egészen 1987-ig nehezen éltetek?

H. I.: – *Igen, '87-ig. Nagyon, de nagyon szűkös anyagi helyzetben, mondhatom. Szerencsére a feleségemnek, Évának jó beosztása volt, valahogy mindig meg tudtunk élni, de szülői támasz is kellett hozzá, az édesanyja nagyon sokat segített rajtunk. Minden tekintetben vigyázni kellett a pénzre. Egy olyan picike kis tévét néztünk esténként, amelyik a jelenleginek az egynegyedét tette ki. Ez mindaddig tartott, amíg 1987-ben ki nem jutottunk Nyugat-Berlinbe, ahol az emberi élet első jelei kezdtek mutatkozni az életünkben. Az ösztöndíj nagyon szép volt, 3000 márkát utaltak át minden hónapban a bankunkba. Ott éreztem először, hogy amit én effektíve elkészítek, a művet, a munkámmal létrehozott műtárgyat el tudom adni tisztességes áron. Ezeket a pénzeket raktuk úgy össze, hogy amikor másfél év elteltével hazajöttünk, akkor éveken keresztül húzogattuk ki a fiókot és mindig volt benne valami. Hozzá kell tennem, hogy az enyhülés első pillanataiban azok a múzeumbeli emberek, akik addig el voltak tőlem tiltva, azonnal jelentkeztek. A Nemzeti Galériában jelenleg 9 művemet őrzik.*

P. T.: – Mikor vették az elsőt?

H. I.: – *Az enyhülés első pillanatában, tehát 1990–91-ben. Az az időszak volt a fordulópont, akkor még volt is egy kis pénz és volt akarat. Az összes múzeum, a Kiscelli Múzeum, Pécs, Székesfehérvár, a Nemzeti Galéria és más kisebb múzeumok mind bepótolták azt, amit korábban a rendszer struktúrája nem engedélyezett. Ettől kezdve élek meg a művészetemből.*

P. T.: – Másik problémára térek most át. Az időére. Nem arra, amit most élünk. A szobrászat olyan művészet, amelyiknek nincs meghatározható befogadási ideje, nem lehet megmondani, hogy egy szobornak vagy képnek a befogadására ennyi és ennyi időre van szükség. Azonban egy oldalnyi szövegről elmondhatjuk, hogy befogadási ideje az az időtartam, amennyi alatt valaki elolvassa. A statikus műveknél, mint a szobor vagy a képvers, a befogadási időt nem tudjuk határok közé szorítani. Engem hallatlanul izgat az a tény – s ezért is mindig nagyon szerettem a szobraidat –, hogy mozgó műveiddel kilépsz a szobor befogadási időtlenségéből. A te szobraidnak alkotóeleme az idő is. Idő nélkül ezek a szobrok valójában nem, vagy csak csonkán léteznek. Például a *Fügemagozó* amikor beindul, akkor a mozgásnak, az eseményeknek időtartama van, nem mondhatom azt, hogy egy ránézésre befogadtam. Ugyanez a helyzet a *Tapsraforgó* esetében is, amelyiknek a mozgása rögvést felfedi az idő múlását. Az idővel való kacérkodás tudatos volt benned kezdettől fogva, vagy valamikor ráérezted arra, hogy ez hallatlanul megcsavarja a szobrászat ősidőktől statikus belső természetét?

H. I.: – *Perneczky Géza mondta egyszer, hogy Édeske, amit csinálsz, az mechano-happening, azaz az időbeni mozgás és a befogadó-képesség párhuzama. Amikor egy szerkezet programját készítem elő, akkor abból indulok ki, hogy van például 4 golyó, s ezeknek meghatározom az útját a szerkezetben a kiinduló- és a végpont között, ilyenkor elsősorban az foglalkoztat, hogy a néző gondolatait lekössem. A Fügemagozó esetében két és fél percig szeretném a figyelmet lekötni úgy, hogy a néző az alatt csak ott legyen, teljes tudatával érezze bele magát a szerkezetbe, élje át a golyó útját, képzelje bele magát a golyó helyébe, tudatosítsa magában, hogy micsoda kálváriát kell annak a golyónak végigjárni, amíg a kiindulóponttól eljut a végső pontig. Ez a szemlélet tudatos volt nálam az első perctől kezdve. Az a lényeg, hogy ott tartsam a nézőt, lekössem egy időre,*

váljék a néző az én tulajdonommá, csöppenjen bele abba a gondolati világba, amiben én élek.

P. T.: – Úgy érzem, hogy a szobraid csak az idővel együtt teljesekek. A szobor nemcsak a fizikai anyag, a szobornak része az idő is. Tehát műveidnek van egy fizikailag megfogható fele meg egy fizikailag csak átélhető fele. A két fél együtt adja a szobrot. A mobilokkal új minőség lépett be a szobrászatba: a fizikai és az időbeli megvalósulás egysége.

H. I.: – *És a közbeeső időperiódusokban az a változás, ami ebben a szerkezetben történik.*

P. T.: – Ez már benne foglaltatik, mert az idő nem más, mint a változások egymásutánja. A század elején a képzőművészek és az írók is megkülönböztetett figyelemmel fordultak művészetük alapanyagához, a színekhez, az öntörvényű formákhoz, a szavak felbonthatóságához stb. Most, századunk második felében pedig az időhöz való viszonyulás hoz új szempontokat a kreatív gondolkodásba. A statikus szobrászatba bevonul az idő, az irodalom bizonyos formáiból viszont kivonulóban van. A lineáris szöveghez hozzá lehet rendelni egy bizonyos határok közé fogott olvasási időt, a képversek viszont határtalanra teszik azt. A képverset lehet 5 másodpercig, két percig vagy akár egy óráig is szemlélni, azonban x idő alatt elolvasni nem lehet. Az idő, mint jelenlévő vagy mint hiányzó tényező, az új gondolkodás fontos szereplője lett.

H. I.: – *Látod, ahhoz kell egy beszélgetőpartner, hogy én erre rájöjjek, hogy ez így van. Én tudat alatt csinálom mindezt, mindig is tisztában voltam azzal, hogy fontos dolog az, hogy ezek a gépek lekötik a nézőt egy időre.*

P. T.: – Ezek a gépek úgy szobrok, hogy a szoborban az idő is benne van.

H. I.: – *Igen, igen. Azonban a szobor és az idő kapcsolata zsákutcát is jelent számomra. Úgy érzem, hogy ezzel a kettősséggel egy kicsit megelőzőm azt a kort, amiben élek és szobráskodom. Egyik-másik művemnek hét év vagy egy egész évtized kellett ahhoz, hogy a műtermemből eljusson valahová. A Fügemagozó 1973-ban készült el, de csak a '80-as években hozta meg a gyümölcsét, mert akkor jutott eszébe valakinek, aki a bonni Europa-Europa kiállítást szervezte, hogy ő már látott tőlem annakidején egy*



Harasztö István: Kelep, 1999

mozgó szobrot, s ez adta neki az ötletet, hogy a Nemzeti Galériából az Agyágyút kivitesse életem egyik legjelentősebb kiállítására. Az Agyágyú is tíz évet pihent a műtermemben anélkül, hogy elindítottam volna, mert egyszerűen nem volt rá lehetőség, nem volt annyi hely a régi lakásunkban.

P. T.: – Nem gondolod, hogy a művészetnek ez a természetes életmenete? Cézanne hány éves korában állított ki először, és mikor fogadták el, amit csinált? Az irodalomban Ady Endre *A fekete zongora* című versét Ignótus vette védelmébe. Természetes, hogy a művész saját antennáinak köszönhetően egy kicsit mindig megelőzi a kort, s ezért nehéz befogadni. Az embereknek mindenekelőtt az a művészet, amit már megszoktak és elfogadtak. Mindig azzal van baj, ami az állóvizet megzavarja. Valamit minden művész tesz azért, hogy műve kilépjen a mederből. A művészetnek ez a természetes életrendje. Te azt mondd, hogy megelőzted korodat, én inkább azt, hogy a kor – azaz környezeted – nem volt elég érett a műveid befogadására. A befogadó elemek még nem álltak készen. Mindig időbe telik, amíg a környezet megéri arra, hogy kinyíljék bizonyos dolgok előtt. Van egy nagyon kicsi réteg, amelyik először befogadja az újat, aztán később kisugározza úgy, hogy sok más szemlélőnek érthetővé és élvezhetővé válik.

H. I.: – *Azt szoktam mondani, elsősorban azért csinálom meg a szobrot, hogy magamnak örömet szerezsek, másodsorban azért, hogy kiállított szobraim segítségével kiválasszam azt a pár embert, aki hozzám hasonlóan gondolkodik, akinek tetszik, amit csinállok, aki rajongani tud érte. Rögtön felismerem azokat is, akiket még meg kell nyernem. Mikor elkészül egy szobrom, van egy szűk kör, száz emberből talán tizennégy, amelyiknek a véleményére odafigyelek, már munka közben tudom, hogy ennek a 14-nek érdemes dolgoznom. Az is igaz, hogy hosszúnak találom azt az időt, amíg egy szélesebb kör, másik 50 vagy 60 ember utána tud lépni a belső körnek, azaz felfogja azt, amit az a 14 addig is tudott. Nagyon odafigyelek a kis kör véleményére, és az is nagyon érdekel, hogy akinek régen jó véleménye volt rólam, hogyan reagál újabb dolgaimra, átmeneti bizonytalanságaimra. Például Frank Jánoséra, aki szárnybontogatásunktól kezdve nyomon követi tevékenységünket. Azon a bizonyos kiállításon, amit te is láttál a Körmendi Galériában, amikor először bejött megnézni, hogy majd mit kell neki meg-*

nyitnia, hátratette a kezét és három percen keresztül füttyörészve ment végig egyik munkától a másikig, nem tudott megszólalni, mert annyira furcsállotta, hogy minden fából van, hogy festve van, hogy stabil, hogy nem mozdul meg, és egyszersak, amikor a végére ért, a Képtelenség című képnél megállt, és azt mondta, Édeske, ezek teljesen mások, mint amilyenek a műveid eddig voltak, de azért ez is te vagy. Akkor megkönnyebültem, de feltételezem, volt egy pont az életében Frank Jánosnak, amikor azt gondolta, Édeske, ez egy lószar, amit most csinálsz, ez nem te vagy. Valami bizonyára átsegítette őt ezen a nehéz ponton, s ennek köszönhetően megmaradt azok között a híveim között, akik szeretik, amit csinálok. Túlvezítettem a húrt, nagyon elrugaskodtam attól, amit előtte műveltem, rádöbbsentem, hogy nagyon nagy bátorság volt ekkora változást felvállalnom. Bátorságom abból ered, hogy túljutottam a hatvankét éven, hogy elértem valamit, s azt mondhattam, többé nem leszek elkötelezett. Elköteleztek mobilszobrásznak, szobraimnak mozogniuk kell, fémről kell legyenek, társadalmi és kritikai szemléletet kell sugallniuk, valamilyen módon reagálniuk kell a politikára is. Most már öreg vagyok, csak olyan dolgot vagyok hajlandó csinálni, amit csak magamnak csinálok, ami csak nekem kell tetszen. Ezzel leszűkíttem megértőim táborát, a rajongók, a pártolók ötvenes körét bizonyára huszonötre csökkentem, de ennek a huszonötnek a véleményére nagyon odafigyelek, ezektől nem szabad elszakadnom, ha elvesztem őket, akkor vége, akkor vissza kell lépni vagy abba kell hagyni...

P. T.: – Voltak-e nagy találkozások az életedben?

H. I.: – Voltak. Például veled. Életem első és legnagyobb találkozása volt, amikor a Magyar Műhely eljött kis Pest-széli házamba meglátogatni, a következő, amikor Nicolas Schöffer meglátogatott, és aztán ilyen volt a Tingelyvel való személyes találkozásom Duisburgban, akit szintén az egyik nagy öregnek tartottam, holott csak pár évvel idősebb, mint én, mégis, szakmai szempontból nekem nagy öreg volt.

P. T.: – A társadalom, a környezet külső felhőáradat volt fölötted, megpróbáltál hadakozni ellene, még a politikába is belemártóztál egy pillanatra, tudtommal nem a felszínen, hanem a mélyben: a kezdeddel politizáltál úgy, hogy javítottad a szamizdatosok gépeit vagy dugdostad dugdosnivalóikat. Hogyan kerültél kapcsolatba velük?

H. I.: – *Az a kör, tulajdonképpen a jobbitás szándékával, az írás szintjén próbálta megváltoztatni a helyzet fonákságait, és próbálta irányítani az evező és mentők nélküli hajót. A kör tagjai automatikusan kapcsolódtak hozzám. Rajk Laci édesanyja egyszer bejött a Károlyi-palotába, ahol a vence-i meghívottak állítottak ki, soha az életben nem találkoztam vele, ő nem ismert engem, én sem őt, egyszercsak felkiáltott: egy órát látok visszafelé forogni, valahol a Harasztynak itt kell lennie. A fiával, Lacival, aki jóval fiatalabb nálam, az édesanyján keresztül szövődött a barátságunk. Összekapcsolódott a sorsunk. A vele való kapcsolat döntő volt számomra, mert rajta keresztül lett barátom Demszky Gábor, Hodosán Róza, Pák Jenő, Nagy Bálint, Magyar Bálint meg a többiek. Szóval én egy olyan világban élek most, ahol azok a nagy személyiségek, akik sorsdöntőek lehetnek az egész országra nézve, nekem a kezdet kezdeténél már barátaim voltak. Nyugodtan állíthatom, hogy ellenzéki voltam életem legnagyobb részében, tehát mióta az eszemet tudom, mert annakidején ellene voltam a zsidóüldözésnek, az akkori Horty-időszaknak, a szüleim által elmondottakra támaszkodva tudtam, hogy az a társadalom nem életképes, mert ahol annyi embert ki akarnak zárni az élethez való jogból, ott valami nincs rendben. Együtt hallgattam az angol rádiót az apámmal, 1943–44-ben. Automatikusan nem szerettem a németeket, meg nem szerettem azt a kormányt, amelyik velük barátkozott. Jött a Rákosi-korszak, amikor valami iszonyú gyűlölet alakult ki bennem, aztán jött a Kádár-időszak. '56-ban olyan fogadalmat tettem, hogy csak fekete ruhában vagyok hajlandó mutatkozni addig, ameddig ez a rendszer van körülöttem. Utána jött az a bizonyos fölszabadultság-érzés, amikor azt mondtam: na, végre levegőt kapok, végre boldog, szabad ember lehetek. És jött a rendszerváltozás, és jött az a négy év, amikor úgy éreztem, hogy megint csalódtam.*

P. T.: – *Amikor a szamizdatosokkal szövetkezve belenyúltál a tűzbe, akkor tudtad, hogy mit csinálsz? Érezted, hogy milyen terhet cipelsz a válladon, tudtad-e, hogy ha elkapnak, akár be is börtönözhetnek?*

H. I.: – *Nem. Én sokkal többet vállaltam volna, de Rajk Laciék vigyáztak rám. Úgy tekintett rám az ellenzék, mint az utolsó támpontra. Tudták, hogy én más területen, a szobrokon keresztül nyilvánítom ki a véleményemet, nekik ez elég volt, a megbízhatóságomat ez garantálta. Nekik*

arra volt szükségük, hogy olyan műszaki háttérként működjek, ahol ha elromlik a csapág, vagy elszakad a vászon, vagy kell egy villanymotor, ott legyen munkára vagy rejtegetésre készen. Nagyon, de nagyon megkíméltek engem, nem cibáltak bele különböző aláírásokba, nem is nagyon jártam látványos központi helyekre, ahol gumibottal ütötték az embereket. A kellő pillanatban, ha szükség volt rám, ott voltam.

P. T.: – Miért van neved ipszilonján két pont?

H. I.: – *Kétszeres nemesi predikátum. Nagyszüleim szüleinek még több vármegyében volt birtoka.*

Budapest, 1999

A van és a nincs határán

Beszélgetés Záborszky Gáborral

PAPP Tibor: – Kezdjük a kezdet kezdetén.

ZÁBORSZKY Gábor: – *Jézus, Tibor, az régen volt. 1950-ben születtem, normális polgári családban. A mamám tanárnő, az apám üzletkötő volt. A Záborszky ágon bélyegkereskedő volt a család, apám szülei nyitották az üzletet, immár 100 éve. A háború előtt komoly, nagy cég volt. Az elsők között kezdtek Amerikával kereskedni. Akkor a Nemzeti Banktól azért kellett engedélyt kérni, hogy szabad-e a dollárt elfogadni, mert nem tudták, hogy milyen pénz az, mennyire megbízható. Akkor egészen más viszonyok voltak: a háború előtt nagymamám hetente utazott Bécsbe és Párizsba vonaton. Megvoltak a kuncsaftjai és az időpontok, amikor, ugye, a szállodájában találkozott velük. Párizsba talán csak havonta, de Bécsbe hetente kiment, és tulajdonképpen, nő léte, abban az időben ez nagy teljesítmény volt. A Kosuth Lajos utcában, ahol a férfiruhaüzlet van, ott volt a bolt, mellette egy könyvkereskedés. Velük szemben a Szénási papírkkereskedés, Meinl, a fűszeres... A front már túlment a városon, de jött a szovjet filmhíradó, és a könyv meg a bélyeg jól ég, hát fölgyújtották az üzletet, hogy legyen mit filmezni. Nem is engedték eloltani. Nagy volt a kár. Apámék beépítettek valami páncélszekrényt a pillérbe; a háború alatt nem volt igazán nagy a veszteségünk, de amikor a filmesek fölgyújtották az üzletet, annyira nagy volt a hő, hogy a páncélszekrényben összesült minden. A mai napig akad itthon a megszenesedett, összeégett bélyegcsomagokból. Természetesen később államosították az üzletet, és akkor apám mindenféle dologgal próbált foglalkozni. Kereskedelmi főiskolát végzett, egyetemista korában jól vívott, vívóedző is volt egy darabig. Aztán csöveket kellett vizsgálnia falun, szóval*

mindenfélével foglalkozott. Végül megalakult az állami Filatélia Vállalat, és akkor őt odavették üzletkötőnek. Miután nyugdíjba ment, újraindította a régi vállalkozást.

P. T.: – Hol kezdődik a gyerekkorod ebben a felfordulásban?

Z. G.: – *Tulajdonképpen az ötödik kerületi Galamb utcában, egy angoloknak épített házban, ahol külön csapból jött a hideg és a meleg víz. Nézd, amikor én már tudtam magamról, 1956-ban voltam hatéves, a belvárosban éltünk, tehát... persze, láttam dolgokat, de értelemmel csak később fogtam föl: sétáltunk az utcán, láttam orosz tankokat, de fogalmam sem volt, hatévesen...*

P. T.: – Édesanyád mit tanított?

Z. G.: – *Sokáig általános iskolában tanította a gyerekeket, később belekeveredett a kísérleti matematikaoktatásba. Tulajdonképpen sima pályája volt, bár valószínűleg – a Baár-Madasban – nem erről álmodott.*

P. T.: – Van-e ebből az időből olyan emléked, amikor a képzőművészet ilyen vagy olyan ragyogása belesütött a szemedbe?

Z. G.: – *Nem hiszem.*

P. T.: – Mikor határoztad el, hogy ebbe az irányba kellene elindulnod?

Z. G.: – *Elég későn. Inkább az iskola vitt engem. Azt mondják, jól rajzoltam. Az általánosban a rajztanárok irányítottak a képzőművészeti gimnázium felé. Szüleim – legjobb meggyőződésük ellenére mégiscsak segítettek – beíratkák előkészítőre, plusz még tanárt is fogadtak mellém, és így sikerült is a felvételem a képzőművészeti gimnáziumba. Ott már tudatosodott bennem a jövőm, körülbelül azokban az években döntöttem el, hogy ez lesz a pályám. Simán belenőttem a szakmába. Voltak azért döccenők, például a főiskolai felvételi nehezen ment. Most is komoly a felvételi, mert lényegesen kevesebbet vesznek fel, mint ahányan szeretnének odamenni, de azért akkoriban, mivel nagyon szűk volt a keret, mintha nehezebb lett volna – mert az állam bizonyos fokig ('68-ban érettségiztem, akkor kezdtem felvételiztetni) garanciát vállalt, hogy körülbelül annyi embert képez ki, amennyit el tud látni munkával. Tudjuk, hogy ez hogy nézett ki: mindenki kapott némi pénzt, amiből sokra nem lehetett vinni, és azt is tudjuk, mi volt az ára.*

P. T.: – Mikor kerültél be a főiskolára?

Z. G.: – *Hetvenben. Hetvenben kezdtem. Bécsbe járhattam volna főiskolára korábban (ahhoz disszidálni kellett volna). A hivatal álláspontja az volt, ha itt felvesznek, akkor járhatok Bécsbe. Furcsa, nem?*

P. T.: – Oda is jelentkeztl?

Z. G.: – *Ott lényegesen egyszerűbb volt. Azt mondhatni, szinte megbeszélés – és pénz – kérdése volt az egész.*

P. T.: – Útlevelet kellett kérned, kimentél Bécsbe...

Z. G.: – *Volt rá lehetőség. Az az igazság, hogy még korábban, az általános iskola vége felé, gimnáziumi éveim elején, '63–65 táján létezett egy csereakció: osztrák gyerekek jöttek hozzánk, én meg mentem az osztrák családkhoz. Furcsa, de akkor még lehetett ilyeneket csinálni.*

P. T.: – Ez a gyerekcsera főleg a keletnémetekkel működött?

Z. G.: – *Én Ausztriában voltam egy családnál, még emlékszem is a nevükre, Docsekáléknál.*

P. T.: – Bécs környékén?

Z. G.: – *Nem. Abszolút Bécsben, egy kispolgári családnál. Volt két gyerekük, azok idejöttek, lementünk a Balatonra nyaralni velük, nyilván nekik is érdekes volt, nekünk meg kimondottan hasznos. Azt nem mondhatom, hogy világjárás lett volna, de milyen jó, hogy az Albertinát meg a Kunst-historisches Museumot megnéztük, főleg a Brueghelek és van Gogh érdekelt, azért akkor már volt ilyen jellegű érdeklődés bennem.*

P. T.: – Menjünk vissza a főiskolára.

Z. G.: – *A főiskolai évek nagyon szépek voltak. Fontosnak tartom az utazásokat is, ilyen szempontból szerencsés volt a helyzetem, mert a család elég szétszórva él, nem közvetlenül a szüleim, de a rokonság, össze-vissza a világban, például Svédországban, Amerikában. És, lévén apám üzletkötője a Filatélia Vállalatnak, hivatalból sokat járt külföldön, töretlenül tartotta velük a kapcsolatot. A jó kapcsolatból adódóan, amikor rám került a sor – a főiskolai évek alatt – meghívólevéllel nagyokat utazhattam. Egész Európát bejártam. Például amikor Svédországba mentünk, úgy szerveztük az utat, hogy Németország és Franciaország is útba essen, sőt kis kitérővel még Finnország is, vagy Dánia, ahová kétszer is sikerült eljutnom.*

P. T.: – Norvégiában is jártál?

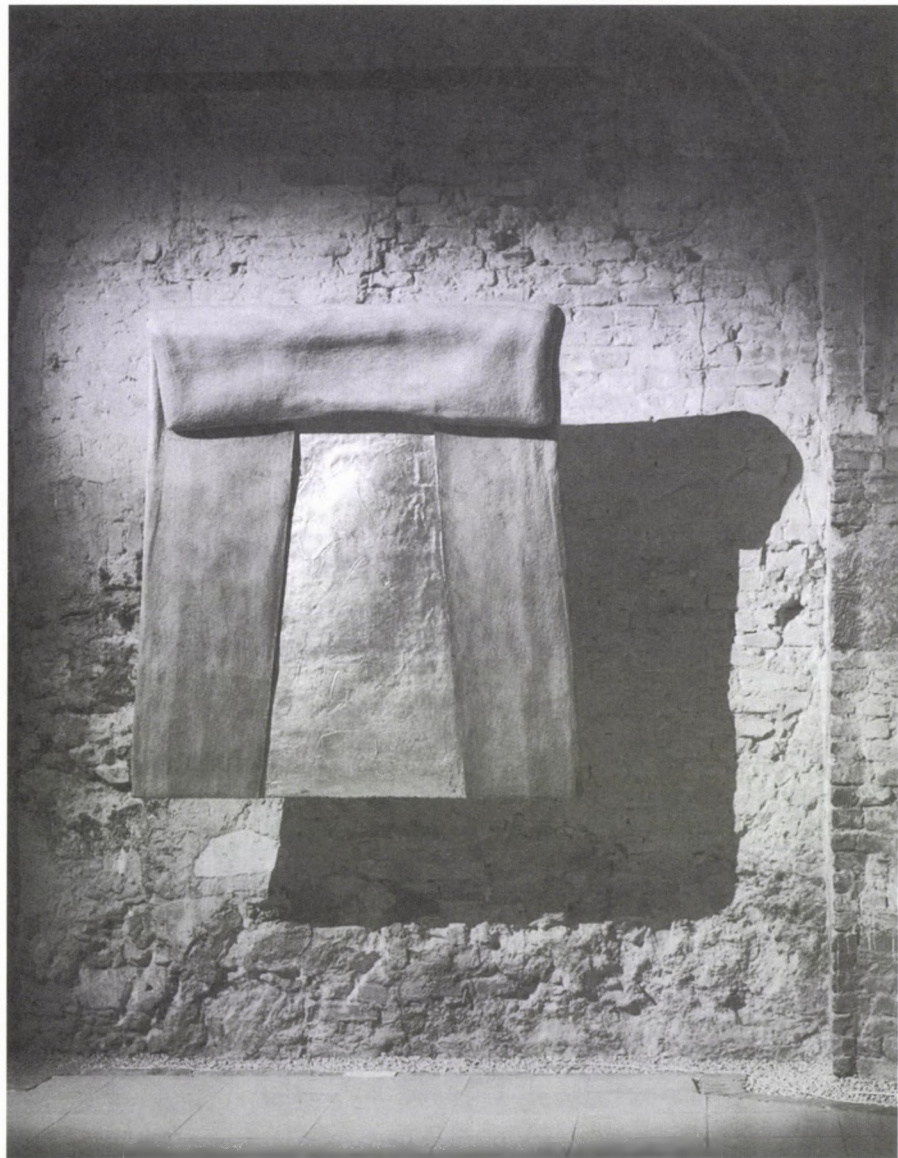
Z. G.: – *Nem, de aztán eljutottam az Egyesült Államokba is, ahol sikerült autóval óriási területet beutazni.*

P. T.: – Amerikában hol volt a kikötőd?

Z. G.: – *Los Angelesben, magyaroknál persze, de onnan eljutottam San Franciscóba, ami mégiscsak a nyugati part központja. Aztán sikerült repülővel átmennünk Chicagóba, és Chicagóból autóval jártuk be a keleti partot. Abban az időben, amikor az ember a legfogékonyabb, amikor alakul az ízlése, amikor próbálja megérteni a világot, nos, én akkor nagyon sok helyre eljutottam. A mai napig, túl azon, hogy valóban a kedvenceim, akiket akkor megismertem, mestereimnek tekinthetem őket: Rauschenberget, Andy Warholt. Nagy sztárok voltak ők akkor. Ezek már a hetvenes évek, már léteztek a minimalisták meg a land art is működött. Korábbra visszatérve, a svédországi utakra: Hottovy Tibor bevitt a Svéd Királyi Jövőkutató Intézetbe. Ők gyűjtötték a képzőművészeti katalógusokat, ugyanis a művészt sajátos jelzőrendszerként értelmezték. A jelzéseket próbálták értelmezni és közvetlenül visszacsatolni a társadalom fejlesztésébe. Így '70 körül kialakult egy kép: a művész a humanitás őre. Ez persze utópia. Azután Stockholmban van a Pontus Hulten által kitalált, elsőként létrehozott Modern Múzeum. Duchamp-nak nagy gyűjteményét láttam ott, az anyag óriási. Már akkor látni lehetett ott Giuseppe Penonét, pedig csak a kilencvenes években lett nagy sztár. Fantasztikus. Koppenhága mellett van a Louisiana Múzeum a tengerparton, ott láttam például Henry Moore-t a természetben, a tengerpart sziklái közt: a szinte születő formákat és mögötte a tengert a végtelen horizonttal. Nagy dolgok ezek, nagyon meghatározzák az ember gondolkodását.*

P. T.: – Kik voltak főiskolai mestereid?

Z. G.: – *Talán az a szerencsém, hogy Kádár Györgynél kezdtem – ma nagyon ambivalensen nyilatkoznak róla, nyilván megvan a múltja neki is, mint mindenkinek, de amikor én jártam a főiskolára, akkor már túl voltunk az ötvenes éveken. Azok az idők elmúltak, Kádár Györgynél szerkezetelvű tanítás folyt, ami nem állt tőlem távol. Amikor ő nyugdíjba ment, Kokas Ignác vette át az osztályt. Ő teljesen érzelmi alapon funkcionált, valóban nagyon szabad folyást engedett mindennek, talán nem véletlen, hogy a*



*Záborszky Gábor: Barna – arany, 1998
(üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 170 x 150 cm)*

Kortárs Művészeti Múzeum az ő tanítványaival van tele. Mi voltunk az első osztálya: Kazovszkij, én, aztán Barabás, Fehér László. Nem volt ott sokáig, öt-hat évig lehetett főiskolai tanár, mi voltunk a legidősebbek, Madzag, Mulasics meg Gábor Áron tartoztak a fiatalabb nemzedékhez. Tulajdonképpen egy generáció járt hozzá, de szinte minden tanítványa jelen van a mai művészeti életben.

P. T.: – Főiskolai éveid alatt kik voltak azok a magyarországi művészek, akikre fölnéztél?

Z. G.: – *Laknert nagyon szerettem, tisztelettel néztem. Azt hiszem, ma sem kell ezt a tiszteletet szégyellnem. Aztán Kocsis Imrével volt jó a kapcsolatom, Kádár Györgynél tanársegédkedett, tehát hivatalból is volt kapcsolatunk, tőle szakmailag sokat kaptam.*

P. T.: – Az ipartervesekkel volt valami viszonyod?

Z. G.: – *Nem. Lakner iparterves volt, de az ipartervesek egy picit idősebbek voltak nálam.*

P. T.: – Egy fél generációval.

Z. G.: – *Körülbelül tizenöt évvel. Nádlerrel, Bak Imrével, Hencze Tamással ma jó a kapcsolatom. Miután Konkoly hazatért, vele is beszélgettem néhányszor.*

P. T.: – Erdély Miklóst ismerted?

Z. G.: – *Nem ismertem. Azaz ismertem a munkáit. Abban az időben bejárhattunk hallgatóként is a Filmművészeti Főiskolára, ott tanulhattam kortárs zenetörténetet. Alkalmunk volt tájékozódni hivatalos formában a kortárs zenéről, amíg például a Képzőművészeti Főiskolán egyáltalán nem volt kortárs művészeti oktatás. A Balázs Béla Stúdió folyton tartott bemutatókat, Maurer Dóra filmjeit, Erdély Miklós filmjeit vetítették. Tudtam, hogy Erdélynek van egy szabadiskolája, ahonnan tényleg sokan kinőttek, de azt valahogy elkerültem.*

P. T.: – Mikor állítottál ki először?

Z. G.: – *Nem tudom. Nagyon hamar. Volt egy viszonylag természetes átnövés. Összejött egy nagy egyéni kiállításom rögtön a főiskola után, Óbudán, a Kandó Kálmán Főiskola kollégiumában. Ott viszonylag nagy terem állt a rendelkezésemre. Fabényi Júlia, aki most a Szombathelyi Múzeum igazgatója, de aki azóta megjárta Németországot, több évig kint élt,*

akkor még mint egyetemista szervezett a kollégiumba kiállításokat, és engem is fölkerített. Volt korábban egy kis kiállításom a Marczibányi téri művelődési házban, az meg azért volt érdekes, mert Gothár Péter, Kazovszkij meg én – akkor még főiskolások voltunk, Gothár filmművészeti főiskolás – hárman állítottunk ki, és Bojár Iván, az idősebb Bojár Iván írt egy cikket, amiben nagyon megdicsért minket, meg azt is aláhúzta, hogy Budán történik valami. '74–'75-ben lehetett. Gothár szép, érzéki, kibarnított fotókat csinált, kraplakkos, vörös paszpartukban rakta ki, Kazovszkij színes tusrajzokat, én meg nyomatokat – gesztusokat geometrikus alapon – állítottam ki. Az esemény nagy elismerést vívott ki, amire olyan pánik tört ki a művelődési házban, hogy bezárták a kiállítást. Nem értem, hogy miért történt így. Még ha azt írták volna, hogy botrány, de arról volt szó, hogy milyen jó, hogy történik valami Budán, erre gyorsan bezárták, hogy ne történjen semmi. Érthetetlen. Ez persze nem azt jelenti, hogy én borzasztó nagy ellenálló lettem volna. Technikai hiba volt, valami furcsaság.

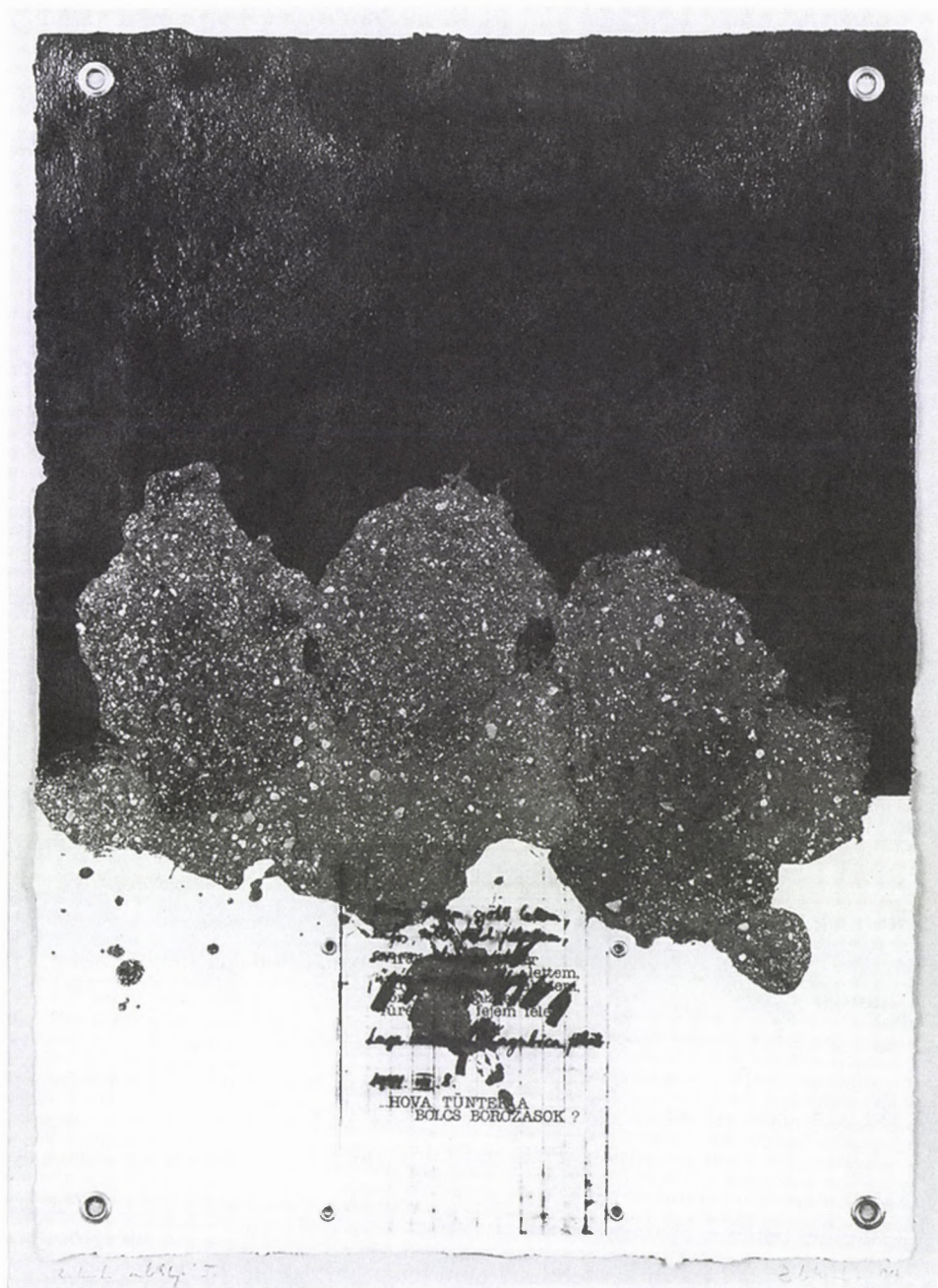
P. T.: – Egy porszem csúszott az óraszerkezetbe.

Z. G.: – Talán '68-at kellene még megemlítenem, de nem mint a nagy tudatosság momentumát. A híradó a párizsi diákmegmozdulást elég részletesen bemutatta, mint a rossz kapitalizmus termékét. Mindegy. Információ volt, érdekes és izgalmas. Aztán jöttek a cseh események, és katonai jelenlétünk, ebből nem akarom azt kihozni, hogy nagyon értettem a dolgot, csupán azt éreztem, hogy nem lenne szerencsés, ha most hívnának be katonának. És hát ami később a mozgást lehetővé tette: az „új mechanizmus”, az is '68 táján indult. Aztán, furcsa módon, jött a visszakapcsolás, ami nagyon befolyásolta az életemet: tíz évvel később, '78-ban, amikor már megbukott az új mechanizmus, Lányi András csinált egy filmet, Tíz év múlva címmel. A filmben egy kicsit szimbolikus formában visszaemlékezik a '68-ban induló új mechanizmusra és mindarra, ami abban az időben történt, például az amatőrmozgalmak felfutására, s mindarra, ami a gondolkodásban változást jelentett. Ebben az időben töménytelen amatőrfilm készült. A filmesek nagyon elől jártak. Nos, akkor vele dolgoztam a filmjében, ami abban a pillanatban nekem hétköznapi munkának tűnt. Arra kért föl, csináljak egy kicsit sűrítve egy olyan képzőművészeti miliőt, amelyet abban az időben (a hatvanas–hetvenes évek fordulóján) lehetett látni. Schaár Erzsébet-szobrok, Harasztj

mobíljai, Lakner virágai... A szereplőkről készítettem gipszöntvényeket, mintha Schaár Erzsébet csinálta volna, meg olyat csináltam, mint Konkoly zsákjai, zsákból kibújó szerkezetei, nekem jó visszaemlékezés volt ez, és szép munka. Öt-hat gipszszobrot készítettem, melyek a filmben olyanok, mintha egy amatőrszínház játszana s megkövesedne – éppen ezért a színészekről öntöttem a fejeket. Mindez kint történt Fóton, a filmgyár raktárában, ami akkor nyílt meg: hatalmas üveg-fém hangárépület, némi vasállványzattal. A kvázi amatőrszínház ott tornázott az állványokon. Aztán elment a színház, és ottmaradtak a gipszek. Nagyon kísérteties volt. A fehér gipsz, a hangár, a visszhang és a szomszéd telepen vonyító kutyák olyan erősen hatottak rám, hogy később évekig ebből az élményből dolgoztam. Ott mindent lefényképeztem, dokumentáltam. A hangár kísérteties élmény volt. Ettől kezdve új fordulatot vett a munkám: elindultam egy bizonyos realizmus felé. Persze ebben a pop-artnak a hite, a rítusnak az élménye is benne volt. Elkezdtem nagyítani – egészen nagyméretű vászonra fölnagyított fotókat csináltam, és próbáltam a képekkel ütköztetni bizonyos naturalis részleteket, vagy egymás mellé rendelni őket. Akkor kezdtem el használni a poliésztert, amivel abszolút realisztikus tócsákat lehet csinálni vagy kis tavacsákat...

P. T.: – Hozzáapplikáltad a képhez?

Z. G.: – Igen, igen. Esőkabátot, tócsát. A tócsa néha betonon jelenik meg, néha sár és föld keveréke... ilyen jellegű naturalizmus felé mentem. Korábban, első kiállításomon, a gesztus és a geometria volt a főszereplő. A főiskolán nem zavarta egymást az, hogy én mit láttam Párizsban, Stockholmban, Németországban, ott még rend volt, feladatokat adtak, és megnézték, hogy megcsinálta-e az ember. A felsőbb évfolyamokban már lazábbá vált a tanítás, de még mindig létezett az a rend, hogy vannak feladatok, amelyeket meg kell oldani. Amikor az ember kikerült a főiskoláról, akkor mindez hirtelen megszűnt. Nincs tovább feladat. Akkor találtam ki a gesztust és a geometriát. Úgy próbáltam a világot fölvezetni magamnak, hogy egyik oldalon vannak az érzéki, a biológiai, a természethez közeli formák, a másikon meg a geometria, ami a logikát, az építészetet, az épített környezetet szimbolizálja. Úgy gondoltam, hogy e közé a két véglet közé mindent be lehet hajigálni. Geometrikus alapra gesztusokat festettem, ment is egy darabig, de egy idő után már annyira jól ment, annyira kidolgozott rendszer lett



Záborszky Gábor: Radnóti-emléklap I. (kollázs, 80 x 60 cm)

belőle, hogy már nem is lehetett elhibázni. Problémamentessé vált a dolog. Jó időben jött a kapcsolat Lányival, kibillentett megkövesedő állapotomból. A naturalizmus, a hiperrealizmus és a pop-art tanulságain nevelkedve a főtí élmény kapcsolta össze későbbi és korábbi szemléletemet. Ez jellemezte a Stúdió Galériában bemutatott dolgaimat.

P. T.: – Ezek a lapok azok, amelyeken többnyire két rész, azaz két függőlegesen kettéosztott felület látható.

Z. G.: – *Igen, egymás fölött vannak. De volt egymás mellett is.*

P. T.: – Elméletileg a felosztás mit jelent? Azt, hogy megduplázod a műben rejtőző valóságot?

Z. G.: – *Ezek a lépések nem tudatosak. Nem szeretném, ha ebből az sülné ki, hogy a kép a gondolkodás illusztrációjaként jelenik meg. Ragaszkodom ahhoz, hogy a kép születését az anyagok, a gesztusok, a munkaformák diktálják. Az az élmény, amivel az ember odaáll az anyagok elé, meghatározó, de nem mindenekfölötti. Bennem inkább utólag fogalmazódnak meg a gondolatok. Ezeken a képeken egy reális, tehát háromdimenziós dolog kapcsolódik egy kétdimenzióshoz, azaz illúzióhoz. A fotónak olyan hihetetlen dokumentarista ereje van, hogy szinte mindent hitelesít. Ha megjelenik az újságban egy összedőlt ház képe, akkor bármit alá lehet írni, azt, hogy földrengés volt vagy robbanás vagy más katasztrófa. Elég, hogy lássam a rombadőlt házat, a fotó, amiről igazában nem tudok semmit, hitelesíti a szóbeli üzenetet. A vizuális közlésnek igen nagy az ereje. Ezekben a munkákban a síkban, tehát a két dimenzióban ábrázolt tér összekapcsolódott egy háromdimenziós, reális térrel.*

P. T.: – Néha mintha kerettel különválasztott két képből állna a munka.

Z. G.: – *Igen. Van egyfajta képkapcsolás.*

P. T.: – Szerepet játszott-e ebben az, hogy valamilyen feszültség volt benned a befogadás időtartamával kapcsolatban? A kép megtekintése időtlen – nem lehet hozzákötni valamilyen percepciók időtartamához, a képet lehet nézni egy másodpercig, egy óráig... Ha viszont kettőt teszel egymás mellé vagy egymás fölé, akkor behozod az időt, mert egyetlen rátekintéssel két felületet nem lehet befogadni. Ha kétszer kell a műre „rátekintenünk”, akkor az első rátekintés (bármilyen rövid legyen is)

bizonyos időtartamot vesz igénybe, tehát a befogadás itt mindenképpen függvénye az időnek.

Z. G.: – *Én úgy gondolom, ha egyetlen képmezőről van szó, az időt akkor is be kell kapcsolni, mert egy pillanat alatt azt sem tudod átfogni.*

P. T.: – De nem lehet az időt lehatárolni.

Z. G.: – *Nem.*

P. T.: – Nem tudod a kezdet és a vég közötti időt kifejezni.

Z. G.: – *Nem is kell, végül is ez nem egy zenedarab, ami ettől eddig tart. Persze azokon a műveken van bizonyos ide-oda kapcsolás: a látvány visszatérhet az előző képmezőre.*

P. T.: – Ez a szemlélet uralkodik nálad ma is?

Z. G.: – *A kétpólusosság?*

P. T.: – Igen.

Z. G.: – *Mindenképpen.*

P. T.: – Később faágakat, természeti tárgyakat illesztettél képeidhez. Egy párizsi kiállításon láttam tőled ilyen műveket.

Z. G.: – *Igen. Tulajdonképpen az illuzionisztikus anyaghasználatból mentem át ebbe a fázisba. Megmaradt a föld, az ág, de kezdett más értelmet kapni. A képnek az irodalmi, a verbális része háttérbe szorult, előtérbe kerültek az anyagok. Ennek a periódusnak a termékeit nem szabad elvonatkoztatni attól a környezettől, amelyben éltem. A Belvárosban laktunk, aztán sikerült ide felköltözni, a Szabadság-hegyre. A környéken mi voltunk az elsők, bár a mai napig is térdig járunk a sárban, ha rossz az idő. Itt látod, többféle fa van, ugye, én, aki mindig az ötödik kerületben éltem, a Belvárosban, ott másképp láttam a világot. Persze annak is megvan az érdekessége: az egyetem mellett laktunk, akkor még jól működött az Egyetemi Színpad. Emlékszem, a holdraszállás micsoda élmény volt, Marx György beszélt róla. Pogány Frigyes az építészet és a design területét érintő, szemléletalakító elemzéseire is emlékszem. A Belvárosban úgy volt, hogy az ember kiment az utcára, és ismerősökkel találkozott. Itt, a hegyen nem megy ki az ember az utcára, mert utca sincsen igazán, meg hát nincs is hova mennie. Nagyon más ez a világ... akkor, ugye, volt a Fialat Képzőművészek Stúdiója. Nem tudom, most hogy működik, akkor igazi lehetőségeket adott. Utazni lehetett, megnézhattuk a Dokumentát, a párizsi bienná-*

lét, Bázelen a Kunstmessét. Buszt béreltünk – a KISZ KB adott engedélyt, hogy a stúdió utazhasson. Érdekes ugye, hogy ők kvázi jó emberek voltak, mert minden ilyesmit megengedtek, most így visszagondolva, ha viszont nem léteztek volna, akkor nem kellett volna engedélyt kérni. Szóval a jóságuk eléggé viszonylagos. De tény az, hogy bejártuk Európát, a fontos művészeti eseményeken jelen voltunk.

P. T.: – Maradjunk a képeknél.

Z. G.: – *Tapies nagy élmény volt számomra. Hihetetlenül érzéki a festészete. Egy idő után képeim irodalmi rétege fokozatosan elhalványult, elmaradt, az érzékletesebb, az absztraktabb került előtérbe. Tovább lépve belső pályámon: el kell ismernem, hogy szerencsém volt, eljutottam Lascaux-ba, megnézhettem a barlangrajzokat. Igazából csak az eredetiek másolatát láttuk, de így is nagy élmény volt – s ez összekapcsolódott egy amerikai élménnyel: ott indián homokfestőket láttam. Ebből a homokból, földből kezdődött el valami új. Most már, ahogy időben jövőnk előre, a nyolcvanas évek és az Új szenzibilitás korszakához közeledünk. A Hegyi Lóránd által szervezett Új szenzibilitáséhez.*

P. T.: – A barlangrajzokat említetted. Feltűnik szemem előtt az a tárgyad, amely a Kortárs Művészeti Múzeum kiállításán ma is szerepel, de én először az Új szenzibilitás kiállításon láttam.

Z. G.: – *Igen, igen.*

P. T.: – Színében is barlangrajzokra emlékeztet.

Z. G.: – *Az a vörös föld.*

P. T.: – Alakjában, lekerekítésében.

Z. G.: – *Hegyi Lóránd kezdte az Új szenzibilitás kiállításokat szervezni, ami túl az esztétikai koncepción, újat hozott abban is, hogy nem állami, hanem magánkezdeményezésre jött létre. Magánszponzorokkal rendezett nagyszabású kiállításokat. Komolyan megmozgatta a művészeti életet, nemcsak a művészeket, hanem a közöget is.*

P. T.: – Ekkor már teljesen kiléptél a képből, és maradt a három dimenzió, keret nélkül.

Z. G.: – *Igen. Ha akarom, a formázott vászon címet lehetne adni ennek a fejezetnek. Valójában a tárgycsinálás irányába fordultam, munkáim valamilyen szabálytalan sziluettel jelentek meg. Visszagondolva, úgy vélem,*



Záborszky Gábor: Radnóti- emléklap II. (kollázs, 80 x 60 cm)

a társadalmi mozgások nem direkt módon, de előhívják, előcsalják a képeket. Abban is hiszek, hogy megvan a sorsa a munkáknak és működik a kiválasztódás. A nagy, a megrázó élményből születő művek mindig megtalálják a helyüket. Amikor valamit kezdeményeztem, amikor valami nagy erővel tört föl bennem, amikor valami új született, akkor azok a munkák mindig jó gyűjteményekbe kerültek.

P. T.: – A következő nagy lépés: Japán.

Z. G.: – Az utazások mindig fontosak voltak, de nem mindig számít a távolság. Úti élményként az Őrséget is előhozhatom. Új-Mexikóban a pueblo indiánok ugyanazzal a szisztémával építik a házukat, ugyanúgy tapasztják a falat, mint az Őrségben vagy mint – azt hiszem – a görög szigeteken. Vasarely nagyon hidegen arról beszél, hogy van egy planetáris folklór, amit ő a geometrikus világban vél fölfedezni. Ugye, ez a kollektív tudatalatti kivetülése lenne. Én úgy gondolom, hogy ha létezik ilyen kollektív tudatalatti (ez máig vitatott kérdés), akkor az a környezetünkhöz való viszonyból adódik, méghozzá a praktikum alapján. Ez azt jelenti, hogy különböző helyeken – ahol a környezet hasonló, tehát hasonló anyagokat lehet találni – az emberek hasonló módon használják föl a megmunkálásra alkalmas anyagokat. Ennek a fölismerése indította el tapasztott képeimet. Ekkor csináltam a sáros, földes, homokos dolgokat. Tudatosan az építés felé próbáltam kanyarodni. Azt is mondhatom, hogy elindítottam egy új sorozatot, amire rátevéődött az arany meg az ezüst. A fehér vakolat, amit akkor már fölvittem a képeimre, olyan volt, mint a hajnali fagy, amikor a víz ráfagy a falra, amikor még a nap is sárgán, hidegsárgán világít. A nap sárgája és az ezüst a jéghideg reggel képzetét kelti. Nekem ezek annyira természetes képek, bár másnak valószínűleg nem azok.

P. T.: – Azokra gondolsz, amelyeket a Dorottya utcában állítottál ki?

Z. G.: – Abban az időben egy japán kollégával dolgoztunk, gondolkodtunk együtt, több közös kiállításunk volt.

P. T.: – Az intenzív eszmecsere netán bizonyos dolgokat fölerősített benned?

Z. G.: – Leveleztünk, amíg készültünk a közös kiállításra. Itt meg kell említenem Jerger Krisztát, aki kimondottan sokat tett azért, hogy

megvalósulhasson ez a munka. Okurával fontos találkozásaim voltak Tihanyban, a főiskola művésztelepén, ahol volt egy nagyon régi akol tapasztott falakkal és nádtetővel. Később Kiotóban mutatta meg nekem ugyanezt. Borzasztó sok a rokonság a természethez, a művészethez való viszonyunkban. Bár a japán művészetben a művész fogalma nem különül el igazán a kézművességtől. Náluk ha valaki fát vág, ha már nagyon vágja, ha egyre jobban hasogatja, akkor az a művelet, amit végez, átsap valamilyen más minőségbe. Japánban a művész sokkal közelebb áll a kézműveshez, bár lehet, hogy tévedek.

P. T.: – Jelenlegi munkádban a kettősség továbbra is megmarad?

Z. G.: – Igen.

P. T.: – Nem úgy kettős, mint korábban, de most is két dolog áll egymás mellett, az egyik a papír, a másik a festett felület.

Z. G.: – Nem festett felület, füstlemez, fémről. Hajszálvékony. Az utóbbi időben főleg papírral dolgozom. Elhagytam a földet. Ennek sok oka van, többek között az, hogy egyik orvos ismerősünk itt járt, amikor dolgoztam, és azt mondta, ez a biztos halál, mert a kötőanyag kipárolgása régen harci gáz volt. Ne tovább. Egyszer van valamilyen nagy élménye az embernek, aztán elhal, és azután már nem érdemes tovább csinálni. Csak kereskedelmi céllal sokszorozítani valamit nem biztos, hogy van értelme, bár azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy nem lehet úgy kereskedni, hogy nincsen áru. És úgy sem lehet, hogy az ember állandóan más árut szeretne készíteni. Valamit megismernek az érdeklődők, és mire vennének belőle, addigra már nincs, mert már más van. Végtelenül abszurd dolog, így mindig nehéz helyzetben vagyok, de ezt nem panaszként mondom.

P. T.: – Térjünk vissza a papírhoz.

Z. G.: – A grafikát soha nem hanyagoltam el. A papírhoz a grafika, azaz a nyomtatás felől közeledtem. Egyre jobb és jobb papírokat kerestem, mígnem eljutottam a kézi merítésű papírokhöz. Aztán a méretet próbáltam növelni, akkor már saját magam készítettem, nem merítettem, ugyanis a merítés méretei korlátozottak, hanem öntöttem a papírt, üveghálóval merevítettem, hogy legyen tartása, és akkor hirtelen egy új minőséggel találtam magam szemben, azaz megint az anyag diktálta, hogy mit tegyek. Rájöttem, hogy nemcsak nyomtatni, hanem formázni is lehet a masszát. Aki

a konyhában egy kicsit is járatos, tudja, hogyan viselkedik a tészta anyaga. A papírral is úgy lehet bánni, mint a tésztával. Elkezdtem a papírt hajtogatni. A massa borzasztó érzéki, nagyon szenzibilis anyag, megszilárdulása után is megőrzi azokat a mozdulatokat, amelyekkel létrejött, és ugyanakkor utal a puhaságra is. Képeimen a puha forma ütközik a fémfelülettel, az ezüst vagy arany fémbevonattal. A kemény fémcsillogás ütközik a puha matt papírfelülettel.

P. T.: – Grafikai lapjaidon láttam, hogy a domborítást is bevetted eszközeid közé.

Z. G.: – *Igen. Visszajött egy kicsit az illúzió, még a grafikai sorozat végén, amikor még nyomtattam, amikor már nagyon jó papírokat sikerült szereznem. Akkor nagyon reális lenyomatokat tudtam létrehozni bizonyos tárgyakról. A domborított látvány a van és a nincs határán mozog, hiszen a tárgy nincs ott, csak a nyoma van a papíron, az viszont hihetetlenül valószínű.*

P. T.: – Reggeltől estig azt halljuk mindenütt, hogy virtuális valóság így, virtuális valóság úgy. A valóság határára kitolt effektusaidról elmondhatjuk-e, hogy virtuálisak?

Z. G.: – *Tulajdonképpen igen, de nem akkora apparátussal. Egyébként olyasmire gondolok, hogy például Ingres képein igazi fotós gondolkodás van jelen, s rögtön utána kezdenek el az emberek fényképezni, holott a fényképezést már ismerték korábban is, technikailag a problémákat már előtte megoldották, de addig nem érdekelte őket, amíg a gondolkodásban meg nem jelent az igény a fotószerű látásmódra. Ingres képei a legjobb példák: mintha fotók lennének.*

P. T.: – A nem-euklideszi geometria ugyanígy érlelődött, egészen addig, amíg egyszerre hárman, Lobacsevszkij, Riman és Bolyai meg nem oldották, nagyjából ugyanabban az időben.

Z. G.: – *Valami beérk, és akkor megtörténik.*

P. T.: – A virtualitással is így lenne?

Z. G.: – *Valószínű, hogy már benne van a gondolkodásban. Ide kapcsolható az arany, a fehér és a tárgylenyomat szerepe. A van és a nincs valamilyen fura, a „lét és nemlét” határán mozgó munkákat eredményez. Ezt tovább vive: amikor nagy léptékűre akartam megformázni a papírt, akkor*

alakultak ki az első kapuk. Ezeknek a nyílásában, réseiben tűnik föl az arany. Az arany nagyon jó találmány. A középkorban transzcendens háttérként szerepelt, tehát nem evilági háttérrel nyújtott bizonyos kiemelt figurák mögé. Az a jó benne, hogy a szem nem tudja bemérni, mert valóértéke borzasztó bizonytalan, aminek révén egy „reális téren” kívüli hatást lehet elérni vele. Ezt a hatást igyekszem kihasználni, amikor a kapunyílásokba aranyfüstöt teszek. A képen lévő ablak vagy kapu egy túlvilági térre nyílik; másképpen megfogalmazva: a „reális téren” kívüli másik valóságra. Azt hiszem, ez a kulcsa mai munkáimnak.

Budapest, 1999

Molnár Vera kiállítása Budán
Gutmann Galéria, Budapest, 2003. április 9.

Számítógépes képzőművész nagyasszonyunk szellemi palástjának mintázatával állunk íme szemben, kedvünkre gyönyörködhetünk a változatos formák fodraiba rejtett lendületben, miközben a körülöttünk falra kiterített palást-szeleteken a kombinatorikus tekintet táncának nyomaival barátkozunk. Körülöttünk a legelemibb grafikus formák változékonyságának pillantásnyi állapotát rögzítő formációk mutatják egymás mellett és egymás ellen a virtuális mozgás geometrikus virágoskertjét. A múlt század negyvenes éveinek második felétől Párizsban élő Molnár Vera fél évszázadnyi munkásságából kapunk itt egy csipetnyi ízelítőt. Olyan csipetnyit, amiből munkásságának az egészére ablak nyílik. Mielőtt elhamarkodottan belemélyednénk a látvány részleteibe, szívleljük meg még a múlt évezred végén közzétett útbaigazítását,¹ amely így hangzik:

A munkáimban nincsen
sem szimbolikus,
sem metafizikus,
sem misztikus
összetevő elem,
a munkáimban
nincsen mondanivaló,
semmiféle mondanivaló,
és mosómedve sincsen.

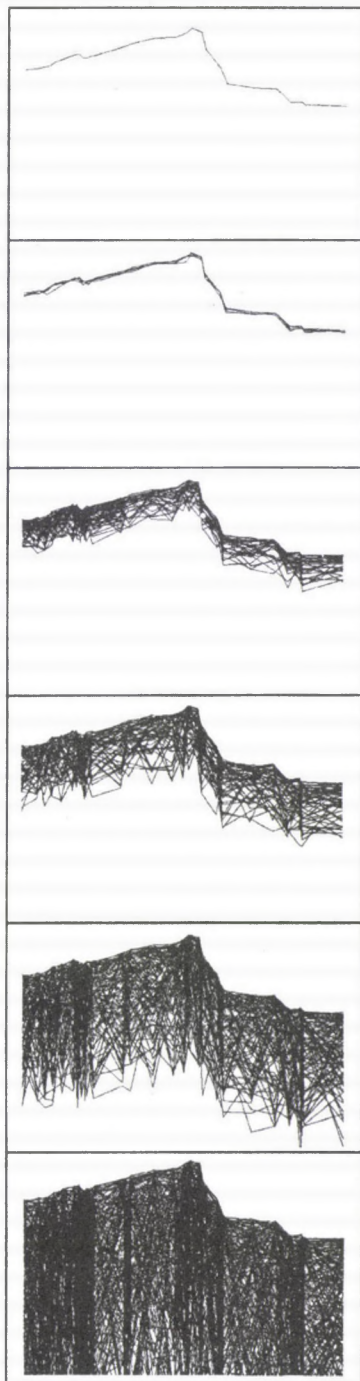
A művek értelmét, a művek szépségét az egymásmellettiesség szüli, az elképzelhető sorozat elsuhanó állomásainak rögzítése. A kedves kis

mosómedve azért nincs jelen, mert beleesett egy máskor és máshol divatos képzőművészeti anekdota kukájába. Molnár Vera képein még a farkának sincs nyoma.

Ha föltennénk azt a kérdést: ez a kép mit jelent, csak azt válaszolhatnánk, hogy egyrészt semmit, másrészt azt jelenti, hogy nem olyan, mint a másik. Az esztétikai mágneses erő a különbségben rejlik, abban, hogy ennek a négyzetnek a bal felső sarka a szomszédjához viszonyítva lekonyult, vagy abban, hogy ez a cikázó vonalegyüttes a szomszédjához viszonyítva nem a bal, hanem a jobb szélén sűrűsödik majdnem átláthatatlanná.

„1948-ban, fiatal, kezdő geometrikus-absztrakt festő voltam” – írja az 1924-ben született Molnár Vera a Magyar Műhely 87. számában, 1993-ban megjelenő esszéjében: „Dürer kötetet lapozgattam. Egy híres metszeten, a *Melankólián* különös részletre figyeltem fel. A metszet jobb felső sarkában, egy 16 részre osztott négyzetbe írva, furcsa sorrendben számok vannak, 1-től 16-ig. Hosszas töprengés és keresgélés után megértettem, hogy bűvös négyzetről van szó... [...] Az ábra nagy izgalomba hozott [...] Az első ártatlan, tipikusan képzőművész ötletnek engedve egy papírlapon nagyságrend szerint összekötöttem a dűreri ábra 16 számát. [...] A rajz annyira megejtett, hogy [...] az unokabátyámtól, Traunertól elcsent keretbe tettem.” 1953-ban „a pince mélyéből előkerült [...] De ezúttal az volt az érzésem, hogy a téma nincs kimerítve, hogy ennek a bűvös négyzetnek a varázsa olyan erős, hogy kizárt: csak egyetlen izolált rajzot tudjon produkálni.” „Mi lenne, ha a 16 pontot nem a bűvös négyzet vagy más szabályos alakzat sémája alapján kötném össze vonallal, hanem szabálytalanul, véletlenszerűen, a 16 permutációit felhasználva (1955 és 1981–82). [...] Hatalmas széria rajzot készítettem, az első időben kézzel, később számítógépes vezérlésű plotteren. A lehetőségek száma elképesztő: 20 922 789 888 000 variációt lehetne létrehozni.” Ebben a pár idézett sorban Molnár Vera művészi pályájának a teljes íve kibontakozik. A kezdetben szellemi tornának nevezhető játék átcsap egy világméreteket túlszárnyaló számítógépes mutatóványba, mely meglepő összetevői ellenére egyszerű és emberi marad.

A nem mindennapi gyönyört indukáló egyszerű, fejben lejátszódó geometrikus-absztrakt szellemi tornától Molnár Vera eljut a számítógépig,



*Molnár Vera: Sainte-Victoire-hegy variációk
1989–96, „C” széria, 128-szoros ismétlés*

mert ez a továbblépés hídja. „[...] amit vonalzóval és naív módszerekkel, például kockadobással vagy a telefonkönyv számoszlopainak fölhasználásával kezdtem el, sohasem tudtam volna számítógép és plotter nélkül továbbvinni.”

Alkotómunkájának ettől kezdve a számítógép az egyik leglényegesebb eszköze. Nem alanya, hanem eszköze, mint az ecset vagy a színes ceruza, aminek segítségével készíti műveit.

Tudjuk, hogy a számítógépnek három alapvető tulajdonsága van: a kombinatorika, a véletlen és a párbeszéd lehetősége.

Kombinatorikáról akkor beszélünk, amikor egy meghatározott szerkezet valamelyik alkatóelemét egy hozzárendelt halmazból kölcsönvett elemek sorával helyettesítjük be. Például egy kockába számjegyeket helyezzünk el 1-től 8-ig, egy másikba betűket a-tól k-ig, egy harmadikba különböző nagyságú pontokat az alig láthatótól a kockát kitöltőig stb.

A véletlen az egyik legcsodálatosabb ajándéka a számítógépnek. A művészetben a 19. század végén Stéphane Mallarmé volt az, aki ráirányította a figyelmet az *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (A véletlen érvényben marad a kockadobás után is) című elhíresült vizuális költeményével. A számítógép véletlenje nem abszolút véletlen. A véletlent megtestesítő szám a legtöbb számítógépen 65 523 tagból álló, szakaszokra nem bontható számsor egyik tagja, amelyet a számítógép bekapcsolásától eltelt idővel kapcsolatba hozott utasítás választ ki. Az így kapott véletlen tehát nem abszolút, a gyakorlatban azonban kielégítő.

A párbeszéd egy dinamikus program futása közben beleszólási lehetőséget biztosít a számítógépen zajló eseményekbe.

Minket a kombinatorika érdekel elsősorban. Molnár Vera műveinek ez az egyik rugója. A kombinatorika segítségével öt, nyolc, tíz, tizennégy pont elég ahhoz, hogy egy életre szóló feladatot adjon magának.

Még a számítógép előtti időkben, az ötvenes évek végén egyszerű kézimunkásként ezermesterkedte össze a különböző megkötéseknek eleget tevő vonalhálózatokat. Az egyik ilyen volt a *Tablottin* című sorozata, melynek címe irodalmilag is figyelemre méltó szófonat: a *tableau* (kép) és a *bottin* (telefonkönyv) összecsúsztatásából született. Ebben a műben tíz pontot köt össze úgy, hogy az első három (3, 5, 7) összekötése minden

újrakezdéskor változatlan – ez adja az ismétlődő struktúrát –, a többi pedig véletlenszerűen következik egymás után, úgy, ahogy a telefonkönyvben következnek a számok. (Csak melleleg jegyzem meg, hogy a 357 Molnárék akkori telefonközpontjának a száma volt.)

Molnár Vera hidat épít a rend és a rendetlenség között. Az egyszerű festői és a számítógéppel kreált, a nagy számok világával kacérkodó, látszólag ellenőrizhetetlen gesztusok között. Határt szab az automatikusan burjánzó deformációnak: például a sorozatot meghatározó rendet 1% rendetlenséggel (nem többel, nem kevesebbel) zavarja meg. Megállókat helyez el a véletlen generálta sorozat haladási útján.

Alkotói viszonya a művekhez nagyon közel állt férjének, művészi munkájában is társának, Molnár Ferenc kutatónak az alapbeállítottságához, aki a francia CNRS (Nemzeti Kutatóintézet) kísérletvezető tanáráként a *kísérleten alapuló művészettudománnyal* foglalkozott, melyről jól tudta, hogy „nem népszerű tudomány, több ellensége van, mint barátja”.² Elképzelése szerint:

1) Egy kép megtekintésekor a szem mozgása nem véletlenszerű.

2) A szem viselkedése és mozgása nem csak a jelentéssel bíró elemek függvénye.

3) Feltételezhető, hogy a kép különböző látható pontjai között ellentétet szítva kísérleti alapon megállapíthatunk egy egyszerű hierarchikus rendet a vizuális stimulust előidéző pontok között. Molnár Ferenc, akit túl hamar, tíz évvel ezelőtt ragadott el közülünk a halál, azt szerette volna elérni, hogy egy mű esztétikai értékének a fokát kísérletekre támaszkodva, tudományos alapon tudja megadni.

Molnár Vera művészi tevékenysége a látszat ellenére igen sokrétű. Munkáinak gyakran egyedüli geometrikus alkotója a vonal, melynek helyét, irányát, vastagságát változtatva hozza létre a művet.

A múlt század hetvenes éveinek elején-közepén a *képkönyv* foglalkoztatta fantáziáját. Ahogy ő mondja a Magyar Műhely 54–55. számában, *Képkönyv – elektronikus számítógépen* című tanulmányában: „új szó, én gyártottam [...] a képnek és a könyvnek összeforrasztása [...] De nem olvasni, hanem nézni való.” A képkönyv kitűnően alkalmas arra, hogy a művész rendszeresen, szisztematikusan képsorozatot készítsen, melyeken

belül azonos marad a méret, a technika, az alkalmazott elemek formája, száma, színe stb. Egy sorozat készítése közben a kép valamelyik paraméterét fokozatosan, kis lépésekben megváltoztatja. A sorozat darabjait egymás fölött, mellett vagy képernyőn összeveti, s csak azt vagy azokat tartja meg, amelyek pillanatnyilag kielégítik művészi érzékenységét. Ilyen például a *Harminc négyzet* című sorozata.

A paraméterek fokozatos változtatása az alapja a *Sainte-Victoire-hegy variációk* című munkájának is, melynek a Cézanne munkássága révén ismertté vált hegygerinc körvonala az alapja.

A négyzet, a konstruktivista ideológia központi figurája a maga szabályosságával tetszik, nem tetszik, esztétikai élvezetet nyújt. Molnár Vera egy adott pillanatban feltette a kérdést: és mi van akkor, ha veszít a szabályosságából? A szabálytalan miért ne lehetne éppen olyan szép és meggyőző, mint a szabályos? Pauszpapírra nyomtatott sorozatot készített (természetesen számítógéppel) a négyzet körvonalának egy-egy elemét fokozatosan megváltoztatva. A papírlapokat egymás fölé helyezte, és ebből is könyvet csinált, amit a ludwigshafeni Wilhelm-Hack Múzeum *Out of Square* címmel adott ki 1994-ben.

A négyzettel más kalandja is volt: van egy *Koncentrikus négyzetek* sorozata is és *Ellennégyzetek* elnevezéssel egy másik olyan sorozata, melyben az alapforma eredete a szabályos négyzetre vezethető vissza, de a rész-figurák alkotóelemei között az egyenesek mellett görbe vonalak is találhatók.

Geometriai figurái között érdekes színfolt az *Anyám levelei* című sorozat, amely a mama jellegzetes gótikus kézírását transzformálta apró vonalakból összerakott grafikává.

A Dürer bűvös négyzetéből származtatható grafikai alakzatok az évek folyamán egyre gyarapodtak, mondhatni önálló életre keltek, ebből a csoportból az egyik legjelentősebb munka az 1990-es reutlingeni installáció volt, amikor is több, két méter nyolcvan centiméteres táblán 5 x 16 szögre kifeszítve vastag fekete pamutszállal alkotta meg a variációkat.

A kilencvenes évek elején készült *Élet-rajz* című munkája 9 darab 50 x 50 cm-es lapból áll, három sorban és három oszlopban egymás mellett. Minden lapon 25 db 10 cm²-es rajz. A rajzok a negyven éven át keletkezett munkák summáját jelentik.

Most, miután szavakkal körbejártuk, s egy icipicit közelítettünk az ezerarcú Molnár Vera-birodalomhoz, melynek hegyei-völgyei, kockái és vonalkái oly barátságosak, s melynek, sajnos, ura és teremtője nem lehet itt közöttünk, ezért csak gondolatban hajthatunk fejet előtte, átadom a helyet a szemnek, a szemeknek, a geometria gyönyörét fürkésző tekinteteknek.

1 Vera MOLNÁR, Preysing Verlag, Ladenburg, 1999.

2 MOLNÁR Ferenc, *A vizuális esztétika néhány pszichológiai kérdése*, Magyar Műhely 60–61. (1980), 85.

Budapest, 2003

Egy mai fotós
apja és nagyapja társaságában

Zaránd Gyula kiállítása a párizsi Magyar Intézetben

Amikor a '70-es évek elején Zaránd Gyula lehorgonyzott Párizsban, többéves fotóriporteri múltat hozott magával, és Erdély Miklós ajánlását, aki – akkor víz alá szorítva ugyan, de a szakmában köztiszteletnek örvendő – a legmodernebb magyar művészeti törekvések budapesti nagymestere volt. Ma már kétségtelen, hogy ajánlása megalapozott volt: Zaránd Gyula a magyarokkal tűzdelt nemzetközi fotós-porondon elismert művésszé nőtte ki magát. Erről tanúskodik a párizsi Magyar Intézetben január 14-től február 8-ig megrendezett kiállítása, mely a sok-sok nagynevű intézményben – többek között Magyarországon a Budavári Modern Történeti Múzeumban – rendezett kiállítás és a számtalan kiadványban bemutatott vagy kiadványt díszítő fotópublikáció folytatásának is tekinthető.

A fényképeivel illusztrált könyveknek se szeri, se száma. A *Terres de mémoire (Az emlékezés vidékei)* című, a Jean-Pierre Delarge kiadó által gondozott sorozatban Zaránd Gyula egy-egy neves íróval szövetkezett valamelyik francia tájegység bemutatására. A délnyugati megyékről Pierre Gascarral, az Ardennekről André Dhôtellel, a Jura vidékéről Bernard Clavellel stb. A Corvina Kiadó gondozásában 1986-ban Párizsról készített albuma jelent meg a neves francia író, Georges Emmanuel Clancier előszavával.

Jelen kiállításának különös fényt kölcsönöz az a tény, hogy fotóit apja és nagyapja képeivel együtt állítja ki, azaz három tekintet más és más színű fátyolán át egy budapesti családot és egy zaklatott évszázadot lebegtet meg a francia látogató előtt. Anyai nagyapja, Fiedler János a tizenkilencedik–huszadik század fordulóján hasbeszélő artistaként keresztül-kasul szelte Európát; megfordult Berlinben, Strasbourgban, Szentpétervárott, II. Miklós

cár udvarában, s eljutott egészen Szibériáig, ahol megnősült. Kedvtelésből fényképezett, s a csodával határos módon üvegre rögzített munkáiból megmaradt néhány kép: gyerekek és egy aktsorozat. Közöttük egy 1900-ra datált munka, melyen két könyöklő lánynak csak a felsőteste látszik: vállaikról a bő ruhafelső karjaikra omlik, s az egyiknek takaratlanok a mellei. A fotográfia hőskorában a fényképész vezérlő elve az imitáció volt, tájak, dolgok, személyek megörökítése. Szép példa ez a kép arra, hogy Fiedler nagypapa, aki a maga területén Európa-szerte ismert cirkuszi művész volt, milyen jó érzékkel közeledett az új médiához: a rendezetlent megformálta, egymás mellé illesztette az alakokat, harmóniát, ritmust adott az anyagnak, s az így kialakított együtttest örököltette meg – vagyis nem az életből lopott el egy kockát, hanem művet alkotott.

Az apa, idősb Zaránd Gyula, tanult fényképezőmester már a huszadik század első művészeti vulkánkitörései után melengeti kezében a fényképezőgépet. Művészi megközelítésében a tárgyon túl őt már az anyag foglalkoztatja: a fény, az emulzió kémiaja, a kemény képek grafikája; ezeket hangolja össze a kép ritmusának, fekete-fehér ellentétpárjainak megalkotásában. Erről tanúskodnak *Fény és árnyék* (1930) és *Szemüveg* (1930) című, egymástól elütő, de rendezőelvükben nagyon is rokon képei.

Az ifjú Zaránd riporterként kezdi pályafutását a Tükörmél. Őt mint-ha a hajdani Munka-kör szociofotóinak a fuallata érintette volna meg: savanyúan, hidegen, reménytelenül, magárahagyottan, denevérként ajtóra tűzve mutatja a hatvanas évek Budapestjének ácsorgó fiataljait. Semmi humor, semmi véres dráma. A képek láttán a nagy elődök közül Cartier-Bresson jut a néző eszébe, a tónusok néha Brassait idézik, egyik-másik kép kompozíciója pedig Kertész Mihályra utal, de Kertész optimizmusa nélkül. A hetvenes évek végétől egy csipetnyi irónia is megjelenik fotóin. A *Nantes-i pap* (1979) vagy az *Egy párizsi úr* úgy vannak belecsavározva környezetükbe, mintha egy gombnyomásra forogni is tudnának vagy csicseregni. Az ifjú Zaránd Gyula szemléletének egyik sajátossága, hogy a családi fotózás története is rendezőelvként jelenik meg művészi munkájában. Édesanyjáról készített 1962-es képe annak a triptichonnak a harmadik szárnya, amelyiket a nagypapa kezdett el 1919-ben a mama kislány-képével s amit a papa folytatott a feleségéről készített szőrmegalléros képpel 1938-ban.

A triptichon ereje a mama életéből kifeszíthető hangulati ívben keresendő, mely a szerény körülmények között lefényképezett kislány optimista mosolyával kezdődik, a kemény tekintetű érett asszony műteremben készült háromnegyedes képével folytatódik és a közös vízcsap leprás fala előtt maga elé könyöklő fejkendős, öregnek egyáltalán nem mondható, de összetört asszony rezignált arckifejezésével ér véget. Hasonló rendezőelvnek köszönhető az 1992-ben Budapesten készített *Felnőttek kisasztalnál* című képe. Fiedler János nagyapa 1920-ban készített *Testvérek gyerekasztalnál* című fotója az egyik szárny, a *Felnőttek kisasztalnál* a másik. Nincs középső kép, az eredeti kép tárgya nem kerülhetett sem természetesen, sem véletlenül a papa lencséje elé. Ebből a két fotóból is a huszadik század néz vissza ránk: hányatott történelmünk a Monarchiától a békés átmenetig. A század elején Salzburgtól Zágrábig, Prágától Budapestig ez a gyerekasztal lehetett volna az élet lényegét jelentő polgári lét emblémája, a szemben lévő képen pedig a kopott kisasztal mellett háborúban, forradalomban, diktatúrában megkopott polgárok képviselhetnék a század utolsó évtizedének fáradtan nekivágó, de újfent reménykedőket.

A párizsi Magyar Intézet modernebb külsőbe öltözött új programfüzetében az 1996-os kulturális programok Zaránd Gyulával kezdődnek. Évnyitóként az illusztris család fényképeit kínálja a Magyar Intézet francia látogatóinak, akiknek a fotográfia története a 19. század közepén kezdődik, amit kísér és követ a fényképészdinasztiák megjelenése (Niépce és unoka-fivére, Nadar és fia stb.), s akiket legfeljebb az lep meg (a Libération című napilap Zaránd Gyuláról írt szavaival), hogy három ember gabalyodik bele ugyanabba a részegségbe, meg az, hogy egy 19. században induló sarjnak máig elér az ága.

Párizs, 1996

Képzőművészeti vásár
az Eiffel-torony árnyékában

A őszi kulturális szezon egyik mágneses pólusa Párizsban a nemzetközi kortárs képzőművészeti vásár, amelyet világszerte rövidített nevén *FIAC*-nak (Foire Internationale d'Art Contemporain) ismernek a műgyűjtők és a képzőművészet szerelmesei. Az idén október 3-tól 9-ig tartotta nyitva kapuit az Eiffel-torony közelében felállított óriási sátorban. 1974-ben azért hozták létre, hogy az európai műkereskedelemben szinte mindent magához vonzó bázeli képzőművészeti vásárt ellensúlyozzák, de elsődleges célja mind a mai napig a francia műtárgy-kereskedelem felvirágoztatása. (Hasonló megfontolásból, a magyar műkereskedelem beindításának szándékával született meg 1991-ben a Budapesti Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Vásár is.) Az idei évjárat nem lesz kiemelkedő, sőt lehet, hogy a legrosszabb lesz a FIAC húszéves történetében. Az általános gazdasági helyzet és a francia galériák elavult, rizikót kerülő, a közelmúlt értékeire támaszkodó politikája vezetett-e ide, vagy a vásárt megelőző veszekedés a szervezők és néhány – főleg új tehetségeket propagáló – galéria között, avagy a hely szellemének, a sátorponyva árnyékának nincs olyan adásvételre serkentő ereje, mint a város szívében leledző, az 1900-as világkiállításra épült nagy csarnoknak, a jelenleg restaurálás miatt zárva tartott Grand Palais-nak, amely a képzőművészeti kiállítások nemzeti temploma, ki tudja?! Tény, hogy a napilapok egybehangzó véleménye szerint a francia műkereskedelem gyengélkedik, s az idei FIAC sem pezsdítette fel a kívánt mértékben. A bázeli bezzeg az idén is sikerrel zárult. Az összehasonlításból az sül ki, hogy a bázeli az idén mintegy 300 galériát látott vendé-

gül, a párizsi 120-at, a bázeli féláron adott standot a kis galériáknak, a párizsi tíz százalékkal megemelte a helyárat. Párizsban a kis galériák demokratikusabb elbánást követelnek a FIAC vezetőségétől, azt például, hogy ne hírnév szerint jelöljék ki az árusítók helyét, és ne hírnév szerint állapítsák meg a helyek nagyságát, hanem minden stand legyen teljesen egyenlő nagyságú és azonos árú, és sorsolás útján kerüljön kiosztásra.

Az idén hatvanegy francia és ötvenkilenc külföldi galéria volt jelen a vásáron. A közönség húsz ország kortárs alkotóinak műveit láthatta: a nagyok – Egyesült Államok, Franciaország, Olaszország, Anglia, Németország – mellett ott voltak olyan kisebb országok is, mint Kolumbia, Mexikó, Korea, Görögország, Dánia és a Cseh Köztársaság.

A látogatónak a vásár egyben – a kispénzűnek pedig egyes-egyedül – múzeum is, ahol a közelmúlt világhírű alkotásait és a legígéretesebb kortárs műveket csodálhatja meg. Az idei FIAC-on – főleg francia és amerikai galériákban – túl sok volt a század első felének génuszaiból: Picasso, Arp, Man Ray, Max Ernst, Miró, Archipenko, Chagall, Gontcharova, Larionov, Paul Klee, Kandinszkij, Naum Gabo stb. Sok galéria támaszkodott a közelmúlt és a jelen ismert és elismert nagyjaira, olyan, mára biztos értéket képviselő művészekre, mint Pol Bury, Daniel Buren, Chilida, Victor Vasarely, César, Arman, Jean Dubuffet, Ben, Tapies stb., stb. A FIAC kitűzött célja, hogy segítse az újonnan indulókat, a fiatalokat, a valamilyen okból háttérbe szorult tehetségeket, hogy bevonja műveiket a műtárgy-kereskedelem vérkeringésébe, és évről évre az új irányzatok, az új anyagok, az új technikák kereskedelmi megmértetését szorgalmazza. Újonnan indulókat leginkább az angol galériák futtattak, bizonyára azért, mert az angliai műkereskedelem szerkezete a hazai új tehetségek szakadatlan felkutatására, eladására, gyűjtésére épül, s ebben a galériákat a műgyűjtők és a múzeumok is segítik. Ezt a szemléletet kéri számon – a FIAC ürügyén – a francia sajtó a párizsi galériák tulajdonosaitól. Ha ma nincsenek fiatalok, mondják a kritikusok, holnap nem lesznek értékek, ha ma nincs nagy tehetségű, a galériák által tűzön-vízen át támogatott művész, akkor elsatnyul a francia műkereskedelem.

Nézőként – a vitáktól eltekintve – valóban nagyon klasszikusnak tűnik a vásári kínálat. Minden olyan, mint egy-két vagy öt évvel ezelőtt volt: Chagall angyalszárnas menyasszonyai, Giacometti füstszerű, nyúlánk

alakokat elfüggönyöző festményei, César kockába préselt autója, Yves Klein aranszegélyű kékje szép, már ismert látvány, csak a kiállítás tere zsugorodott kisebbre. Megdöbbenő viszont az új anyagok hiánya, például a formájukat változtató új fémötvözetek egyetlen kiállított szobornak sem képezik alapanyagát, és az elektronikus média szórványos jelenléte (egy-két videó-installáció, például Nam June Paiktól, de számítógépes mű egy sincsen) azt jelzi, hogy friss áruból tökéletlen a piaci felhozatal. Ettől függetlenül, vagy éppen a klasszikusok miatt, akiknek kisebb-nagyobb képei, szobrai mindig gazdagítják valamicskét a róluk alkotott képet, bőven van élvezetet nyújtó látnivaló: például Luigi Russolo vörös-kék forgószelében a fölsejlő női fej, a Kassák és Moholy-Nagy vonalában kibontakozó, eddig nem nagyon ismert francia Jean Hélion harmincas években festett konstruktivista képei, Barbara Hepworth kinagyított vízcseppre emlékeztető bronzszobrai. Figyelemre méltóak a brüsszeli Willy d’Huysser Galériában a költőként indult Marcel Broodthaers (1924–76) munkái, aki, miután második verseskönyvének alig volt vásárlója, kijelentette: „én is akarok valamit csinálni, amit el lehet adni”. Ettől kezdve képverseket, betűkkel tarkított szobrokat és egyéb, képzőművészeti alkotásnak felfogható tárgyakat kreált. Óhaja már jóval halála előtt beteljesült – ma pedig a biztos értékek között tartják számon műveit. A kevésbé ismertek és a fiatalok kategóriájában érdemes megemlíteni a képein az égetést és színezést ötvöző francia Jean-Paul Marcheschit, a mexikói Guillermo Kuitcát, aki inka kultikus épületegyüttes alaprajzára emlékeztető festményein színeivel az ősök kemény és hittel vezérelt világát idézi, továbbá a híres londoni Angela Flowers Galeryben bemutatott Patrick Hughest, aki háromdimenziós képeivel szinte hihetetlen szemfényvesztő mutatóványt produkál. A francia Fabien Boulakia Galéria standján pedig egy harminc-egynehány éves dél-koreai nő, Tchine Yu Yeung festménynek, szobornak egyaránt nevezhető tárgyaiban – például kétméternyi erős alumínium-tartóról jobbra-balra kilógó, merev, halványan színezett zászlóféleségekben – lehet gyönyörködni. A dél-koreaiak igen mozgékonyak lettek az utóbbi időben, sokfelé szerepelnek, a FIAC-on egy galéria is részt vett, s hazájukban is egymást érik a nemzetközi kiállítások, fesztiválok. Az idén márciusban például két magyar képzőművész szerepelt Szöulban a Galerie Art Beanben rendezett kiállításon: Haász Ágnes és Dávid Vera, október elején pedig

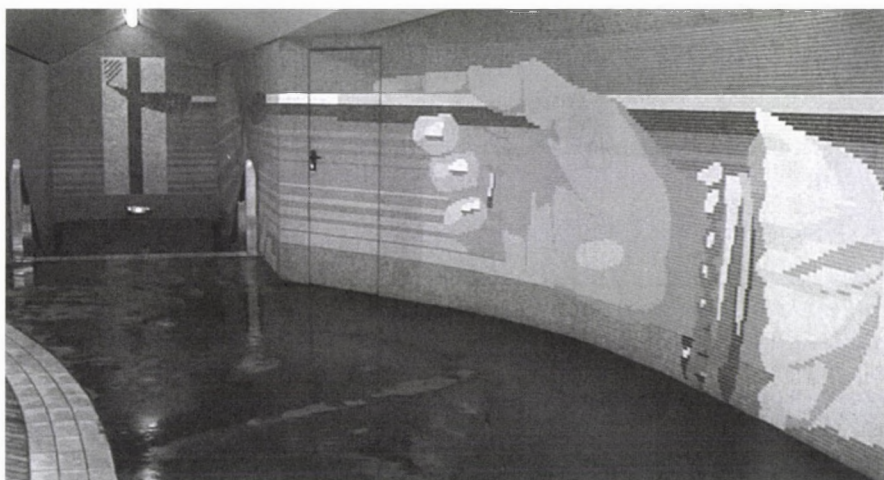
Juhász R. József költő képviselte a magyar kultúrát a szöuli performanszfesztiválon. A templomi hangulatot a New York Review of Booksból jól ismert David Levine karikatúrái törik meg igen kellemesen: a párizsi Claude Bernard Galéria állította ki a stand egyik felén Levine akvarelljeit, a másik felén karikatúráit: nagyon mulatságos az ő szemüvegén át látni Lech Wałęsát, Bill Clintont, John Majort, Václav Havelt, Woody Allent és az irodalom kisebb-nagyobb szentjeit: Poe-t, Chateaubriand-t, Pirandellót, Gorkijt, Saint-Exupéryt, Susanne Sontagot, Marguerite Duras-t és másokat. Közép-Európát egyedül a cseh Pallas Galéria képviselte, többek között Kupka, Prochazka és Josef Sima képeivel. Magyar művészek munkái ritkán voltak láthatók a vásáron, mindössze Moholy-Nagy László, Victor Vasarely, Rozsda Endre, Szenes Árpád, Birkás Ákos nevével találkozott az erre is kíváncsi látogató.

A kiállított tárgyak szépsége, magas művészi értéke semmiképpen nem kendőzheti el azt, hogy az óriási sátor alatt Európa egyik legjelentősebb kortárs képzőművészeti vására zajlott. Nézők és vevők jöttek-mentek, keringtek, tolakodtak, tavaly százötvenezen, az idén valamivel kevesebben. Az árak, a művészek hírnevéhez hasonlóan, az egekig csaptak: a Lelong Galériában Joan Miró *Jeune fille s'évadant* című szobrát 3,7 millió frankért (kb. 95 millió forintért), a szomszédságában egy Chillidát 3 millióért kínáltak, a Denise René Galériában egy nagyobb méretű metszetet 150 ezer frankért adtak. Ilyen árak mellett bizonyára nem túlzás egy magyar szájból azt hallani, hogy nagyon nehéz volt vásárfiát találni.

Párizs, 1995

A gyereklány és a felhőkarcolók

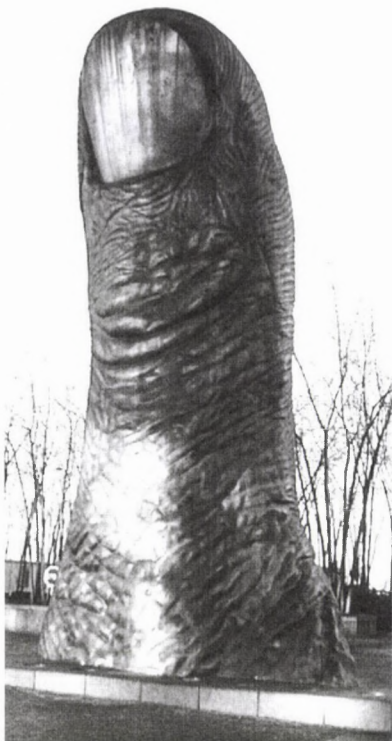
Ha azt mondom, New York, felhőkarcolók szegélyezte völgy-szoros jelenik meg szemünk előtt, emberekkel benépesített, aszfaltozott medrű szurdok; Dallas viszont egymástól tisztos távolságban álldogáló, óriási toronyházakat juttat eszünkbe. Huszadik századi városképek önállósulnak tudatunkban, agyunk mozivásznán sztereotip képek pörögnek, melyekben a valóság könyvekből, filmekből, televízióból felszedett utánzattal keveredik olyannyira, hogy alig tudjuk szétválasztani az igazit a képzeletbelitől. Párizs senki fejében nem lobbant fel felhőkarcolós panorámát, elsősorban azért nem, mert kultúránkban évszázadok óta lebeg egy alig változó Párizs-kép a Notre-Dame-mal, a Szajnával, a Louvre-ral, amit nagyszerű építészeti remekkel sem lehet egycsapásra átfesteni. A városok lassan változnak, mint egy csitri arca, amelyik szinte észrevétlenül vedlik át mássá, nővé, kíváncsossá.



Fabio Rieti: Anamorphose

Párizs ezredvégi képét a történelmi magnak nevezhető területen a hetvenes években a színes acélsövek szötte-sével letakart épület, a Centre Georges Pompidou törte meg és egy magányos üvegezett csont, a montparnasse-i toronyház. A nagy változást, az új arcot, a jövő évezredet a város nyugati csücskén épülő, az ötvenes évek végétől terebélyesedő Défense negyed jelenti.

A világ egyik legtüneményesebb építészeti együttese a Louvre-ból induló, a Diadalíven átfutó tengely folytatásának két oldalán helyezkedik el. A tengely vonalát Versailles híres kertépítésze, Le Nôtre jelölte ki 1640-ben, amikor is a Louvre-tól indulva a tengely mentén szilfákat ültetett. Jelenlegi nyugati végpontját a Défense negyed legújabb, a Mitterrand-éra utolsó monumentális alkotása, az óriás kockára hasonlító *Grande Arche* (Nagy boltív) díszíti. A kocka belül üres, a tengely irányában át lehet látni rajta, ami máris arra utal, hogy a tengelynek itt sincs vége, nemsokára eléri Párizstól nyugatra az éppen észak felé kunkorodó Szajná. A hetvenes évek elején Emile Alliaud építész – akinek tervét

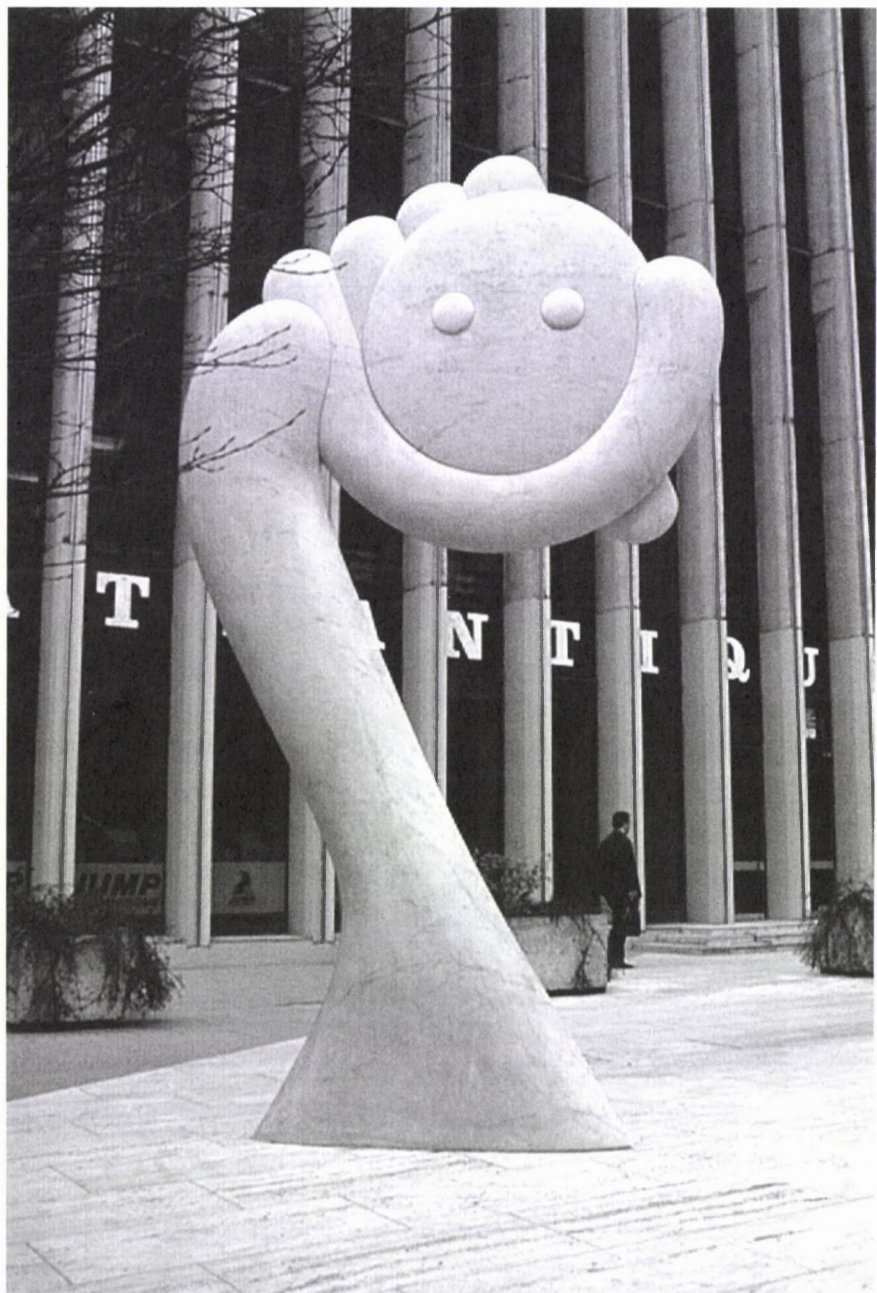


César: Le pouce



Claude Torricini: La grenouille

Georges Pompidou köztársasági elnök elfogadta – majdnem végeztetett a tengely további nyújtásának; egy parabola alakú óriási tükörrel, azaz tükörhomlokzatú épülettel akarta lezárni, melynek az lett volna az érdekessége, hogy bárholnan belenézve mindig a tengelyt tükrözte volna vissza. A terv nem valósult meg. Valéry Giscard d'Estaing elnöksége alatt újabb terv született egy kristály alakú épületre, de



Julio Silva: Dame Lune

ez sem jutott el a megvalósításig. Az 1989-ben felavatott Grande Arche egy eladdig ismeretlen dán építész, Johan Otto von Spreckelsen műve, aki megnyerte a François Mitterand köztársasági elnök kérésére kiírt pályázatot. A füstbe ment tervek között fájdalommal említem Schöffner Miklós kibernetikus torony-szobrát, amely a Szajna partján, a tengely bal oldalán emelkedett volna ki a felhőkarcolók közül, háromszáz méter magasra. Az egész városból látható Schöffner-torony lámpái, mozgó tükrei Párizs város közérzetét lettek volna hivatottak közhírré tenni. A közérzet milyenségének az lett volna fokmérője, hogy milyen fényt – ideges pirosat, nyugalmat jelentő kéket vagy a kettő között elképzelhető árnyalatok bármelyikét – sugároz a torony. A szobrot vezérlő számítógépnek a szükséges információkat ezer, Párizsban elhelyezett, a levegő tisztaságára, a járókelők mennyiségére, a közlekedési dugókra stb. érzékeny szerkezet szolgáltatta volna.



Calder: Le grand stable rouge

A Défense látványa lenyűgöző: felhőkarcolók és lombos fákkal árnyékolt tágas terek, egymás alatt-fölött bujócskázó utcák kies hajlatában meghitt kávéházak, kiskereskedések, vendéglők és áruház-paloták, parkok, melyekből öt-hat emelettel lentebb másik parkot látni, és szobrok, műalkotások mindenütt, mintha egy tündér csillagokat szikrázó palcája hintette volna szerte őket.



Atila: Le Sculpteur de nuages

A városnegyed új története 1958-ban kezdődik, akkor épül fel a CNIT, az ipar és a technika nemzeti kiállításcsarnoka, az óriási épület, melynek nincs oldalfala, melyet három pontra támaszkodó boltíves tető fed. A csarnokban kiállítás kiállítást követ. 1958-ban jött létre az az állam és az önkormányzatok által kinevezett bizottság, amelyiknek feladata lett előbb a Défense városnegyed urbanisztikájának elméleti kidolgozása, majd gyakorlati kivitelezésének megszervezése. A városnegyed minden porcikája központilag elképzelt terv szerint kerül a helyére. A városrendezés, azaz a városépítés eme formája merőben új és az eredményt látva nagyon megszívlelendő.

Az első tervcsomag előírásai 1964-ben 42 x 24 méteres alapon 100 méter magas tornyházakra adtak engedélyt (ekkor épültek az Aurora és a

Roussel-Höchst felhőkarcolók), a második tervcsomag 1970 táján már 200 méteres épületeket engedélyez, a tornyok harmadik nemzedéke (1987 után) lehet alacsony, lehet magas, azonban az épület belsejében, a korábbi szemlélettel ellentétben, a természetes fényé a fő szerep, a belső terek, az irodák személyes léptékűek s az építmény egészének lényeges jellemzője az energiával való takarékoság. A legújabb direktívák a hagyományos építőanyagok felé fordulnak: több lesz a gránit, több a márvány és kevesebb az üveg.

A Défense negyed sajátos arcélének elengedhetetlen színfoltjai a kortárs műalkotások. Talán a háború után újjáépülő Hollandiában, Rotterdamban volt ehhez fogható összetartozás – eleve elrendeltség – műalkotások és épületek között. Olyan az egész negyed, mint egy szabadtéri múzeum. A jelenleg kiállított hatvanöt mű alkotói között számos világhírű művész



Joan Miró

található. A két háború közti nagy generációt a szürrealisták mohikánjának, a katalán Joan Mirónak két képzeletbeli lényt ábrázoló színes szobra képviseli, valamint az amerikai Alexander Calder tizenöt méter magas, tökéletes egyensúlyi helyzetet képező és jelképező piros szobra. Neves kortársaink közül a párizsi César két művel szerepel, *Icare* (Ikarusz) című szobra az IBM európai igazgatóságának épülete előtt áll, híres hüvelykujjának (*Le Pouce*)

egyik tizenkét méteresre nagyított változata pedig a CNIT-csarnok mellett. A látogatók leghamarabb bizonyára Yaacov Agam óriási szökőkútját fedezik fel, amely a Défense negyedét uraló tér közepét foglalja el. Az 1977-ben befejezett szökőkút egy 26 x 86 méteres medencéből és egy 76 méteres vízbuktató párkányból áll, melyet 86 színre zománcozott, Velencében készített mozaikkockák díszítenek. A medencében 66 vízsugár 15 méter magasra lövell, a sugarak működése megszakítható, számítógéppel szabályozható, s mi több, zeneművekkel szinkronizálható. Négy alkotással egyedül az olasz származású Fabio Rieti szerepel a városnegyedben, ő a tűzfalakra festett szemfényvesztő képeivel hívta fel magára a figyelmet, s itt is, a gyorsvasút állomásához vezető gyalogosalagútban a különböző nézőpontokból más és más látványt nyújtó *Anamorphose* című művével kápráztatja el leginkább a nézőt. A szerzők között a nevében enyhén elfranciásodott Atila az egyetlen magyar származású művész. *Le Sculpteur de nuages* (A felhők szobrásza) című zománcfreskója szintén a központi téren áll.

A városnegyed egy műalkotásnak köszönheti a nevét is. A tizenkilencedik század végén Szajna vármegye előljárósága pályázatot hirdetett az 1870-ben Párizst a németekkel szemben hőiesen megvédő katonák és polgárok emlékezetére. Louis-Ernest Barrias *La Défense de Paris* (Párizs védelme) című allegorikus szoborcsoportja – melynek fő alakja Párizs városát, egyik mellékalakja, egy fiatal férfi a honvédeket, a másik, egy gyereklány az ártatlan civileket szimbolizálja – nyerte meg a pályázatot. A szobrot 1883-ban Courbevoie külvárosban állították fel, azonban az építkezések miatt néhány évre eltávolították, s csak 1983-ban, felavatásának századik évfordulóján került vissza eredeti helyére, a Defense negyed kellős közepébe, néhány méterrel magasabbra és merőben más környezetbe. Az ártatlan gyereklánynak immár csillogó, csilingelő mobilok, szobrok, karcsú tornyok és világvárosra sminkelt épületek lettek mindennapi társai. Talán valamit nőtt is attól, hogy magasabbra került...

Párizs, 1995

TARTALOM

NYITÓSZÓ	5
BESZÉLGETÉS OSSIP ZADKINE-NAL	19
BESZÉLGETÉS CZÓBEL BÉLÁVAL	29
A FESTŐK FESTŐJE	39
BESZÉLGETÉS PÁTKAI ERVINNEL	47
BORBÁS KLÁRA SZOBRAI	61
MULASICS LÁSZLÓ VILÁGA	67
HEINZ GAPPMAYR KIÁLLÍTÁSA ELÉ	73
A SZOBOR IDEJE Beszélgetés Harasztý Istvánna	83
A VAN ÉS A NINCS HATÁRÁN Beszélgetés Záborszky Gáborral	107
MOLNÁR VERA KIÁLLÍTÁSA BUDÁN Gutmann Galéria, Budapest, 2003. április 9.	127
EGY MAI FOTÓS APJA ÉS NAGYAPJA TÁRSASÁGÁBAN Zaránd Gyula kiállítása a párizsi Magyar Intézetben	137
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR AZ EIFFEL-TORONY ÁRNYÉKÁBAN	143
A GYEREKLÁNY ÉS A FELHŐKARCOLÓK	149

Magyar Műhely Kiadó
Budapest, 2009

www.magyarmuhely.hu

Felelős kiadó: L. Simon László

Munkatárs: Csillag István

Fedélterv: L. Simon László

Nyomdai munkák: *mondAr Kft.* Budapest

Terjeszti a Ráció Kiadó (www.racio.hu)

ISBN 978-963-7596-65-0

„Jelen könyvemben a felfedező utazókhoz hasonlóan igyekeztem szakvakba foglalni a képzőművészettel kapcsolatos benyomásaimat: a legelkelkemben mindig istenként tisztelt Cézanne kiállításának megrendítőtő élményét, a párizsi képzőművészeti nagyvásáron látottakat, a konkrét költészet egyik legjelentősebb képviselőjének, Heinz Gappmayrnek budapesti kiállításán megnyitóként elhangzott szövegemet, a fotós Zaránd Gyula párizsi kiállítását bevezető mondataimat és befejezésül a párizsi Défense-negyed becserkészése alkalmából összeszedett, művészettel kapcsolatos morzsákat.

Nem műtörténészként, hanem költőként, a tudományosság homlokszorító vaspántjai nélkül éltem meg mindazt, amiről írtam. Remélem, sikerült láthatóvá tennem, hogy az avantgárd kíváncsiság rendületlenül, mindennemű művészet feltárt és feltáratlan földrészei felett mindig az új, mindig az ismeretlen felé húzó motorként működik bennünk.”

Papp Tibor író, költő, tipográfus 1936-ban született Tokajban. Az 1956-os forradalom után Belgiumban, 1961 óta Párizsban él. 1992-től újra budapesti lakos is. 1962-ben egyik alapítója a Magyar Műhelynek, 1989-ben a világ első számítógépen működő folyóiratának, az alire-nak egyik elindítója, szerkesztője. József Attila-díjas.

ISBN 978-963-7596-65-0



9 789637 596650 >

1950 Ft