

ART LIMES

KÉP-TÁR XII.

PLASZTIKA - IPARMŰVÉS ZET - ILLUSZTRÁCIÓ

2020.2

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. PLASZTIKA ÉS IPARMŰVÉSZELET

- 5 Bakonyvári M. Ágnes: Plasztikai szándékok a kortárs szakrális iparművészetben
- 19 Wehner Tibor: Csekovszky Árpád keramikumművész életműve – múzeumi tükörben
- 25 Bodonyi Emőke: A fény és az anyag határán. Borkovics Péter művészete
- 31 Máthé Andrea: Nagy színváltó gubanc. (Ilona Keserü Ilona)
- 39 Feledy Balázs: Útban a plasztika felé, vagy már ott is vannak? Jelenségek a kortárs magyar kerámiaszobrászatban
- 51 Wehner Tibor: Nemcsak egynyári futó kaland. Pázmándi Antal újabb munkáiról

2. INTERJÚ

- 55 Molnár Eszter: Örökség. Beszélgetés Kecskés Ágnes kárpitművésszel

3. ILLUSZTRÁCIÓ

- 65 Dudás Barbara: Hincz-illusztrációk a Nyársforgató Jakab meséihez. Hincz Gyula, Tevan Andor, Keleti Arthur remekműve
- 71 Révész Emese: Réber László illusztrációi Örkény István Egyszeres novelláihoz

4. SZEMLE

- 87 Wehner Tibor: Egy kisvárosi kiskaléria nagy évtizedei. Komárom 1976–2011
- 101 Kakuk Tamás: Szétszéledt időben. Püspöky István kötetéről





Péteri József: Rózsafüzérek, 1992. (ezüst, zománc, féldrágák, olivabogyó mag) Fotó: Colibri



Bakonyvári M. Ágnes

PLASZTIKAI SZÁNDÉKOK A KORTÁRS SZAKRÁLIS IPARMŰVÉS ZETBEN

Az iparművészet fogalma hagyományosan azokat az alkotói megnyilvánulásokat jelöli, amelyek egyedi használati és dísz tárgyakat hoznak létre, valamint épületekhez készítenek szerkezeti vagy belsőépítészeti elemeket, illetve díszítik azokat.

A használati tárgyalakítás nem feltétlenül igényel plasztikai megnyilatkozásokat. Az építészethez kapcsolódó iparművészeti munkák azonban annál inkább! Maga az épületalkotás ugyanis – az anyaggal ki nem töltött, tehát fizikailag nem érzékelhető kiterjedésnek – a természeti térnek az értelmezése, az emberi tudat számára történő megközelítése. Így az épülethez kapcsolódó ötvös- vagy üvegművészek, továbbá keramikusok által készített nyílászáróknak, burkolatoknak, tértagoló elemeknek, díszítéseknek is összhangban kell lennie ezzel az alkotói szándékkal. Ennél fogva a természeti térnek – az épületek valóságán belüli – megközelítése, értelmezése csakis plasztikai tömegelemek, mint közvetítőkön át valósítható meg. Számos példája ismert ennek az emberi kultúra különböző időszakaiból: az ókortól kezdve a román stíluson, gótikán, reneszánszon, barokkon át a XX. század eleji historizmusig vagy szecesszióig.

Ennek a művészettörténeti hagyománynak a folyamata azonban Magyarországon megtört a XX. század első évtizedeiben. A jelenséget a Magyar Iparművészeti Főiskola Díszítőszobrász Főtanszak Díszítőszobrász Tanszakjának 1953/54. tanévre vonatkozó programja következők szerint összegzi: „A díszítőszobrászat különváltan a század elején tűnt fel. A századeleji nem éppen szerencsés városépítészeti a gyorstempójú és zavaros eklektikus épületeivel olyan tömegben igényelte az ún. 'díszeket' és 'díszítő' szobrokat, hogy azt csak gyári tömegcikkek formájában lehetett előállítani. E műveknek semmiféle

szerves kapcsolata ... nem volt az épületek szerkezetével, csak mint ragasztott 'dísz' rontották az épületet, várost és ízlést. ...

Ekkor különült el a szobrászat, illetve maradt magára, és legfeljebb emlékművek megoldása lehetett az egyetlen komoly feladata. E jól ismert korszakot felváltotta az új építészet, mely teljesen elvetett minden olyan elemet, ami nem kizárólagosan építészeti. Ez idő alatt szűntek meg azok a nagy műhelyek, melyek gyári úton készítették az épület- 'díszeket'.

Az új építészet további fejlődésében újra felvetődött az örök emberi igény, ami nemcsak építészeti elkülönülésben, hanem a képzőművészet egészével való törődésben kezd kifejeződni. Tehát az új építészet, formáival összhangban levő szobrászati tagokat, az építészeti tagokból adódó felületek, fülkék, csarnokok tereiben és felületein, az épülettel ... szerves egységben megjelenő plasztikai műveket kíván. Ez egy új, egészséges és gazdag építészeti kor kialakulását indítja, mely a társadalom egészének ügye.” (MOME Levéltár 1953. évi kézirat)

Ennek a dokumentumnak a szerzője – feltételezhetően – az a **Borsos Miklós** szobrászművész, akit az akkori Vallás- és Közoktatási Minisztérium 1946-ban megbízott a Magyar Iparművészeti Főiskola Díszítőplasztikai Főtanszakjának vezetésével. Az 1948-ban főiskolai rangot kapott intézményben folytatott másfél évtizedes tanári tevékenységét azért is jelöli külön korszakként a felsőfokú művészeti oktatástörténet, mert az építészet és a hozzá kapcsolódó iparművészet általa felismert összhangjának felbomlását jelentős mértékben állította helyre pedagógiai munkásságával.

Az iskola 1880-ban történt megnyitásakor egyetlenként működő (eredetileg „műfaragászati”) díszítő



Péri József: *Függő*, 1996.
(ezüst, almandin, gyöngy, rubin, opál)



Péri József: *Utazókehely paténával*, 1986.
(ezüst, rubin, m: 10,5 cm, átm: 9,5 cm)
Fotó: ColLibri

Péri József (1933–2003)

plasztikai szakosztály tevékenységének lényegét a XX. század közepén abban látta a főtanzak vezetője, hogy fogja össze a többi művészeti ág szakmai képzését, és ezzel minden művészeti ág alkotóját alapvetően plasztikai gondolkodásra, plasztikai szemlélet gyakorlására készítse. Ezzel vélte biztosíthatóknak az építészet és a hozzá kapcsolódó iparművészeti műfajok együttműködésben és kölcsönhatásban megvalósuló téralakító, illetve térértelmező szerepét. Ez az alkotói szemlélet és gyakorlat egyúttal új viszonyt teremtett a tárgy használati és valóságértelmező szerepe között is. Az építőművészi tevékenységben a tér természetének architektonikus vizsgálata, illetve filozofikus értelmezése végtelen voltának megtapasztalásához vezetett, ami az alkotókat az ehhez lehetséges személyes viszony keresésére ösztönözte. Ez a keresés természetesen vezetett el egy *szakrális jellegű valóságértelmezéshez*, ami az ebből született műveken is érezte hatását.

Borsos Miklós pedagógiai módszerének köszönhetően az 1960-as években szinte minden iparművészeti ágban megfigyelhető az a jelenség, hogy a tervezett tárgyakotás mellett megjelennek az önálló plasztikai igényű alkotások. A Mester – talán éppen hivatásának aranyműves-, vésnöki gyökerei miatt – a legerőteljesebb hatást ötvösművész tanítványaira gyakorolta.

A XX. századi magyar művészettörténet – a képző- és iparművészet különböző ágai közötti kapcsolat, valamint a valóságértelmező alkotói magatartás új lehetőségei keresésében – fordulópontként tartja számon az Ernst Múzeumban 1967-ben megrendezett *Fémplasztika-kiállítást*, amelynek összképe annak a szakmai kérdésnek az elvenségét érzékeltette, hogy az alkotók az ötvösség és a szobrászat, a tárgyakotás és a plasztikai kifejezés határait vizsgálják, értelmezik. Ezen a kiállításon szerepelt **Péri József** is, aki a Borsos-iskola második generációjának tagjaként, 1951 és 1956 között készült fel ötvösművészi pályájára.



A 2003-ban lezárult életmű egyik meghatározó sajátosságaként figyelhető meg *szakrális valóság szemléletének* – a műfajok, motívumok tartalmi meghatározottságán túl – az *anyagkezelés és a kompozícióépítés plasztikai erejével történő kifejezése*.

Azokat az ötvösművészeti műfajokat értelmezte újra, amelyek az egyes emberi személyiségnek vagy a különböző természetű közösségeknek (méltóságjelvények, címerek) az azonosságát képesek kifejezni. A személyes és a közösségi ékszernek XX–XXI. századi lehetőségeit szakrális világképének meggyőződésével és a plasztikai megformálás igényével kereste.

Technikai megoldásuk jellemzője, hogy a féldrágakő- vagy zománc-elemet bronz foglalatban helyezte el. A medálok plasztikai hatását sokszor maga az alapmotívum formája adja: a kereszt, mint egy oszlop és egy gerenda tektonikus szerkezete.

Ennek a műfajnak a korai darabjai szinte nyomtalanul kerültek mostani tulajdonosaikhoz, viselőikhez, és véletlenszerűen bukkannak fel csupán egy-egy iparművészeti galéria kínálatában. Az elmúlt években a Savaria Galéria online piacterén lehetett találkozni Péri Józsefnek egy olyan korai medáljával, amelynek alakját többféle kereszt-forma egymáshoz kapcsolása határozza meg, középpontját pedig egy féldrágakő hangsúlyozza. Ez a kompozíciós megoldás ismert az ókeresztény művészetből: a „*crux gemmata*”



Péri József: *Tabernákulum*, 1996. (sárgaréz)



Péri József: *Szent Szervita Rendalapítók ereklyetartója*, 1995/1996 (sárgaréz)



Péri József: *A Zsámbéki Tanítóképző Főiskola emlékére*, 1995. (bronz, 80 mm)



elnevezésű feszülettípusok – a pogányok gúnylódásainak kivédésére – a szenvedő Krisztus alakját drága- vagy féldrágakövekkel helyettesítették a kereszten. Pályájának utolsó éveiben Péri maga is készített ilyen kegytárgyakat a bakonybéli bencés monostor műhelyében. Péri József monumentális alkotásait éppen úgy, mint kisebb léptékű munkáit áthatja a *címer* műfaji hagyományainak újraértelmezése a plasztikusság igényével.

Az 1990-es években készült ezüst függőinek kompozíció megoldása is heraldikai megalapozottságot és plasztikus hatást tükröz. Egy (1996-ban) amorf alakúra mintázott és öntött ezüstlapnak, mint címerpajzsnek hangsúlyozott függőleges középtengelyét azzal is kiemeli, hogy a tengely felső harmadában ráhelyez egy féldrágakövet. Ezzel egy emberi test fejét jelöli, amelynek karjai a gyűrt alapon szétátrulnak. A középtengely lábakat sejtető vége kilóg a pajzsról és egy másik féldrágakövet tart. A corpusos és a (fél)drágaköves feszület kombinációi ezek a függők: viselőjük címerei, amelyek által kifejezik azonosságukat örökséghordozó közösségükkel és magával a hordozott örökséggel. Sajátos típusát alakította ki az 1990-es évek elején a *rózsafüzére*eknek nevezett imaeszköznek. A katolikus egyházi gyakorlatban megszokott 5x10 szemes füzér helyett Péri egyetlen tízszemes egységet fog össze körré. A kisszámú elemből formázott kör vonala olyan feszessé válik, ami szinte változatlanságot biztosít alakjának – szemben a nagyobb számú füzér térbeli elrendezésének többféle lehetőségével. Az imaeszköz feszes befoglaló formája és ebből adódó plasztikai ereje a címerpajzs jellegét ölti fel ezeken a tárgyakon, amihez – féldrágakövek beiktatásával – jelvényként csatlakozik egy feszület, egy „*crux gemmata*”, vagy a kereszti motívumra komponált IHS felirat.

A heraldikai gondolkodás olyan elemi erejű meghatározója lett Péri József emberi tartásának és alkotói szemléletének, hogy a számára azonosságot jelentő egyetemes értékek átörökítésének személyes küldetését is ehhez a műfajhoz kötődve tartotta véghez vihetőnek.

Érzékletes példája ennek a Szent Szervita Rendalapítók ereklyetartója a Budapest–belvárosi Szent

Anna-templomban. A címerpajzs síkbeli jellege ellenére a betű-, csillag- és növényi motívumok anyagbéli megformáltsága plasztikus hatású. Az euklidészi geometria rendszeréből való kiemelésük és egyéni térbeli elrendezésük pedig nemcsak a három dimenzió, de egyenesen a végtelenség élményét adja. Így a rendalapítók fizikai létezésének maradványait őrző tárgy nemcsak motívumainak tartalmával, hanem azok plasztikussága és térbelisége révén is emlékeztet örökségük megőrzésére és továbbéltetésére.

Ez a szemléletmód megmutatkozik Péri József több olyan szakrális alkotásán is, amelyek a vallásos liturgiában használható eszközökként valósultak meg. Az 1986-ban készült, és egy piarista szerzetes barátjának ajándékozott *Utazókehely paténával* egyszerű formavilágú, szinte teljesen díszítés nélküli ezüst tárgy. Nodusán azonban plasztikusan gyűrt hatású organikus forma fut körbe, amelynek közepén rubin követ helyezett el az alkotó. A rubin fénye úgy tükröződik a kupa ezüst felületén, mintha annak belsejébe engedne belélni – akár észlelve ott a szent vért.

Fotódokumentumok (Magyar Iparművészet 1997/1 – belső címloldal) őrzik csupán azt az 1996-ban sárgarézből domborított *tabernákulum* ajtót, amely egy Mátra-béli ismeretlen falu templomába került. Az ajtó befoglaló formája álló téglalap, a rajta lévő, plasztikusan mintázott kompozíció heraldikai jellegű jelvényként is értelmezhető: a nyitott könyvet, amelyből pecsétnyomók sokasága lóg ki, őrizi a Bárány, a feltámadás győzelmi zászlójával. Szinte minden motívum címerszerűen hordoz egyfajta közösségi örökséget. A tabernákulumon kialakult egységük az alkotó bensőjéből fakadt.

Péri József ötvösművész életműve az egyik legkorábbi példája annak, hogy a XX. század közepén a magyar iparművészetben miképpen jelent meg a plasztikai kifejezés igénye és a szakrális világszemlélet szükségyszerűsége.

Csekovszky Árpád keramikusművész ugyanazokban az években volt a Magyar Iparművészeti Főiskola hallgatója, Borsos Miklós növendéke, mint Péri József. Az ő életművében is hangsúlyosan mutatkozik meg a Mester pedagógiájának hatása: törekvés

a *plasztikai kifejezés* egyéni módjának megtalálására és a valóságértelmezési igényeknek a szakralitáshoz kapcsolódása.

Valamennyi munkájában érezhető, hogy egyik legmeghatározóbb valóságélményünknek, a térnek a megnyilatkozási lehetőségeit vizsgálta, elemezte. Ez érlelte meg jellegzetes alkotói módszerét, amelynek lényege, hogy a mintázó szobrászi gyakorlat hagyományaival szemben megteremtette az épített téri alakzat *plasztikai műfaját*. Épített kompozícióként jelenített meg organikus tömegeket (antropomorf edényeket, állatalakokat, idoloikat), a lovas, illetve a kocsihajtó motívumát, valamint – pályájának két kiemelkedő pontján – *szakrális témákat* is.

Az elvonatkoztatott tér konkretizálhatóságának lehetőségeit vizsgálva, és ehhez az *architektonikus kifejezés* eszközeit használva Csekovszky Árpád is eljut valóságértelmezésében a tér végtelenségének és az idő örökkévalóságának kérdéséig.

Ez *murális alkotásain* és *plasztikus városképein* úgy jelenik meg, hogy a nem derékszögben záródó síkok találkozásából adódó sajátos mértani tömegek és ezek terei a fizikai tér dimenziói elfogadott számának (3) növekedését vetik fel. Ezzel a fizikai, valamint a *transzcendens valóság* szerves egységének képzetét keltik.

A *muráliák* valóságértelmezési felismeréseinek *körplasztikai érvényessége* is foglalkoztatta az alkotót. A kocka *alapegységéből* felépített kompozíciók a *tektonikus szerkezetek* térképző, illetve *térmeghatározó képességeit* is körüljárják. Ívesen meghajló négyzetlapok, meghasadt felületű síkidomok, a hasadékokból kibomló síkidomcsokrok az építői ezeknek a *plasztikáknak*, amelyek az agyagból formált tömegek és üregeik, valamint az általuk érzékelhető tér viszonyait értelmezik, elemzik. 1976-ra az ívesen hajlított kőcseréplapok, szalagok egymáshoz illeszkedve a *térben kibontakozó kereszt* képzetét keltik.

A *tektonikus szerkezet*, vagyis az oszlop és gerenda *merőleges kapcsolódásából* kialakított konstrukció a *horizontális-vertikális meghatározottságú valóságkép* modellje. Ugyanakkor biztos *iránymeghatározó* is az ember térbeli tájékozódását illetően, és *léptékjelölő* az emberi és emberfeletti viszonyában.

A *dőlt kereszt* egyértelműen az emberi vállon hordott keresztet jelenti. Csekovszky Árpádnak – erre a motívumra épülő – kompozíciójában azonban nem egy figura jelenik meg a maga keresztjével, hanem *keresztek sokasága* és *embertömegek*. A *Dőlt kereszt* és a *Keresztvivők* című szobrok alakjait idolszerűen formálta meg az alkotó. Így a keresztthordozás *situációjának* passzív résztvevőiként jelennek meg.

A *társadalom arc nélküli, végtag nélküli* (vagyis *személytelen és cselekvésképtelen*) kirekesztettjei, számkivetettjei számára büntetésük eszköze – *tektonikus tulajdonságai által* – érezteti a *természeti tér* és benne a *szenvedők sorsa végtelenségének* perspektíváját. A lét sajátos *ellentmondása* nyilatkozik meg ezekben a művekben: az *emberi sors társadalmi-történelmi meghatározottsága* és *transzcendens perspektíváinak ütközése*. Ennek az *egzisztenciális tapasztalatnak* további *gondolati és plasztikai kibontását* jelentik a *Keresztút* egyes állomásait idéző *fülkekompozíciók*. A *figurák agyaglapokból és szalagokból, hegeres elemekből* felépített testének *organikus jellege* anyagi valóságuk szerinti létezésüket hangsúlyozza. Így nem csupán a tér észlelését segítő *kompozíciós tömegek*. Az *anatómiai hitelességhez képest* sokszor *felfokozott méretű végtagjaikkal* sorsuk *aktív részeseinek*, *keresztjük vállalóinak* mutatkoznak. A *dőlt helyzetű kereszt* gyakran *kilógnak a fülkék teréből* – *túlmutatva ezzel az adott helyzetben betöltött konkrét szerepükön*.

A *keresztmotívum nélküli fülkeplasztikák* (*Ecce Homo, Utolsó vacsora, Pieta*) *kompozíciós rendszere* a *plasztikus városképekével* mutat rokonságot. A *figurák, a berendezési tárgyak* vagy az *építészeti elemek megjelenítése* sem a *perspektíva tövényeihez*, sem a *horizontális-vertikális meghatározottságokhoz* nem alkalmazkodik. *Adott téregységben* többféle *nézőpont látványa* érvényesül együttesen. A *motívumok síkjai és tengelyei* a *látványbéli szokásoktól eltérő szögekben metszik* vagy éppen *takarják egymást*. Ez a *rendszer* a *háromdimenziós valóság kompozícióján belüli érvénytelenségét* érezteti, és ugyanakkor *megengedi a transzcendencia jelenlétének* lehetőségét.



Csekovszky Árpád: *Pieta*, 1993. (oxidál színezett kőcserep, 29 cm)



Csekovszky Árpád: *Ecce homo*, 1993. (kőcserep, 16 cm)



Csekovszky Árpád: *Feszület*, 1993. (oxidál színezett kőcserep, 20 cm)



Csekovszky Árpád: Szent György, 1994. (oxidál színezett kőcserép, 62 cm)



Csekovszky Árpád:
Utolsó vacsora, 1992.
(oxidál színezett kőcserép, 70 cm)

Csekovszky Árpád:
Keresztút, 1993. (terrakotta, 33 cm)
Fotók: Csekovszky Balázs

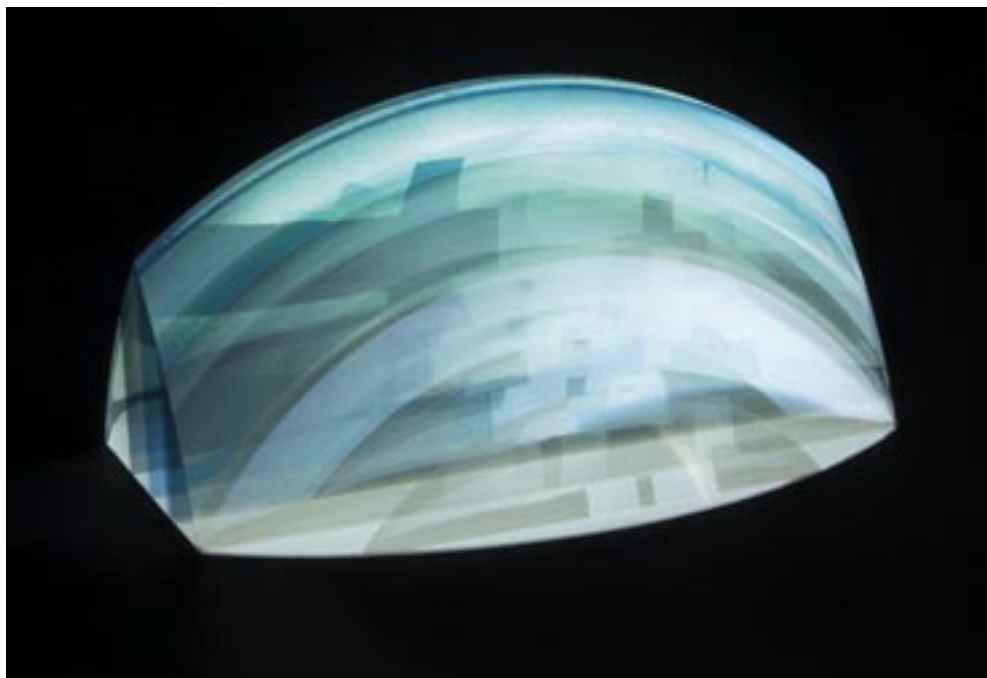


A szakrális művek sajátos csoportját képviselik a keresztet álló helyzetben szerepeltető *corpuszok*, *feszületek*, *golgoták*. A keresztet hengeres elemekből, Krisztus testét csövekből, félgömbökből formázza az alkotó. Mindez dekoratív hatást eredményez, népies hangvételt idéz, ami a festett díszítő motívumokkal együtt a Krisztus kereszthalálához való érzelmi viszonyt tükrözi. Azét az érzelmét, amely a megváltást olyan felszabadultsággal tudja fogadni, hogy annak plasztikai jelére díszítő motívumokat fest.

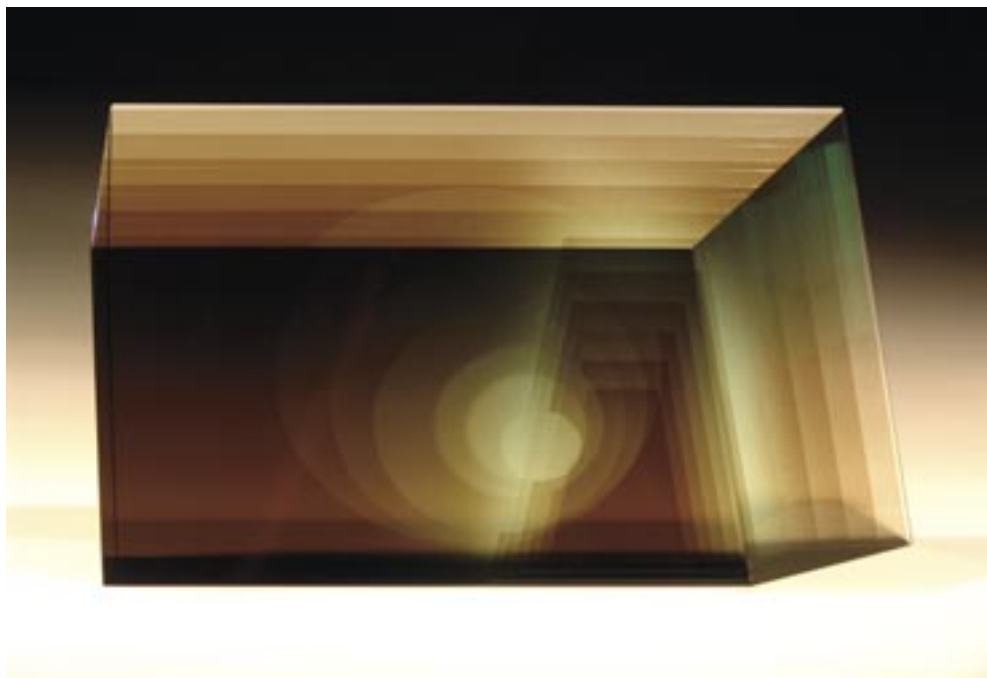
Az álló keresztmotívum másik variációját jelentik a kőcserép lapba mélyített formaképzések: a kereszt és a megfeszített test negatív lenyomatának ábrázolása. A negatív tér, mint adott tömeg lenyomatának helye – a tömeg anyagszerű megjelenésének hiányában – annak szellemi természetű megnyilatkozását érezteti, mintegy a feltámadás lényegét fogalmazza meg és teszi megközelíthetővé a szobrászat nyelvén.

A *Sárkányölő Szent György* alakjához kapcsolódó domborművek, fülkeszobrok, faliképek és kisplasztikák

végigkísérik Csekovszky Árpád egész életművét. Különleges jellemzője ezeknek a műveknek – a kocsihajtók lovasaival szemben –, hogy a Szent alakját feltűnő anatómiai hitelességgel ábrázolta az alkotó. A test anatómiai megfeleléseinek megengedését indokolhatja, hogy abban a történelem által hitelesítetten nyilatkozott meg a transzcendens valóság. Szent György és a sárkány szembenálló kettőse valóságos konkrétsággal tölti meg azt az összeütközést, amely a *Dőlt kereszt* és a *Keresztvivők* kompozícióin a maga elvontságában, a lét történelmi-társadalmi meghatározottsága és transzcendens perspektívái között volt érezhető. Szent György személyének kortalansága, évezredekben át tartó népszerűsége azzal indokolható, hogy – noha társadalmi kitaszíttottsága a vértanúságba kényszerítette – a sárkány alakjában megjelenő gonoszt legyőzve egy emberi közösség létének folytonosságát segíti elő. Emiatt Szent Mihály arkangyal földi harcostársának tartja a legenda, lovát pedig Krisztus apokaliptikus fehér lovával azonosítják. A történelmi idő végtelenné tágulásának lehetősége



Bohus Zoltán: *Keresztek*, 2015. (rétegelt, ragasztott, polírozott üveg, 16x32x22 cm)



Bohus Zoltán: *Illumination*, 2006. (rétegelt, ragasztott, polírozott üveg, 29x47x9 cm)



Bohus Zoltán (1941–2017) a *Dűnék* című (2014) plasztikájával. Fotó: Bohus Eszter közlése által

ölt tehát testet Szent György alakjában, aki a III–IV. század fordulójától az Utolsó Ítélet idejéig állandó szereplője az emberi történelemnek.

Csekovszky Árpád művészi és hitbéli valóságértelmezésének szintézisét megtalálta a természeti és architektonikus tér kapcsolatának törvényszerűségeit, tömeg-mozgás-idő és tér viszonyait vizsgálva. A történelmi-társadalmi meghatározottságok és az emberi lét transzcendens perspektíváinak ellentmondása Szent György alakjában vált feloldhatóvá számára.

Bohus Zoltán üvegszobrász Borsos Miklós tanári tevékenysége után, 1961 és 1966 között volt a Magyar Iparművészeti Főiskola díszítő-festő szakos hallgatója. Életművében mégis a plasztikai megnyilatkozások hangsúlyosak. Első szobrászi megnyilatkozásainak anyaga fém volt: domborított vörösrézlemezről, illetve krómacélból készített kompozíciókat. Később azonban a síküveg feldolgozásával, rétegezésével, ragasztásával, csiszolásával, savfényezésével, polírozásával alkotta szobrait. A művek anyagának lehetőségei szerint vizsgálta, értelmezte a tér természetét, illetve tette

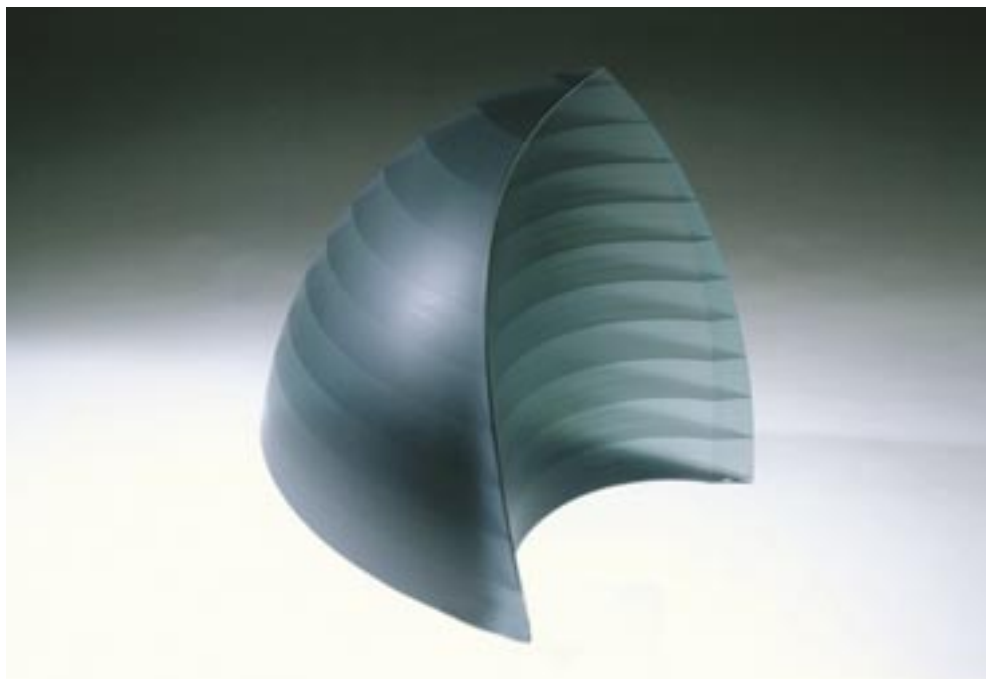
érezhetővé a valóság szakralitásának jeleit. Életművéből kiragadott bármely munkája jól jellemzi alkotói gondolkodásának, valóságértelmezésének egységét. A 2006-ban készült *Illuminatio* (Megvilágosodás) című kompozíció profánnak tűnő címe egy szabálytalan négyzögekkel határolt mértani testet jelöl meg. Ennek tömegét egymáshoz ragasztott függőleges üveglapokból építette fel az alkotó. A ragasztás előtt azonban úgy munkálta meg az egyes üveglapokat, hogy azok – tömbbé válva – a test belsejében egymás mögé sorakozó koncentrikus körök képzetét keltsék. Az anyagiségében hófehéren ragyogó elsőt egyre növekvő méretű és anyagszerűségüket mindinkább elhagyó körök követik az üveg fény által átjárt, borsárgán aranyló közegében.

Milyen törvényszerűségek szerint lehetséges az, hogy a távolodó látvány képe növekszik? A természeti valóságában nem ezt szoktuk meg! Amiképpen azt sem, hogy a mértani test élei hátrafelé szíjjel tartsanak. Az ikonok fordított perspektívájának terébe kerültünk most mi – szemlélők? Beléptünk a mértani test belsejébe? A természetből a természetfeletti? A kompozíció előlnézeti síkjának jobb szélén egy hátrafelé szűkülő perspektívájú – vagyis a természeti valóságot modellező – kapunyílás képe is erre biztat bennünket! Ennek a nyílásnak minden bal oldali keret-szára találkozik valamilyen formában a háttér felé egyre növekvő körlapokkal: az egyre szűkülő fizikai nyílás az egyre táguló természetfölöttivel. Szemléltetheti ez a kettős perspektívájú kompozíció, ahogyan az isteni és emberi valóság találkozik, sőt egymásba lényegül?

Az *Álomkapu* (2009) című plasztika sokszögű talpatáról egy kék üvegtorony emelkedik a magasba. Kapuja a mű középtengelyében látható. Lépcsődi nem egy építészeti tér tetőjéig futhatnak, hanem a kompozíció nyitott felső határán túlra. Honnét ez a szabadságuk és vajon hová vezetnek? Az üvegtömb alsó egyharmada – a kapu környezete – a távolodó élek és felfelé haladó vonalak összetartásával a perspektíva törvényei szerint szerkesztett közeg, vagyis a természeti valóság modellje. A kapu fölött elinduló lépcsősor vonalainak felfelé tágulását azonban nem indokolja tükörképként való megjelenésük.



Bohus Zoltán: *Sejt-plasztika*, 1977.
(ragasztott, csiszolt üveg, 150x150x80 cm),
Budapesti Állatorvostudományi Egyetem
(1986-ban megsemmisült)



Bohus Zoltán: *Üveg-kagyló*, 2002. (ragasztott, csiszolt üveg, 25x35x35 cm)

Mivel a lépcsők anyagi valósága – vagy anyagtalansága? – megegyezik a kapuéval, a látási szokásoktól eltérő képi megjelenésük a természetfeletti valóság jeleiként engedi értelmezni őket. Így a kapu és a lépcsők találkozása két valóságdimenziónak az érintkezését sejteti. Ezt erősíti az a jelenség is, amint a tér horizontális mélységét megjelenítő sötét üvegkötegekből meggyőző határozottsággal kiemelkedik a lépcsők kéken világitó transzcendens áttetszősége. Felületük minél jobban szélesedik, mellettük a sötétség sávja annál jobban vékonyodik. A kapu mögötti mélység sötétjét is megtöri a lépcsőkről aláfutó, szükség szerint fénylő egyenes motívuma. Miért álom ez a kapu?

Bohus Zoltán kompozícióinak anyaga, a kvarchomok – halmazállapotváltozásai után – üveggé lehet és képessé válhat a fény áteresztésére. Ez a fizikai folyamat és az üvegplasztikákban megnyilvánuló valósága szimbolikusan megjelenítheti-e a Húsvétban ünnepelt Fény győzelmét?

A *Keresztek* (2015) című üvegszobor alapját egy megközelítőleg félkör keresztmetszetére felépített boltíves térforma adja – akár a Földet körülölelő Égbolt. Az egymáshoz ragasztott, függőleges lapokból képzett üvegtömeg kékségében megsokszorozva látható az ókorban elterjedt kínzóeszköz, illetve Jézus megváltó szenvedése eszközüének képe. Sokkoló hatású a keresztek sokasága! Üvegboltozatbéli elhelyezkedésük sajátos helykeresésre hívja meg a szemlélőt. Az elő- és középteret kitöltő, több fényserű forma mögött a háttér jobb szélén egy sötét kínzóeszköz képe látható. Az alattuk lévő sötét felületek földi állásbiztonságukat érzékeltetik. Ezzel szemben meghökkentő az üvegtest bal széléről benyúló vízszintes keresztforma a maga árnyékával – mintha az álló sötét forma párja lebegne a magasban. Ez a motívum megingatja a szemlélő földi állásbiztonságát is. Önkéntelenül is keressük helyünket ebben a térben. Hol találjuk meg? Hol találunk kapaszkodót?



Bohus Zoltán: *Álomkapu*, 2009. fémgözült, ragasztott, csiszolt, polírozott üveg, 41,5x20,5x11,5 cm). Fotók: Bohus Zoltán

Az üvegtömb különböző pontjain különböző méreteken látható keresztek sem a természeti tér perspektívája, sem az ikonok terének fordított perspektívája szerint nem viszonyulnak egymáshoz. Az üvegboltozat belsőjének – horizontvonal és függőlegesek-vízszintesek nélküli – látványában, vagyis a végtelen természetfölötti valóság modelljében is csak a kereszt-szárak merőlegesei adnak a szemlélő számára biztos tájékozódást, megtartottságot. Megtaláljuk-e a kapcsolatunkat velük? Megtaláljuk-e a helyünket közöttük?

Bohus Zoltán – szakrálisan is értelmezhető – üvegplasztikai kérdésfelvető művek. Kérdezve vezetnek a szemlélőt azoknak a valóságértelmezési választásoknak a megtalálásához, amelyek az alkotó számára a tér természetének vizsgálata, értelmezése során tárultak fel.

Homályból a fényre

A Csekovszky életmű

ritkán látott darabjai

a 10 éve megnyílt

Csekovszky Gyűjtemény Kiállítóházában

Köz- és magángyűjteményekben őrzött művek



From obscure to light

Rarely seen items of the Csekovszky oeuvre at the Art Gallery of the Csekovszky Collection opened 10 years ago.

Pieces kept in public and private collections.

Aus dem Zwielicht ins Licht

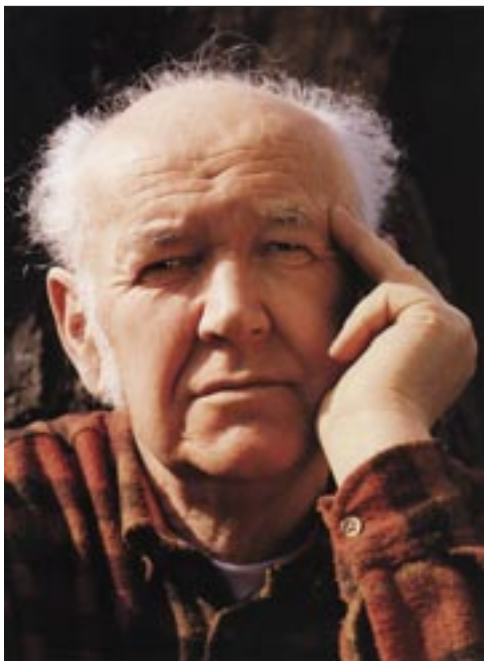
Die selten ausgestellten Kunststücke des Lebenswerkes von Csekovszky im vor 10 Jahren eröffneten Ausstellungshaus der Csekovszky-Sammlung

Die in öffentlichen und privaten Sammlungen aufbewahrten Werke

Wehner Tibor

CSEKOVSZKY ÁRPÁD KERAMIKUSMŰVÉSZ ÉLETMŰVE

MŰZEUMI TUKÖRBEN



Csekovszky Árpád (1931–1997)

A művész-életrajzokban, a művészeti lexikonok alkotói címszavainak adatsoraiban az egyik legfontosabb fejezet a közgyűjteményekben őrzött művek felsorolása: a precízebb nyilvántartások pontosan regisztrálják, hogy az adott művész mely alkotása melyik gyűjteménybe került, de általában ezekben az adatszerű jegyzékekben csak az intézmények nevei olvashatók. A múzeumok, a múzeumi és a művészeti gyűjtemények a művek megszerzésével, megvásárlásával és birtoklásával minden esetben egy-egy művész munkásságát legitimálják, s korántsem lényegtelen tényező, hogy mely alkotónak mely alkotásai kerülnek, kerültek egy-egy óhatatlanul is eltérő minőségeket reprezentáló – a hosszú távra szóló megőrzés és esetenként a bemutatást garantáló, egy-egy korszak művészetét fémjelző –

kollektív szerves alkotórészévé. Különösen érvényes mindez az ún. iparművészeti alkotóterületek XX. századi művészeire: ezen ágazatok alkotóira és alkotásaira sokkal kevesebb gyűjtemény koncentrál, mint a festők, grafikusok, szobrászok műveire. És e viszonylagos háttérbe-szorítottságon túl az ún. iparművészeti területek progresszív szemléletű alkotóinak meg kell küzdeniük a gyűjtemények létrehozását, bővítését jellemző konzervatív szemlélettel is: az új törekvések új szellemű műveinek komoly küzdelmet kell vívniuk a múzeumi körök vásárlásokban tettest öltő elismeréséért.

Ezek a vázlatosan felvillantott tényezők határozták meg a XX. századi magyar kerámiaművészet egyik kiemelkedő alkotó-egyénisége, Csekovszky Árpád műveinek múzeumi gyűjteményekbe vezető útját is. Mint közismert, Csekovszky Árpád az 1950-es évek második felétől az 1990-es évekig ívelő, négy évtized alatt kifejtett munkássága révén a modern magyar kerámia egyik megújítója volt: egyedi kivitelezésű kerámia-kisplasztikái és állami megrendelésre készített, épületekhez kötődő és szabad térbe helyezett monumentális kompozíciói a hagyományos iparművészeti, funkcionális és dekoratív jellegén túllépve a kerámia fantasztikus alakítási és formai-kifejezési lehetőségeit kibontakoztató, autonóm, plasztikai hatóerőket összpontosító műalkotásokként születtek meg. A Csekovszky-kerámiák mindazon túl, hogy a teret izgalmasan szervező, létrejöttük időszakában kompozicionálisan és formailag is újszerű munkák, egyszersmind mély gondolatossággal áthatott, súlyos tartalmi mondanókat hordozó, hol a népművészeti tradícióval, hol a klasszikus plasztikai eszményekkel, hol a keresztény ikonográfiával felelő, párbeszédet kezdeményező kompozíciók. E jellegzetes, korszerű, modern, kísérletező indíttatású alkotói szemléletet tanúsító jegyek fénytörésében kell mérlegelnünk



Csekovszky Árpád: Kocsihajtó, 1967. (samottos terrakotta, 46 cm)



Csekovszky Árpád: Kocsihajtó, 1962. (samottos terrakotta, 38 cm)



Csekovszky Árpád: Lovas, 1959. (terrakotta, 25 cm)



Csekovszky Árpád: *Három lovas*, 1972. (oxidál és mázzal színezett, 57 cm)



Csekovszky Árpád: *Lovas harcos*, 1966. (mázás kerámia, 48 cm)

a Csekovszky-művek közgyűjteményekbe kerülését, illetve múzeumi tárggyá válásának jelentőségét. Az 1999-ben megjelent *A magyar kerámiaművészet I. Adatok, alkotók 1945–1998* című adattár, és az ugyanebben az esztendőben közreadott *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon* első kötete is négy hazai és egy külföldi gyűjteményt jelöl meg Csekovszky Árpád műveinek őrzőhelyeként: a budapesti Iparművészeti Múzeumot, a pécsi Janus Pannonius Múzeumot, a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió és a siklói Kerámia Alkotótelep gyűjteményét, valamint a franciaországi Vallauris (ahol 1970-ben a Nemzetközi Kerámia Biennálé I. díját nyerte el) kerámia kollekcióját. (A siklói Kerámia Alkotótelep időközben megszűnt, és gyűjteménye a pécsi múzeumba került, míg Kecskemét alkotótelepének gyűjteménye folyamatosan harcol a múzeumi státusz megszerzéséért, s ennek jegyében 2013. tavaszi nyári hónapjaiban nemzetközi gyűjteményéből a budapesti Iparművészeti Múzeumban rendezett *Művészet az agyag kolostorából* címmel nagyszabású kiállítást, amelyen Csekovszky Árpád 1996-os *Lovas* című, mintázott samott kerámiaszobra szerepelt.) A legrangosabb és legnagyobb magyar iparművészeti gyűjtemény, a budapesti Iparművészeti Múzeum tizenhárom Csekovszky-kerámiát őriz. Ennek az együttesnek az a legfontosabb jellemzője, hogy az 1957-es korai munkáktól – *Szobor*, *Szobrocska* – az 1994-es *Pécs bevétele* című mozgalmas dombormű-kompozícióig mintegy vázlatosan átfogó áttekintést ad a művész munkásságáról: a még a tárgyformáláshoz kötődő, de már az önállóságot kereső 1950-es évek végén, majd az 1960-as években készült munkák (*Tál* 1959, *Kaspó* 1960, *Figura váza* 1961) mellett az életmű legjelentősebb műcsoportjaihoz kötődő alkotások is (*Emberek a kocsin* 1971, *Korpusz* 1993) megjelennek a budapesti gyűjteményben. Csekovszky Árpádot baranyai-pécsi kötődésén túl – a művész 1931-ben született a Baranya megyei Csikóstöttösön – a dél-dunántúli városhoz és tájegységhez fűzi az is, hogy 1970-ben dolgozott a siklói Nemzetközi Kerámia Szimpozionon, és rendszeresen visszatért műveivel a pécsi Országos Kerámia Biennáléra is, ahol 1975-ben elnyerte a seeregyszemle I. díját. Ezek a kapcsolatok is indokolják,



Csekovszky Árpád: *Lovak*. 1976.
(mázás kerámia, 43 cm)

hogy az ugyancsak jelentős kerámia-gyűjteménnyel rendelkező pécsi Janus Pannonius Múzeum tizenhét alkotását őrzi. A pécsi múzeumi Csekovszky-kollekció három 1960-as években alkotott munka (*Harcosok* 1960, *Nagy lovas* 1961, *Mesélő* 1968) mellett az 1970-es évek lovas- és kocsihajtó-kompozícióira koncentrál (pl. *Kocsihajtó csoport* 1970, *Lovas szekér* 1970, *Három lovas* 1970), de az ugyancsak jelentős műcsoportra utaló *Keresztvivők*-kompozíció (1975), és két elvont, geometrikus *Térkonstrukció* (1977, 1980) is jelen van az együttesben. Az átfogó nemzetközi kerámiaművészeti kontextust megteremtő kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió gyűjteménye – amely öt kontinens 44 országából (és a különböző magyar településekről) Kecskemétre érkezett csaknem ötszáz művész mintegy háromezer alkotását őrzi – három Csekovszky-művel büszkélkedhet: az 1969-ben alkotott *Lovassal*, az 1992-ben készített *Fekvő idol drapériával* című művel és az 1994-es *Sírbátétellel*. (A művész többször dolgozott Kecskeméten, az „agyag kolostorában”, 1992-ben és 1996-ban a Stúdió ösztöndíjasa is volt.)

A budapesti Csekovszky Gyűjtemény Kiállítóháza – amely a művész egykori, napjainkra kibővített műtermében berendezett állandó kiállítással, és számos

konferencia megrendezésével, valamint kiadványok közreadásával ápolja a művész emlékét s hívja fel a figyelmet munkásságának jelentőségére – a magyarországi közgyűjteményekben őrzött alkotásokat összegyűjtve rendkívül tanulságos kiállítást rendezett néhány évvel ezelőtt. A magyar múzeumi raktárakban rejtőzködő, csak ritkán bemutatott alkotásokat tárta közönség elé, s ezzel már önmagában is missziót teljesített. Mindezen túl ez a kiállítás megteremtette a konzekvenciák megvonásának lehetőségét is: arra a kérdésre keresett választ, hogy a közösséget, a kollektív emlékezetet szolgáló, a magyar művészet történetét dokumentáló múzeumi intézmények méltóképpen reprezentálják-e Csekovszky Árpád munkásságát, s a legfontosabb művek kerültek-e a közgyűjteményeibe? Erre a felvetésre az egyértelmű, határozott válasz megadása igencsak nehéz: természetesen szívesen látnánk még több, remekbe szabott Csekovszky-kompozícióit is múzeumaink kollektívában – és nemcsak a raktárak polcain, hanem élővé varázsolt, látogatókkal zsúfolt kiállítótermekben is –, de a rákosligeti Kiállítóház állandó gyűjteményével és az ezt szervesen kiegészítő, alkalmanként megrendezett időszaki kiállításokkal sem lehetünk elégedetlenek. Csekovszky Árpád keramikus-szobrász XX. században született alkotásai – mint múzeumokban őrzött műtárgyak – az időközben ránk köszöntött XXI. században is eleven mondanókat hordozva, komoly esztétikai értékeket reprezentálva, szellemi izgalmakat indukálva – a kerámia-ágazat XX. század utolsó harmadában lejátszódott fordulatait és változásait tükröztetve, s a plasztikai szölamok felerősödését tanúsítván – szólnak hozzánk.



Csekovszky Árpád: *Térplasztika, díszút*. 1978. (mázas pirogránit, 300 cm) Bp., XVII. ker., Fotók: Csekovszky Balázs



Borkovics Péter *Genezis* című kiállítása (interiőr részlet), 2019. Palazzo Loredan, Velence



Borkovics Péter: *Amorf* 2020. (összeolvasztott síküveg, 40x40x8 cm)

Bodonyi Emőke

A FÉNY ÉS AZ ANYAG HATÁRÁN

BORKOVICS PÉTER MŰVÉSZETE

Már harmadéves főiskolás korában felhívta magára Borkovics Péter a figyelmet, amikor megnyerte az Artemide magyarországi lámpapályázatot. Azóta megszokhattuk tőle, hogy mindig különleges művekkel jelentkezik. Belső meggyőződésből fakadó utat követ, ami csak a sajátja, és ami egyaránt következetes, magának való és titokzatos. Magányos alkotó, egyedül szeret dolgozni, ugyanakkor társasági ember, fontosnak tartja a hazai üvegművészet sorsát, jelen van a szakma közösségét reprezentáló eseményein, és művészetét nemzetközi szinten is számon tartják. Ahhoz a nemzedékhez tartozik, amelyik már örökségként kapta azt a szemléletet, hogy üvegből nemcsak használati tárgyak, hanem autonóm értékű, sok esetben filozofikus mélységű gondolatokkal gazdagított képek, plasztikák készülhetnek. Tanárai – Vida Zsuzsa, Buczkó György, Bohus Zoltán, Horváth Márton, Gaál Endre – annak a nagy generációnak a képviselői, akik a Magyarországon az 1960-as évek közepétől meginduló, az üveg kötetlenebb felhasználását célzó, kísérletező folyamat résztvevői, majd követői voltak. Idővel Borkovics Péter is katedrához jutott, szinte jellepelesen is folytatva elődeinek a munkáját. Először egykori tanára, Vida Zsuzsa mellett tanított a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában, majd tizennyolc év után váltott és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem adjunktusa lett.

Már pályakezdésének évében elnyerte a Moholy-Nagy László formatervezési ösztöndíjat (1994–1997), amelynek keretében lámpatestek tervezésével foglalkozott. Minden esetben a funkcionális tárgy és a plasztika sajátos ötvözésének lehetőségeit kereste, amely a többi használati tárgyaira – a kehelysorozatra, a kisméretű feles poharakra – is jellemző maradt. Az ujjas és arcos feles poharak belseje egy-egy kisplasztika – legyen egy arc vagy egy benyúló ujj – negatív lenyomatát rejti. Köztéri művei között érdemes megemlíteni a pécsi Világ Világossága Látássérült

Gyermekek Iskolája előtt elhelyezett kültéri díszlámpát, valamint 1996-ban őt kérték fel a brüsszeli Contact Point Hungary homlokzati portálfeliratának elkészítésére is. Különleges feladatnak bizonyult a római kori, II–IV. századbéli, a külsején hálólüveggel díszített üvegedény, a diatréa reprodukálása Bartus Ágnes üvegművésszel közösen. Az edényt egy római szarkofág feltárásakor találták meg a századfordulón, amelyhez hasonló csak tizenkét darab van a világon. Hat hónapig tartott a másolat elkészítése, ami most a Magyar Nemzeti Múzeum Lapidáriumában látható.

Borkovics Péter sokirányú érdeklődésére jellemzően elsajátította a legkülönbözőbb technikákat, köztük az üvegfűvást, rogyasztást, öntést, olvasztást. Minden esetben ahhoz a technikához nyúl, amelyik az elképzelése megvalósításához a legalkalmasabb, miközben munkássága egy sajátos logikát követve épül fel.

Több mint harminc éve foglalkozik üveggel és a három évtized alatt összegyűlt tapasztalatait, gondolatait DLA disszertációjában foglalta össze, így a művészetével foglalkozó szakemberek munkáját is megkönnyíti, amellet, hogy egy nagyon kivételes gondolatsort, eszmerendszert ismerhetünk meg ezen keresztül. Elméleti jellegű írásai révén olyan művészek örökségét viszi tovább, akik számára az írás is beletartozik az alkotófolyamatba, nemcsak a műtárgy létrehozása.

Gyermekkorát egy Nógrád megyei településen, a Mátra aljában meghúzódó Mátranovákon töltötte. Édesapja, nagypapja is kovácmester volt, így egyértelműnek tűnt, hogy ő is a családi kézműves hagyományt viszi tovább. A Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolára jelentkezve felvételi lapjára az üveg szakot azonban csak harmadikként írta be, de mégis ide vették fel. Fokozatosan alakult ki benne az elhivatottság az akkor még számára ismeretlen anyag iránt, lassan kezdte feltárni az üveg



Borkovics Péter: *Dongó állólámpa* (felső részlet), 1994. (üveg, fém, függesztett rogyasztás, 185x70x25 cm)
Iparművészeti Múzeum, Budapest. Fotó: Rátki János



Borkovics Péter: *Fekete háló*, 2020. (összeolvasztott színes síküveglapok, melegen formázva, csiszolt, polírozott, 49,5 x 49,5 x 4,5 cm)
Magántulajdon Fotó: Gyórfy Viktória

titkait, és ennek folyamata mind a mai napig tart. Mátranovák azonban nemcsak a családi kézműves hátteret, hanem a természet közelségét is jelentette számára. A házuk közelében folyik az a patak, amelynek szelíd áradását, felszínének fodrozódását, az övénylő formákat, a csillogó vízfületet gyermekkorában nap mint nap figyelte és később igyekezett megörökíteni a látványt rajzban, festményen és fotón egyaránt. Az üveg és a természet, az alkotómunka és a természet erői egy idő múlva összefüggésbe kerültek. A fiatal művész rendszert fedezett fel a természeti jelenségek mögött és az üveg életében egyaránt.

Lenyűgözte az üveg tulajdonsága: a folyékony és egy idő múlva megdermedő anyag állapotváltozása. Már diplomamunkájában is az anyag folyékonyságának határait kutatta: hogyan befolyásolható a folyékony állapot leállítás, hogyan lehet belenyúlni abba a folyamatba, amelynek során az üveg hő hatására megolvad, majd a visszahűlés során újra megdermed? Egy idő múlva általánosságban is feltette a kérdést: a minket körülvevő rendszerek hogyan működnek, mi történik akkor, ha megzavarjuk a mechanizmusukat? Amikor a mátranovái patak vízörvényeinek körkörös mozgását fűszálakkal térítette el, ennek a gyerekkori cselekedetnek a mozgatórugója a későbbiekben vált logikussá. Szemlélődő alkatához párosul az elméleti megközelítés, a racionalitás, a szavakban való szabatos kifejezés. Ezért is fordult a jelenségeket egzakt módon megközelítő matematikai logikához, majd a számítógépes programozási rendszerekhez. Foglalkozott a káoszelméletekkel, a fraktálokkal, miközben a világegyetem keletkezésének elméleteit tanulmányozta.

Diplomamunkájában, a *Dongó* állólámpában (1994) ötvözte a kovácsoltvas talapzaton nyugvó fémszerkezetet az üveggel. A kiterjesztett szárnyú alakzat közepére két, bogárszemre emlékeztető perforált fémlemez került, innen ered az alkotás címe. A hő hatására megolvadó, majd megnyúló két üvegcsépp mellett a két oldalra kinyúló üveg-szárnyak lettek az alkotás leglátványosabb elemei. A művész a műtárgy készítésekor megakasztotta azt a folyamatot, amelynek során az üvegcsépp

lehullott volna és ezzel a megdermedt állapottal az idő múlásának a leállítását is reprezentálta. Ennek előzményét a drótüveggel történt kísérletezések, illetve a *Cseppközlámpák* jelentették, amelyek még a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában születtek. A fémszerkezet megtartotta a drótüvegen átfolyatott üveget, ugyanakkor a négyzetrácsok átengedték a folyékony anyagot, és a hideg levegő befújásával a forma megmerevedett. A Kozma Lajos-ösztöndíj (1998–2002) témája a rogyasztással létrehozott használati tárgyak voltak, de itt is a folyékony üveg vizsgálata került előtérbe. A művész speciális üvegformákba folyatta az üveget és így a negatív öntőszablonok és az azokat kitöltő üveg összeolvadtak. Ennek részeként születtek azok az izgalmas kísérleti darabok, amelyeknél a mértani öntőformákat csak részben töltötte ki a folyékony üveg, ami szabadon áramolva, majd különböző vastagságban és formában megdermedve szabálytalanságokat eredményezve a rendszerben különleges térrácsokat hozott létre. Az ókori diatréta restaurálásának feladata logikusan illeszkedett az anyag természetét megismerő folyamatba és ezért nem véletlen, hogy több olyan modern szemléletű plasztika született, amelyek a hálós üveg elvét követték: a központi formát, legyen az kúp vagy gömb, pálcikákkal hozzáillesztett rácsos elem vette körül. A rácsszerkezet néhol tudatosan töredékes maradt, utalva ezzel nemcsak az eredeti, ókori származású mű hiányos állapotára, hanem a rendszerekben rejtőzködő szabálytalanságokra is.

E formai, technikai elemzések a későbbiekben is folytatódtak, amelynek során a művész egyre tudatosabban modellezte az üveg belsejében zajló fizikai folyamatokat, miközben szimbolikus tartalmat is társított hozzájuk. Még a diplomamunka évében, a csehországi Lednické Rovneben rendezett nemzetközi üvegszimpozionon született *Galaxis* (1995) című alkotásban is a külső befoglaló formában, az anyagban feltáruló tér és a belső történések váltak izgalmassá: az öntött üvegtömb üregébe a végtelenséget szimbolizáló, szabadon mozgó üveggolyó került.

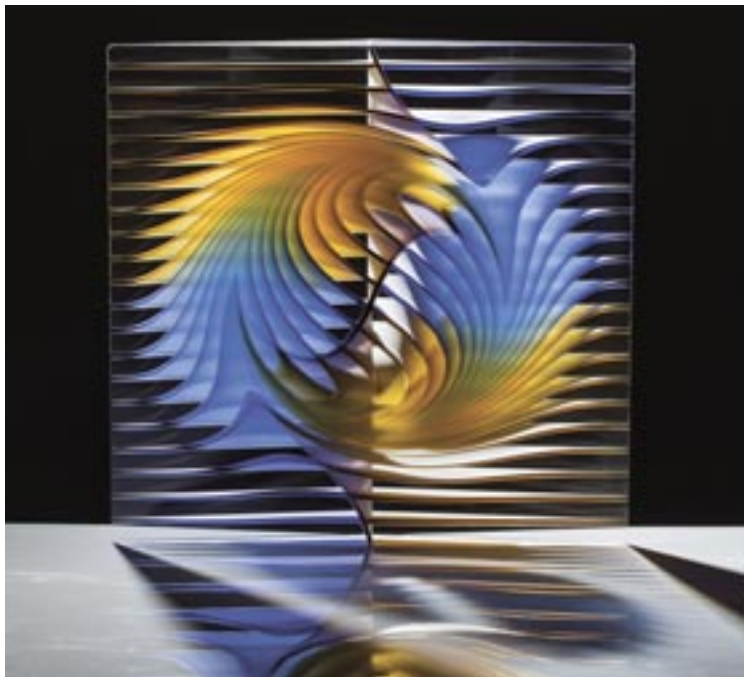
A későbbiekben az egyre nagyobb technikai magabiztossággal megvalósított műveken a konkrét



Borkovics Péter: *Rising Sun*, 2019. (összeolvasztott síkúveg, 38x39x4 cm)



Borkovics Péter: *Imagine Rotation*, 2013. (összeolvasztott színes síkúveglapok, melegen formázva, csiszolt, polírozott, 48x42x3,5 cm) Magántulajdon Fotó: Rátki János



Borkovics Péter: *Genesis – The First Day*, 2016.
(összeolvasztott színes síküveglapok, melegen formázva, csiszolt, polírozott,
39x39x8 cm) Magántulajdon Fotó: Gyórfy Viktória

természeti vagy galaktikus jelenségekre utaló, körkörös, örvénylő mozgás központi motívummá vált. Hosszú, kísérletező folyamat eredményeként egymás után születtek meg a különleges hatású üveglasztikák, amelyek előállításához egyedi módszert kellett kidolgozni. A művész megfelelő pillanatban beavatkozik az anyag felhevített állapotába: a síküveglapok összeolvasztásával létrejövő üvegtömbjeinek szabályszerűen ismétlődő rendjét megváltoztatja. Az alkotói gesztus egy eltérített irányú mozgást teremt meg, amikor a művész speciális eszközökkel hozzányúl a kemencében olvadó üveglapokhoz. Borkovics Péter az így előidézett mozgások formáit előre meghatározott színekkel hangsúlyozza és megfelelő világítás mellett eltűnik az anyag és a reális tér, csak a színekkel körülhatárolt ívek maradnak láthatóak. A tudatos, irányított véletlen az alkotói folyamat egyik legfontosabb részeként járul hozzá a végső alakzat megszületéséhez. A művész hitvallása szerint ezzel a teremtői

folyamatok, a természeti erők keletkezése és működése válik az üveg segítségével követhetővé. Egyik összefoglaló jellegű sorozatának nem véletlenül a *Genesis* lett a címe, amelynek darabjait a *The Venice Glass Week* című, 2017 óta rendezett fesztivál keretében mutatta be 2019-ben a velencei Palazzo Loredan impozáns épületében. A veszprémi Művészetek Házában Bullás József festőművésszel közös kiállításán 2020-ban is a legutóbbi évek legszebb munkáit lehetett megtekinteni.

Kimagasló szín- és formaérzékenység, az anyag mélységes tisztelete és szeretete jellemzi Borkovics Péter egyedülálló művészetét. Lenyűgöző szépségű üveglasztikáit egyaránt őrzik hazai és külföldi gyűjtemények, köztük a budapesti Iparművészeti Múzeum, a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum, a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum, a bárdudvarnokai Nemzetközi Üveggyűjtemény, az amerikai Habatat Gallery, a japán Notojima Glass Art Museum, a Frauenau-i Glass Museum és a floridai Imagine Museum.



Ilona Keserü Ilona: *Nagy színváltó gubanc*, 2007. (olaj, titán-ötvözet, 250x450x300 cm)

Máthé Andrea

NAGY SZÍNVÁLTÓ GUBANC

**„ ... a festés folyamata szünet nélküli küzdelem,
birkózás az Angyallal, aki bennünk van, és
azt akarja, hogy felülmúljuk önmagunkat”
Ilona Keserü Ilona'**

Ilona Keserü Ilona *Nagy színváltó gubanc* című műve 2007-ben készült el,² és először 2008 nyarán Pécsen a második *Színerő*³ festészeti programján mutatta be a nagy térben felfüggesztett alkotást. A mű egy hatalmas méretű felfüggesztett, a Möbius-szalag formán alapuló többszörösen csavart színes fémszalag.⁴ Műfaji meghatározása térinstalláció, téralakzat vagy térforma. De valójában mit is jelent (het) e műalkotás vonatkozásában a leíró kifejezés? Írásomban erről szeretnék néhány gondolatot megfogalmazni. Olyan összetett műről van szó, amely folyamatos és nagyon tudatos (festő)művészeti munka eredményeként jött létre, és szinte magába sűríti alkotója addigi kutatásainak, tudásának, művészetről vallott elképzeléseinek összességét, korszakainak eredményét. A mű címében is szerepel két fontos szó: színváltó és gubanc, amelyekhez hozzátevé a szivárványszínek és a Möbius-szalag szavakat, akkor együtt van az a négy kifejezés, amelyeket követve megkísérlem a *Nagy színváltó gubanc*hoz vezető utat alkotások és művészi koncepciók, elképzelések mentén megvilágítani. A színkutatások és a saját művekre alkalmazott színelméletek kidolgozása, és egyedi, sajátos módon való alkalmazása, valamint a Möbius-szalagra építkező formaadás módja – láthatóan – egyaránt szinkron és egyenrangúan lényeges

Keserü Ilona festészetében, alkotásaiban. Maga a Möbius-szalag⁵ eleve hordoz egyfajta rejtélyt olyan módon, hogy egybefonódik benne a síkként felfogott és a térként elgondolt: kétdimenziós, nem irányítható felület, de csak egyetlen éle van és egyetlen oldala, amely az euklidészi térszemléletben az emberi érzékelés számára a végesre és a végtelenre vonatkozó kérdéseket tesz fel, és az adott lehetséges válaszok minduntalan meghaladják az ember határait, szilárdnak hitt szemléletmódját folyamatosan elmozdítják.⁶

2007-re, amikor a nagyméretű, kivételes alkotás elkészült, már kialakultak Keserü Ilona festészetének jellegzetességei, amelyeknek egyedisége felismerhetővé teszi alkotásait egyrészt formavilága – firka/gomolyag, gubanc, labirint, Möbius-szalag, és ezek külön-külön vagy akár együttes alkalmazása –, másrészt a szivárványszíneken alapuló színhasználat is, így a színváltást érett alkotóként emelte be festészetébe, illetve művészetébe. A térbeliségre törekvés pedig nem csak festékekkel, hanem különféle applikációkkal: textil (pl. nyersvászon, csipke), spárga, céna, talált tárgy, stb. beépítésével, szintén a kezdetektől megjelent műveiben. A (kifejezetten) gubancos művek, amelyek hasonlóan lényeges előzményként tekinthetők, már az 1960-as években megjelennek (pl. *Vörös szilletterajz, Gubancos*

1 In: <http://cornandsoda.com/kortars-arcok-keseru-ilona/> (2020.06.21.)

2 Ilona Keserü Ilona: *Nagy színváltó gubanc*, 2007, olaj, titán ötvözet, 250x450x300 cm, IKI 2007/1425

3 Színerő Léptékváltás 2. című képzőművészeti doktori iskola festészet program kurzusa, 2008, Pécs, Zsolnay gyár

4 A mű a *Mi a magyar?* című kiállításon is szerepelt, Múcsarnok, 2012. augusztus 2–október 14., kurátora Gyulyás Gábor

5 Vö. pl.: <https://index.hu/tudomany/mobius160707/> (2020.06.21.)

6 A művészetben is fellelhető alkalmazása, nemcsak M. C. Escher számos rajzában, grafikájában, de pl. Magyarországon 1976-ban Möbius-tematikájú alkotásokat állítottak ki a Fiala Művészek Klubjában Erdély Miklós felhívása alapján.



Ilona Keserü Ilona: *Térbeli színgubanc*, 1997. (olaj, vászon, 50x60x60cm)



Ilona Keserü Ilona: *Színváltó Elemzés 3.*, 2005. (olaj, vászon, 70x70 cm)

rajz, *Bon-bon*),⁷ a labirint-téma pedig például az 1991-ben készült *Gubanc*,⁸ az 1997-es *Térbeli színgubancban*⁹ vagy az 1998-ban készült *Labirint-festményeken*.¹⁰ Bár valójában nem lehet szétválasztani mindezeket, mivel egy-egy alkotáson/-ban akár több említett jellemző is megjelenik.

Keserü Ilona a Möbius-szalag formát összeköti a gubanc szabálytalan(nak látszó, de nála tudatosan alakított) látszólagos összevisszaságával, térbeli, plasztikai szinten pedig többszörös hajlítással, csavarással gömbszerű, koncentrált formává alakítja. Alkotásainak egy része ezzel a formával foglalkozik, összekötvé a színek szabályt követő használatával, amelyek fokozzák a szalag végtelen/ített hatását. Az egyedi szivárvány színrendszer alkalmazása mellett, amelyet az 1970-es évektől kezdve dolgozott ki saját festészete számára, a 2000-es évektől kezdve a színváltó rendszert is összeköti a Möbius-szalaggal és az azon alapuló gubancformával. 1970-ben kezdett tudatosan színkutatásokkal foglalkozni Keserü Ilona. Először a szivárványszínek és az emberi bőr színének festői megjeleníthetőségét kutatta, a maga festői szándékai és indítatásai nyomán.¹¹ Ugyanakkor sajátos formai világának intenzív és megújuló-megújító kialakítása is folyamatos volt. Az 1980-as évek végére már megvolt a formának és színeknek az az összekapcsolása, amelyet aztán a következő évtizedek munkája a legváltozatosabb módon bontott ki. Az első Möbiusz-mű bemutatása saját műtermében tartott kiállítás történt, és alkotója a későbbiekben lett tisztában jelentőségével: „Közben egyszer csak megcsináltam

a *Szín-Möbiuszt* (1987). Nyilvánvaló evidencia volt a létrejötte, de azt kell mondanom, sem én, sem más nem vette észre, hogy itt valami történt: ez ugyanis Találmány, és mindenképpen maga a kétszeres csoda.”¹² Később azonban (saját szavait idézve) a „Végtelen szivárvány téralakzat” újszerűségét felismerve és tudatosítva Keserü Ilona terveket is dolgozott ki köztéren való elhelyezhetőségére (1999), amely azonban (még) nem valósult meg. „A végtelen színsor látványa akkor kelt életre számomra érzékelhető módon, amikor az ismert Möbius-szalagot összekapcsoltam a körbeérő színsorral: létrejött a *Szín-Möbiusz* téralakzat, ... amely minden szempontból más, áramló szín- és térélményt nyújtó, megfajthatatlan titkot rejtő Végtelen szivárvány” ... A spektrum(szivárvány) színei egymást követő (elhatárolt vagy egymásba átvadódó) színmezők sorozataként jelennek meg a Möbius-szalag önmagába visszatérő, egyetlen síkot képező felületén. A Möbius-szalag egyszer csavart változatát alkalmazva ilyen módon a végtelen színáramlás konkrét élménye valósul meg. A téralakzatot képező szalag minden felület-részén vagy pontján a szalag másik oldalán (visszáján) lévő színérték pontos komplementere található. A téralakzat tervezése flexibilis anyagból történik, ezért végleges formája nem előre meghatározott, megvalósulása számtalan rögzített végső formát tesz lehetővé.”¹³ Újabb római utazását követően, amely során a *Sixtus-kápolna mennyezetfreskójának*¹⁴ restaurált, újra megélnéültszínait is látta, a 2000-es években kezdetét vette számára a cangiante

7 *Vörös zsilétrajz* (Gomoly), 1963, olaj, műnyomó papír, 23,3x27,7 cm, IKI-1963/200; *Gubancos rajz*, 1965, tus, diófa pác, zománcc alap, karton, 25x35 cm, IKI-1965/40; *Bon-bon*, 1969, papír, madzag, vászon, karton, IKI-1969/1053

8 *Gubanc*, 1991, olaj, grafit, vászon, 100x140 cm, IKI-1991/1093

9 *Térbeli színgubanc*, 1997, olaj, vászon, 50x60 cm, IKI-1997/1229

10 Pl. *Labirint*, 1998, olaj, vászon, 140x180 cm, IKI-1998/117; *Labirint 4. (Homage a Mezei Árpád)*, 1998, olaj, vászon, 70x90 cm, IKI-1998/1219

11 Interjú alapján: *Életműdíjat kapott Keserü Ilona*, interjú a Nádor Galériában (Pécs), univTV, PTE1367

12 Keserü Ilona: *Közelítés Gubanc Áramlás* <http://members.iif.hu/visontay/ponticul/rovatok/megcsapottak/keseru.html> (2020. 06.11)

13 Keserü Ilona megfogalmazása – kézirat, cc. 1999.

14 Michelangelo Buonarroti: *A Sixtus-kápolna mennyezetének freskója*, 1508–1512, arany, vakolat, 40mx14m, Vatikán, Róma



Ilona Keserü Ilona:
Titán Möbiusz, 2006.
(olaj, titán ötvözet,
42x35x20 cm)

Ilona Keserü Ilona:
Színváltó Titán Möbiusz, 2007.
(olaj, titán ötvözet,
150x120x60 cm,
változó méret)



Ilona Keserü Ilona:
Színváltó Titán Möbiusz, 2007.
(olaj, titán ötvözet,
150x120x60 cm, változó méret)

alapú színszomszédságok tanulmányozása és alkalmazása.¹⁵ A színváltó rendszer a reneszánszban kialakult és alkalmazott festészeti módok egyike (a sfumato, chiaroscuro és az unione mellett) cangiante elnevezéssel ismert. Bár Michelangelo színhasználatában mutatkozik meg legerőteljesebben, eredete azonban a XIII–XIV. századra nyúlik vissza az itáliai festészetben, pl. Giotto fal-festményein is felfedezhető. A cangiante festési módban a személyes festői színhasználat előtérbe kerül, a színeket úgy helyezi egymás mellé, hogy azok felerősítsék egymást, és így nagyon intenzív hatást érjen el, ami sokszor akár irritáló is lehet a szem és az érzékek számára. A színváltó színszomszédságok nem követnek logikus sorrendet, nem logikus rendszerűek, általában nyers hatást keltenek, és nem komplementer színpárok helyeződnek egymás mellé. A színhasználat angol elnevezése – colour shifting – jelzi, hogy a színek között változtatás, eltolódás, elmozdulás történik. Jól látható a különbség a szívánványszínen alapuló színskála és a színváltó színskála között, ha két, formájában azonos, de színvilágában különböző Keserü Ilona-alkotást nézünk meg egymás mellett: a *Titán Möbiusz* és a *Színváltó Titán Möbiusz* címűeket.¹⁶

A cangiante teoretikus hátterét az egyik korabeli (festő)művészeti és a festészeti színtannal részletesen foglalkozó könyv, Cennino Cennini *Libro dell'arte* című, 1390-ben írt műve tartalmazza, amelyet a szerző kortársai, feltételezhetően Michelangelo is, tanulmányozott. Cennini kiemeli könyve előszavában azt a hagyományt, amelyet követ: Giotto,

Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, (utóbbi Cennini mestere volt). Cennini *Művészet könyve* valójában a Raffaello előtti festészeti tradíció elméleti, de főleg gyakorlati alapjait írja le, figyelmet és részletességet szentelve a különféle festékszínek létrehozásának és annak a hatásnak, ahogy egymás mellé helyezhetőek. Keserü Ilona tanulmányozta ezt a kötetet is, és jelentős hatással volt további munkáira. Ebben a vonatkozásban külön festészeti tanulmányokként is felfoghatók pl. a *Színváltó-elemzés-sorozat képei*,¹⁷ amelyek a Balatonudvariban található sírkőforma variációiként a színváltás színszomszédságainak különböző módjaira épülnek. Ilyen módon és előzmények után a Möbius-forma sajátos Keserü-színekkel történő műalkotásokba emelése, megalkotása az életművet tekintve szervesként épül be, logikus és szükségszerű lépésnek látszik. Érdekes és izgalmas néhány olyan művet idézni a 2000-es évek első felében keletkezettek közül, amelyek a *Nagy színváltó gubanc* előzményeként tekinthetőek. Ezek közé tartozik a *Vezekényi csata (1652)*,¹⁸ amely sötét színű textilapplikációt alkalmaz a színes, egymásba csavarodó, széles vonalak alatt, a *Szín-Möbiusz*,¹⁹ a *Möbiusz-gubanc (Színváltó)* relief darabja,²⁰ de az *Allegoria d'amore (Homage à Filippino Lippi)*²¹ is, amely idővíveken keresztül utal a művészi, festői hagyomány folyamatosságára, és ennek alapján annak sajátos, eredeti, egyéni festészeti megújítási lehetőségére. A két barnás színű szalagot kiemeli a Filippino Lippi-festményből,²² és élénk színmezők színszomszédságával együttesen festi meg a szalagokon.²³ Külön kiemelendő két olyan festmény, amelyeken mintegy megelőlegezve a térbeli

15 Ennek állít címével is emléket az *Újra Rómában* c. festmény, 2001, olaj, vászon, 45x55 cm, IKI-2001/1121

16 *Titán Möbiusz*, olaj, titán ötvözet, 42x35x20 cm, 2006, és *Színváltó Titán Möbiusz*, olaj, titán ötvözet, 150x120x60 cm (változó méret), 2007

17 *Színváltó-elemzés*, 2005, olaj, vászon, egyenként 70x70 cm (kivételek a *Színváltó 8*, 60x70 cm) IKI-2005/1140, 1141, 1142, 1144, 1146

18 *Vezekényi csata (1652)*, 2003, olaj, zománc, vászondomborítás, 150x180x6 cm, IKI-2003/1260

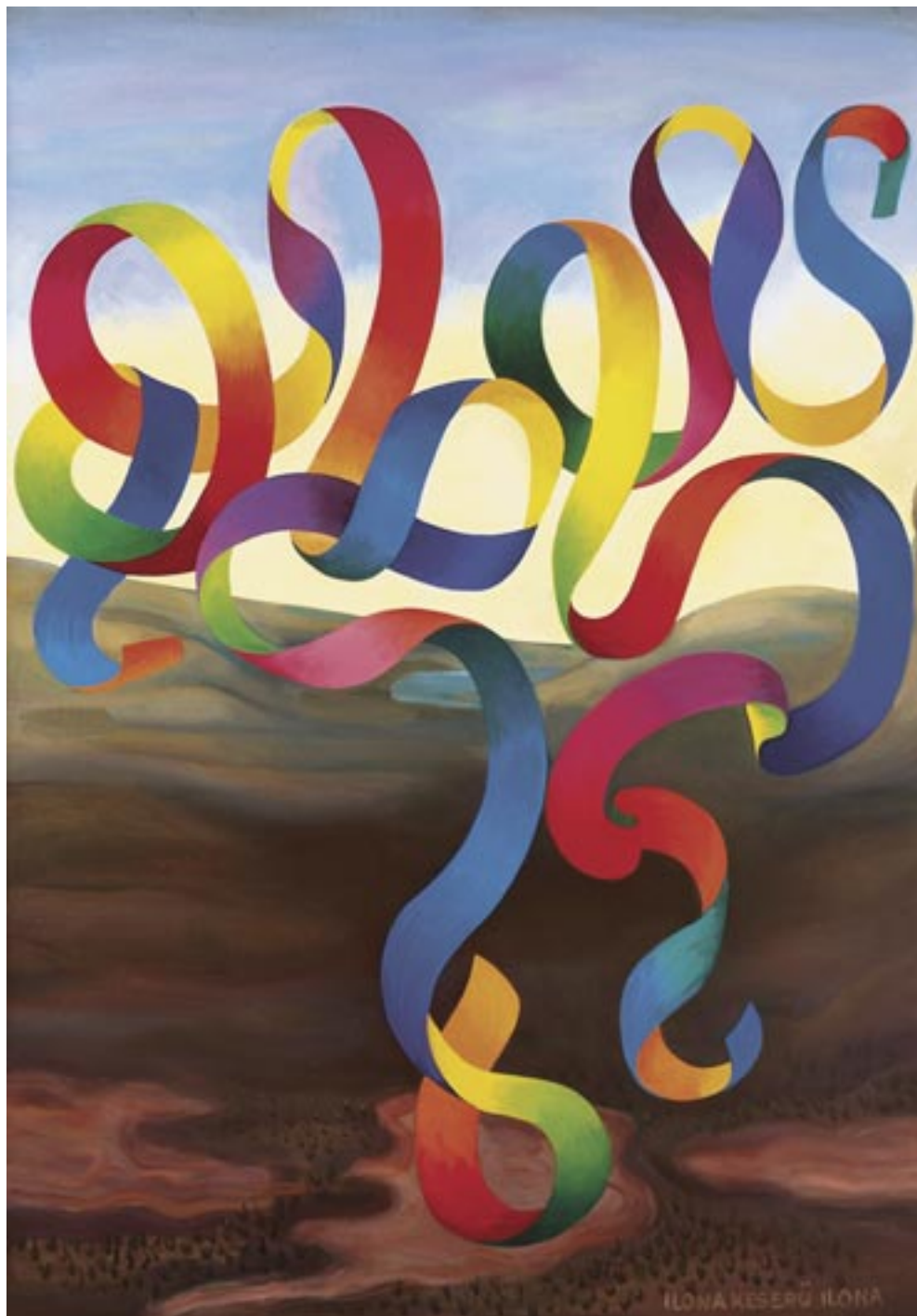
19 *Szín-Möbiusz*, 2004, olaj, vászon, IKI-2004/1136

20 *Möbiusz gubanc (Színváltó)*, 2005, olaj, vászonrelief, rétegelt falemez, 185x79x30 cm, IKI-2005/1007

21 *Allegoria d'amore (Homage á Filippino Lippi)*, 2005, olaj, vászon, 150x100 cm, IKI-2005/1139

22 Filippino Lippi: *Allegoria d'Amore*, cc. 1500, tempera, fa, Fondazione Federico Zeri, Università of Bologna

23 A szalag szerepe a reneszánsz festményeken általában az volt, hogy felirat kerüljön rájuk. Nem tudni, hogy Filippino Lippi szándékosan hagyta-e felirat nélkül a szalagot *Allegoria d'amore* c. festményén, vagy befejezetlen-e a mű.



Ilona Keserü Ilona: *Allegoria d'amore (Hommage à Filippino Lippi)*, 2005. (olaj, vászon, 150x100 cm)

Ilona Keserü Ilona: *Borronomi lépcső*, 2005.
(olaj, vászon, 150x100 cm)
Fotók: Horváth S. Gábor ©



installációs formát a kép részeként megfestve szerepel a színsávokat sorrendben megjelenítő fel-függesztett gubanc; ezek a *Borronomi lépcső*,²⁴ ahol egy reneszánsz kupolában lebeg egy színes, majdnem gömböt formáló, hajlított szalag, és az *Energiamozgás önarcképpel*,²⁵ ahol a fehér és szürkés színekkel megjelenített művész kezével a színes, függő, csavart színszalag felé mutat. Azért is érdekesek ezek a művek, mert a reneszánsz és a barokk festői, szemléleti tradícióra egyaránt utalást tesznek, akár egy-egy műalkotáson belül.

Az életmű a 2007 óta eltelt évek során is gyarapodik jelentős festményekkel, alkotásokkal, egyik újabb témájuk pl. a zenei hangok és a színek összekapcsolása felé vezet tovább, amelynek nyitó darabjai a *Hangok*²⁶, a *Cangiante hangok* (2011) vagy az *Ötszínű felgondolás*²⁷. Azonban a *Nagy színváltó gubanc* továbbra is a Keserü Ilona-életmű és a kortárs képzőművészet egyik kiemelkedő és kivételes műalkotása. Sugallja alkotójának „belső angyali erejét”. Festményeinek színei ragyognak: egyszerre kifürkészhetetlenül rejtőzködnek, szivárvány és színváltó együttthatásokban azonban feltárulnak.

24 *Borronomi lépcső*, 2005, olaj, vászon, 150x100 cm, IKI-2005/1269

25 *Energiamozgás önarcképpel*, 2006, olaj, grafit, vászon, 306x204 cm, IKI-2006/1416

26 *Hangok*, 2009, olaj, kollázs, vászon, 63x80x1 cm, IKI-2009/1448

27 *Ötszínű felgondolás*, 2012, olaj, vászon, 125x63 cm, IKI 2012/1483 (A zenére épülő műveknek is van előzményük, pl. *Sztravinszkij-zene részlete*, 2001, olaj, vászon, 60x80 cm, IKI-2001/1238)



Németh János: *Meditáció*, 1986. (samottos, agyagmázás kőcserép, 74x49 cm)

Feledy Balázs

ÚTBAN A PLASZTIKA FELÉ, VAGY MÁR OTT IS VANNAK?

JELENSÉGEK A KORTÁRS MAGYAR KERÁMIASZOBRAZATBAN

Az utóbbi évek rohamos változásából természetesen nem maradt ki a képzőművészet, sem szemléleti átalakulásban, sem technikai kérdésekben. A képzőművészet hagyományos ágazatai, a festészet, a grafika és a szobrászat egyre újabb és újabb formanyelvi megoldások születését és elmúlását élik át. E hagyományos ágak kibővülnek új kifejező eszközökkel, módszerekkel, melyek szoros összefüggésben állnak a látásmód megújulásával. Ide sorolható az intermedialis kifejezőmód terjedése, amely egyrésztől egyesíti magában a hagyományos ágazatok /anya/nyelvét, másrészt jelentős szerepet szán a technikának, az időbeliségnek, a mozgásnak, a fénynek és az ideiglenességnek (mobil szobrászat, kinetikus, installatív művészet). Döntő hatása van a képzőművészet megújulására a technikai eszköztár fejlődése, a materiák, technológiák generális bővülése, a high-tech és a legprofánabb materiák művészetbe emelése, a digitális technika megjelenése, s ez mindhárom művészeti ágban jelentkezik, a festészetben, a szobrászatban és a grafikában is.

Ebben a radikálisan átalakuló képzőművészeti kavalkádban sajátos problematika az iparművészethez való kapcsolódás: az egymás területei közötti egyre intenzívebb áthatások tömegességével, a szemléleti megújulásokkal és – ami cikkünk szempontjából fontos – olyan materiák egyre erőteljesebb jelenlétével, melyeket korábban nem vagy alig, vagy nem ilyen célzattal alkalmaztak a képzőművészeti karakterű művek megvalósításához. Mindez természetesen összefüggésben van az iparművészet funkcióváltásával. A társadalmi szükséglet kielégítését szolgáló, funkcionális célú iparművészet, ipari tervezőművészet is átalakul, növekedik a design, a tervezés jelentősége, a tömeggyártás háttérbe szorítja az egyedi művészi tervezést, s ezért az úgynevezett iparművészet a kézműves (craft) területeken él tovább, melynek

során kis sorozatú tárgyegyüttesek, egyedi művek születnek. Lényeges változást jelentett, hogy a korábban alkalmazott művészként dolgozó alkotók egy jelentős része ugyan maradt hagyományos technológiája alkalmazásánál, de képzőművészeti karakterű tárgyakat kezdett készíteni. Egyik lehetőségként olyan funkcionális tárgyakat, melyek egyediségüknél, különleges tervezésük, kivitelezésük által már átnyúlnak a képzőművészet területére (csak felvillantásként: pl. kerámiatálak, textilszönyegek, üvegázák), valamint már kifejezetten képzőművészeti igényű műveket alkotnak, melyekben elsőrendű szándék és követelmény az autonóm művészi mondanó.

E széles mezőből emeljük ki a kerámia területét, melynek hosszú évszázadok óta egyik legfontosabb missziója az alkalmazott művészet, vagyis a használati tárgyak tervezése, kivitelezése. A magyar felsőfokú kerámia-tervező képzésben prioritást az e szellemben történő oktatás kapta, bár a Magyar Iparművészeti Főiskola e képzési területén hosszú ideig olyan kivételes tanáregyenységek tanítottak, akik mindkét feladatcsoport, az alkalmazott és autonóm művészet irányába való felkészítést is intenzíven és eredményesen végezték. Emeljük ki a sorból Gádor István, majd Borsos Miklós, valamint Schrammel Imre és Csekovszky Árpád nevét. Köztudott, hogy Gádor István (1891–1984) kerámia-művészeti tudása és tapasztalata birtokában nagy szerepet játszott a második világháború utáni keramikusképzés újraindításában, de a felsőfokú művészképzésnek főtanszakvezetőként nagy lendületet adott Borsos Miklós (1906–1990), aki a plasztikai felkészítésnek döntő szerepet biztosított. Mind Schrammel Imre (1933), mind pedig Csekovszky Árpád (1931–1997) folytatta a Borsos-i mintát, a tanszak a mintázás oktatására szobrász tanárokat is alkalmazott, ugyanakkor kiemeltté vált a keramikus



Németh János: *Műlovamő*, 1993.
(samottos, agyagmázás kőcserép, 80x116 cm)



Németh János: *Európa elrablása*, 1973.
(samottos, agyagmázás kőcserép, 70x80 cm)



Németh János: *Pihenő, kendős asszony*, 1990.
(samottos, agyagmázás kőcserép, 50 cm)



Németh János: *Gondolkodó, ülő nő*, 1993.
(samottos, agyagmázás kőcserép, 55 cm)

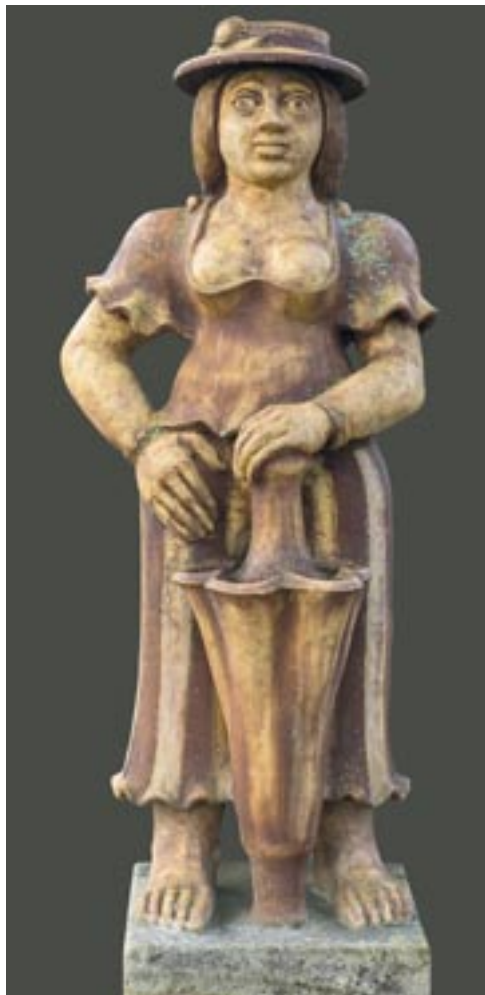


Németh János: *Savaria-dombornű*, 1977. (samottos, agyagmázás kőcserép, 350x250 cm)

szakmai tudás megszerzése, a szilikátipar tervezői igényeinek kielégítése. A szocializmus évtizedei alatt a magyar kerámiaipar folyamatosan képes volt foglalkoztatni az újabb és újabb tervezői generációkat, de az utóbbi évtizedeknek a rendszer-változáshoz és a privatizáláshoz kapcsolódó nagyszabású ipari átstrukturálódása – kis képzavarral, de hitelesen – kihúzta a szőnyeget ezen igények alól, s a keramikusképzés is identitás-gondokkal küzdött és – benyomásaink szerint – küzd ma is. A művészek egyik menekülési útvonala lett, hogy nem az alkalmazott művészet, nem a design, hanem az autonóm művészet, a craft felé orientálódtak, illetve számos határeset is keletkezett. Ma pedig azt tapasztaljuk, hogy a kortárs magyar szobrászatnak terminus technicus lett a kerámiaszobrászat, mely kifejezés valóságos plasztikai folyamatokat jelez. Nézzünk mindegyikre három generációból, három szuggesztív példát.

Németh János (1934) keramikusképzés Zalaegerszegről tudott bekerülni az országos kerámiaélet vérkeringésébe, ráadásul úgy, hogy Budapesten

alig van murális műve. Hogy tudott kitörni ez a művész, aki a kerámia világában, a formák és matériák tekintetében a tradíciók, a vállalt fazekas hagyományok ápolója, gondozója, továbbvivője maradt! Nem követte a szakmájában oly fontossá váló avantgárd törekvéseket, hanem másként kereste a kerámia, a kerámiaszobrászat új lehetőségeit. Németh János a hagyományok alkotójaként dolgozta ki eredeti plasztikai világát. Ez kettős gyökerű. Elsőként: nem díszítőművészeti alkotásokat készít, hanem olyanokat, melyek a díszítő funkcióval szimultán módon elmesélnek valamit, egyedi folklórra épített személyes motívumvilággal. Munkáinak (csempéinek, korsóinak is!) mindig van narratívája, epikája, cselekménye. Másodikként: formálásának eredetisége. Plasztikai formálásával nem „ment el” az absztrakt irányába, de miközben halad a szobrászati irányába, azt nem hagyományos szobrászati eszközökkel érte el – tehát nem mintázással –, hanem a keramikusképzés leghagyományosabbnak tartott munkamódszerével: a korongozással. A korongozott formákból épített plasztikát valósította



Németh János: *Fürdőző I*, 1999.
(samottos, agyagmázás kőcserép, 140 cm)



Németh János: *Fürdőző II*, 1999.
(samottos, agyagmázás kőcserép, 140 cm)



Németh János:
Sárkányölő Szent György
 (samottos, agyagmázás kőcserép,
 170x190 cm)
 Fotók: Zóka Gyula

meg, s így oly módon lett eredeti és újító, hogy a legerősebb tradíciókra épített. Míg a korongozással évszázadokon keresztül funkcionális tárgyakat hoztak létre, melyre ő is képes, közben az építészethez, a környezetalakításhoz kapcsolódó műveivel autonóm, a legnemesebb és legigényesebb grand art körébe sorolandó műveket hoz létre.

Németh János fővárosi tanulmányai során keramikumművésszé lett, de expressis verbis szobrász is, éppen Gádor István és Borsos Miklós szakmai, pedagógiai munkája nyomán. Ha megnézzük a magyar kerámiaművészet elmúlt fél évszázadának nagy teljesítményeit, mindenütt érezzük Németh János egyedülvalóságát. Közös gyökerűséget talán Csekovszky Árpád művészetével találunk, akivel együtt jártak főiskolára, s szoros barátság fűzte őket össze.

Németh János 85. születésnapja alkalmából, a 2019-ben rendezett nagyszabású zalaegerszegi életmű-kiállításán szobrokat, kisplasztikákat, domborműveket, frízeket, grafikákat láthattunk, s széles tematikájának szinte minden összetevője felvillant,

a görög-római mitológiához és a Bibliához, a krisztusi megfeszítettséghez, a hétköznapi tematikájával kapcsolódó művekkel, ám mindig ragaszkodva a magyar nemzeti (szellemi) hagyományokhoz, annak motívumkincséhez. Megcsodálhattuk erőteljesre formált női figuráit, Vénuszait, melyek vitalitása, erotikája időn kívüli dimenzióba helyezi e műtárgyakat, s képesek egyesíteni a profán és szent elméletét és gyakorlatát. Hogy az emberi anatómián túl milyen mélyen ismeri az állatok anatómiáját, a kiállításon szarvasaival, lovaival (lovacskáival, csikójával), vaddisznójával, kecskéjével bizonyította. Németh János kerámiaszobrász a kortárs magyar képzőművészet immár megkerülhetetlen alkotójává vált.

Borza Teréz (1953) porcelánművész pályája döntően más életívet mutat, de művészetesztétikai végeredménye hasonló Németh Jánoséhoz. A Magyar Iparművészeti Főiskolán kettéválasztva külön vált a keramikumművész és porcelánművész-képzés, s Borza Teréz ez utóbbi szakirányon szerzett diplomát. A nyolcvanas években hamar kialakította



Borza Teréz: *Lebegés*, 2018.
(mintázott rétegtelt porcelán + öreg fa, 30x42x13 cm)



Borza Teréz: *Ég és Föld között*, 2018.
(mintázott rétegtelt porcelán + öreg fa, 35x28x13 cm)



Borza Teréz: *Mag - jó földbe vetett mag*, 2014. (süttői mészkő, 120x80x80 cm) Bp., ELTE, Egyetemisták parkja



Borza Teréz: *Hajnal/Fény*, 2012. (carrarai márvány és süttői mészkő, 380x85x38 cm) Bp., Gesztenyéskert

spiritualitással telített, légiés formáltságú porcelánvilágát, amelynél az első időszakban kereste a funkcionális alkalmazhatóság lehetőségeit, s újszerű világítótestei születtek e területen. Ám az a sajátos porcelán-alkalmazási technika, melyet kialakított, létrehozott, teret és lehetőséget biztosított szobrászi törekvései kibontására. Rétegelt porcelánfelületei a merített papír kreatív alkalmazásával egyedi tárgyak készítését tette lehetővé. Költségség, számyalás, a természethez való intenzív viszony, organikus formavilág jellemezte. Munkássága egyfajta csúcspontja volt 2017-re megvalósított *Húsvét titka* című, szakrális installációba fogalmazott műsorozata. Ám a személyiségében szunnyadó szobrászi vénája az ezredfordulót követően úgy vett fordulatot, teremtet új és a korábbihoz képest más minőséget, hogy általa eddig nem alkalmazott matériákban születtek meg újabb munkái, s nagyobb méreteken, köztérre álmódott művekként. Első köztéri szobra Kontúr Andrással közös kivitelezésben 2012-ben valósult meg carrarai márványból, ezt újabb két jelentős mű követte nemes kőanyagokból (Budapest,

Sopron). 2020-ban a győri püspökség területén valósult meg háromrészes, ugyancsak fehér márványból és süttői mészkőből kivitelezett, összetett Szent Margit kompozíciója. Az architekturális és plasztikai gondolkozást egyesítő nagyszabású munka Borza Teréz művészetének radikálisan új manifesztációja. **Szűcs Zsuzsanna** (1963) egy másik generáció képviselője. Tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskolán végezte. Keramikusként hoz létre agyagalapú műveket, melyek létrehozási processzusa keramikusi (samottos alapanyagból, magas tűzön, vékony falvastagságú művek), művészi motivációi azonban a kezdettől fogva szobrásziak. A bonyolult technikával már az első időkben organikus utaltságú, természeti jelenségeket idéző munkái születtek, majd sajátos, puritán, néha-néha a minimál arthoz közeli aurával bíró, finom plasztikai formáltsággal és igényes felületkezeléssel létrehozott szobrok születtek műhelyében. Ám művészi ambíciói ezzel közel sem fejlődtek be (tehát a tárgy fizikai megvalósulásával), mert következett a kettőt mintegy szintetizálóan összegző folyamat: a művek környezetbe helyezése,



Borza Teréz:
Halak párbeszéde, 2019.
(mintázott, rétegelt porcelán
48x37x27 és 28x8x8 cm)



Borza Teréz:
Lélekmadár, 2015.
(mintázott, rétegelt porcelán
8x42x26 cm)



Borza Teréz:
Álom, 1996.
(mintázott, rétegelt porcelán
48x43x45 cm)

Borza Teréz:
*„Szent Margit fohásza
 Magyarországért”, 2020*
 (süttői mészkő és
 carrarai márvány,
 300x320x48 cm)
 Győr, Püspökvár



Borza Teréz: *„1956 fénye örökké ragyog”, 2016.* (indiai gránit, 310x250x42 cm) Sopron, Széchenyi tér. Fotók: Borza Teréz



Meghívó-borító: *Idő-réteg-kapcsolat*, 2020. (samott, vegyes technika, 130x32x38 cm) Bp., Jezsuita udvar



Szűcs Zsuzsanna: *Égyensúly*, 2020. (samott, vegyes technika, 96x35,5x37 cm) Bp., Fűvészkert/MÉSZ Székház



Szűcs Zsuzsanna: *Tájoló*, 2020. (samott, vegyes technika, 189x37x37 cm) Bp., MÉSZ Székház

s ezzel hozta létre – az általa is ambicionált – vég-eredményt. Szűcs Zsuzsanna kitágítja az alkotóművész szerepét. Szerinte az alkotónak nem csak a konkrét tárgy létrehozásával kell törődnie, hanem azzal a térrel is, ahová a tárgy kerül. Egyszerűsített, geometriai szerkesztéshez közeli alakzataival (kúpok, háromszögek, csúcsok, élek) tárgyai felfüggesztve mutatják meg igaz énüket, lebegésre termettek, szinte levegő után kiáltanak, de nem magukban egzisztálnak, hanem dialógust kívánnak folytatni környezetükkel. Munkái így módon keltettek feltűnést a Műcsarnok légtérben éppúgy, mint a fővárosi fűvészkerthet vegetációval, flórával telített dús világában. Törekvéseivel a művészet behatol a környezetbe, a művészet befolyásolja a környezet funkcióját. Kapcsolódik mindezzel a land art törekvéseihez, de nem magába a tájba nyúl bele, hanem a tájba

helyez művet, tudatos programszerűséggel. Szűcs Zsuzsanna kerámiaszobrászati törekvései új értelmezését adják hivatásának.

A keramikumművész kifejezés tehát ma már jóval szélesebb fogalmiságú és tartalmisságú, mint a megelőző évtizedekben volt. A kerámia ugyan évezredekben keresztül a szuverén plasztikai kifejezés alapmatériája volt, mégis az elmúlt évszázadok a kerámiatárgyat a funkcionális művészet területével azonosította, illetve elsősorban itt jelölte ki alkalmazási funkcióit. Ma, amikor a képzőművészetben döntő szemléleti és technikai innováció tanúi vagyunk, a keramikumművész is már jóval szélesebb esztétikai mezőn fejt, illetve fejtheti ki tevékenységét, mint korábban. Útban vannak a plasztika, az autonóm szobrászat önkifejezése, kifejezése felé. A címben feltett kérdésre tehát immár egyértelműen úgy válaszolhatunk: már ott is vannak



Szűcs Zsuzsanna: *Szimmetria*, 2020. (samott, vegyes technika, 98x98x36 cm) Bp., Fűvészkerthet/Jezsuita udvar, Mária u. 25. Fotók: Szűcs Zsuzsanna



Pázmándi Antal - Kovács Gyula: Épületplasztika, 1998.
(mintázott, mázas samott) Budapest, III. Ürúmi út



Pázmándi Antal műtermes házának kertje, Budapest



Pázmándi Antal műtermes háza, Budapest

Wehner Tibor

NEMCSAK EGYNYÁRI FUTÓ KALAND

PÁZMÁNDI ANTAL ÚJABB MUNKÁIRÓL

Ez már várható volt, erre számítani lehetett: egy Pázmándi Antal nevezetű magyar keramikumművész előbb-utóbb felbukkan valamelyik szobrászati alkotótelepen is. Tövénszerű volt a megjelenése, mert e keramikus a múlt század hatvanas éveinek második felétől-hetvenes éveinek kezdetétől, vagyis lassan öt évtizede szobrászati igényű kerámiáival, kerámiaplasztikáival van jelen a kortárs magyar művészetben. Pázmándi Antal olyan konkrét és elvont műveket alkotott és alkot, amelyek ugyanúgy kötődnek a kerámiaművészethez, amiként a szobrászathoz, a klasszikus szobrászat eszményeihez és mesterségéhez is. Kisplasztikák, kisszobrok, épületekhez kötődő domborművek és a szabad térbe állított monumentális szobrok készültek, készülnek műhelyében. És a kerámia anyagának, a puha alapanyag megmintázásának, felületi kezelésének és kiégetésének dominanciája mellett a kilencvenes években, az ezredfordulón megjelentek a kerámiától idegen anyagok is alkotásaiban – így a fa és a különböző fémek –, hogy aztán egy-egy művénel, mint a mezőtúri alkotótelepen 2005-ben készült néhány kompozíciónál teljesen háttérbe szoruljon a kerámiaművesség, helyet adva a viaszveszejtéses öntési eljárással kivitelezett egyedi plasztikáknak. De dolgozzon Pázmándi Antal agyaggal vagy porcelánmasszával, viasszal és bronzal, alkotói törekvéseit mindenkor a tér meghódítása, a tér dinamikus szervezése vezérli, a térbe illesztett izgalmas és titokzatos tárgy megalkotásának szándéka ösztönzi, és az ismeretlen, feszült formavariációk létrehozásának vágya hajtja. A Pázmándi-munkák lényeges jellemzője az érzéki kifejezés és a gondolati meghatározottság egyensúlyban tartott kettőssége: e művek olyan különös, érzeteinkre erőteljesen ható formarendbe foglalt szobor-tárgyak, amelyek az elvonatkoztatások szférájába emelt tartalommal áthatottak, s amelyek bonyolult áttételeken, megérzéseken, sejtelmes tükröztetésekben keresztül

korunk jelenségeire reflektálnak. A Pázmándi-életműre pillantva a munkák kronologikus rendjét nem a jól bevált stilisztikai osztályozással alakíthatjuk ki: ez a művész – kortársai között egyedülállóan – szabadon cikázik a természetelvű és a nonfiguratív megjelenítés tartományai között: geometrikus jellegű struktúrákat készít, majd emberalakokat vagy emblematisz tárgyakat mintáz meg, aztán a posztmodern elvei szerint épülő elvont formavariációkat alkot, ahonnan zökkenőmentesen tér vissza a valóságidéző motívumokhoz. Mindez nemcsak az autonóm, a kiállításokon bemutatott műveinek sajátos jellemzője, hanem a megbízásra készült monumentális munkáinak is: a budapesti épületplasztikák, a gödöllői és a debreceni kutak is egy hallatlan fantáziadús, plasztikai ötletekben tobzódó, a stílusmegkötöttségeket nem ismerő művész alkotásaiként valósultak meg. Az ezredfordulót követően megrendezett Pázmándi-tárlatok művei is tükröztették a technikai-formai-szemléleti-stilisztikai változatosságot és gazdagságot: a kiállítótermekben felvonultatott munkák színezett samott, fehér porcelán és viaszveszejtéses bronz kompozíciók voltak. E munkák plasztikai hatóterüket általában a hangsúlyos színezéssel, a felületi, festett motívumokkal felerősítetten bontakoztatják ki, és nem ismernek méret-határokat, valamint kivitelezési, technikai korlátokat sem. Az égetőkemencék befogadási lehetőségei által diktált méretek korlátozottságát Pázmándi az elemekből való építkezés leleményével oldja fel: művei szétszedhető-összeállítható elemes rendszerek, amelyek természetesen nemcsak a pontos illeszkedéseket, a biztos kötést biztosító csapolásokat, az átgondolt építkezést követelik meg, hanem a statika, az egyensúlyi rendszerek pontos kidolgozottságát is. Az égetéskor keletkező feszültséget korábban csak az öntött és préselt porcelánok viselték el, mígnem Pázmándi



Pázmándi Antal bronzplasztikája



Pázmándi Antal bronzplasztikája

kikísérletezte a fölrakott-mintázott, üreges, nagy méreteket és felületeket alkotó porcelánmunkálást. És a vadul burjánzó üreges testekből, az éles sík lapokból, a tömör tömegek és sima felületek váltakozásaiból, a zárt és nyitott tömbökből, a rácsszerűen áttört elemekből szerkesztett, fantasztikus együttesekként megjelenő konstrukciói más és más hatásvilágot bontakoztatnak ki, ha festett samott-plasztikákként, ha fehér porcelán-szobrokként és ha sejtelmesen tompa patinával bevont bronz kompozíciókként öltének testet. Könnyedek és súlyosak, lebegők és statikusak, vidámak és komorak, magukkal ragadók és ridegen távolságtartók.

A nonfigurativitás tartományába kalauzoló legújabb alkotások együttesében a zsúfolt, sok összetevőből épülő, meghatározhatatlan, pontosan nehezen leírható részletekből konstruált absztrakt kompozíciók sorakoznak, amelyeken az elválások és a testegyesülések, a különállások és a kapcsolódások, az ismétlődések, az áthatások és az egymásmellettségek játékosága és feszültsége, elvont, fogalmiságokba emelkedő téri történése ragadhat magával. Az elvonatkoztatott Pázmándi-mű, készüljön samottból, porcelánból vagy bronzból, sohasem másol, sohasem imitál, sohasem ábrázol:

mindig csak önmaga, mindig szigorúan az öntörvényei szerint szerveződő, autonóm egység. Nem engedelmeskedik a hasonlításoknak, az olyan mintha-féle feltételezéseknek, az áttételes utalásoknak és nem fejthetők fel a hagyományos szimbólumok, metaforák kódjaival sem. Megfejtetlenül keverednek egymással az organikus és a mesterségesnek ítélhető motívumok – a szervesről nem állítható biztosan hogy szerves, a geometrikusnak tűnő meg nem minősíthető kizárólagosan élettelennek –, s ezáltal is olyan, dinamikus térbe szervezett, a körülvevő teret atmoszferikus sugárzásukkal birtokba vevő és meghatározó műtárgyakkal szembesülhetünk, amelyeknek alapvető sajátja a szabadság: a szabad, a szabadságérzettel áthatott anyagalkítás. Pázmándi Antal egyik kritikusja egyik eszmefuttatásában a kiváló festőt, Kandinszkijt idézte, olyan művésznek körvonalazva, jellemezve a keramikust, aki alkotásaival a formák kimeríthetetlen gazdagságának szépségét sejteti. Nos, a formák kimeríthetetlen gazdagságának szépségét már nemcsak a Pázmándi-kerámiák, hanem a Pázmándi-bronzszobrok is sejtetik, és ez a mozzanat egyszersmind a teljes életművet is egy újabb izgalmas dimenzióval gyarapítja és gazdagítja.



Pázmándi Antal műtermének részlete bronzplasztikákkal



Kecskés Ágnes: *Komárom*, 1996. (gobelin, hármás-ötös felvetés, 120x125 cm)



Molnár Eszter ÖRÖKSÉG

BESZÉLGETÉS KECSKÉS ÁGNES KÁRPITMŰVÉSSZEL

Molnár Eszter: *Munkásságodban gyakran megjelenik a múlt, mint téma, illetve a szülőföldedhez, nevezetesen a Felvidékhez való kötődés. Mit jelent számodra most, 2020-ban a szülőföld?*

Kecskés Ágnes: Komáromi, őslakos magyar közösségben nőttem fel. Ez folyamatosan alapja volt hozzáállásomnak mindenhez, még az unokáimhoz is. A városban laktak a Monarchiából odatelepített hivatalnokok, illetve mesteremberek is érkeztek oda, de volt egy tömb; az őslakosság, amely szinte a honfoglalástól kezdve összetartott, egymással házasodtak, együtt dolgoztak.

M. E.: *Tulajdonképpen ez a megtartó közösség, vagy a múlt iránti fogékonyság és kontinuitás vitt téged előre?*

K. Á.: Gondolj bele, mindig erről volt szó a családban. Tehát úgy nőtt fel az ember, úgy mentünk a templomba is. Négyéves voltam, mikor kitelepítettek, és a mai napig örültem kíváncsodom Észak-Komáromba, mert kicsi koromban is, amikor kijöttünk a templomból, akkor ott voltak a rokonok, a rokongyerekek, és akkor csapatostól így, beszélgetve mentünk haza.

M. E.: *Van valamilyen fizikai jele, meg lehet fogalmazni, milyen ez az „ősmagyar” karakter?*

K. Á.: Herman Ottó kimondottan azt írta róla¹, hogy ha valaki igaz magyar arcot akar látni, akkor annak a Csallóközbe kell jönnie. Komárom meg Pozsony a csallóközi sziget két orra. Komárom bevehetetlen vár volt a történelem során, tehát se török, se tatár nem tudta elfoglalni. Még '48-ban sem tudták! Nem is próbálták a várbeli magyar sereget legyőzni,

hanem békekötéssel rendezték a helyzetet, és szabadon bocsátották a magyar harcosokat. Egy igazi ingovány volt a Csallóköz, Komárom körül pedig nagy vizek vannak.

M. E.: *Apropos, a komáromi víz-élmény. Az egyik katalógusod borítójára A víz alatti világ című kárpitod került. Beszéljünk egy kicsit erről! Nekem az internacionális gótika jutott róla eszembe az apró virágok miatt, meg Monet az l'Orangerie-ben, az a hangulat, de azért mégis egy kicsit más világ ez. Az a fajta életvidámság...*

K. Á.: A mi fiatalságunk idején, amikor rajzolni tanultunk, a Képzőművészeti Gimnáziumban a tanáraink impresszionista festők voltak és a nagybányai művésztelep résztvevői. Például az apósom meg a Barcsay [Jenő] jóbarátok voltak. Meg az iskolaigazgató, Kántor Andor és a Gálffy Lola. Odajártunk, a férjem² is, meg én is. Eggyel fölöttem járt a férjem. Az ő papája Nagybányán kezdett tanulni, Barcsayval volt egyidős, és jól ismerték egymást Nagybányáról. A mi időnkben viszont a főiskolán vagy szocialista realizmus volt, vagy naturalista modellrajzolás: szék, hokedli, teknő, meg nem tudom mi. Vagy az impresszionista festészet volt a divat akkor, ami nyilván valahogy beivódott az emberbe.

M. E.: *Szegedhez mi kötött téged?*

K. Á.: Ott tanítottam. Eredetileg Dél-Komáromban laktak a mamám szülei, és egy évig laktunk a nagymamám testvérénél, azután tudott a nagymamám egy házat venni nekünk. Ez '46-ban volt. '48-ban Kecskés nagyszüleimet is kitelepítették és

1 „A magyar arcra és tekintetre nézve a próbakövet ott találjuk meg legbiztosabban, a hol a viszonyok úgy alakulnak mint például Révkomáromban, a hol a változó, áramló könnyen engedővárosi elemekkel szemben tömör elem áll fenn, mely hajlam és hivatás szerint egynemű, nem vegyül és csak kevés töredéke veszi fel a »divat mázát«. Vö. Herman Ottó: *A magyar nép arcza és jelleme*. Budapest, K. M. Természettudományi Társulat, 1902., 315.

2 ifj. Gajzágó Sándor (1942) festőművész



Kecskés Ágnes: *Dunakanyar I*, 1976. (gobelin, ötös felvetés, 210x70 cm)



Kecskés Ágnes: *Dunakanyar II*, 1983. (gobelin, ötös felvetés, 210x70 cm)



Kecskés Ágnes: *Dunakanyar III*, 1984. (gobelin, ötös felvetés, 90x25 cm)

a mi házukba költöztek. Általában Békéscsabára meg Tolnába, messzire, szerteszét dobálták a szerencsétleneket, akiket kitelepítettek. A nagymamám testvéreinek a bútorai nem fért be a ház ajtaján, olyan kicsike házat kapott Békéscsabán a gyönyörű, fürdőszobás városi háza helyett.

M. E.: *Az én dédapám andódi: őket meg Szekszárdra, Tolna megyébe telepítették. Nagyon furcsa dolog ez, mert a családuknak egyfajta kötődése lett Tolna megyéhez, de a nagyapámnak a Felvidékhez van igazi kötődése, mindig mesél erről. Szerinted van-e olyan dolog, ami csak ott, a Felvidéken van, úgy értem, valami különlegesség a tájban, ami*

megfogott? A mesékben, mondákban például ott vannak az erdélyi meg a csallóközi tündérek...

K. Á.: Röviden tudnék mesélni erről. Az ember felnő a Duna mellett, kirándul, biciklizik a szigetekre, tehát a táj is feltétlenül hozzátartozik életéhez: a város, a házak, az emberek, a múzeum, a templom, a táj meg a környék. De csak négyéves voltam mikor kitelepítettek, és utána nem lehetett átmennünk a baráti Csehszlovákiába. A papám testvére odaát élt és húsz évig nem mehettünk át hozzá, pedig a híd megvolt. Magyarok lenni Komáromban kőkemény dolog volt, mert ott mindig sok csata volt. A várost ugyan nem foglalták el, mert az őslakosság megmaradt,

magyar öntudattal. A török időkben zsoldosokat küldtek a várba, amikor a Habsburgok idején három részre szakadt Magyarország. De ha jött a török, a zsoldos elszaladt, s akkor a polgárembernek kellett mennie a haza védelmére. Az én őseim naszádos harcosok voltak, vízi hajókkal, mint Búvár Kund, ilyen történetek vannak a családban. A felmenőim városi polgárok voltak, de közben gazdálkodtak, földjeik voltak, szőlőjük volt, állatot tenyésztettek, kereskedtek. Őseim hosszú távon gondolkodtak a múltat és a jövőt illetően. Komáromban, ebben a ritka múltzárányt képviselő városban az őslakosság megőrizte az összes honfoglalás kori – például foglalkozásokra vonatkozó – szokásrendet, amely közel ezer évig állt fenn. Még a nagyapám is vontatott hajót, nem is olyan régen, az 1900-as évek elején.

M. E.: *Úgy tudom, hogy édesapád³ helytörténettel is foglalkozott.*

K. Á.: Igen-igen. Nem bírt beletörődni abba, hogy ezer évig így megmaradt ez a városmag, majd '46-ban kettévágták. 1946-ban! Apu helytörténeti könyveket írt és Dél-Komáromban helytörténeti múzeumot alapított. Magam részéről ezt a fajta értékmentő gondolkodást valamelyest folytattam. Amikor a rendszerváltás megtörtént, és a művészeti életnek befelelgett, úgy éreztem, hogy tennem kell valamit a közösségért. A művészeket a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége képviselte a szocializmusban, és a rendszerváltáskor meg akarták szüntetni. Már mindenkinek elege volt. Oda akarok kilyukadni, hogy én egy ilyen családból és városból jöttem, s nem szerettem volna, hogyha összedől a szövetség! A textil szakosztály megmentése dolgozott bennem, amikor a barátaim összeszedtem. A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége oszladozott, a textileseknél azonban visszaépült. A közösségépítést nem a személységemből következő ambícióból csináltam, hanem erre rálátva, ebből a „komáromi agyból”.

M. E.: *Tehát számodra a kárpit, mint műfaj összefügg azzal, hogy a családban voltak nemesi felmenők, ugyanakkor ott volt a múlt felé való nyitottság?*

K. Á.: Igen. A kárpit műfajt azért választottam hivatásomul, mert mindig az érdekelt, hogy hogyan lehet valami száz évekig fennmaradót; maradandót alkotni. Először festő akartam lenni, de akkor nem vettek fel a Képzőművészeti Főiskolára. Teljesen véletlenül kerültem az Iparművészeti Főiskolára, nyomó szakra, ami nekem nem volt elég komoly fajsúlyú dolog. De hát gondold el, hogy a festészet az egyenrangú azzal, mintha valaki író vagy zeneszerző lenne, azaz a festészettel fejezi ki a véleményét, az álláspontját. Ha mondanivalója van az embernek, akkor egy mintás ruhával túl sok mondanivalót nem lehet kifejezni. Ugyanakkor persze mégis lehet, mert itt van a nagynéném, Bódy Irén⁴, akinek részint köszönhetem, hogy a művészet közelébe kerültem. Ő a Magyar Iparművészeti Főiskolán végzett és az utcájukban lakott egy képfestőmester, tehát őt is már gyerekorában megérintette ez a műfaj, de igazság szerint először kárpitokat tervezett batikolva.

M. E.: *Téged a főiskolán milyen élmények értek?*

K. Á.: A főiskolával az volt a konfliktusom, hogy nekem komoly rajztudásom volt, amiért öt éven keresztül éjjel-nappal dolgoztam. És azt ki kellett volna dobnom az ablakon. Hogy kezdjek el hülyéskedni?

M. E.: *Avantgárdozni...?*

K. Á.: Igen. De ilyen volt a tanárom, állandóan elégedetlen volt, hogy én keveset csinálok, mert mondjuk egy páfránylevélnek a hátulját – nem tudom, láttad-e már, hogy minden kicsi levélen hat spóra van – én gyönyörűen lerajzoltam és abból próbáltam textilterveket csinálni. Hát persze hogy keveset produkálok, aztán mikor visszamentem a diplomamunkámért, abból az évből volt kikapátázva a folyosó, mint didaktikai példakép: az első éves munkáimból.

M. E.: *Akkor most térjünk rá a dédmamádról készített portrédra, a diplomamunkádra. Ez a portrédolog tulajdonképpen neked volt az ötleted. Jól emlékszem?*

3 Kecskés László (1913–1995) helytörténész, múzeumigazgató

4 Bódy Irén (1925–2011) iparművész, textilművész

K. Á.: Nem, a tanáromé. Fakultatív jártam gobelinre, ami nem volt fő szak. Egy nagyon link tanárra volt bízva, aki soha nem jött korrigálni. Időnként adott egy feladatot, amelyen dolgozott az ember. Kartont kellett festeni, hogy aztán annak alapján megszőjem. A diplomához egy figurális feladatot kaptam.

Tehát a rajztanítás arról szól, hogy ül egy modell, és te figyeld meg, hogy a szeme milyen, az orra milyen, hasonlítsd rá, de ha belegondolsz a középkori festészetbe, egyáltalán semmi szükség nem volt erre a fajta mesterségbeli tudásra. Iszonyú küzdelem volt ezt is levetkőzni, hogy ne legyen naturalista az az emberi figura. Soha nem voltam hajlandó avantgárdot csinálni, de a '70-es és '80-as években a biennálék zsűrijébe csak avantgárd dolgokat vettek be, és engem tíz évig folyton kizsűriztek. Én mindig a tartalmi kérdések felől közelítettem a kárpithoz.

M. E.: *Hogyan kapcsolódtál a Magyar Kárpitművészek Egyesületéhez?*

K. Á.: Sokszor spekuláltunk a Szövetségben mi, gobelinesek azon, hogy együtt kéne szőni valamit, mert a szövés lassan megy, és a kárpit mégiscsak murália, azaz én a kárpitot hordozható freskónak tekintem. Arra gondoltam, hogy egy térképes könyvemben talált Hell Miksa-metszetet együtt lehetne megszőni. Ez a metszet később a *Kárpit határok nélkül* elnevezésű nagy, közös kárpitra került, melyet a millicentenáriumra készítettünk. Ez elég furcsa ötlet volt. Tulajdonképpen nem is így kezdtük, hanem úgy indultunk neki, hogy mindenki tevez egy-egy 50x50 centiméteres részt, és összerakunk belőle egy nagyméretű kárpitot. De először nem sikerült jó tervet összerakni. Úgy tízet tudtunk mindig összerakni, nagyobbat már nem. Nem tartotta össze semmi az egyenként összehordott terveket. Nem akartunk Nagy-Magyarország térképet csinálni. Amit a térképes könyvemben találtam, az az egész Kárpát-medence domborzati ábrázolásaként a millicentenáriumkor már aktuális volt. Harminc felé vágtuk a képet, és mindenki megszőtte a maga 50x50-es darabkáját. Akkor támadt az az ötletem, hogy úgy szőjük meg ezt a térképet, hogy a bordűrbe meg a 25x25 cm-es részekben – amelyeket más-más kárpitművészek egyenként szőnek – már fű, fa, virág, akármi benne lehet. A bordűnek a színei



Kecskés Ágnes: *Dédnagyamama*, 1970.
(francia gobelin, ötös felvetés, 55x135 cm)



A Magyar Kárpitművészek Egyesülete tagjainak közös alkotása: *Kárpit határok nélkül*, 1996. (gobelin, 330x350 cm)

tartották össze az egészet. Negyvennyolcan vettünk részt ebben a munkában. Ebből a társaságból alakult meg a Magyar Kárpitművészek Egyesülete.

M. E.: *Melyek azok a kárpitok, amelyeket a legfontosabbnak tartasz a saját életművedből?*

K. Á.: Könnyen mondhatnám azt, hogy az egészet. De ha választani kell, akkor a személyes, családi vonásai miatt; a *Dédnagyamama*, illetve tájélményként a *Dunakanyar*, a *Víz alatti világ*, és a történelmi érdeklődés miatt a *Balassi Bálintról* készített munkám. A *Húsvét* ugyan egy kisebb méretű alkotás, de a keresztény (református) tartalma miatt fontos nekem. Komáromban az őslakosok reformátusok, a betelepülők pedig katolikusok.

M. E.: *Megemlíteném még a Körömi kárpitot⁵, amit parasztasszonyokkal együtt szőttetek...*

K. Á.: Parasztasszonyokkal, igen. Itt is a közösségi szellem az, amit kiemelnék. Körbeszőttük a templom szentélyét, ez a nagyon széles, 1,60 méteres oldalívét és a szentélyfalat jelenti. A főmű a szentélyfalon található. Kuklay Antal⁶ hívott engem Körömbe, hogy gobelin szakkört csináljak. Köröm egy Miskolc alatt található falu, tulajdonképpen Muhival szemben, ott folyik össze a Sajó meg a Hernád.

M. E.: *Ott is maradtál a gobelin szakkört vezetni?*

K. Á.: Igen, és először azt csináltuk, hogy kis fákat szőttek a parasztasszonyok.

M. E.: *Ők ehhez még értettek, vagy ezt újra kellett nekik tanítani?*

K. Á.: Erre én tanítottam meg őket. Öt évig jártam Körömbe. Mindenki ugyanazt a rajzot kapta, s még nem tudtam a nénik nevét, de ránéztem a fára, és tudtam, hogy ki csinálta, mert hasonlított

5 Köröm község a „Róma és Czestochowa között vonuló szent út egyik fontos állomása. A körömi hídfőnél álló kecses, mégis robusztus, copf stílusú zárán dokkház szinte belesüpped a vizes talajba. Ugyanígy a falu temploma is süllyedő, amelynek falait az említett [Körömi kárpit] gobelinek, a czestochowai végállomásra utaló hatalmas kárpitok borítják”. Vö. Jóry Judit: „Folyamok, tartományok, királyságok, a visszatérő ösvények.” In. Kecskés Ágnes textilművész akadémiai székfoglaló kiállítása. (Katalógus). Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Fitz Péter. Nalors Grafikai Kft., Vác, 1995, o. n.

6 Kuklay Antal (1937) római katolikus pap, az Egri főegyházmegye kanokokja; író, művészettörténész, levéltáros.

Kecskés Ágnes: *Erdei Madonna*, 1994.
(gobelin, ötös felvétel, 200x220 cm)



Kecskés Ágnes: *Körömi kárpit*, 1980-85.
(gobelin, szövés, 5-ös, 3-as és 1,5-ös felvétel, 450x450 cm)



Kecskés Ágnes: *Körömi kárpit* (részlet)



Kecskés Ágnes:
Húsvét, 2003. .
(gobelin, ötös felvétel, 70x57 cm)

Kecskés Ágnes:
Szüret, 1998.
(gobelin, ötös felvetés, 180x165 cm)

Kecskés Ágnes: Savaria, 1988.
(gobelin, ötös és kettes felvetés, 180x180 cm)



rá. Tudtak vásznat szőni, volt fekvő szövőszék a faluban, és én akkor arra a parasztszövőszékre terveztem. Az nem kézzel volt szöve, hanem leütötték nyüsttel.

M. E.: *És azok között a politikai körülmények között hogyan lehetett ezt az ikont megcsinálni? Hiszen még a '70-es, '80-as években vagyunk.*

K. Á.: Hát sutyiban vagy hogyan is mondjam.

M. E.: *A tájélmény is fontos művészetekben: Komárom, Dunakanyar. A XVII–XVIII. századi vedutákhoz hasonlítanak. A Dunakanyarhoz mi a kapcsolódásod? Valamilyen életmotívum?*

K. Á.: Igen, tizenhárom éves voltam, s az édesapám nagyon szeretett kirándulni. Voltak turista barátai, és azokkal együtt elvitt engem Dömösre. Onnan, a Prédikálószékről nyílik ez a látvány. Tehát felmásztam papám társaságával a Prédikálószék tetjére, és az egy örök emlék, hogy milyen fantasztikus onnan a Dunakanyar.

M. E.: *Az életrajzodból kiérezhető, hogy édesapáddal milyen jó volt a kapcsolatod.*

K. Á.: Igen, nagyon jó volt. Nekem a gyerekkorom sikerült a legjobban.

(Az interjú 2020. június 29-én készült.)

Kecskés Ágnes:
Víz alatt 1980-85. (részlet)



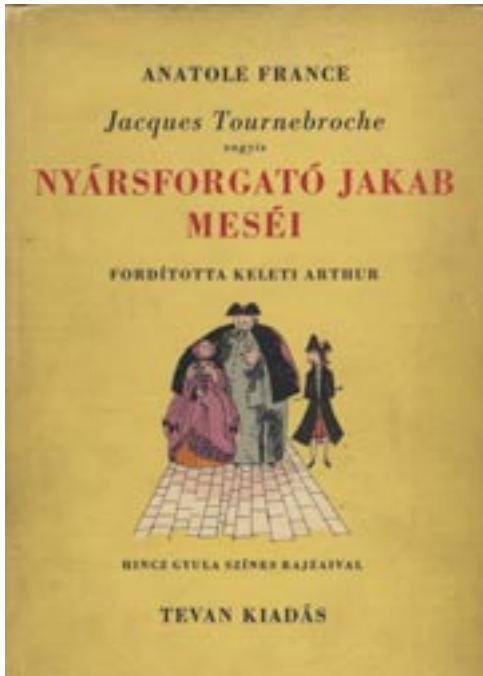
Kecskés Ágnes: *Fa*, 1980.
(francia gobelin, ötös felvetés, 20x30 cm)



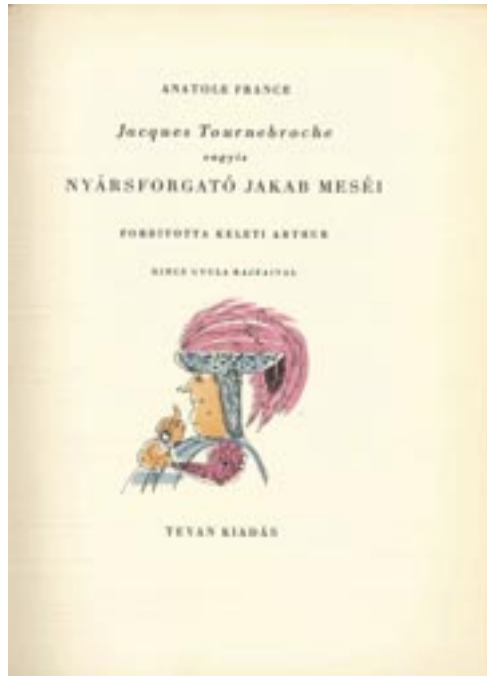
A Magyar Kárpitművészek Egyesülete tagjainak közös alkotása: *Szent István és műve*, 1998-2000. (gobelin, gyapjú, selyem, 330x550 cm)



Kecskés Ágnes: *Himnusz*, 1994-95. (gobelin, ötös felvetés, 190x240 cm)



A Nyársforgató Jakab meséi 1948-as Tevan-kiadásának külső és belső borítólapja



A Nyársforgató Jakab meséi 1948-as kiadásának kolofonja



Hincz Gyula illusztrációja, 1948. Roxane kisasszony (részlet)





Dudás Barbara

HINCZ-ILLUSZTRÁCIÓK A NYÁRSFORGATÓ JAKAB MESÉIHEZ

HINCZ GYULA, TEVAN ANDOR ÉS KELETI
ARTHUR REMEKMŰVE

A festőként és grafikusként egyaránt széles körben ismert és elismert Hincz Gyula pályája az 1920-as évek végén indult, karrierjének haláláig töretlen felfelé ívelése a második világháború után tett igazi lendületet. „1946-ban az Iparművészeti Főiskolán az illusztrációs oktatás bevezetésére kértek fel. A megbízás arra is sugalmazott, hogy a már kialakulóban lévő könyvművészet propagátora legyek” – idézi a művész visszaemlékezését életrajzírója, Losonci Miklós.¹ Hincz nem véletlenül nyerhette el a főiskolai pozíciót, könyvillusztrátori tevékenysége mind szakmai, mind kiadó körökben addigra ismert volt. Élete első illusztrációs munkáját – Mécs László *Megdicsőülés* című, 1935-ben megjelent könyvéhez készült lírai hangvételű litográfiáit – a Szinyei Társaság 1937-ben Zichy Mihály grafikai díjjal jutalmazta. Mind festményeivel, mind grafikáival visszatérő szereplője volt a korszak fontosabb kiállítóhelyein rendezett csoportos tárlatoknak, ezzel párhuzamosan pedig fokozatosan érkeztek illusztrációs, valamint plakát- és díszlettervezői felkérései is. Illusztrációi, ahogy azt sok kritikusa megjegyezte, egyfajta képi műfordításként is értelmezhetők, rajzainak stílusa, formanyelve minden esetben hűen tükrözi az adott irodalmi mű szemléletét – legyen az vers, novella, regény vagy mese.

Hincz oktatói karrierjével nagyjából egy időben indult egyik legösszetettebb könyvillusztrációs munkája is, Anatole France: *Jacques Tournebroche*,

avagyis *Nyársforgató Jakab meséi* című könyve 1948-as újrakiadásának illusztrálása. „...Reiter László hozott össze Keleti Arthurral. Ő és mások erjesztették azt a gondolatot bennem, hogy a könyvművészettel elmerültebben kezdtem foglalkozni.” – emlékszik vissza 1975-ben erre az időszakra. „Talán 1946-ban kezdtünk hozzá a realizáláshoz, és 1947-ben már teliben voltunk. Ez egy hármaskörös munkabizottság volt (Tevan, Keleti, én). S hármunk közös együttműködése, szoros munkája eredményeként született meg Tevan főműve, a »Nyársforgató«. Tevan volt a szellemi vezér, tipográfus, a formaalkotó, kritikus, művész és munkakormányos, kivitelező. (...) Szabadabb tyoformát, nyitottságot, több játékoságot, új szabályrendszer fölépítését és színes illusztrációt kívánt meg.”²

A békéscsabai székhelyű, bibliofil kiadásaival ismertté vált Tevan Kiadó 1913-ban indította el *amatőr-bibliofil-sorozatát*, melynek keretein belül a Tevan Andor névvel fémjelzett kiadó összesen 14 könyvet jelentetett meg „nemes tipográfiával, finom papíroson.” Közülük is kiemelkedik a sorozat záró-darabja, Anatole France *Nyársforgató Jakab meséinek* újabb kiadása.³ Ahhoz kétség sem fér, hogy Keleti Arthur nagyszerű magyar fordításával fog megjelenni az új kiadás is, ám az illusztrátor kérdése a kezdetekkor még nem volt tisztázott. Felmerült Pekáry István, Győri Miklós és Domanovszky Endre neve is, ám Keleti egyikőjük stílusát sem érezte elég karakteresnek

1 Losonci Miklós: *Hincz Gyula életműve*. Szentendre: Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1989. 118.

2 A „Nyársforgató”, az utolsó Tevan-könyv – 1948. Nyomdászattörténeti töredékek. Szerk.: Gécs Béla. Magyar Grafika, 2008. 52. évf. 6. szám, 98.

3 Tevan a könyvet második alkalommal bocsátotta ki ekkor. Először 1918-ban jelentette meg, szintén Keleti Arthur fordításában, ám a korábbi kiadás sem tipográfiai igényesség, sem papírművészet szempontjából nem hasonlítható össze az 1948-as kiadással. A korábbi kiadás minőségét egy levelében maga Keleti Arthur is kifogásolta: „Arra kérem Önt tisztelt Tevan Andor uram, hogy azt a tisztességet adja meg nekem, hogy France fordításomat hibátlan, sőt sajtóhibátlan alakban jelentesse meg újabban megjelentetett sorozatában most már – ígérete értelmében – okvetlenül s minél előbb!” In: Szij Rezső: *Tevan Andor könyvművészeti munkásságához*. Békési Élet, 1970. 5. évf. 2. szám, 351.



Hincz Gyula illusztrációja, 1948. – A picardiai nő, a poitiersbéli, a Toursból való, a lyoni és a párizsi nő (részlet)



Hincz Gyula illusztrációja, 1948. – A szarka csodája



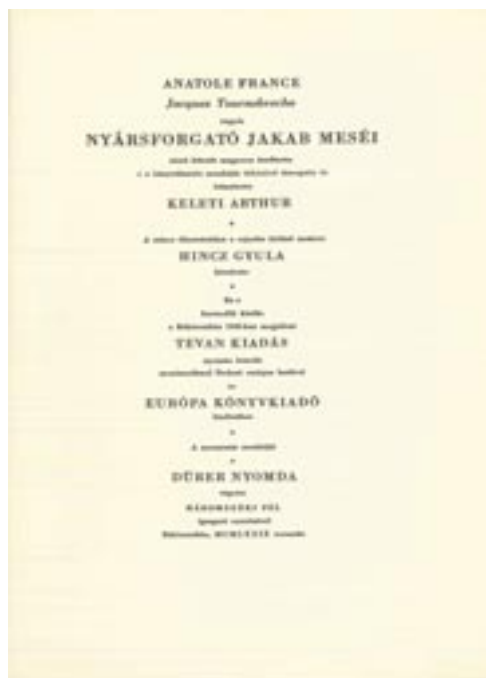
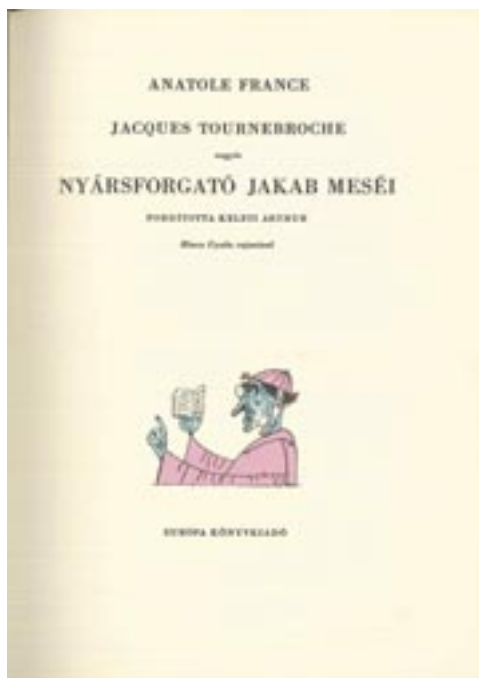
Hincz Gyula illusztrációja, 1948. – Olivér kérdése (részlet)



Hincz Gyula illusztrációja, 1948. – Olivér kérdése



A Nyársforgató Jakab meséi 1979-es
Európa-kiadás borítói és kolofonja



Anatole France szövegeihez. Keleti végül a szakma ajánlására figyelt fel Hincz Gyulára, onnantól kezdve pedig nem is volt kérdés az együttműködés. Hincz az 1948-as év elején kezdett el előre egyeztetett témák és szempontok szerint a rajzokon dolgozni – az eredeti tervek szerint 30-35 db színes rajzot várt tőle Keleti és Tevan. Az első rajzok leadása után Tevan kifejezetten elégedett volt Hincz munkájával, ahogy erről az 1948 nyarán neki címzett levele is tanúskodik: „Az eddig elhozott illusztrációk nagyon nagy tetszést váltottak ki a nyomdám személyzeténél. Ez magától értetendő is, hiszen valóban egyedülálló, amit Ön e könyv illusztrálásával alkot. Kétségtelen az, hogy ilyen művészi tökéletességű könyv Magyarországon még nem jelent meg. Fontos most már csak az, hogy a szedés és nyomás terén én is a rajzokhoz méltót tudjak nyújtani.” Hincz végül az év őszéig több mint száz rajzot készített a könyvhöz, mellyel nem könnyítette meg a kiadó dolgát. A merész, méreteiben igen sokszínű –

néhol akár az oldal felét is elfoglaló, máshol egészen apró –, jellemzően a szövegtükrön túlnyúló, szellemes és könnyed rajzok alapján a színes nyomódúcokat maga Tevan metszette línóleumba, ő vezette a színes képek nyomtatási munkáját is, valamint a könyv tipografizálásáért is ő felelt. A könyv kézi szedéssel készült, szövegeknek Didot Antiqua betűit eredeti XVIII. századi matricáról öntötték. A merészen felbontott szedéstükrök, bár komoly kihívások elé állította a nyomdát, végül a kritikusok által leginkább ünnepelet erősségévé vált a könyvnek, mely ennek köszönhetően „(...) nem csak a Tevan-életmű csúcsát, hanem a XX. század egyik legszebben illusztrált magyar könyvét is jelentette. A tipográfia, szöveg, kép, nyomtatás és kötés hibátlan együttese valószínűleg művészi tárgyá emelte a kötetet.”⁴

Nem csoda tehát, hogy az 1948 karácsonyára megjelentetett kötet elnyerte a Magyar Bibliophil Társaság Az év legszebb könyve díját, míg az 1948-as év végén Hincz a Magyar Művészeti Tanács 1.000 Ft díjazással járó nívójutalmát, a Tevan Nyomda pedig 1949 tavaszán a közoktatásügyi minisztertől Pro Arte érdemérmert vehetett át.⁵

A kötethez készült eredeti rajzok – összesen 106 darab, anilin festékkel kiszínezett tus és tollrajz – a kiadó és a művész megállapodásának értelmében Tevan tulajdonába kerültek. Arról sajnos nem áll rendelkezésre pontos adat, hogy milyen körülmények között és mikor, de egy 26 lapból álló konvolutum később Deák Dénes műgyűjtőhöz, majd onnan 1980-ban a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai gyűjteményébe került.⁶

A Hincz által illusztrált *Nyársforgató* az 1948-as eredeti Tevan Kiadás után még két kiadást ért meg az Európa Kiadónál, egyszer 1958-ban az eredetivel azonos borítóval, a belíveken ugyanakkor apróbb szín- és kompozícióbeli módosításokkal, másodsor pedig 1979-ben, a korábbiaktól eltérő borítóval. Hincz illusztrátori működése során később több alkalommal is kapcsolatba került még Anatole France íásaival, ő illusztrálta a szerző 1956-ban a Szépirodalmi Könyvkiadó Olcsó Könyvtár sorozatában megjelent *A király iszik* című művét, valamint a 1957-ben a Megvetőnél megjelent *A pingvinek szigetét* is, ám ezen kiadások minősége messze alulmaradt a Tevan-i sztenderdekhez képest.

A művész életútján belül később is kiemelt fontosságú maradt a grafika, az 1950-es és 1960-as évek folyamán elsősorban rézkarcaival, tusrajzaival szerepelt számtalan hazai és külföldön megrendezett csoportos bemutatón. 1961-ben az első miskolci Országos Grafikai Biennálén nagydíjjal jutalmazták, 1964-ben önálló grafikai kiállítása nyílt a Dürer Teremben, míg 1967-ben könyvillusztrációiból rendeztek bemutatót a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Illusztrációi közül leggyakrabban Louis Aragon *Befejezetlen regényéhez*⁷, József Attila verseihez⁸, valamint a *Gulliver utazásaihoz*⁹ készült rézkarcai szerepeltek kiállításain, de a munkásságát méltató írások később sem feledkeztek meg a *Nyársforgató* *Jakab meséi*hez készült bravúros rajzairól.

(Anatole France: *Jacques Tournebroche, vagyis Nyársforgató* *Jakab meséi*. 1948. Tevan Kiadás.)

4 Papp János: *Centenáriumi gondolatok Tevan Andorról, a kiadóról és könyvművészről*. Magyar Grafika, 1990. 34. évf. 1. szám, 43.

5 A Tevan Nyomda 1949 év elején állami tulajdona került, ezt követően Tevan Andor egy ideig még műszaki igazgatóként részt vett a nyomda irányításában, azonban 1950 februárjában elküldték a vállaltól, utána haláláig Budapesten dolgozott az Ifjúsági (ma Móra) Kiadó képszerkesztőjeként.

6 Ltsz. F.80.112/1-26. Emellett a Hincz hagyatékot kezelő váci Trágor Ignác Múzeum Grafikai gyűjteményében is fellelhető a könyvhöz készült néhány színezetlen vázlatrajz.

7 Aragon: *Befejezetlen regény. Kőltemény*. Budapest: Magyar Helikon, 1958.

8 József Attila összes versei. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962.

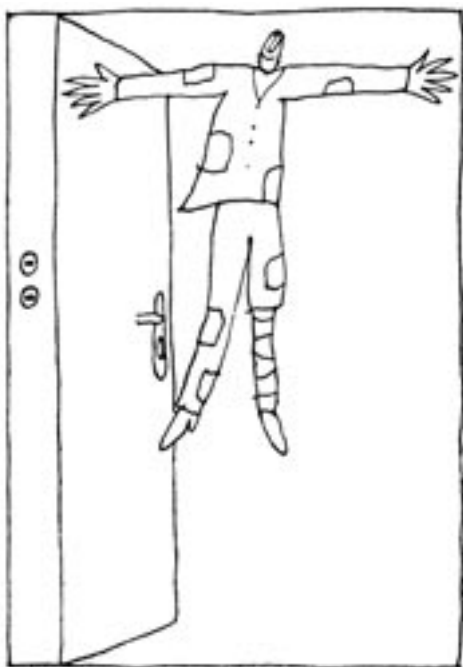
9 Jonathan Swift: *Gulliver utazásai*. Budapest: Magyar Helikon, 1968.



Réber László, 1983. Widengárd Krisztina fotója



Borító
Örkény István
*Egyperces
novellák* című
kötetéhez,
1968.



Réber László: *Mi ez? Mi ez?* Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák című kötetéhez



Borító
Örkény István
Egyperces novellák
című kötetéhez,
1969.

Révész Emese

RÉBER LÁSZLÓ ILLUSZTRÁCIÓI ÖRKÉNY ISTVÁN EGYPERCES NOVELLÁIHOZ¹

Réber László illusztrátorként lépéshiányból indul, hiszen grafikai testetlen, jelszerű képződmények, materiális formájuk alig megfogható, újságok és könyvek lapjain meghúzódo, apró cetliken megbújó vázlat-lét. A műtárgy materiális alakja oly távol áll tőlük, mint a legtisztább konceptuális műtől. Ezért is jelent olyan nagy kihívást a kiállítás-rendezők számára, mert a Réber-rajztól semmi sem idegenebb, mint a harsány látványosság. Egyenlő távolságban áll tőle a materiális műtárgy kincsértéke és az elitista konceptuális művészet elvontsága. Köztes létének színterei az újságok és könyvek lapjai, kép és szöveg határmezsgyéje, a karikatúra és illusztráció senki földje. Működése ilyen formán aligha értelmezhető és értékelhető a Kádár-kori illusztrációs és karikatúra művészet mélyreható ismerete nélkül. Márpedig ezek olyan területek, amelyekre hosszú időn át csak elvétve tévedt művészettörténész, ami mai napig nagyban megnehezíteti Réber méltó történeti értékelését.

A kivétel puritanizmusa és a választott könyv-saját médium periférikus helyzete épp elégnek bizonyult volna ahhoz, hogy az életmű kívül kerüljön a képzőművészet magas bástyafalain, az alkotó személyes távolságtartása a kortárs művészeti élet csoportjaitól pedig végképp meggyengítette esélyeit. Egyetlen komolyabb tárlata, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett kiállítása kapcsán vázolta Rózsa Gyula műkritikus e peremlét állapotát és következményeit: „A mai magyar kultúrában van képzőművészet, de ezek a költőien pontos, kevés szavú darabok nem férnek be sem a konvenció

tömjénfüstjével körülvelt hagyományos képzőművészet, sem a titokzatosság tömjénfüstjével körülvelt újító képzőművészet szent körzeteibe. Következésképp nem férnek be a képzőművészet kritikába, a képzőművészeti kiállításokba, azok katalógusaiba, az albumokba, a képzőművészeti könyvsorozatokba és azok visszhangjába sem.”² Jelenlétének hiánya mindennél világosabban mutatja megítélésének anomáliáit: a művészi grafika hazai seregszemléjének tekinthető miskolci Országos Grafikai Biennálékon sosem vett részt, ennél fogva munkái a *Mai magyar grafika* 1968-as átfogó tárlatán és az annak nyomán készült kötetben sem szerepeltek. Kimondható tehát: rajzművészete nem volt része a kortárs magyar grafikai gondolkodásnak. Szakmai díjai kizárólag könyvművészeti (és animáció filmes) díjak voltak, igaz hogy azokból a legnívósabb nemzetközi elismerések: Lipcse és pozsonyi BIB, Andersen és IBBY-díj. Így kaphatott helyet Szántó Tibor mai magyar illusztrációs művészetet bemutató *Graphica Hungarica* címen 1968-ban megjelent válogatásában.³ És így nyerhetett fődíjat éppen azon a békéscsabai Alkalmazott Grafikai Biennálén, amelynek középpontjában a könyvművészet állt.⁴ A képlet tehát világos: Réber az alkalmazott grafika perifériájára szorult könyvművészet terén kapott csupán elismerést, márpedig a könyvillusztráció a mai napig a képzőművészetek szabad ligetének alkalmi vendége.

Ahogy az újságrajzoló Honoré Daumier, úgy Réber rajzművészete is ezer szálon kötődik saját jelenéhez. Ez a kötődés kiszolgáltatottságot is jelent,

1 Az írás „Éljen a kérdőjel, vesszen a pont!” Réber László (1920–2001) irodalmi illusztrációi címmel, a művész születésének 100. évfordulójára megrendezett kiállítás (Budapest, Virág Benedek Ház, 2020. június 28–október 1.) kiadványába készült tanulmány egyik fejezete.

2 Rózsa Gyula: *Egy műfaj, ami nincs*. Kritika, 1980/10, 8.

3 *Graphica Hungarica I. Mai magyar illusztráció*. Szerk.: Szántó Tibor. Budapest, Magyar Helikon, 1968, 71–74. kép

4 II. Békéscsabai Alkalmazott Grafikai Biennálé. *Tipográfia, könyv, illusztráció és nyomtatvány kiállítás*. Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba, 1980.

az alkalmazott művész kitettségét a megrendelők elvárásainak, megfelelést szövegnek, oldalszámnak, méretnek, határidőnek. Ahogy Daumier, úgy Réber is azzal „váltotta meg” szabadságát, hogy a költőségek határai között is messzebbre és általánosabban szól az itt és most efemer elvárásainál. A legkisebb napirajzában is felragyog az az örökérvényű mag, ami korokon és nemzedékeken átvélve, fél évszázad távolából is megéri a mai nézőt. Ez ad művészi rangot munkáinak.

Réber pályája kezdetén humoros rajzok alkotójaként, 1949-től a *Szabad Száj*, később a *Szabad Ifjúság*, a *Magyar Ifjúság* és a *Ludas Matyi* karikatúristájaként szerzett nevet. Az országos képzőművészeti látatokon, így a Műcsarnok Magyar Képzőművészeti Kiállításain is jobbra karikatúrákkal vett részt.⁵ A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének karikatúra szakosztályában kapott tagságot. Mezei Ottó művészettörténész Réber egész illusztrációs munkásságát alapvetően a karikatúrából eredezteti.⁶ Ez megszabta könyvillusztrációs megbízásai irányát is. Jó ideig főként könnyed, humoros hangvételű művek illusztrációit bízták rá, egyfajta karikatúrisztikus rajzstílust várva el. A hatvanas években jellemzően a *Ludas Matyi* körébe tartozó szerzők köteteit illusztrálta, köztük Mikes György, Máté György, Feleki

László, valamint a főszerkesztői poszton egymást váltó Gádor Béla, Gábor Andor és Tabi László gyűjteményes írásait.⁷

Örkény István nem állt távol attól az írói körtől, akiket Réber a hatvanas években illusztrált. Tárcanovellái, humoreszkjei közül 1956-ban és 1958-ban néhány a *Ludas Matyi*-ben jelent meg némelyek közülük a lap rajzolóinak illusztrációival.⁸ Korábbi regényei közül kettő is illusztrálva jelent meg, az *Ezüstpisztráng* Bartha László, a *Hajnali pisztolylovás* Zórád Ernő rajzaival kísérve.⁹ A satirikus rajz olyanra közel állt hozzá, hogy a kor népszerű francia karikatúra rajzolója, Jean Effel Az ember teremtése Örkény bevezető sorával látott napvilágot magyarul.¹⁰ Adódott tehát az ötlet, hogy a korábbi évek rövid írásait *Egyperces novellák* címen összegyűjtő kötetet a Magvető éppen a satirikus irodalom illusztrálásában elismert Réber László rajzaival kísérve adja ki.¹¹ Simon Zoltán a rövid, lényegretörő, humoros ötletre kihagyezett írásokat a pesti vicc hagyományából eredezteti.¹² Műfajilag ismerős terepen mozgott tehát a karikatúrista Réber. Örkény írásai azonban éppoly távol esnek a szimpla vicctől, mint Réber rajzai a szokványos karikatúrától. Éppen a korábbi *Ludas Matyi* illusztrációkkal összevetve válik nyilvánvalóvá, hogy Réber

5 Az I., III. és IV. Magyar képzőművészeti kiállításon, 1950-től karikatúrákat mutatott be. 1954 és 1960 között a *Ludas Matyi* munkatársa volt.

6 Mezei Ottó: Az illusztrátor. In: Réber-antológia. Bp., Holnap, 2003, 31–66.

7 Mikes György: *Szálka és gerenda*. Bp., Szépirodalmi, 1960; Uő: *Fala hányt borsó*. Bp., Szépirodalmi, 1963; Máté György: *Viharos üdülés. Karcolatok és satírák*. Bp., Szépirodalmi, 1961; Uő: *Elég baj. Satirikus karcolatok*. Bp., Szépirodalmi, 1965; Feleki László: *Isten veled, atomkor*. Bp., Magvető, 1965; Uő: *Hogy köhögjünk, mit köhögjünk?* Bp., Magvető, 1967; Gádor Béla: *Néhány első szerelem története*. Bp., Szépirodalmi, 1958; Uő: *Sót vegyenek! Humoreszkek és satírák*. Bp., Szépirodalmi, 1959; Gábor Andor: *Szokj le róla! Humoreszkek, satírák*. Bp., Magvető, 1962; Tabi László: *Írott malaszt. Monológok, dialógok, színház*. Bp., Szépirodalmi, 1960.

8 Örkény István: *Thermokosz. Ludas Matyi*, 1958. május 15., 20. szám, 10; Uő: *Extázis*. Uo. 1958. március 27., 13. szám, 10.; Uő: *Angyal a kávéházban*. Uo. 1958. január 30., 5. szám, 10; Uő: *Művelt társalgás*. Uo. 1958. január 9., 2. szám, 10. – Az illusztrátorok nevét nem közölte a lap.

9 Örkény István: *Ezüstpisztráng. Rövid remekművek*. III. Bartha László. Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1956; Jean Effel: *Az ember teremtése*. Ford.: Bartócz Ilona, Boldizsár Iván. Bp., Magvető, 1956.

10 Jean Effel: *Az ember teremtése*. Ford.: Bartócz Ilona, Boldizsár Iván. Bp., Magvető, 1956.

11 Örkény István: *Egyperces novellák*. Bp., Magvető, 1968. – Korábban ugyanitt jelent meg Benjámin László *Kis magyar antológiája* (1966) és Szerb Antal *VII. Olivéje* (1966) is.

12 Simon Zoltán: *Örkény István egyperces novellái*. Alföld, 1991/12, 67–72.

rajzainak az *Egypercesek* legbelső gondolati magyát sikerült megragadnia, mondhatni életfilozófiáját képpé formálni. Örkény és Réber találkozásával a magyar illusztrált szépirodalom egyik legszerencsésebb együttműködése jött létre. E kivételes egymásra hangolódásban az is szerepet játszhatott, hogy kettejük élettapasztalata több ponton érintkezett. Az 1912-ben született Örkény 1942-től a doni fronton volt munkaszolgálatos, ahonnan 1946-ban három év szovjet fogság után tért haza. A nála nyolc évvel fiatalabb Réber 1945-ben négy év katonai szolgálat után került szintén orosz hadifogságba, ahonnan csak 1948-ban szabadult. A hadifogság olyan visszatérő színtere Örkény novelláinak, amihez tehát saját élményanyagával tudott kapcsolódni Réber. Ennél is fontosabb azonban, hogy a fanyar, szatirikus humor mindkettejük sajátja, a túlélés záloga volt.

Örkény novellájának egyik jellemző és újszerű vonása az írások minimalizmusa. Szirák Péter meghatározása szerint az *Egypercesek* olyan tárcanovella jellegű rövidtörténetek, amelyeket a környezet és karakterek leírásának mellőzése, valamint a mozzanatszerű cselekmény jellemez.¹³ E szövegek rejtvényyszerűen töredékesek, stílusuk hétköznapi és lényegre törő, mondandójuk sok esetben pusztán a párbeszédekből bontakozik ki. Maga Örkény így összegezte stílári törekvéseit: „*Meguntam, hogy leírok egy emberi arcot, egy ruházatot, egy szobát, egy tájat [...] ez teljesen felesleges írói erőfeszítés [...] S aztán rájöttem, hogy voltaképpen a kitalált cselekmény is fölösleges, mert ahelyett, hogy az írás lényegét: a drámát, az összeütközést erősítené, lerontja. Kezdem lefaragni az öncélú cselekményből. Megpróbáltam az események olyan ábrázolási módjához eljutni, hogy csak azokat a billentyűket ütöm le, amelyekre mindnyájan közösen reagálunk. Tehát nem mesélek el epikus módon történeteket, hanem bizonyos rezonanciákat próbálok kiváltani...*”¹⁴ Az 1977-es kiadás beveze-

tőjében szintén ezt a minimalizmust emeli ki: „*Az író véleménye szerint ezek az írásművek voltaképpen matematikai egyenletek. Az egyik oldalon a közlés minimuma áll, az író részéről, a másik oldalon a képzelet maximuma, az olvasó részéről. Más szóval: a novellák egypercesek ugyan, de kétszemélyesek.*”¹⁵ Réber vonalrajzai Örkény írói programjának rajzi megfelelői: a tiszta vonalrajzra redukált, minden plasztikus és anyagszerű részlet mellőző, fekete-fehér grafikák a szöveg szikár alakzatához illeszkedő képi absztrakciók. Ezzel a minimális eszköztárral képes Réber maradéktalanul érzékeltetni teret, testiséget, jelenlétet és hiányt. A fehér háttér előtt ívelő fekete, egynemű vonalrajz mellett ritkán és indokolt esetben használ csak fekete hátteret, mint a borító és belső címlap képein. A vonalrajz egyedüli alternatíváit a teltett, feketére színezett síkok jelentik, amelyek árnyékot, sziluettes emberi alakot érzékeltetnek és leginkább a halál témájával összefüggésben kapnak szerepet. A grafikai képek világát a vonalrajzokkal egynemű líneából formált keret határolja el a szövegtől. E keskeny, fekete vonalkereten belül bontakozik ki Réber valamennyi kompozíciója, ebben teremt néhány vonással enteriört, tájat vagy elvont képi jelet. A kereten belül olykor dobozteret formál (*Dr. K.H.G.; Életben maradni; Kelj föl és járj*), máskor a keret maga a szereplők szűkre szabott cselekvési tere (*Mi ez? Mi ez? Eksztázis*).

Réber rajzai nem a torzkép karikatúrai hagyományát követve groteszkek, nem a túlzás felszíni komikus eszköztárával keltenek komikus hatást, sőt humor helyett sokkal inkább az irónia jellemző rájuk, vagy azon belül a fekete és abszurd humor tragikomikus hangneme. Képei inkább a dolgok meglepő párosítása és helyzete révén, vagyis az össze nem illő elemek összeillesztésének értelmében tekinthetők groteszkeknek. Ez Örkény István saját megfogalmazása szerint is alapvonása az irodalmi groteszkeknek: „*A groteszk egy valószínűtlenség valószínűsítése.*

13 Szirák Péter: *Örkény István*. Bp., Palatinus, 2008, 254–281.

14 Hornyik Miklós: „*A groteszk: válasz iszonyú önbizalmunkra.*” *Interjú Örkény Istvánnal*. *Híd*, 1967/12, 1349–1359: 1357.

15 Örkény István: *Párbeszéd a groteszkről*. Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1986, 372.

Réber László: *Hogy/letemről.*
 Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák című kötetéhez, 1969.

Előáll egy képtelen föltevessel, s azt a reális világ törvényszerűségeihez hasonló szigorúságú törvényeknek rendeli alá. Tehát szuverén világot teremt, ahol például a gravitációs erő érvényben van ugyan, de esetleg fordított előjellel... egy alkalmi koordináta rendszert, ami egy új megközelítést ad, [ami] megingatja a végérvényeset, de nem állít egy másik végérvényeset a helyébe. Pont helyett kérdőjelet tesz, tehát nem lezár, befejez, hanem elindít, utat nyit, nyitva hagy”.¹⁶ Réber grafikai világának elementáris eleme a dolgok kimozdítása megszokott relációjukból, a kettős értelmezésnek utat engedő vázlatosság, a tömondatokban fogalmazott rajzi utalás. A groteszk tehát mindkettejük számára több mint stílisis eszköz, irodalmi vagy képi forma, sokkal inkább a megszólalást minden ízében átjáró világnézeti alap.

A Réber László által illusztrált *Egyperces novellák* nem egyetlen kötetet jelent, hanem a grafikus életében megjelent különféle kiadások összességét. Ahogy az örkényi szövegek is folyamatosan új elrendezésben, egymással új kapcsolatba lépve alakultak köteté, velük együtt változott a rajzok összetétele is. Mondhatni, a különféle időkben (mintegy húsz év távlatában) született írások között a grafikák egységes látványvilága segít egységet teremteni. Örkény 1979-ben bekövetkezett haláláig az írások gyűjteménye 1968-as, első kiadásától kezdve, összesen hat kiadásban jelent meg, valamennyi a *Magvető* gondozásában (1969, 1974, 1977, 1978, 1979).¹⁷ Az *Egyperces novellák* 1978-as cseh és 1979-es német nyelvű kiadásait szintén Réber László rajzai kísérték.¹⁸ Örkény valamennyi



kötetben eltérő csoportosításban, eltérő írásokat válogatott, és ennek megfelelően a kötetek illusztrációi sem azonosak. A hat magyar kiadás folyamatosan bővülő és változó köteteiben összesen 96 illusztráció jelent meg, ami a berlini kiadásban 34 új rajzzal egészült ki. Az író születése 70. évfordulójára, 1982-ben Radnóti Zsuzsa dramaturg válogatásában jelent meg egy kis kötet, amihez Réber újabb 21 rajzot készített.¹⁹ Így Réber Örkény-illusztrációinak száma összességében mintegy 150 önálló grafikára tehető.²⁰ Az 1968-as, első kiadásban 81 novellát

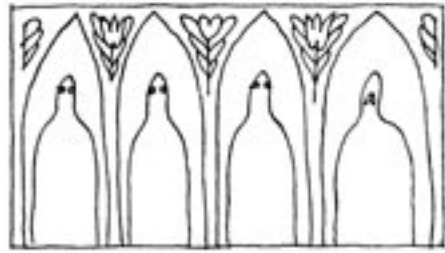
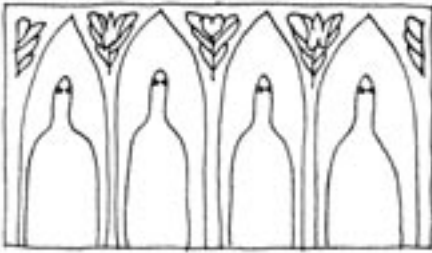
16 Simon Zoltán: *Örkény István egyperces novellái.* Alföld, 1991/12, 67–72.

17 Örkény István: *Egyperces novellák.* Budapest. 1968. *Magvető*, 286 p. Bővített kiadások: 1969. *Magvető*, 397 p.; 1974. *Magvető*, 403 p.; 1977. *Magvető*, 373 p. (*Magvető zsebkönyvtár.*); 1978. *Magvető*, 382 p. (*Magvető zsebkönyvtár.*); 1979. *Magvető*, 382 p.; 1981. *Magvető*, 433 p.

18 István Örkény: *Minutové grotesky.* Přelož: doslov Anna Valentová. Praha, Odeon, 1978; Uő: *Gedanken im Keller. Mini-Novellen.* Vál. és ford.: Vera von Thies. Berlin, Eulenspiegel, 1977.

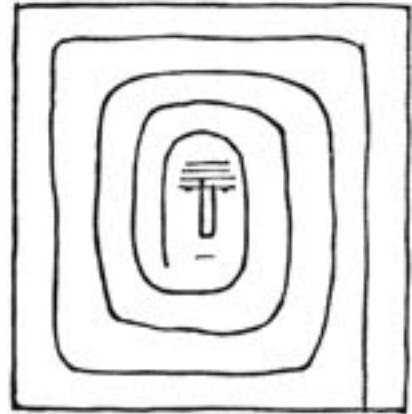
19 Örkény István: *Egyperces novellák.* Összeáll.: Radnóti Zsuzsa. Dabas, 1982. 52 p.

20 Az első kiadás Réber 96 illusztrációját tartalmazza.



Réber László: Hárem. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968

összesen 61 kép kísért (köztük 50 az írásokhoz közvetlenül kapcsolódóan), ami azt jelenti, hogy az írások 60%-át illusztrálta Réber. Számszerűleg a legtöbb, 78 illusztráció a 127 novellát tartalmazó 1969-es kiadásban jelent meg. Az 1968-1979 közötti Magvető kötetek illusztrációi közül volt, amelyik valamennyi kiadásban szerepelt, volt amelyik csak néhányban vagy csak az egyikben. Az 1968, 1969, 1974 és 1979-es, keményfedeles kiadások azonos borítóval jelentek meg, csak az alapszíneken változtatott a kiadó.²¹ Az 1977 és 1978-as Magvető Zsebkönyvtár puha fedeles borító képe ugyanazt a rajzi motívumot, de új stílusban dolgozta fel. Utóbbi a másik négynél redukáltabb illusztrációs anyagot tartalmaz, csak a fejezetek kezdetén használ illusztrációkat és a belső borító, címlap rajzait is elhagyta. A tömzsi, kisméretű, karcsú kötetek *alapvetően* szűk teret engedtek a rajzoknak, amelyek a szöveg közé ízesülve így a könyvlap pár centire szabott terében érvényesülnek.²² A grafikák többsége szöveg közé illesztett rajz, egész oldalas kompozíció csak elvétve akad köztük. Az 1978-as berlini kiadás és az 1982-es emlékkötet teljesen új illusztrációkkal jelent meg.²³ Ezek, kisméretű illusztrációinak a korábbiaknál is redukáltabb rajzi világa már a pár évvel későbbi *Murphy törvénykönyve* grafikáinak motívumait elő-



Borítókép Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.

legzi.²⁴ Ugyanahhoz a témához visszatérve Réber kereste a még tömörebb, elvontabb kifejezési formát.²⁵

A szöveghez való pozíciójukat tekintve Réber Örkény-illusztráció három típusra bonthatóak: 1. az *Egyperces novellák*at felvezető és lezáró rajzok (borító, belső borító, szennycímlap); 2. az egyes fejezeteket elválasztó képek; 3. konkrét novellákhoz kapcsolódó illusztrációk. Értelemszerűen az első két csoportba tartozó művek az *Egyperces novellák* egészének világképét, illetve az egyes fejezetek

21 További kompozíciós és színbeli variációt jelentettek a kötetek kiadásonként változó papírborítói és vászonkötései.

22 A kötetek mérete 20x9 cm, a rajzok általában 7x7 cm körüli méretűek. Az eredeti grafikák nem maradtak fenn.

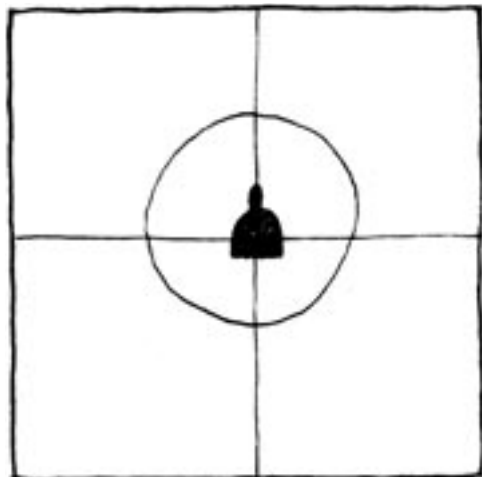
23 Örkény István: *Gedanken im Keller. Mini-Novellen*. Vál. és ford.: Vera von Thies. Berlin, Eulenspiegel, 1977, 164 oldal

24 Arthur Bloch: *Murphy törvénykönyve, avagy miért romlik el minden?* Bp., Gondolat, 1985.

25 A dabasi kiadásban például a *Dr. K.H.G.* illusztrációja már csak egy törött szemüveg – i. m. 10.



Belső borítókép Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.

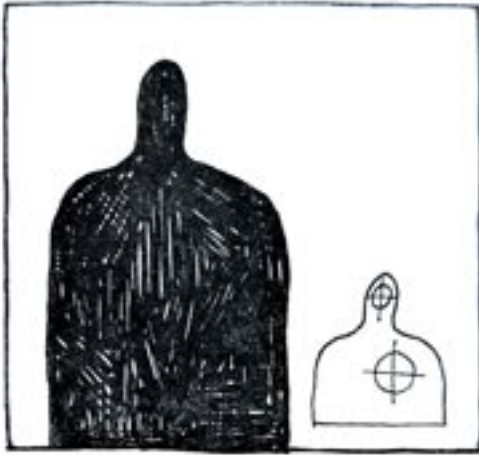


Réber László: *Kivégzési szabályzat*. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.

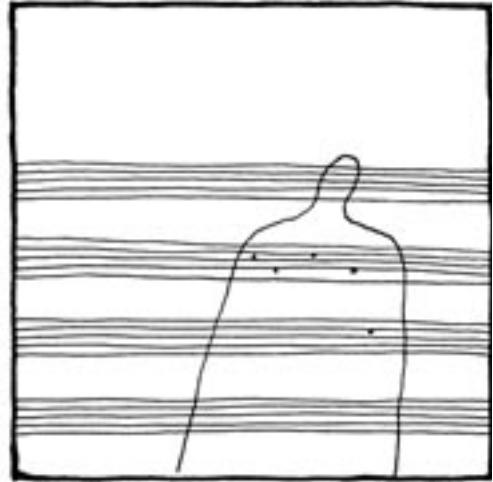
gondolatiságát összefoglaló, elvont kompozíciók, míg a szöveg közti képek jellemzően a konkrét elbeszéléshez kapcsolódó jelenetek. Emellett Örkény néhol maga is szívesen élt grafikai elemekkel, ilyen a kis testi hibával született kör „ábrázolása” (*Polgártársak!*), a *Pecsét* vagy a 1969-es válogatás két képverse (*Zászló*, *Államilag engedélyezett*

magánmén). Különleges képi formulaként még a képregényt érdemes megemlíteni. A *Hogylétemről* című, mindössze kilenc mondatból álló novella párbeszédét Réber az 1969-es, második kiadásban a képregényt idéző szövegbuborékokba illesztette bele.²⁶ Az írás Thomka Beáta által „dialogikus rövidtörténetnek” nevezett típus jellegzetes példája,

26 A későbbi kiadásokból ez a megoldás elmaradt.



Fejezetkezdő kép Örkény István
Egyperces novellák című kötetéhez, 1968.



Réber László: Dal. Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák című kötetéhez, 1968.

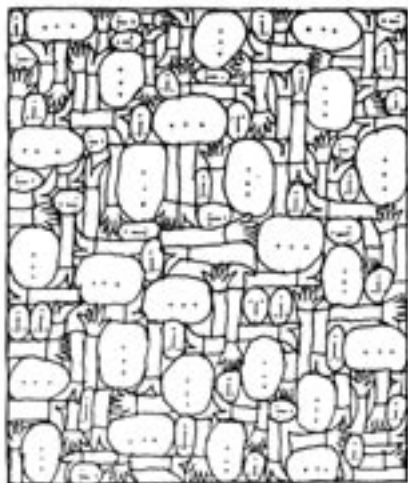
amely a szereplők jellemzését teljesen mellőzve, pusztán a párbeszéd gyorsan pörgő sorából bontakozik ki.²⁷ Réber illusztrátor metódusát jól jellemzi, hogy amire a szöveg nem tér ki, az a képen is jelzésszerű marad: a rajzon a szereplőket csak két kalapot emelő kéz testesíti meg. Réber rajzai kiválóan illeszkednek Örkény eredendően nyitott, töredezett, a kettős olvasatot megengedő írásaihoz. Illusztrációi nem törekszenek az író által elhallgatott részletek „megvilágítására”, sőt éppen ellenkezőleg, többnyire elvontabb vizuális formulaként összegzik a leírtakat. Jól példázza ezt a *Hárem* illusztrációja, amely a novellában önálló karakterjegyekkel jellemzett feleségek alakja helyett az asszonyok tömegességére, egyformaságára helyezi a hangsúlyt. Általában elmondható, hogy míg Örkény novellái nagyon sok konkrét időhöz, helyhez kötött tárgyszerű elemet használnak (személyneveket, utca-
neveket például), addig Réber képei többnyire következetesen mellőzik e részleteket, hogy helyette a történetek metaforikus mélyrétegére, szubsztrátumára koncentrálnak.

A képek gondolatilag legelvontabb rétege a kötetek nyitó és záró rajzai, valamint a fejezetek bevezető

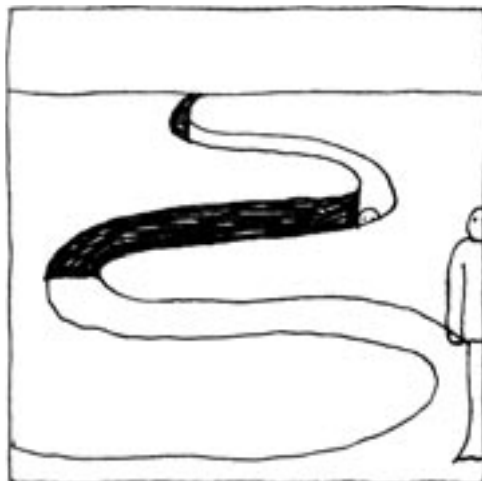
grafikái. Ilyen mindenekelőtt a valamennyi könyv borítóján visszatérő kompozíció, a labirintus vonalából kirajzolódó emberfej. A Réber Lászlóra oly jellemző, minimális rajzi eszköztárral megfogalmazott, emblemikus erejű grafika egy labirintus és egy emberi fej rajzát kapcsolja össze. Olvasata kétértelmű, hisz a labirintus éppúgy értelmezhető a figura részeként mint attól független kényszerű keretként, azonban mindkét megközelítésben az önmaga csapdájába rekedt, saját maga foglyaként élő személység allegóriájaként kap jelentést. A labirintus archetipikus szimbóluma élénken foglalkoztatta Réber és Örkény kortársait is: Paolo Santarcangeli *Labirintusok* könyve című, gazdag kultúrtörténeti összefoglalása 1967-ben íródott és 1970-ben jelent meg magyarul.²⁸ A labirintus ugyanakkor alapvető motívuma a Réber világgképével mély rokonságot mutató egzisztencializmus filozófiájának, Albert Camus írásaiban az egyén abszurd kiszolgáltatottságának jelképeként jelenik meg. „És az Én hirtelen elhalványodik, egyre jobban halványodik, kész, kialszik. A tudat tisztán, mozdulatlanul, síváron áll a falak között; most örökkévalósítja magát. Immár senki sem lakik benne.” – fogal-

27 Thomka Beáta: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Forum, Újvidék, 1986, 141–175.

28 Paolo Santarcangeli: *Labirintusok* könyve. Bp., Gondolat, 1970.



Réber László: *Fasírt*. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.



Fejzetkezdő kép Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1969.

mazódik meg a kiüresedett ego létállapota Jean Paul Sartre egzisztencialista alapműve, *Az undor* című regényében, amely az *Egyperces novellákkal* egyazon évben jelent meg a *Magvető*nél.²⁹ A labirintus a kor magyar képzőművészetének is visszatérő metaforája, egyrészt Ország Lili festészetében, másrészt Rékassy Csaba Ikarosz-mítoszhoz kapcsolódó rézkarcaival.

A köteteket a címlap mellett három további rajz vezeti be. Valamennyi kiadás belső borítóján ugyanaz a két részből álló rajz jelenik meg: a fekete alapon fehér, bábszerű figura, testén fekete pontokkal. Az első rajzon a szimmetria-tengelybe helyezett pontok az öltözet gombsorát idézik meg, a másodikon ugyanezek szétszórva már a testen ütött gölyönyomokra asszociálnak. A hétköznapi esemény „átbillenése” szürreális, morbid történéssé Örkény narratív technikájának jellemző sajátja.³⁰ „Míg testet nem ér, nincs semmi különbség egy kiköpött cse-resznyemag és egy kilőtt puskagolyó között” – írja *Üveghalál* című novellájában. A halál „mint a lét botránya”, azon belül a kivégzés az írásoknak is visszatérő motívuma, köztük az eredeti, hivatalos

bályzatnak is.³¹ A nyitóképek másik, visszatérő eleme szintén a halálhoz kötődik: valamennyi kiadás belső, szennycímlapján megjelenik a céltáblává formált emberi alak. Szintén célkeresztet hord magán az *Állapotok* fejezet kezdő rajzának figurája (előtte az agresszor feketén föléje magasodó alakjával), és a két motívum összevonásából formálja meg Réber a *Kivégzési szabályzat* illusztrációját is. Ide kapcsolódik továbbá a *Dal* novella rajza, ahol Réber ismét két különálló képi elem metaforikus kapcsolatát hozza létre, amikor a kotta hangjegyei golyó ütötte sebekké válnak a figura testén, szó szerint is megidézve az „öt gyors roppanást”, ami a dalszerző Janász Jenővel végez.

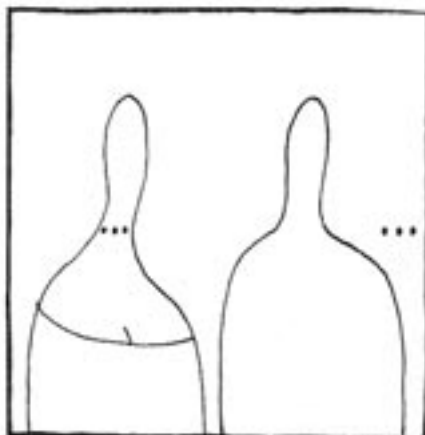
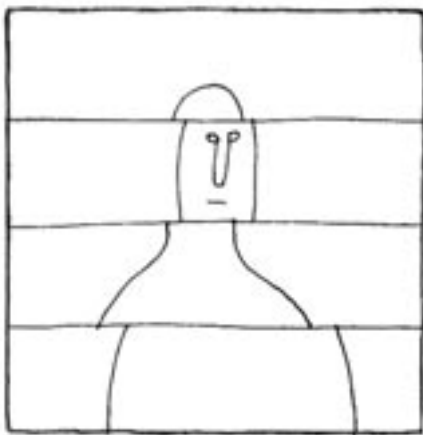
A negyedik, belső szennycímlapon megjelenő bevezető kép változó, az első kiadásban egy csonka figura egész alakos árnyéka, míg a többiben három egymásra torlódott sematikus test képe. Utóbbiak a Réber-rajzok és az Örkény-novellák másik visszatérő motívumához, a tömeg-léthez kötődnek. Ilyen a *Megöregszünk*, a *Kenyér*, a *Fasírt* és a *Rizszem panasza*i novellák alapszituációja és rajzai, illetve a *Helyszűke* fejezet nyitó képei. A tömegek

29 Jean Paul Sartre: *Az undor*. Bp., Európa, 1981.

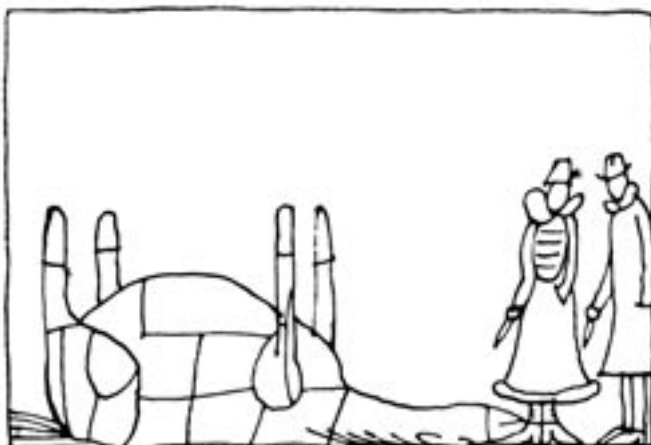
30 Szirák i. m. 255.

31 Simon Zoltán rendszerezése szerint a novellák jellegzetes témái: a művészet hatalma, a háború, a halál és a magyar nemzeti karakter. – Simon i. m.

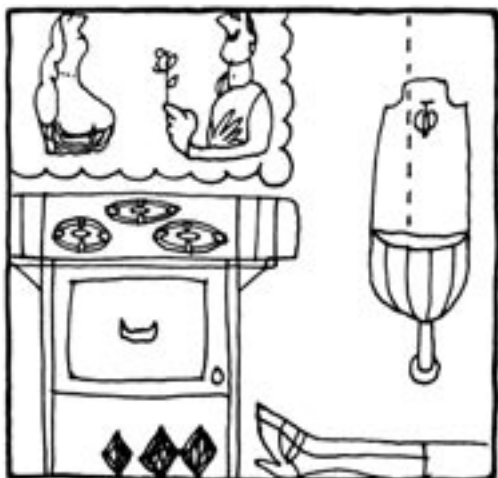
szöveget változtatás nélkül átemelő *Kivégzési sza-* manipulálását és fanatizálását megtapasztaló nem-



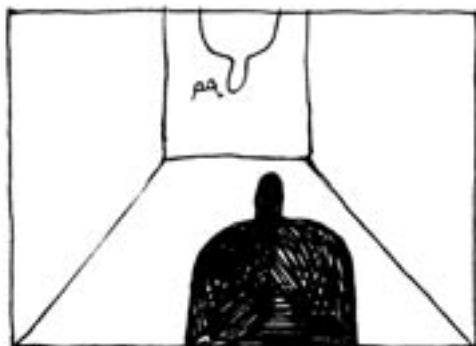
Fejzetkezdő kép
Örkény István
Egyperces novellák
című kötetéhez, 1968.



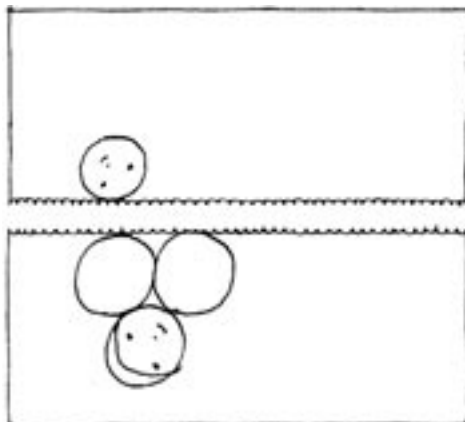
Réber László:
Szakemberek
Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák
című kötetéhez, 1968.



Réber László: *Klímax*.
Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák
című kötetéhez, 1968.



Réber László: *Dr. K. H. G. Illusztráció Örkény István Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.



Réber László: *Ügylet*.
Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák
című kötetéhez, 1974.



Réber László:
Egy színész halála.
Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák
című kötetéhez, 1968.

zedék és egzisztencializmus filozófiájának egyaránt alap gondolata a személyiség autonómiáját, fizikai teljességét veszélyeztető tömeglét fenyegetése. Heidegger filozófiája szerint „önmagunk elvesztése” a névtelen tömegben alapvető késztetés, amivel az arcát vesztett személyiség („das Man”) a többség véleményéhez igazodik. Réber rajzain ez az anonim tömeg-ember elvont, bábszerű figura, minden egyéni vonást nélkülöző, sematikus lény. Másutt épp a különálló személyiség megtestesítője, magába zárt, a külvilágtól erős körvonalakkal elhatárolt létező, a heideggeri *dasein* vagy a sartré-i magában való lét (*être en-soi*) képi megfelelője. Alakjuk az Örkény-illusztrációkkal párhuzamosan készülők És-rajzokban is visszatér. Az 1971 és 1974 között, az *Élet és Irodalom* számára készült grafikák meghatározó témája az elidegenedett tömeglétbe vagy

csak önmaga csapdájába zárt személyiség helyzete.³² Wehner Tibor találóan „emberkének” nevezte ezt a póre én-re csupaszított egzisztenciális lényt: „Alkotásait szemlélve csak az emberrel találkozunk – illetve használjuk inkább az ideillőbb »emberke« megfogalmazást. Nincs díszlet, nincs környezet, nincs kellék és nincs jelmez se: csak a csupasz emberkének szerepelnek ezeken a lapokon. Puritán, csaknem eszköztelen megformálásokkal szembe-sülünk.”³³ Réber arctalan, stilizált figurái bábuszerű idéznek, a kortárs képzőművészetből mély belső rokonságot mutatnak Giacometti pálcika embereivel, Schaár Erzsébet oszloptestű szobraival, Bálint Endre és Ország Lili múmia alakjaival, valamint Deim Pál absztrakt térbe helyezett bábuszerű figuráival. A fejezetnyitó képeknél ezek a bábuszerű figurák emberi alaphelyzeteket modellálnak: a koherens

32 Réber László (1920–2001): *Korrajz*. Bp., Móra, 2011., különösen 32, 33, 45, 67. képek

33 Wehner Tibor: *Réber László grafikusművész kiállítása*. Művészet, 1982/5, 56; Uő: *Rajzok a „valóság” és a képzelet határán*. In: Réber-antológia. Bp., Holnap, 2003, 83–104.; Uő: *És-rajzok Réber László korrajzai*. In: *Korrajz i. m. Uo. 7–22.*

én szétcsúszását, férfi-nő viszonyt, préda-létet, bezártságot, tömegléletet.

Réber Örkény-illusztrációi közül alig akad olyan, ami az elbeszélésekben vázolt történeteket, párbeszédet, szituációkat formálná meg. A látszólag hagyományos narratív szituációkat is olyan vonásokkal gazdagítja, amelyek elvonatkoztatnak a zsáner eredeti műfajától. A *Szakemberek* című novella illusztrációjában Réber megidézi a lótetem mellett beszélgető arisztokraták („lengyelbundás” és „pézmabundás”) figuráját, de az életképi helyzetből kilépve és időben előreutalva, a tetemre már felrajzolja szakszerű szétदारabolásának útmutatóját. A *Klimax* néhány sora egy középkorú nő öngyilkosságának tragikus körülményeit úgy vázolja fel, hogy utal a helyszínre (konyha), eszközre (gázmérgezés) és okra (szeretethiány). A történet két nézőpontból rajzolódik ki, a lakásba betörő házmester és a már halott nő leveléből. Réber rajza szenvtelenül, külső nézőpontból tekint az eseményre, az áldozatnak csak a lábát mutatja, középpontban a (gyilkos) gáztűzhellyel és fölötte (a vágyképet megtestesítő) szerelmеспárt ábrázoló falikárpittal. A személyközi viszonyok érzékeltetésére Réber ennél rendszerint jóval puritánabb eszközöket alkalmaz. Az *In memoriam Dr. K.H.G.* pusztán a tudós és a német őr párbeszédéből kibontakozó drámáját kísérő rajzán Réber a két figura viszonyát és az események végkifejletét egyszerre képes megragadni a gödör mélyén heverő áldozattal és a fölé magasodó agresszor sötét sziluettjével. Előbbi kilétére a feje mellett heverő (a szövegben nem említett) szemüvege utal. Alakja a fizikai térbeli viszonyokat tekintve a katona alatt, a *mélyben* van, a képteret tekintve azonban a gyilkos *fölött* lebeg; a bántalmazó őr sötét, földhöz ragadt masszájához képest az értelmiségi áldozat testetlen, szellemi lényként magasodik fölé.

Az *Egyperces novellák* Örkény István használt újszerű és jellegzetes irodalmi formája az ál-dokumentum. Thomka Beáta dokumentum paródiáknak nevezi azt a szövegformát, amely vendégszövegek használatával, vagy más, kötött formájú, illetve dokumentum jellegű szöveg-típusok imitálásával jön létre.³⁴ Ilyen a hivatalos előírás változtatás nélküli áttemelésével létrejövő *Kivégzési szabályzat*, avagy egy villamosjegy használati utasítását közlő *Mi mindent kell tudni*. Örkény előszeretettel illeszti novelláit hírek, szerződés, dedikáció, napló vagy levélforma stíluskeretébe.³⁵ Amint Simon Zoltán megjegyzi, a talált, kölcsönzött szövegelemek beemelése a műbe a korban az avantgárd képzőművészetnek is közkedvelt technikája, maga a metódus rokon a dadaizmus „ready made” eljárásával és a pop art tárgy kollázsaival.³⁶ Bár a montázs, mint képalkotói technika Réberhez is közel állt, az Örkény-illusztrációkban mindvégig megmaradt a tiszta vonalrajz keretein belül.³⁷ Az író dokumentum paródiáira ezen a stíluskereten belül reflektál: a *Popfőn* illusztrációján megtervezi Károly bácsi botrányos „termékének” hirdetési szórólapját; az *Egy magyar író dedikáció*hoz kapcsolódón megrajzolja a hatalmi ideológia változásával színt váltó író képzeletbeli címerét, kaméleonokkal és iránytű vezérelte író kézzel; az anya és szopós csecsemője közti csereügyletet rögzítő szerződéshez készült illusztrációja pedig az igazoló ruhatári jegy perforált formáját veszi alapul (*Ügylet*). A kvázi-dokumentum típusú képek közé tartozik a *Havas tájban két hagymakupola* című novellához készült illusztrációja. A kislánya szeme láttára kivégzett nő történetét egy külső szemlélő beszéli el, aki szemtanúja a gyerek naiv rácsodálkozásának.³⁸ Az események másik megfigyelője ugyanakkor a tábori orvos, aki hivatalánál fogva dokumentálja a kivégzést, és bosszankodva konstatálja a képet „megzavaró”

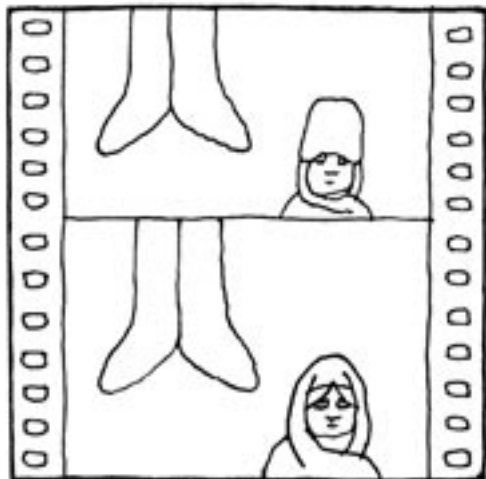
34 Thomka i. m.

35 Kötél Emőke: „Nyeh sze pácsi” Örkény István egypercesei. PhD-dolgozat, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2001, 130–138: 137.

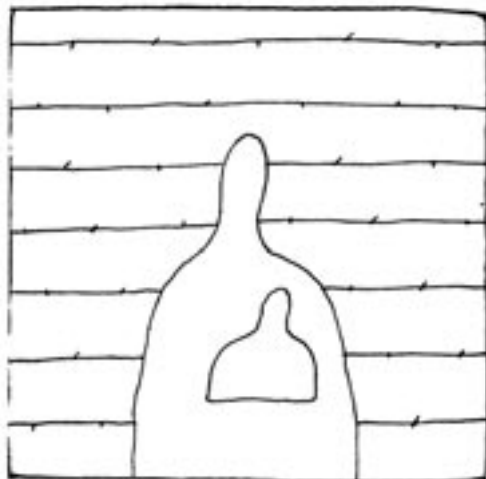
36 Simon i. m.

37 Ezzel a technikával illusztrálta: Karinthy Frigyes: *Ikarusz pesten. Humoreszkek*. Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1964; Feleki László: *Isten veled, atomkor!* Bp., Magvető, 1965; Benjámin László: *Kis magyar antológia*. Réber László karikatúráival. Bp., Magvető, 1966.

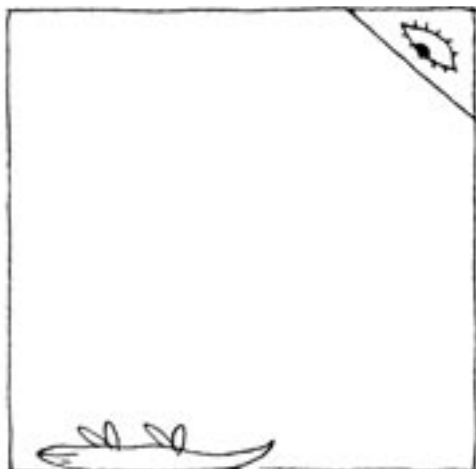
38 A novella részletes elemzése: Szirák i. m. 257–259.



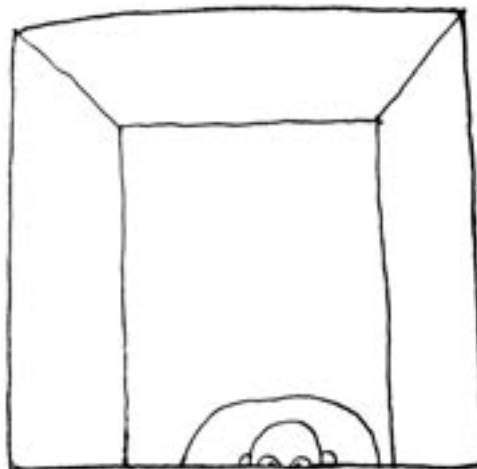
Réber László: *Havas tájban két hagyamakupola*. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.



Réber László: *Az otthon*. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1969.



Réber László: *170-100*. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1974.



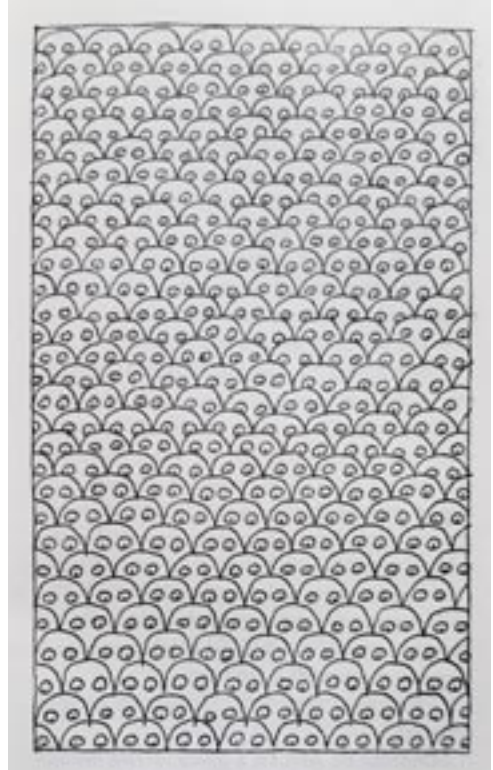
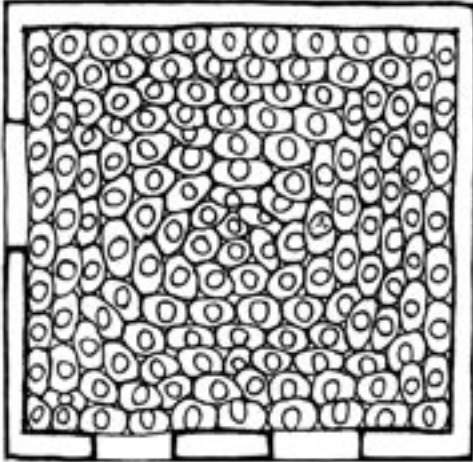
Réber László: *Életben maradni*. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1969.

kislány jelenlétét. „A német altiszt intett a kislánynak, hogy menjen ki a képből, de az nem mozdult álló helyéből, hanem tágra nyílt, tündöklő szemmel bámult a Leicába. Talán még sohasem látott fényképezőgépet.” A novella záró sorai több különböző tekintet nézőpontját keresztelzi: az orvos-fényképész nézi a hullát, a hulla alatt kislány nézi a fényképészt, az elbeszélő pedig látja az ő abszurd együttesüket. Réber rajza egy negyedik nézőpontot hoz létre, amikor rajzán az elkészült fényképet magát mutatja

meg az akasztott lelógó lábával és a „tündöklő szemmel” bámuló kislány alulról a képbe lógó fejével. Az egész pillanatnyi fragmentáltságát fokozza, hogy Réber az egymásra következő filmkockák két részletét rajzolja meg, ily módon megduplázva a gyerek és az akasztott szülő drámai látványát. A filmszalag mint mediális keret érzelmileg eltávolítja a látványt, míg az ismétlés azt sugallja, hogy a történet időben elnyúló, ismétlődő tragédia. Réber illusztrációs technikájának másik jellemző

Réber László: *Kenyér*. Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák című kötetéhez, 1968.

Réber László: *Megöregszünk*. Illusztráció Örkény István
Egyperces novellák című kötetéhez, 1968.

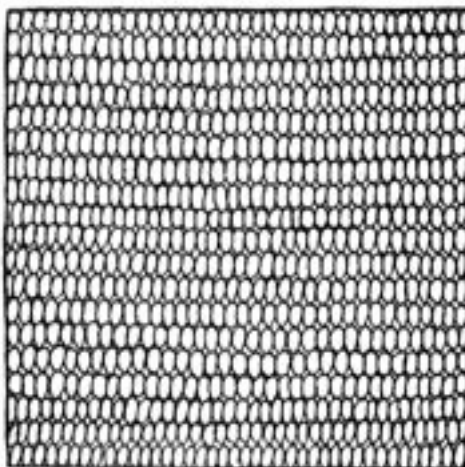


vonása a metaforikus sűrítés, amikor a szöveg két jellemző, egymástól távol eső elemét vonja össze vizuálisan. Ilyen a kotta vonalaira rárajzolt emberi alak a *Dal* illusztrációján, vagy *A színész halálához* készült rajz, ahol a színházat jelképező maszkot helyezi koponya helyett a lábszárcsontok fölé; vagy az *Egy szoba, vályogfal, zsupfedél* esetében a modernizálódó falu jelenségét a zsupfedeles háztetőkön megjelenő tévéantennákkal érzékelteti. Másutt ennél összetettebb, allegorikus képfarmákat hoz létre. Az *otthon* a lágerbe zárt anya és gyermeke párbeszédéből bontja ki a bezártságban felnövő kisgyermek tragikumát. Réber rajza az elszigetelés kettős képi kódjával, a külső és belső tér kettőséggel operál, amikor arctalan bábuserű figuráit szögdesdrót előtt, míg a gyereket az anya testének belső védelmében helyezi. Hasonló absztrakció jellemzi a *170-100* illusztrációját: a novella hosszan bemutatja a gyerekek focipályáján talált, halottnak kis gyík körül folyó telefonálást. Réber

rajza azonban egyetlen mozzanatot emel ki, amikor maga a Jóisten avatkozik be. A nagyrészt üresen hagyott képtér egyik sarkában a kis állat stilizált figurájára a képtér másik sarkából Isten szeme, szimbóluma tekint le.

A szöveges lapok szűkre szabott, négyzetes képsíkjai kicsinységük ellenére elegendő játékerteret nyújtanak Rébernek arra, hogy az üresség és telítettség vizuális hatásait drámai eszközként használja. Az *Életben maradni* hőse hosszú börtönbüntetését egy hangya idomításával éli túl; Réber rajzán a képsík sarkába szorult alakjában kap formát elszigeteltsége. Az *Európa legjobb síterepe* elbeszélésében a vonzerejéről mit sem tudó ifjú feleség kívánatos tomporának részlete az egyetlen, ami az üres képtér sarkában kirajzolódik. Az ürességgel szemben Réber gyakran alkalmazza a képsík repetitív telítettségét a tömeglét kifejezésére. *Megöregszünk* című novellájában Örkény fokozatosan népesíti be a szűk szállodai szobát újabb és újabb

Réber László: *Egy rizsszem panasza*.
 Illusztráció Örkény István *Egyperces
 novellák* című kötetéhez, 1969.



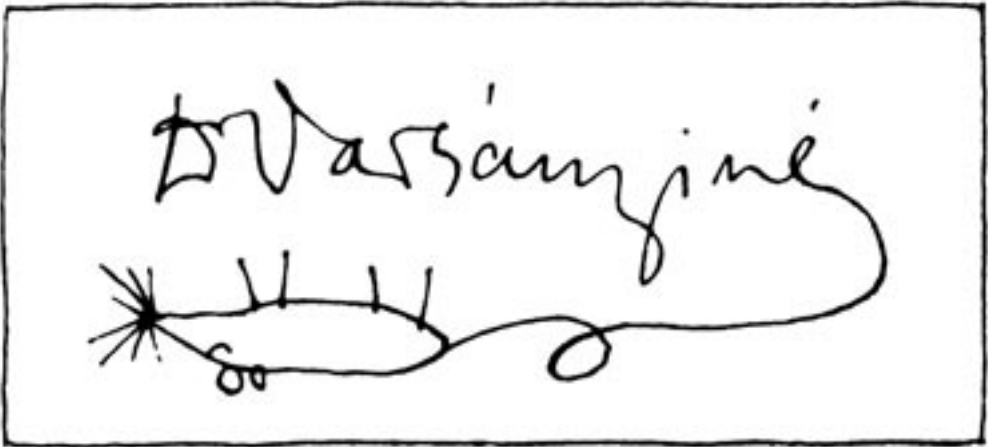
lakókkal, abszurditásig fokozva a tömeget. Réber illusztrációja mellőzi a szövegben konkrétan felvázolt karaktereket (borász, sofőr, rendőr stb.), hogy helyette felülnézetből mutassa a tömeglétben egyéniségüket vesztett ember-galacsinokat. Különleges megoldással él a *Kenyér* illusztrációján, ahol a napi hetven deka fejadagnyi kenyeret egymás között elosztó lágerlakók alkudozása folyik: Réber rajza egyforma tar koponyájú lények szabályosan rendezett tömegét mutatja, azt az individualitástól megfosztott, szabályozott állapotot tehát, ahogy őreik és gyilkosaik tekintettek a fogva tartottakra. Végül e sorba kívánkozik az önálló személyiségjegyeinek elnyomását felpanaszoló rizsszem monológja, amihez Réber László a rendelkezésére álló kis négyzetbe több száz apró oválist rajzolt. A 760 „rizsszem” csak látszólag egyforma, a kéziraj természetéből adódóan nincs köztük két ugyanolyan.

Arról hogy maga Örkény miként fogadta a novelláit kísérő rajzokat, mindent elárul az 1969-es, második kiadás után írt levele Rébernek: „*Ma bent jártam a kiadónál, és megmutatták az „Egyperces Novellákhoz” készült új rajzait. Az ő elragadtatásuknál csak az enyém volt nagyobb. Az új anyag ugyanis kevésbé anekdotikus, és inkább egy filozofikus-groteszk hangot üt meg, ami sokkal nagyobb grafikai feladatot jelent. De ön még a múltkori teljesítményét is túlszárnyalta. Ezek valóban szuverén, képi variánsai a prózai gondolatni anyagnak, óriási erejű, és eszköztelenségükben lenyűgöző alkotások. Hogy mennyire szuverén ez a szemlélet, azt ezúttal kézzel foghatóan bizonyítani lehet, mert akad két kivételesen „csak” illusztráló rajz. (Az egyik az „Utolsó meggyag”-hoz, a másikra nem emlékszem.) Ezeket mérhető, ilyen nagyszerű remekeket alkotott ön, és mennyit köszönhetek én ennek a szerencsés párosításnak. Tisztelő híve, Örkény István.*”³⁹ Az Egy-

perces novellák megjelenése idején a sajtó természetesen elsősorban az írásközvetítés elemzésére fókuszált, az illusztrációról jóval kevesebb szó esett. „Ezek a látszólag egyszerű, sőt gyerekes vonalas rajzok a legpompásabb, valóban egyenértékű vizuális kifejezői az író szándékának és módszerének.” – írta a *Népszabadságban* Nagy Péter.⁴⁰ Az írásközvetítés és képek egységének egyedüli gyakorú méltatása Szalay Károly írótól ered, aki a *Magyar Hírlapban* hosszabban elemezte az illusztrációkat: „*Réber tulajdonképpen már régen elhagyta a karikatúra konvencionális kereteit, s rajzai önálló világgá nemesedtek. Vonalvezetése, amivel gondolatait fejezi ki rajzilag is tökéletes és leegyszerűsített. Nincs egyetlen vonása vagy pontja, ami ne fejezne ki valami lényegeset, rajzai híven követik a Réber által fölfogott valóság belső rendszerét, mint egy érzékeny szeizmográf. Nincs bennük semmi látványosság, technikai bravúr, ami elvonhatná a figyelmet a lényegről. Rajzai nem szépek, hanem kifejezőek. Eljutott az elvontság végső határáig, ezen túl a rajz már nem tudná kifejezni azt a lényegeset, aminek érdekében így leegyszerűsödött.*”⁴¹ Kettejük találkozását kivételes szerencsés párosításnak véli, annak ellenére,

39 Örkény István: *Egyperces levelek*. Bp., Palatinus, 2004.

40 Nagy Péter: *Örkény István: Egyperces novellák*. Népszabadság, 1968. június 1., 8.



Réber László: Budapest. Illusztráció Örkény István *Egyperces novellák* című kötetéhez, 1968.

hogyan hangnemtük némiképp eltérő: „A hasonlóság ellenére is író és művész megőrzi egyéniségét sajátosságait. Legszembeszökőbben talán humorukban. Réberé mintha szárazabb, keserűbb, könyörtelenebb lenne, közelebb áll az angolszász humoreszményhez. Örkényé játékosabb, összetettebb, franciásabb. De mind a ketten egyforma szenvedéllyel szakítottak a konvenciókkal.”⁴²

A Réber-rajzok épp puritán és emblematikus tömörségük miatt mai napig egyenrangú és jól értelmezhető kísérői Örkény novelláinak. Annak ellenére így van ez, hogy az ezredfordulón több kísérlet történt az *Egyperces novellák* kortárs képi újra értelmezésére.

Az 1990-es évek elején a Pesti Szalon kiadásában megjelent szövegválogatásokat Roskó Gábor festőművész illusztrálta, akinek szatirikus állatalakos vonalrajzai kiváló alternatíváját jelentették a jól ismert Réber-rajzoknak.⁴³ Az író születésének centenáriuma pedig a váci Arcus Kiadó nagyszabású kezdeményezéseként száz Örkény-novellát száz kortárs képzőművész egy-egy rajzával kísért.⁴⁴ Újabbán pedig az Első Illusztrációs Fesztivál évfordulós irodalmi pályázatára készültek maradandó grafikai művek az *Egypercesekre*.⁴⁵ Mind közül azonban úgy tűnik egy sem bizonyult olyan maradandónak, mint Réber László több mint hatvan éve köztünk élő illusztrációi.

Köszönjük Widengård Krisztina hozzájárulását a Réber-rajzok közléséhez.

41 Szalay Károly: *Örkény és Réber*. Magyar Hírlap, 1968. július 28., 11.

42 Uo.

43 *Egyperces novellák*. Szöveggondozás: Győri János; ill.: Roskó Gábor. Bp., Pesti Szalon, 1993, 1995, 1996.

44 *Kétpercesek. Hommage á Örkény 1912–2012*. Vác, Arcus, 2012.

45 *Illusztrációra fel!* Az 1. Budapesti Illusztrációs Fesztivál egy szervező szemével. *Tempevölgy*, 12, 2020/1, 107–116.



A Komáromi Kiszaléria kiállításának meghívója

**Wehner Tibor****EGY KISVÁROSI KISGALÉRIA NAGY ÉVTIZEDEI****KOMÁROM 1976–2011**

Az 1945-öt követő évtizedekben a kettészakított – az első világháború lezárását követően a nagy múltú múzeumától és kulturális intézményeitől is megfosztott – Komárom városában, a Duna jobb partján két-három évente rendeztek egy-egy képzőművészeti kiállítást: 1948-ban az országos 48-as bizottság komáromi csoportjának bemutatóját, 1954-ben a Komáromi Képzőművész Kör első kiállítását, és 1957-ben ugyancsak a város képzőművészeinek (Angyal Kálmán, Kecskés László, Nagy Antal, Nagy Márton, Spachy Rezső, Szalay Vince) tárlatát. Nem túlságosan sűrű program. A hatvanas években a város Csokonai Vitéz Mihály Művelődési Központja, illetve elődintézménye, a Művelődési Ház kiállításai már kissé gyorsabb ütemben követték egymást, de a folyamatos és koncepciózus kiállítási tevékenységre a hetvenes évek második feléig kellett várni: 1977-ben a művelődési intézmény nagytermének falai között rendezett bemutatókat az erre a célra emelt, különálló épületben megnyitott Komáromi Kisgaléria kiállításai váltották fel. A Csokonai Művelődési Központ intézményének szerves részeként, de mégis karakteresen önálló programmal működő kisgaléria megnyitása szorosan összekapcsolódott a magyarországi szocialista művelődéspolitikai törekvéseivel, illetve az azok mellett kibontakozott, azokra reflektáló öntörvényű kulturális-művészeti kezdeményezésekkel. A hatvanas-hetvenes évtizedfordulótól – a művelődési házak, a klubkönyvtárak felépítésével párhuzamosan – Magyarországon ugrásszerűen megnőtt a kiállítások száma: ez a közművelődésnek minősített rendezvény-típus viszonylag nagyobb anyagi ráfordítások nélkül realizálható, s a kiállítás egy, két, három vagy négyhetes nyitvatartása alatt, hosszabb ideig kiaknázható volt a rendszer és a korszak széleskörű demokratizmusra alapozott (gondoljunk a szocialista

brigádok számára előírt kulturális-művészeti vállalkások teljesítésének kötelezettségére) művelődéspolitikája számára. Mindemellett a kiállításoknak otthont adó, újonnan létrehozott, a múzeumok nehezkesebb tevékenységével szemben a művészeti jelenségekre rugalmasabban és gyorsabban reagáló kisgalériákban – amelyek bizonyos fokig (a műkereskedelmi tevékenység teljes mellőzésével) a nyugati világban virágzó galéria-rendszer hiányát is hivatottak voltak kiváltani – bontakoztak ki a hivatalos művészetpolitika tarthatatlan elveit elvető progresszív művészeti megnyilvánulások. *„Az utóbbi tíz évben – a művelődési intézmények viszonylag mostoha körülményei ellenére is – közel ötven kisgaléria jött létre, kialakultak – ha fogyatékoságoktól nem is mentesen – azok a csomópontok, amelyek a művészet bemutatásához még kellő környezetet képesek teremteni. A kisgalériák alapvető feladta, hogy az eredeti művek közvetlen átadásával, értékek közvetítésével művészetet értő és szerető közönséget neveljenek. Az országos kiállítási hálózatnak azért fontos láncszemei, mert még elfogadható feltételek mellett segítik programjaikkal a közönség tájékoztatását és részt vállalnak az emberek vizuális-esztétikai nevelésében.”* – írta meglehetősen diplomatikusan erről az „intézménytípusról” 1977-ben Bánszky Pál művészettörténész. A természetesen megfelelő ellenőrzés alatt tartott kiállítóterem – amelyeknek minden kiállítását az illetékes tanácsok által felügyelt, illetve a Képző- és Iparművészeti Lektorátus, vagy a Népművelési Intézet által összehívott szakmai bizottságok zsűriztek és engedélyeztek (illetve nem engedélyeztek) – sorában olyan, még napjainkban is önállóan, vagy egy-egy intézmény szerves részeként működő, és sajnos ma már nem létező galéria kezdte meg működését, mint a budapesti Józsefvárosi Kiállítóterem és Ferencvárosi



●

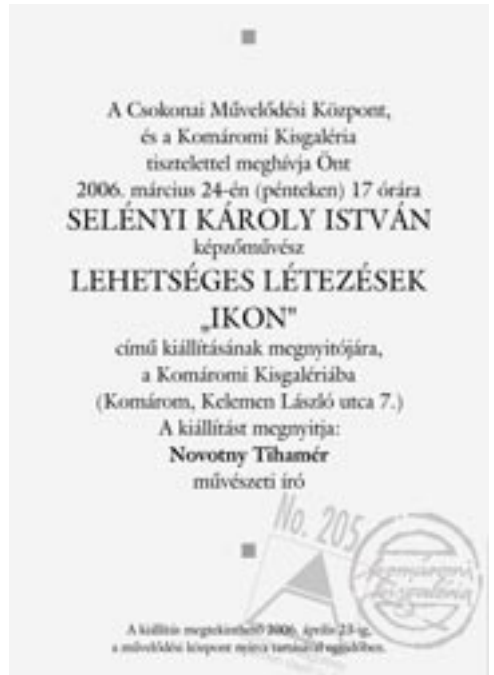
A Csokonai Művelődési Központ,
 és a Komáromi Kisgaléria
 tisztelettel meghívja Önt,
 2006. február 17-én (pénteken) 17 órára
KURCSIS LÁSZLÓ
 grafikusművész
„LAO-CE TÁJAI”
 című kiállításának megnyitójára,
 a Komáromi Kisgalériába
 (Komárom, Kelemen László utca 7.)
 A kiállítást megnyitja:
Tolnay Imre képzőművész

●

A kiállítás megkezdéséig 2006. március 19-ig, a művelődési központ nyitva tartásával egyidőben.



A Komáromi Kisgaléria
 kiállításának meghívója



A Komáromi Kisgaléria kiállításának meghívója



meghívó

A Csokonai Művelődési Központ,
és a Komáromi Képtér tisztelettel meghívja Önt
2007. november 16-án (pénteken) 17 órára

MUZSNAY ÁKOS

grafikusművész

kiállításának megnyitójára, a Komáromi Képtérben
(Komárom, Kelemen László utca 7.)

A kiállítást megnyitja:

BALÁZS Sándor, *művészeti író*

Közreműködik:

BARCSA Levente Koppány, *trumpéta*



A kiállítás megtekintéséért 2007. december 21-ig, a művelődési központ nyitva tartásáig egykötletben.



A Komáromi Képtér kiállításának meghívója

Pincetárlat, a Bercsényi Klub, a Hajdúszoboszlói és a Hatvani Galéria, a debreceni Egyetemi Galéria, a pécsi Ifjúsági Ház Galéria, a Zalaszentgróti és a Dombóvári Galéria. Ehhez a Népművelési Intézet Kisgalériavezetők Munkaközössége által összefogott intézményrendszerhez kapcsolódtak a Komárom megyei, már korábban is működő, de ekkortájt megerősödött, vagy ezekben az években megalapított, folyamatos kiállítási tevékenységet kifejtő kiállítótermek: a Dorogi Galéria, a Dömösi Galéria, az esztergomi Petőfi Sándor Művelődési Központ Kisgalériája és a Komáromi Kisgaléria. (Mellettük más feltételek között működtek és fejtették ki intenzív kiállítási tevékenységüket a megyei múzeumok – a tatai Kuny Domokos Múzeum és az esztergomi Balassa Bálint Múzeum, valamint a Vármúzeum –, és a komplex feladatkörököt ellátó művelődési intézmények: mint a tatai Megyei és Városi Művelődési Központ, a tatabányai Népház, és az oroszlányi Városi Művelődési Központ kiállítótermei. A tatabányai, szép emlékü Kernstok Terem a Puskin Művelődési Központ kiállítóhelyeként, ugyancsak a hetvenes évek végén, 1979-ben kezdte meg működését.) A kisgalériák – nélkülözve a múzeumok kissé arisztokratikus kiállítási szemléletét és a nagyobb intézmények ünnepélyes voltát – a bensőséges atmoszférájú, kamara-jellegű bemutatók ideális színterei voltak: egy-egy viszonylag könnyen prezentálható és befogadható önálló kollekció, vagy tematikus gyűjtemény felvonultatásának szakmai fórumaiként funkcionáltak.

Frank János művészettörténész, a kiállításrendezés elméleti szempontjainak és gyakorlati metódusainak kidolgozója, számos emlékezetes kiállítás rendezője írta le a *Tárlatok, szertartások* című kötetében: „A hatvanas években már a nagyvárosokba és a budapesti peremvárosokba vittünk tárlatokat. Amikor egyszer panaszkodtunk a tálalás mostoha lehetőségeire, ígéretet kaptunk, rövidesen felépítik az ennyedik kerület Művelődési Központjának kiállítótermét, ott már dolgozhatunk kedvünkre. Fölépült. Bevezettek a színházterem karzati bejárójához, aztán az előcsarnokba, meg a ruhátár mellé. Tessék, akaszthatjuk a képeinket.” Komáromban – amely települést a nagy művelődési ház-építési hullám valamiképpen

elkerülte – szerencsésebb volt a helyzet: az önálló bejáratú, elnyúló téglalap alaprajzú, teljesen zárt, fehér, megbontatlan falakkal övezett, kellemes benyomást keltő, jól megvilágított, harmonikus tér – amelynek felszerelését és megjelenését az évek folyamán mind elegánsabbá és tökéletesebbé formálták – kitűnő kiállítási körülményeket, és csakis kiállítási körülményeket teremtett: e teremben nem volt más rendezvény, a tárlatokat sohasem kellett időlegesen korlátozni, bezárni vagy átrendezni. De természetesen egy galéria, egy kiállítási intézmény nemcsak a körülmények, az optimális bemutatótér által lesz azzá, ami, hanem elsősorban a programja, az arculata, s ezáltal a térség kulturális-művészeti életében játszott szerepe és jelentősége révén. A Komáromi Kisgaléria három évtizedes tevékenysége során mindenkor igényesen megrendezett, magas színvonalú kollekciókat, széleskörű, a művészeti ágazatokon túl a vizuális kultúra szerteágazó területeire is kitekintő, izgalmas kérdésfelvetésekkel integrált kiállítási együtteseket tárt közönsége elé. Közönsége elé, amely természetesen elsősorban a város lakosaiból verbuválódott, de amely a város, illetve az ország határain túlról – a település földrajzi elhelyezkedéséből és történelmi múltjából eredően Révkomáromból és a (cseh)szlovákiai magyarok-lakta területekről is – mindenkor vonzott érdeklődőket. A rendszeresen megrendezett, évente kezdetben nyolc-tizenegy, majd a kilencvenes évektől öt-hét kiállítás megnyitójára mindenkor a tárlat anyagáról, a kiállító művész munkásságáról széleskörűen tájékoztató meghívók, illetve leporellók invitálták a látogatókat s néhány esetben igényes katalógus megjelenetésére is lehetőség adódott. A három és fél évtized alatt megrendezett csaknem kétszázötven kiállítást nehéz rendszerteremtő szándékok érvényesítésével áttekinteni és csoportosítani. Az azonban megállapítható, hogy az elsődleges cél a jelenkori, a kortárs magyar képző- és iparművészet alkotóinak és alkotásainak bemutatása volt: egyéni és csoportos kiállítások váltogatták egymást. A bemutatkozó művészek – elsősorban a hagyományos műformák alkotói; hangsúlyosan festők, grafikusok, szobrászok és fotósok – sorában természetesen nyilvánosságot kaptak a komáromi



A Cseh Centrum, Komárom Város Önkormányzata,
a Csákonai Művelődési Központ és a Kemnitz Károly Művészeti Alapítvány,
fizetéssel meghívja Önt, 2009. március 13-án (pénteken) 17 órára

ADOLF BORN grafikusművész kiállításának megnyitójára,
a Komáromi Kisgalériába. (Komárom, Kelemen László utca 7.)

Köszöntőt mond: **Ladislav Lukács** a Cseh Nagykövetség I. titkára
és **Koppány Csaba** önkormányzati képviselő,
a Közművelődési- és Sportbizottság tagja.

A kiállítást megnyitja: **Eva Dénesová** művészettörténész.



ADOLF BORN 1930-ban született a cseh-osztrák határon fekvő Česká Velenicében. Először a prágai Károly Egyetem Tanárképző Karán, majd a Képzőművészeti Egyetemen tanult képzőművészetet, ott is szerzett diplomát. Művészi tevékenysége széles kört ölel fel. Rajzai, grafikai mellett igényes humoros karikatúráival évtizedeken keresztül szórakoztatta a közvéleményt. Az egész világon kiállított. 1976-ban Montrealban az év karikatúristájává választották. Kb. 230 könyv illusztrációja szüdhők a nevéhez, köztük a roppant népszerű Mach a Šebestová (Mach és Sebestová) mesekönyvek. A mese rajzfilmvázatait is ő rajzolta, más rajzfilmekhez, valamint játéklíriumok rajzolt betűjéhez és stílistáihoz hasonlóan.

A kiállítás megtekinthető 2009. április 19-ig a művelődési központ nyitva tartásánál egyidőben.

születésű, vagy a városhoz, a térséghez (és Révkomáromhoz, a trianoni döntéssel Magyarországtól elcsatolt területekhez) szorosabb vagy lazább szálakkal kötődő, egykor itt élt vagy napjainkban is itt dolgozó alkotók, de mellettük megjelentek a Komárom, illetve a Komárom-Esztergom megyében munkásságukat kiteljesítő művészek, és teret kaptak a kortárs magyar művészet kiemelkedő jelentőségű életművet építő vagy rejtett, felfedezésre váró értékeket teremtő alkotóinak műegyüttesei is. Az „élő” magyar művészet bemutatása mellett a Komáromi Kisgaléria fóruma volt egy-egy emlékkiállításnak, és esetenként néhány külföldi művész fellépésének is. Különösen fontosak voltak az alkalmazott művészeti területek képviselőinek bemutatkozásai: a plakáttervezők, a karikaturisták, az illusztrátorok, a tipográfusok tárlatai. Amiként a hagyományos ágazatok és művészeti területek reprezentatív kiállításainak megrendezésére, lehetőség nyílt a tematikus történeti és a helytörténeti visszapiantásokra, és a határterületek, a környezetkultúra, a kultúrantropológia egy-egy szegmensének kiállításokkal való vizsgálatára is: Komárom kisgalériája – folytatva a Hatvani Galéria által teremtett tradíciót – kiállítást szentelt a madárijesztők, a falvédők, a poszterek, a falfirkák, a haláljelek, a tetoválások és a játékok jelenségvilágának. A program kialakítását mindenkor a magas művészi színvonal és a progresszív szemlélet jelenvalósága vezérelte, tanúsítva, hogy egy vidéki városban is létrejöhet és fennmaradhat a kvalitással és korszerű szemlélettel éltetett művészeti törekvések fóruma. Nehéz kiemelni a harminc év krónikájából egy-egy tárlatot, de azért mégiscsak emlékezzünk meg arról, hogy művészettörténeti jelentőségű kiállítással mutatkozott be a Duna menti kisvárosban a magányos grafikusművész, Réber László, hogy jelentős festészeti kollekció idézte meg a város szülőtte, Ráfael Győző Viktor emlékét, hogy bemutatkoztak a XX. század utolsó harmadának legjelentősebb grafikusai: Csohány Kálmán, Gyulai Líviusz, Baranyay András, Orosz István, Somogyi Győző és Szemethy Imre, hogy emlékezetes kollekciót vonultatott fel – más és más művészeti eszményeket képviselven – Wahorn András, Szabados Árpád, Kárpáti Tamás és M.

Novák András festőművész, és ugyanígy Váró Márton, Lóránt Zsuzsa, Lipcsey György és Márkus Péter szobrászművész. Betiltottak itt a hivatalok még a nyolcvanas években Hejtes Szomlyazóktárlatot, aztán a nyolcvanas-kilencvenes évtizedforduló után természetesen már nem foglalkoztak azzal, hogy a Szinyei Merse Pál Társaság, a Magyar Szobrász Társaság vagy a Szlovákiai Magyar Képzőművészek Társasága milyen anyaggal jelentkezett. És hosszan sorolhatnánk az emlékezetes fotó-kollekciókat is – Korniss Péterét, Balla Andrásét, Sipeki Gyuláét, Szamódy Zsoltét –, a kerámia-, a textil- és az üvegművészeti együtteseket – a komáromi származású Szemereki Teréz, Kumpost Éva, Kecskés Ágnes, Nagyné Nyikus Anna és Vida Zsuzsa műveit –, vagy feleleveníthetnénk a számos művészeti területet átfogó, a Komárom város művészetében oly meghatározó jelentőségű Kecskés-család bemutatójának alkotásait.

A szakmai sikerekben és emlékezetes művészeti pillanatokban oly gazdag tevékenység háttérben – a kedvező körülmények szerencsés összejatszásán túl – egy jó vezetésű művelődési intézményt, illetve egy, a program megvalósítását támogató városvezetést is feltételeznünk kell. A legfontosabb azonban az átgondolt, koncepciózus programalkotás, az évtizedeken át töretlenül és szívósan végzett munka, s a rendkívül magas fokú szakmai igényesség és problémaérzékenység volt. Mindezek a szakmai kritériumok a galéria megalapítója s vezetője, Ölveczky Gábor grafikusművész egyéniségében, illetve személyiségében összpontosultak. Ölveczky Gábor dolgozta ki és állította össze az éves kiállítási programokat – amelyek az évtizedek során a vizualitás, a vizuális művészetek kivételes gazdagságú tárházát nyitották meg a Komáromi Kisgaléria látogatói előtt –, ő rendezte meg a kiállításokat, ő szervezte a közönséget, a tárlatokhoz kapcsolódó rendezvényeket, és grafikusművészként megtervezte és kivitelezte, gondozta a galéria kiadványait is. Grafikus, alkalmazott grafikus munkássága mellett tehát egy galériavezetői oeuvre-öt is teremtett, amely az országosan ismert és elismert, rangos kiállítóhelyként számon tartott Komáromi Kisgaléria-jelenségben testesült meg. 1997-ben, a 20-éves



A Csokonai Művelődési Központ, és a Komáromi Kisgaléria
tisztelettel meghívja Önt,
2008. július 4-én (pénteken) 17 órára

LOUS STUIJFZAND és LÓRÁNT JÁNOS DEMETER

lépőművészek kiállításának megnyitójára,
a Komáromi Kisgalériába
(Komárom, Kelemen László utca 7.)

A kiállítást megnyitja: **POGÁNY GÁBOR** művészettörténész

A kiállítás megkezdéséig 2008. augusztus 1-ig,
a művelődési ház nyitva tartásával egyúttal.



A Komáromi Kisgaléria kiállításának meghívója





A Komáromi Kisgaléria
kiállításának meghívója



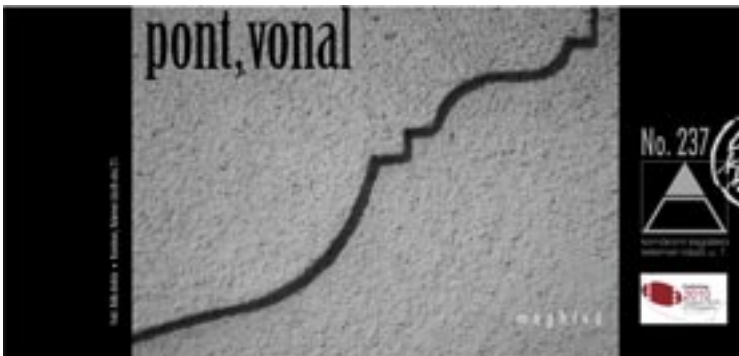
Komáromi Kisgalériát köszöntő *Új Művészet-dolgozatot az alábbi gondolatokkal vezettük be: „Egy galéria huszadik születésnapján, a legjelentősebb mozzanatként az értékelhető, hogy a galéria működik. 1997-ben, amikor a kultúra és a művészet támogatása Magyarországon valószínűleg a reneszánsz évszázada óta mért legalacsonyabb szintre szállt, s amikor a kulturális és művészeti kérdések leginkább a háttérbe szorultak, és amikor Magyarországon semmi sem fontos, csak az, ami a korrumpálhatóság és manipulálhatóság – finoman fogalmazva a gazdaság – körein belül van, tehát ilyen közegben, ily lehangoló csapda-környezetben egy működő galéria – kiállításaival, profiljával, magas színvonalával, eseményeivel és közönségével – a csodák kategóriájába utalandó jelenség.”* Nos, e sorok feljegyzése után tíz esztendővel azt regisztrálhattuk, hogy a helyzet még súlyosabb, a körülmények még rosszabbak, de valami titokzatos erővel áthatottan és heroikus feladatvállalással hajtottan a Komáromi Kisgaléria még akkor is élt

és dolgozott: a kemény munkával megalapozott tradíció szellemében rendezte a kiállításokat és fogadta a látogatókat. 2007-ben összefoglaló jellegű kiállítással, a korábbi tárlatokon szerepelt művészek fellépésével ünnepelte a kiállítóterem harmincadik születésnapját, majd az ezt követő időszakban a magyar alkotók mellett egyre több külföldi, cseh, osztrák és holland művész – Adolf Born, Otmar Spiss, Lous Stuijzand – mutatkozott be, de az egyéni tárlatok mellett jelentősek voltak a csoportos bemutatók is: így a Komáromi Alkotóművészek Egyesülete, az Art Flexum Nemzetközi Művésztelep, a Kortárs Művészeti Panoráma, az Origo csoport és vendégei és a Négy kor csoport négy szobrászművészeinek kiállítása. Szomorú volt a végkifejlet, s egyben szimbolikus (illetve abszurd) üzenete is volt annak, hogy egy ilyen, a kiállítási programba szervesen illeszkedő csoportos tárlat volt a Komáromi Kisgaléria utolsó rendezvénye is: 2011. októberének és novemberének napjaiban a Komárom-Esztergom megye művészeti életét támogatni hivatott művészeti

szeveződés, a Kernstok Károly Művészeti Alapítvány művész-kurátorai mutatták be alkotásaikat. És a kiállítás lebontása után a fenntartók véglegesen lehúzták a rolót. „Ez volt a Komáromi Kisgaléria 243., egyben utolsó kiállítása. A kiállítóteremnek intézményi háttérrel és helyszínt biztosító Csokonai Művelődési Központ 2011. december 1-jével (anyag okokra hivatkozva) jogutód nélkül megszűnt.” – olvasható a majd három és fél évtizedes történet lezárulását megindokló, tényszerűen fogalmazó galériavezetői közleményben.

A múlt század hetvenes éveinek kultúrpolitikája szellemében kialakult-kialakított országos kisgaléria-hálózat egyik utolsó hírmondójaként várta a XX. század utolsó harmadában és az új évezredben a látogatókat még a 2010-es évek nyitányán is a Komáromi Kisgaléria. A Komárom városának kulturális-művészeti értékei között rendkívül jelentős

tényezővé, intézménnyé vált galéria 2011-ben lezárult története így zárvánnyá alakult, de kitörölhetetlen nyomokat hagyott a település kultúrtörténetében, amely a kezdetektől a bezárásáig a galériát vezető, programját kidolgozó és megvalósító Ölveczky Gábor grafikusművész életművét is gazdagította, s rejtetten az alkotói portréját is megrajzolta. Késlekedés nélkül meggondolandó: a komáromi galériatörténet megszakadt, elejtett fonalát újra fel kellene venni, s ezt az alkotói portrét tovább kellene árnyalni. És ha (valamilyen végzetesen szüklátóköri kulturális-művészeti politika ténykedése következtében) erre, az újrakezdésre mégsem nyílik lehetőség, akkor egy majdani, bölcsőbb korszak eljövételében bízva legalább a kisgaléria-krónikát feldolgozó, a tanulságokat összegző történeti áttekintésnek mindekképpen meg kell születnie.



A Komáromi Kisgaléria kiállításának meghívója



A Csokonai Művelődési Központ és a Komáromi Kiszaléria
 Hísztelettel meghívja Önt, **2011. január 21-én (pénteken) 17.00 órára**

KERESZTES DÓRA grafikusművész

kiállításának megnyitójára, melyet a **Magyar Kultúra Napja** Híszteletére
 tartunk a Komáromi Kiszalériában (Komárom, Kelemen László utca 7.)
 A kiállítást megnyitja:
Antall István a Magyar Rádió Irodalmi Osztályának főszerkesztője

A kiállítás megkezdésétől 2011. február 17-ig a művelődési központ nyitva tartóként áll.

No. 238 

 Komáromi Kiszaléria
 Kelemen László u. 7.

me ghívó



A Komáromi Kiszaléria kiállításának meghívója





Püspöky István: Tékozló magány című könyvének címlapja

Kakuk Tamás

SZÉTSZÉLEDT IDŐBEN

PÜSPÖKY ISTVÁN KÖTETÉRŐL*



Püspöky István (1950–2018)

Még a pandémia tavaszi, zordabb hetében találkoztam a szerkesztő úrral, aki kocsijának csomagtartójából takaros könyvoszlopot rakott elé, hogy válogassak kedvemre, melyikről írnék szívesen. A maszkja alatt azért eldörmögte, hogy szívének melyik miért fontos, ebből kiderült, hogy olyan nagyot nem tudok hibázni a választással. Mert igen, mindegyik fontos volt a számára, úgyhogy az egész könyvrakással egyensúlyoztam fel a negyedikre.

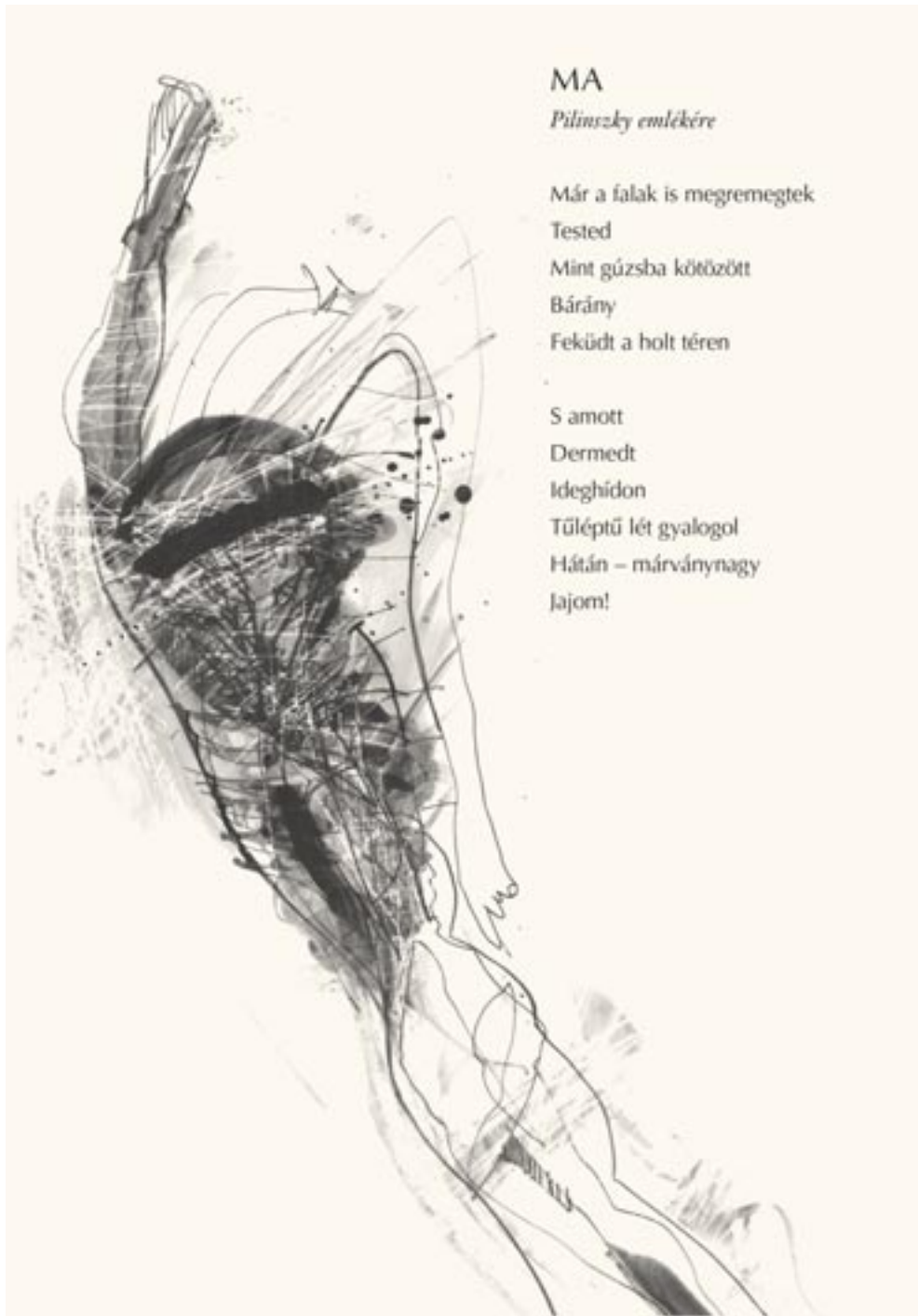
Hogy miként esett a választásom *Püspöky István Tékozló magányára*, annak körülményaira most teszek kísérletet. Mikor ezeket a sorokat írom, nem

vagyok könnyű helyzetben. A verseket és grafikákat tartalmazó kötet előszavát *Jász Attila* és *Wehner Tibor* jegyzi, a költő és művészettörténész nem csak értő, hanem jó ismerője a hatvannyolc éves korában elhunyt művész munkásságának, de szövegekből az is egyértelmű, hogy baráti viszonyt ápoltak vele. Mit tehetek én ehhez hozzá? Mit jelentenek nekem ezek a versek és rajzok? Mennyire érintenek meg? Milyen mélységekig tudok eljutni? Első nekifutásra, ezekre a kérdésekre kell megkeresnem a válaszaimat.

A tékozló magányt az alkotói attitűd állapotrajzának kell felfognunk, mintha a hőség horizontján a forróság láthatatlan rezgéseit szemlélnénk. Közben önkéntelenül egyik tenyerünkől a másikba pörgetnénk a tengerpart finom őrlésű fehér homokját. Miközben az így súlytalanná váló időben mégis valós terheket raknak ránk a vágyakból építkező emlékeink. Különösen igaz ez Püspöky István *A szív napszámósában* megfogalmazott hitvallására „*A rajzoló feladata, kötelessége, / életben maradásának feltétele – / hasonlóan a költőkéhez / az egyre ingoványosodó Földön, / a zuhanások, emelkedések, / a keserű bölcsességek, / szomorú ölelések ellenére az / árbóchoz kötözött vihar / kitartásával is – felmutatni az embert.*” A könyv lapjain sorjázó versekből, grafikákból erős kontúrokkal rajzolódik ki önként vállalt szellemi kötődése a két nagy elődhez, Kondor Béla-hoz és József Attilá-hoz.

Mindkét vonzódás nagyon is érthető és behatárolható, Püspöky István a huszadik századi magyar grafika, a Kondor Béla nemzedékét követő vonulatainak egyik meghatározó alkotója. Innen eredeztethetjük József Attila költői világához való ragaszkodását is, amely a múlt század hetvenes éveiben

* Püspöky István (Miskolc, 1950. március 3. – 2018. március 7.) magyar grafikus, festő és költő. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán (1969 – 1974) Sarkantyú Simon és Barcsay Jenő voltak a mesterei. Rendszeresen kiállító művész, főleg nagyméretű egyedi rajzokat és színes rézkarcokat, illetve vegyes technikájú képeket készített.



MA

Pilinszky emlékére

Már a falak is megremegtek

Tested

Mint gúzsba kötözött

Bárány

Feküdt a holt téren

S amott

Dermedt

Ideghídon

Túléptű lét gyalogol

Hátán – márványnagy

Jajom!

szinte kötelező lelki muníció volt a lázadó, tenni akaró fiatal művészek számára. A képzőművészet és az irodalom együttes műveléséhez ott volt a kondori példa, de Püspökynél is, ennek belső mozgatórugója a művészi megközelítések kereteinek tágítása volt. Mindehhez társult a mindent kimondás fegyelmézett, de mégis feszítően folyamatos igénye. A *Tékozló magány* művészi önkifejezésének formái, a rajzok és versek önálló rétegződésű műalkotások, melyek nem csak kiegészítői egymásnak, kölcsönhatásaik a homogén egészet képező életműben is érvényesülnek. Egy olyan egyéniségről van szó, aki Wehner Tibor szerint: „Érzékeny művész, aki nem csupán a képzőművészet több ágában van otthon, ám – megváltást remélve? – versel is. Awal, hogy érdeklődési köre a többféle technika (olaj, akril, ceruza, tus, rézkarc, monótipia, montázs, kerámia-festés) művelésén túl az irodalomra, a könyvművészetre és a zenére is kiterjed, [...] egy sokszorosán összetett alkotói személyiség titkaiba nyerhetünk bepillantást.”

Ha olvassuk verseit, lapozgatjuk a közjük ékelt, a szövegekbe belesimuló rajzokat, a múlt időből ráakadunk erre a létállapatra intenzíven fókuszáló helyzetjelentésre: „*Ha a sárga színről*

/ beszélek vagy lefestem, / csak egyre gondolhatok, / a váratlan mélyen, legmélyebben / ismert magányra, / a szenvedő tengerzúgás konok csendjére”. Amikor csak a legemberibb érzés adhat menedéket a szorongás ellen: „*El kell higgyelek, / ha nem akarom, hogy győzzenek / fekete madaraim*.” Költészetében megvannak az állandó hívószavak, ami rendjén való, mert úgy hiszem, a költők egész életükben valójában egyetlen verset írnak. Igazoljuk ezt a feltételezést Jász Attila előszavából vett idézettel: „Püspöky István már itt ezeken a megsárgult papírlapokon pontosan tudta, felkészült, két témája van mindössze, mint minden valaha élt igazi költőnek, szerelem és halál.”

Versei kalitkába zárt madarak, amelyek angyalokként énekelnek időtlenül az időben. „*A tűz kifordította, / a fény martalékává tette, / más lett a lélek. / Talán átló /élet és a halál között*.” A kötetet egyfajta önmegismerési folyamat összegzéseként is felfoghatjuk, a versek és grafikák pontos rajzolatát adják a lélek

belső hullámmzásának, amelyek amplitúdói már-már a légüres térig szöknek. „*A kifosztott térben / dülöngél a lelkem, / hátamat nekivettem / a hirtelen semminek. / Csak a gyermekkorom / egy-egy megfagyott percét / tudom felidézni. / Most*.” A vers címe is árulkodó, *A kifosztott térben*, ahol didereg az emberi lélek, hogy szavakból összerakott verssorokkal, vagy izgatott papírra vetett vonalakkal keresse helyét a világban. Eljuthatunk-e így a megváltáshoz? Erre nem tudunk egzakt választ adni, de az alkotás folyamata, az ezzel járó elcsendesülés nem csak a művek megszületését segítheti, ösvényeket jelenthet önmagunkhoz. Hogy majd szemtől szembe találkozassunk azzal, aki saját képére formált minket.

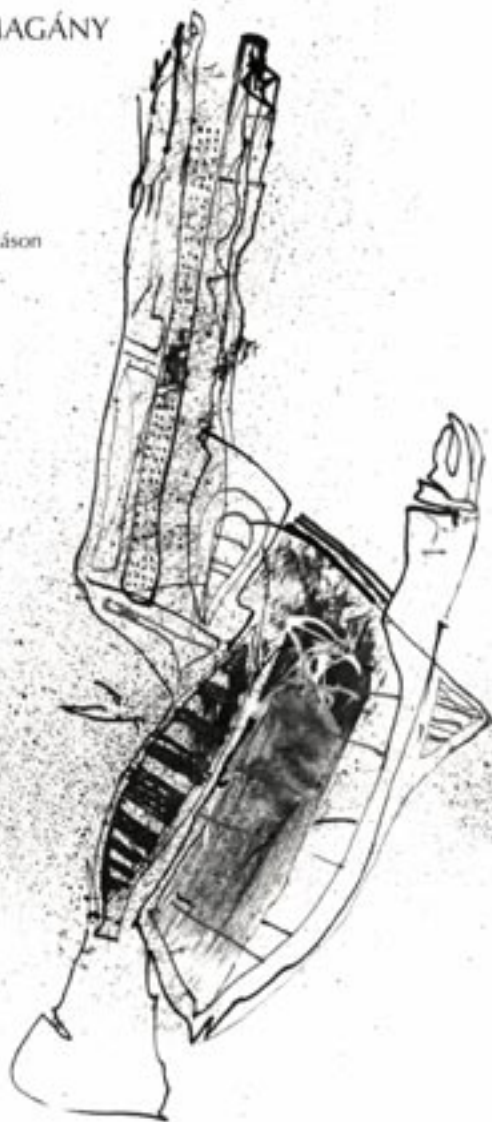
Püspöky izgatott, kusza vonalakkal, pontokkal átfedett, vershez igazított világában bolyong Árgyélus királyfi, akit kitartóan követ Pilinszky Fabulájának farkasa. Az önként vállalt magány légszomjat okozó levegőjét érezzük a zaklatott vonalak mögül, a lázas önkifejezés vágyának hitét és építő-romboló erejét. Nehéz szavakba foglalni, leírni a műveket, de titokzatos emlékek, érzések felidézése körvonalazódik a kötetben elmélyülő olvasó előtt. Illusztráljuk ezt a Szétszéledt idő verssoraival: „*Gazdátlan arcok / a városban / tétován barangolunk / lábunk fénybe botlik / tócsákban folyik az árnyék / matt kockaköveken. // A dalra rekedt vicsorgás / a válasz / s repedt harangok zuhognak / az égből*.” A versbeli hivatkozásokból, utalásokból kikövetkeztethetjük, hogy Püspöky István grafikai-festői munkásságában jelentős inspiratív szerepe volt a költészetnek, az irodalomnak. Mint ahogy alkotói törekvéseit a zene is segítette, amely oldhatta a belül, a legmélyebben rejtőző magány szorítását. P. Szabó Ernő így látta Püspöky István alakját: „Egyféle belső harcot vívott, monologizált az újra és újra fölhasznált motívumok segítségével, mindenekelőtt Árgyélus királyfi alakjával, amely a hetvenes évek vége óta folyamatosan jelen van művészetében, hol a „szonettek hőseként”, hol a mesék fő alakjaként, a győztes tündér királyfiként, a kiszolgáltatott, tiszta ember jelképeként.”

Vissza-visszatérek a *Tékozló magány* verseihez és rajzaihoz, de mire a végére jutok, szomorúság fog el.

TÉKOZLÓ MAGÁNY

Az összekulcsolt
kezű éjjelen
sáros árnyak
kergető erdején át
a térdreborult tisztáson
várta a feloldozást.

Tékozló arcán
szárvágta nyom.
Korom és vér.



Püspöky István: Tékozló magány című könyvének verse és illusztrációja

Nehezen tudnám megmagyarázni, hogy miért, nézem a teraszról a messzi hegyvonulatokat. Változnak a hajnali párában, a reggeli napsütésben, a déli forróságban, az est hűvösében, ha behunyom a szemem, látom Árgyélus királyfit, ott lovagol a hegyerinceken,

völgyekbe ereszkedik le a lovával, míg alakját el nem nyeli a végtelen, sötét erdő.

(Püspöky István: *Tékozló magány. Vers és rajz.* Árgyélus Kiadó, Budapest, 2019.)


MEGJELENT ILLUSZTRÁCIÓS SZÁMAINK:

2004/3.4. szám – A gyermekkönyv-illusztráció I-II. (elfogyott)	---
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában - III. (elfogyott)	---
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX. – A képíró: Kass János 1.	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft

További képző- és iparművészeti számainkban is szerepel egy-egy összeállítás az illusztrációról! Így pl. legutóbbi, 2018/6. KÉP-TÁR IX. számunkban Szurcsik József: Az illusztrációs szakma kérdései, valamint Révész Emese: Szabad játéktér. Kortárs magyar illusztráció című cikke. A megjelent számok részletes tartalma honlapunkon található: www.artlimes.hu;


KÖZLEMÉNYEK:

- 2020-ban megjelenő számaink megrendelhetők (részben a régi számok is) a szerkesztő vagy a szerkesztőség e-mailjén: viragjeno46@gmail.com; info@artlimes.hu; valamint megvásárolhatók az Írók Boltjában. A LIMES című egykori történelmi-tudományos szemle egyes számai az MNL Komárom-Esztergom Megyei Levéltártól rendelhetők meg.



ART LIVES MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT
 BUK-TAR - KÉR-TAR - ILLUSTRÁCIÓ
 JOURNAL OF PUPPETRY AND ART

Végtelenség
Előző
Utóbbi
Kezdőlap
Frissítés
OK
🛒
Bejelentkezés




70 éves a Magyar Államnévnap

NOVEMBER


1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

Friss hírek




Legújabb számok


2016. 03. 11.




2016. 03. 11.




2016. 03. 11.



2016. 03. 11.




Aktuális




Tízéves szünet


Néhai Péter Barnabás Ágárdi című képe a Művészetek Akadémiáján - Budapesti Színházban.




Tudj-e már valamit a...




Bárány és Jókai




FRISZ TUDÁS




LAJNOKS




CSEKKOLOI




Felnépek kincsei



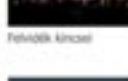
K. KORTÁRS KERESZTÉNY SZINOGRÁFIA...



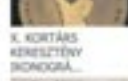
A szavak és a dolgok a Művészet...




11. ÓRSZÁGI TÁRSLAT




A HÁROMMÁD TÖCCYFA TÖNDERE




Művészet és Művészet




Művészet és Művészet




A TIZENHATMÁDOK



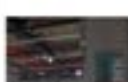
A Hárommád Töccyfa Tündere - p...




Művészet és Művészet




Művészet és Művészet




A Mű - ami létezik




Legújabb hírek a Művészet...




VIA MŰVÉSZI VÉNÁZÓP




PÉSZEK: Várossá Sárospatak...




ART transfer-02



„SZENTENKRE – KULTURPART 2016”...



Nem is tudjuk, mikorra lesz...







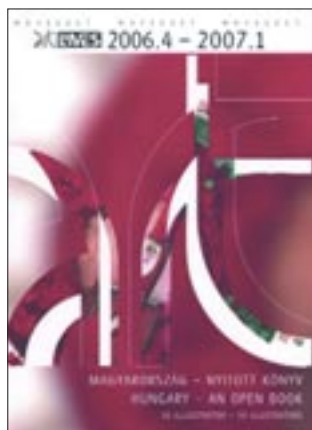
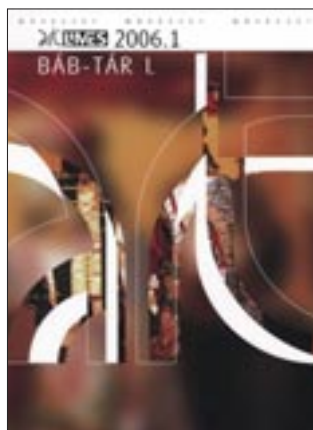
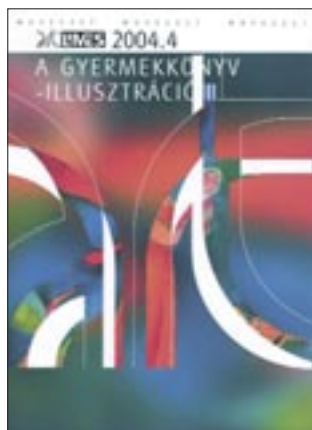
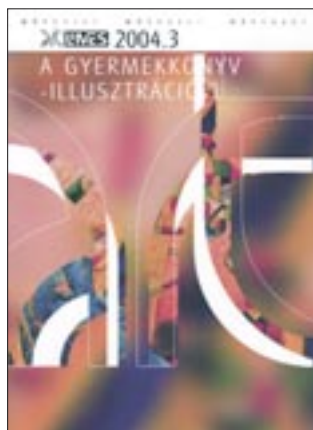
70 éves a Magyar Államnévnap

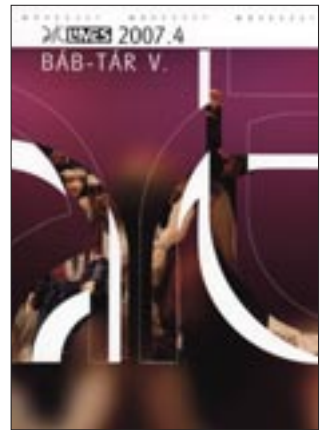
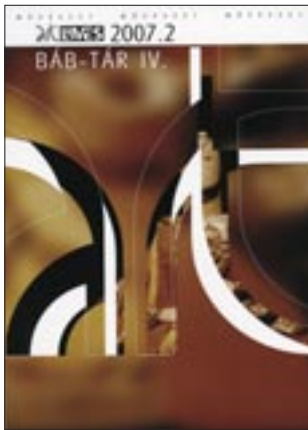
Archívum

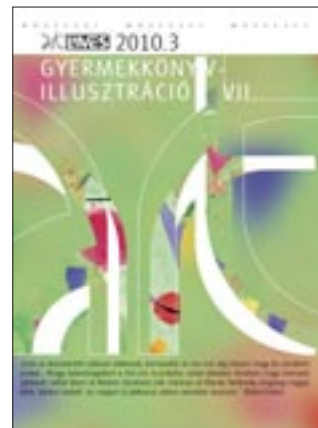
2016	2017	2016	2015
2014	2013	2012	2011
2010	2009	2008	2007
2006	2005	2004	2003
2002			

Kövess minket!

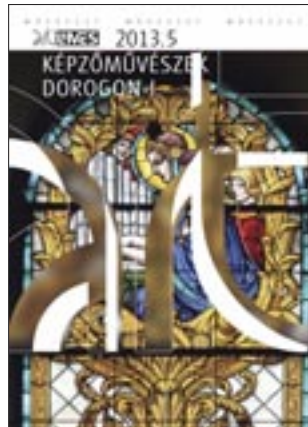









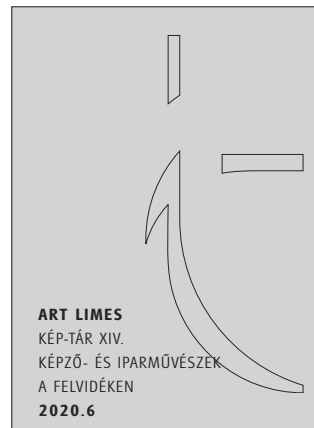
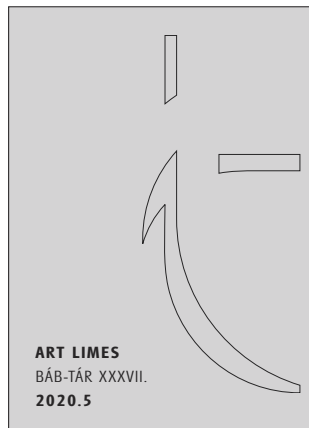
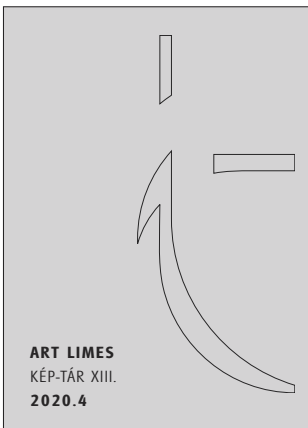
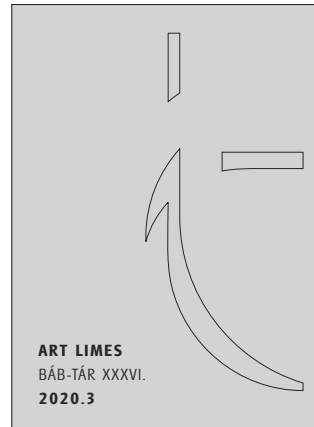
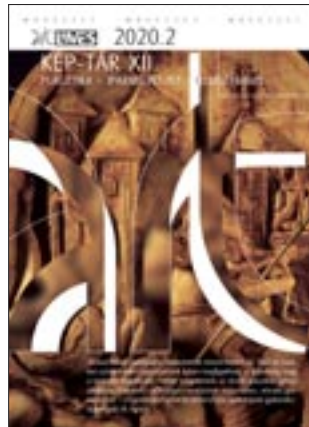
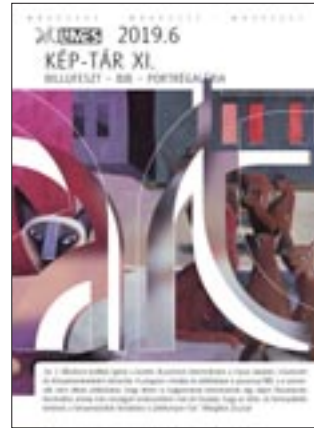


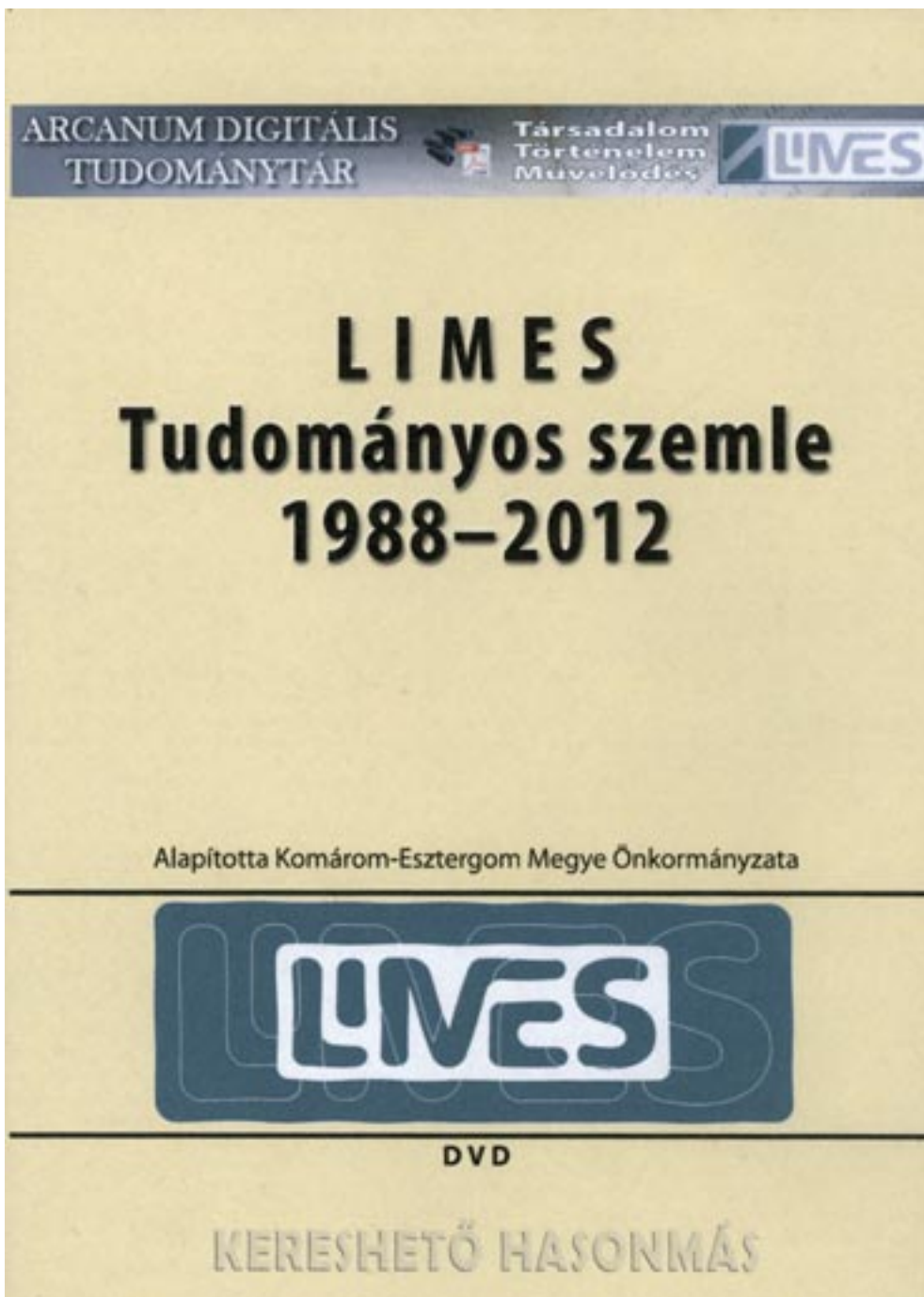












Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján

MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL (elfogyott)	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I-II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I-II. (elfogyott)	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II-III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában (elfogyott)	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRA SZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.	1.000 Ft
2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft

2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képiro: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft
2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.	1.000 Ft
2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.	1.000 Ft
2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.	1.000 Ft
2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.	1.000 Ft
2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.	1.000 Ft
2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.	1.000 Ft
2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.	1.000 Ft
2017/4. szám – KÉP-TÁR V. – I. rész	1.000 Ft
2017/5. szám – KÉP-TÁR V. – II. rész	1.000 Ft
2017/6. szám – BÁB-TÁR XXVIII.	1.000 Ft
2018/1. szám – BÁB-TÁR XXIX.	1.000 Ft
2018/2. szám – KÉP-TÁR VI. Képzőművészek Esztergomban I.	1.000 Ft
2018/3. szám – KÉP-TÁR VII. Képzőművészek Esztergomban II/1.	1.000 Ft
2018/4. szám – KÉP-TÁR VIII. Képzőművészek a Vajdaságban	1.000 Ft
2018/5. szám – BÁB-TÁR XXX.	1.000 Ft
2018/6. szám – KÉP-TÁR IX.	1.000 Ft
2019/1. szám – BÁB-TÁR XXXI.	1.000 Ft
2019/2. szám – KÉP-TÁR X. Képzőművészek Esztergomban II/2.	1.500 Ft
2019/3. szám – BÁB-TÁR XXXII. – Budapest Bábszínház '70	1.000 Ft
2019/4. szám – BÁB-TÁR XXXIII.	1.000 Ft
2019/5. szám – BÁB-TÁR XXXIV.	1.000 Ft
2020/1. szám – BÁB-TÁR XXXV.	1.000 Ft
2020/2. szám – KÉP-TÁR XII.	1.000 Ft
2020/3. szám – BÁB-TÁR XXXVI.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPER terjesztésében

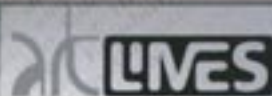
Megrendelhető: Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Kós Károly u. 3. fsz. 3.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

Honlapjaink: www.artlimes.hu; www.limesfolyoirat.hu

ARCANUM DIGITÁLIS
TUDOMÁNYTÁR



Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS