

Szakolczay Lajos

Sorsmetaforák

Kurucz István András tárlata a dunaszerdahelyi Csallóközi Múzeumban

Kurucz István Andrásnak, mikor ecsetet fogott a kezébe, az édesapa, Kurucz D. István Alföld-élményével is meg kellett küzdenie. Az apa festményein a tájban „elfekvő”, Isten szabad ege alatt megnyugvó tanya, noha szépnek mutatkozott, az ég terhétől volt összenyomva. A horizontot alig lehet látni, csupán a hatalmas lég egyidejűleg természeti és mítoszi *súlyoktól* terhes valóságát. Ahogyan ráterpeszkedik – ritkán kék egével, inkább sötét viharfelhőivel – az esőtől szomjas földre. A belátható, valamiképp a szabadság illúziójával is kecsegtető *tágasság* – Petőfi merített erőt ebből a vége nincs végtelenségből – természetesen csak illúzió volt, hiszen a vágykép a saját bensőből indult ki, nem a világvégi síkság, a sokszor megénekelt róna természeti adottságaiból.

Kurucz István András, a középgeneráció jelese – jóllehet szinte mindig ünnepi pillanatot mímelve, szinte lábujjhegyen közeledik hozzá – már másféle Alföldet lát: drámaibbat, szakadozottabbat. Neki a Hortobágy, hogy csak az egyik legjellegzetesebb alföldi pusztát vegyük, nemcsak idilli terep – a kilenclyukú híd alatt átfúvó „csengős” szél és a békésen poroszkáló nyáj kivetítője-hordozója –, hanem az életjelképként is borzalmas *karám*, vagyis a fogság mint *lefokozott lét* szimbóluma is. Terhes, mert önmagában ugyancsak drámaként értékelhető örökség.

És az egymásnak feszülő szikrázó homlokok és bivalyszarvak sem valaminő klasszikus műveltségélményből vagy irodalmi alkotásból ide emelt – az időtlenség báját – visszhangzó rekvizitumok, sokkal inkább a tapasztalati valóság kikezdetlen, emblematisz sarokkövei. Amelyeknek átszellemítésével – ez Kurucz István András művészetének leglényegesebb vonása – elérhető az az állat-ember maszkját sem lebecsülő, sőt szolgálatába állító *teljesség*, amely egyszerre sors és érzelem, a természettel és saját magunk rémképével megküzdő viadal, ugyanakkor egy kissé a zord világ történéseinek, szokásainak leképezése is. Összefoglalva: mítoszi rendszer.

Mennyire igaza volt Balázs Sándornak, amikor azt írta, hogy a festőművész vásznain középpontba kerülő bivaly „nem valamiféle kultúrközhely, nem a »fél-ifjú, félig-bika szörny« vagy Zeusz-alkalmás, hanem olyan konkrét erő, sajátosság, érzelmi-gondolati összesség, amit a maga valóságában csak az Alföldön élő ember tapasztalhat meg. Nem lehet véletlen, hogy éppen a bika, az éjszaka és a sötétség jelképe, a kozmikus rend megtestesítője, a szabadság szimbolikus állata szervezi

Kurucz István művészetét.” Persze, tehetjük hozzá, a szarvasmarha hímje a maga zord erőszakosságával a termékenység apostola is, sőt – megannyi Picasso- és Dali-litográfia a bizonyosság rá – az arénabeli férfias küzdés (többnyire bukásra kárhoztatott) állatszereplője, a vér alanya. Sorsában, ha nehezen hihető is, a torrea-dor saját sorsát – a mártír léttel való kacérkodását – éli meg.

Amíg Kurucz István András ezekhez az érzelmi gócot sem letagadó sors-toposzokhoz eljutott – ne feledjük, hogy vörösben izzó, remek portréjában (*Ember pipával* [1995]) ott a picassói szenvedés és derű, ha nem maga a Mester, élet-credója –, addig számtalan kísérlettel finomította látását. A „vadakat” idéző expresszív ecsetforgatása, gyakran harsány (vörös, kék, zöld) színekkel, bármi-lyen furcsa, nyomokban magán hordja a Tóth Menyhért-i kozmikus földéhséget, ám kertje az új festőiség zabolátlanságával alakul. A virágbomlás nála is az érzé-kek eldorádója. A *Délben* arannyal átítatott, a fák között háttérként meghúzó-dó fénysvataga maga a Paradicsom. Alakok nem szerepelnek a festményein, jóllehet karakterteremtő képességével szinte a táj részeként szervesülhetnének a kompo-zícióba, helyettük organikus motívumok, néven nevezve, a zöld aljnövényzetből – forma szerint is – gölemként kinövő fekete-vörös *Fák* töltik ki a kép síkját. Eb-ben az artisztikus *időtlenységben* nem terem meg a dráma – talán ekkor nem is ez volt a cél –, a magába fojtott érzéki virágzás mint egyfajta fölszabadultságérzet határozza meg a kompozíciót.

Nem sokkal később az ecsetírás kalligráfiájával tömörítő Sámán-rajzok (kí-nai tus, rizspapír) már tovább viszik a nagy hatású festmények – a *Karámtól* (1990) és a *Bálvány I.*-től (1990) a *Bálvány II.*-ig (1993), az *Éjszakáig* (1994) és a *Minotauruszig* (1994) jó pár van belőlük – a színekből feketére fordított, a foltok-ból álló rajzhálóban az arc (később állatarc) karakterteremtő varázslatát. Kurucz akár nonfiguratív, a japán ecsetrajzhoz közel álló, illuzórikus gesztuskertet for-máz – amelyben egyetlen ecsetnyom is jelentheti a kompozíció egészét (*Ecsetrajz I–IX.* [1995–2003]) –, akár szembe néző állatfejeket (arcai döbbenetesek) tesz megbocsátó gesztussal kiszolgáltatottságban, ám „örömben” is leledző szenvedés-faktorokká (*Tanulmány az Őrzőkhöz I–IX.* [1999]), ugyanaz a kereső élmény moz-gatja: lehet-e a pszichikum (az „állat-ember” igazság) mélyére látni rajzi eszközök-kel? Expresszív, az egymásra kopírozástól sem idegenkedő *Táltos I–II.*-je (1997) és a szembenéző állat szuggesztív tekintetét megragadó másik tusrajza (*Tanulmány az Őrzőkhöz III.* [1999]) a bizonyosság rá, lehet. Egészen bravúros a távolodó állat-figurát (szürke marhát?) leheletnyi kontúrjaiban megragadó *Hortobágyi anziksz* (2005) című grafikája is.

Kisméretű tojástempera-falemez arcképei, amelyekből többször és több helyütt (legutolsó alkalommal Hódmezővásárhelyen, az Alföldi Galériában) *Alföldi ikon* címmel kisebb-nagyobb sorozat volt látható, nem szépségükkel tüntetnek – ezzel

szinte Tóth Menyhért falusi arcainak rokonai –, hanem némelykor állatarcot is formázó karaktervonásaikkal. A festményen szereplő figurák nagy része nem modell, sokkal inkább a bensőben fölhalmozott, a mítoszi sokértelműséget az arcon is megmutató kutakodás nyomán ábrázoltatott. Aki a *Csillagemberben* nem fedezi föl, minthogy egy-egy arc karakterei egymásba átáramolhatnak, a már említett *Ember pipával* – amaz kék, emez vörös – tulajdonságkereső lényegét: a picassói barbárság expresszív ecsetkezeléssel csak még jobban kiemelt, akár jellemtanulmányként is fölfogható *jóságát*, annak minden bizonytalansággal keveset mond Kurucz István András festészete.

A dunaszerdahelyi kiállítás – valójában az életmű kisebb, ám azért hatvanhat alkotást számláló mustrája – arra kiváltképpen jó, hogy korszakok láncolatában láthassuk a fejlődés(?), a pasztellszínek eluralkodásában (is) megnyilatkozó, mélyebb-általánosabbá váló gondolkodás fokozatait. A festőművész tájba zárt kazettái és ikonjai emlékezetmegőrző gesztussal idézik föl egy kopár, sivár, csakhogy nem ellehetetlenülő világ (a kihálásra ítélt paraszti életforma megannyi, századokig kincset nyújtó, de most agonizáló) hagyományát. Ehhez az *ünnepélyesen* megrendítő, szenvedéstablókban sem szűkölködő vonuláshoz kellenek a gyakran állatmaszkban megjelenő – a táj nyomorúságát és kifosztottságát szemük villámlásában is tükröző *élet-eleven* alakok.

Mert a nagyméretű *Őrzők* (2001) szarvasmarha-figurái – szarvuk a jelent nagyon is égető felkiáltójel – valójában a semmiben, a *semmi országútján* ballagnak. *Közösségükben* – minthogy a gulya vonulására rávetül az ember sziszifuszi, a *lét-homály* elleni harca is – lehetetlen nem fölfedezni azokat a vonásokat, amelyek nélkül az ember-állat alakban szimbolizálódó, *késleltetett* küzdelem csupán játék marad. Könnyűség a kompozíció szerint is kozmikus értékek (I, 2004) felé való tájékozódással szemben.

Sok egyéb mellett a tárlat nívóját az állat jellemrajzokat egybefogó *Járom* című sorozat jelenti. Bár a megejtően szelíd *Borjúnak* (1999) is megvan a varázsa – a festőművész azt is képes érzékeltetni, hogy a születésünkkel már ránk ragadt iga *levethetetlen* –, a koronás főt bújtató *Járom III.* (2007), s nem utolsósorban a kétalakos, minden kiszolgáltatottság ellenére is sugárzó *Járom I.* (2005) Kurucz István András legjobb teljesítményei közé tartozik. Sorsmetaforák egy olyan korban, amelyben a belenyugvás egyenlő az önfeladással, a halállal.

Szakolczay Lajos

Értékközvetítés

Mesterek III. a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségében

A korábbi, szintén a Mestereket ünneplő kiállításokhoz képest a friss tárlat újdonsággal szolgál. A festők mellett szerencsére sorompóba léptek – mert köztük is megannyi *mester* található – a szobrászok is. Ám evvel a gesztusnál több, az *anyag* értékét ugyancsak rangján kezelő figyelmességgel, nemcsak a tér vált belakottá, hanem színesedett a műfajok palettája is. Kép és szobor, jóllehet más-más módon, a kifejezőerőnek azt a totalitásra törő *aktivitását* vetíti elénk – a *forrongó* jelenben is múltidéző gesztussal és föltehetően jövőre irányuló cselekedettel –, amely nélkül nincsen komoly művészet.

Hat festőművész, három szobrász- és egy üvegművész – mindegyikük mestere a szakmájának, mellesleg nemzedékek nevelője – arra szövetkezett, hogy megmutassák: a különböző karakterek, az egymástól elütő gondolkodásmódok mennyire *összecsengenek* akkor, ha nem az irányzatokhoz való tartozás, a technikai-formai kivitelezés, a fölhasznált motívumkincs stb. adja a műalkotás értékét, hanem a művekben megvalósított – a világot esszenciaként magában foglaló – *énkép*. Az énkép mint filozófia, mint megszenvedett tudás, mint a magáন্দolgokat (természetesen az esztétikum által) egyetemessé avató „érzelemtényező”. S ez utóbbiba – hogy csak a két egymástól legtávolabbi sarkot említsem – a reneszánsz lagúnáján hajózó művész (Kádár János Miklós) egy kissé biblikus sóhaja éppúgy belefér, mint a Kassák Lajos-i forma (végső soron világgép) következetes szigorát egy benső, ám ugyanolyan tiszta síkra átmentő gondolkodó (Fajó János).

A *Mesterek III.* című tárlat attól különös, hogy az alak elsőbbségét hangsúlyozó szép formalelemények (melyet Vigh Tamás kisplasztikáinak kubisztikus tömörségű „hevülete” s mozgásirányok illúzióját keltő expresszív térfoglalása testesít meg) éppúgy szemlére kerülnek, mint a szépséget ugyancsak nem elvető, nonfiguratív formavívmányok (Józsa Bálint hajlított, csavart, hegesztett krómacél – lemez és rúd – szobrainak „levegős” palástja épp a tükröződő fény-árnyék csillogásában él). S ez utóbbi vonulathoz tartoznak, már ami az absztrakt forma szépségét illeti, Bohus Zoltán szakraális körrökkel érintkező, a (ragasztott?) rétegek sugárzásával új és új fénycsíkot teremtő, illetve elnyelő üvegszobrai is (*Ajtók*).

S ha a korábban a kő-idol faragásában kedvét lelő Nagy Sándor mostani, egy kissé fehérrel festett faszobrai – a *Fából született I–III.* (2008) időtlen, archaikusan modern alakjai valójában teremtéshimnuszok – kötődnek is valamennyire a Vigh Tamás-plasztikákhoz (figuralitásuk révén minden bizonynal s népköltészeti ihletettséjük révén is

közel állnak például az *Egy ballada alakjához*), modernségük más, mint amazoké. Vigh kis méretük ellenére is súlyos, tömör szobrai stabilitásuk és testpalástjuk révén a tömeg térbeli helyét hangsúlyozzák – a nonfiguratív *Sietve emel* szinte mértani(!) formákból álló konstrukciója egy „darabos”, organikus elemmel válik teljessé –, míg Nagy „az aszszony-öl” megnyújtott formáiban is a termékenység utáni ősz, a fáradt reménytelenség tükröződik. (Elnagyolt fejeik között, bár mindketten az általánosítás hívei, ugyancsak különbség van: az előbbi művész gesztusértékű érzelmet – jóllehet semmi irányított részletezés – ültet a neves és névtelen figurák arcára, ellenben kortársa, akárha kopjafát faragna, a függélyes – hajlíthatatlan – testre ültetett „oszlopfővel” szinte az eget kívánja alátámasztani.)

A szép jegyében absztrahálódott *világegész* szétbontása és újbóli összerakása a krómaccél szerelmesének tekinthető Józsa Bálintot és a konstruktív üvegszobrászatot a hol csökkenő, hol növekvő fénykavernák térélményigézetében művelő Bohus Zoltánt jellemzi. Az „S”-szerű megcsavarással hol lyukassá, hol fedetté váló kompozíció (*Match point*) és az Isten labdájának a „szeletelő-gép” általi szétbontását mérnöki pontossággal megmutató, a visszatükröződésekben a fény útját csaknem plasztikai elemmé tevő acélszobor (*Kozmikus tér*), valamint a kékeszöld héjszerkezetével a homorú és a domború organikus természetélményét valaminő „mezei katedrálisként” megjelenítő hajlék (*Déli szél*) és a már említett, a bibliai jelképtár (*kapu*) *szimbólumával* élő, ám a térélmény szerint önmagába (testmagába) befelé ázó, rétegenként méretében egyre kisebbedő, ugyanakkor sötétülő alagút (*Ajtók*) ugyanakkor a létélménynek a visszatükrözőői. Józsa is és Bohus is – az egyik dinamikus, a másik rejtegetten – úgy faggatja az *anyag* látványon messze túlmutató, a konzekvens építkezésben az erők egyensúlyát biztosító szerkezetét – végső soron titkait –, hogy mindkettejük eszközrendszerében ott a pszichológiailag jól megokolt, a vágyak beteljesülését inspiráló „kozmosz éhség”.

Festőművészeink, nem újdonság, sincsenek híján a többrétegű élményt korvalósággá emelő, a személyességen túl bizonyos (valós vagy képzelt) történelmi-társadalmi kataklizmát is a képépítés szolgálatába állító alkotásmódnak. Ennek drámai érezettsége – szinte hallik a *Törések* hangja – Fóth Ernő festményein a legfeltűnőbb, és még a konstruktív szintéglákat (négyzeteket) átszelő szalagok (látványnak sem utolsó érzelemspirálok) dinamikus elrendezésében kedvét lelő Nemcsics Antal is emlékeztet (legalább is képcímeiben: *A múlt, A jövő, A jelen*) az idő és a sors ilyesfajta jelenlétére. Fóth fölhasítja a felszínt, vereségeit csaknem földtörténeti korokra (de '56 sincs elfelejtve) visszavezetve, Nemcsics több áttételen keresztül azt a mértanilag fölparcellázott síkot bontja és mozgatja meg, amelynek – a színérintkezések folytán haloványuló s mélyülő intenzitással – érzelmi vonzalmai is vannak. A földszagú, az ütköző részeket a tépés és szakítás – a *megtartó* bomlás – drámai pillanatában megjelenítő *Rög és kő* (Fóth), eloldoztatván

„helyi kötődésétől”, csaknem szakralizálódik. S ez a folyamat, csak csendesebben, visszafogottabban, *A jelen* című festményen (Nemcsics) szintén végigkövethető.

Kántor Lajos egyik konstruktív alapélményű és szerkezetű festményén (*Áthatások I.*) a két osztatú sík „történelmi” – egy függélyesen rendezett gépi (?) világ és a foltos mező ellenére is attraktív motívum (vörös kontúrú négyzetben Szent András keresztje) – szemben állnak egymással. Másik vásznán (*Pszichogén formák – Agónia*) viszont ez a rend megbomlik, és a lírai absztrakt látomásos – amőbaszerű – véglényekkel (félelem-toposzokkal) jelzi a haláltusa könyörtelenségét. Érdekes, hogy Kádár János Miklós fotóalapú festményei (*Gondoliere; Angyal szállt le...; Az elfeledett barát*) a múltból merített szépre – egy laguna melletti palota (Velece) téglafalára, egy érdekes nézőpontú katedrálisra s egy archaikus képtárgyra – miként vetítik rá festett figura (gondolás, hívívő angyal) formájában a ma is a reneszánszból táplálkozó érzületet. Az éden utáni nosztalgia egyedül a „talált” portré szűkszavú véglegességében nem fedezhető föl, s a néző itt nem az artisztikus látványszépségek foglya lesz, hanem a szerzetesi magány képében megjelenő, árnyékvilágból való *kivonulás*.

A festmények faktúráját és jelkombinációinak (szimbólumvilágának) példaszerű következetességét tekintve alighanem Bartl József művei a legizgalmasabbak. A jól előkészített, eltolt négyzetrácsokkal, a *fehér* plasztikus mélységét involváló kazettákkal teletűzdelt – egyszerűségében is hullámzó – felület egyetlen fókuszba állított motívum révén is megrendítő (*Kék ék*), de ha a művész mítoszi gazdagsággal telíti, előttünk az a – gyakran a népi tárgyakra és hitvilágra, valamint a Bibliára is utaló – jelképrendszer, amely a stilizáció révén szinte térbeli alakzatokat közvetít (*Két jel és kereszt*). Ugyanez jellemzi a *Színes kereszt* című kompozíciót is, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi időben jól megszokott fehér háttér helyett horizontális plasztikai vonalak feketéje fogja közre a két függélyes, motívumokat kiemelő fehér téglalapot.

Rend, rendezettség és a sík felületet *égető* színek – a vörös, a kék, a viola s az érzelmi tektonikával egymáshoz tapasztott szintömbök illeszkedését, illetve nagy kontúron belüli lezárását biztosító kis fehér (*Négyforma I.; Sík osztás I.*) – a geometrikus hagyományt a filozófiával telített énkép (gondolkodói tágasság) hűvös izgalmaival vegyítik. Fajó János reduktív hajlamával nemcsak visszavesz a nála is nagy áttételekkel alapnak mondható természet kozmikus – forma- és színvilágában is kimeríthetetlen – gazdagságából, hanem (paradox) új konstellációkat létrehozva értéket is teremt. Ez a látást érzelm-faktorra „mértnizált” sokszínűség épp a legegyszerűbb *lázadásban* realizálódik, mikor is nem (nemcsak) különbözőségük révén állnak egymással szemben – osztás szerint: diagonális ellentétben – a színek, hanem azonos karakterük folytán is (*Négyforma II.*) A „földterület” nyugalma itt valaminő benső megállapodottsággal harmonizál.

Ha a *Mesterek III.* című tárlat művei semmi másban nem azonosak, csupán az *érték közvetítésében*, már akkor is megérte a különböző karakterű művészeket összetobozni.