

ERDÉLYI MŰVÉSZET®

2016. XVII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM (52.)

Az Erdélyi Művészet
ötvenkettedik száma

Skultéty Sándor
dr. Uray Zoltán
Petroczki Géza
Porsche László
magánszemélyek, valamint a

Megvalósult
a Magyar Kormány
támogatásával



támogatásával készült.

Főszerkesztő: Veres Péter
Olvasószerkesztő:
P. Buzogány Árpád

Munkatársak:

Tibori Szabó Zoltán,
Murádin Jenő, Szűcs
György, Németh Júlia,
Róth András Lajos,
Szuszámi Zsuzsa

A szerkesztőség postacíme:
535600 Odorheiu Secu-
iesc, str. Victoriei 34/5,
jud. Harghita, România

Tel.: 0744-308-812

E-mail:

veresp@erdelyimuveszet.ro
ermuves@gmail.com
www.erdelyimuveszet.ro

Kiadja:

LITERA-VERES
KÖNYVKIADÓ
Székelyudvarhely
Nyomda: Top Invest,
Székelyudvarhely
Felelős kiadó: Veres Péter
ISSN 1582-0149

TARTALOM

2 VII. BÁLVÁNYOSI ART CAMP

Deák Ferenc Loránd

9 SZOBORAVATÓ BESZÉD ROMÁN VIKTOR SZEKÉR CÍMŰ ALKOTÁSÁNÁL

Lőrincz Ildikó

15 TAROLT A BRONZ A KOLOZSVÁRI MŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Németh Júlia

19 MEGVÁROM, AMÍG A SZÍNEK ISMÉT FELSZÍNRE TÖRNEK

Születésnap-i beszélgetés Soó Zöld Margittal

Szuszámi Zsuzsa

27 ÉPÍTÉSZET ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET KÓS KÁROLY PUBLICISZTIKÁJÁBÓL

Sümegei György

42 SZÉP LIDÉRCEK ÉS TÉRBELI RAJZOK Román Viktor szobrai Sopronban

Veress Ferenc

47 ITTHONI LAND ART NYUGATRÓL JÖVŐ KELETI HATÁSOKKAL

Péter Alpár természettel kapcsolatos
műalkotásairól

Căbuz Andrea

61 A MAGÁNYOS CÉDRUS Gondolatok Csontváryról

Gazda József

64 A KÉPZŐDŐ GESZTUS III.

Jakab András

69 ERDÉLY MŰVÉSZETE III.

Biró József

VII. BÁLVÁNYOSI ART CAMP

Az alkotótábor közösségteremtő ereje az erdélyi magyar képzőművészet rangos felmutatását is jelenti. Egy hétig harminöt képzőművész a VII. Bálványosi Art Camp alkotótábor keretében vállalt közösséget. Tekintetek keresztútjában alkotni és megmutatkozni művészi hitvallás. A szervező házigazdák segítik és alakítják a kortárs művészet befogadását és megítélését. A művészek érzékenysége és nyitottsága a szervezők rátermett és előrelátó képességével együtt létezésünk művészetté formált keresztmetszetét mutatják fel. A tematikus kötöttség nélkül életművek kiemelkedő példányai teremtenek szintézist az Erdélyben élő vagy innen elszármazott kortárs képzőművészek útkereséséből. A művészek szerepet vállal saját korának értékteremtésében. Ennek alátámasztásaként idézem a jelentős német művészettörténeti szakkönyv összegző sorait: „A művészet mindig tükrözi a kort, a korra jellemző



Ásztai Csaba: Korai tavasz

problémákat és kérdéseket. Egy zűrzavaros és bizonytalan korban, mint amilyen a miénk is, amikor minden egyetemességre törekvő séma és rendszer bukásra van ítélve ... a kortárs művészet nem állít, hanem kérdez. A közös felelősségérzet hozzájárulhat a mélyen gyökerező előítéletek eloszlatásához, a gondolkodás felszabadításához.” (Karl Ruhberg: A művészet problémái az ezredfordulón, In. Művészet a 20. században, 2004, 390.) Az alkotótábor egy nyári szabadegyetem szellemiségét mutatta fel. A művészek társaságában jelen volt Banner Zoltán művészettörténész. Az erdélyi képzőművészeti élet reprezentálásában e jeles személyiségnek fontos szerepe van. Könyve, az Erdélyi magyar művészet a XX. században 1990-ben jelent meg Budapesten. A rendszerváltás előtti kutatásaiból átfogó képet ad az erdélyi képzőművészetről. 2015-ben a Magyar Nemzeti Galériában bemutatott Sors és jelkép (erdélyi magyar képzőművészet 1920 – 1990, rendezője Szücs György) kiállítás Banner Zoltán könyvét meghatározó irányítúként követte.

Az alkotótábor szervezői minden évben a meghívottak közül kiemelnek egy művészt, akinek egyéni kiállítást szerveznek. Hegedűs Ferenc támogatásával a Kosztánczi Galériában állított ki Bardócz Lajos (1936), a kolozsvári származású,

jelenleg Berkenyén (Magyarország) élő grafikus. Bardócz Lajos kiállítóterét bejárva a „mindenséggel mérd magad” József Attila felszólítására támaszkodom. Az egyszerű nagyság, tiszta értékrend felemelő végtelen szabadsága, a mértéktartás bölcsessége és a létezés küldetészerű magaslatát ismerhetjük fel. Felemelkedő és ereszkedő mozgásban lévő alakjai kimozdítanak a rutinos tétlenségünkből. Felvállalt küldetések, megélt sorsok, közvetítő szellemi szerepkörök és a felszín mögött felsejlő „mindenséggel mérd magad” alapigazságok vezetnek. Kollektív jelképei személyes víziókban kelnek életre. Lendületes ecset- és szénvonásai feltörő energiákat, drámai élethelyzeteket és férfias karaktereket teremtenek. Lovas képein a tiszta ösztönt egy magasabb szellemi világ szolgálatába állítja, és sorsvállalássá nemesíti. A képek figurái egymagukban érzékeltetik, hogy az állásfoglalás tett értékű és visszafordíthatatlan. Ezért egyszemélyes felelősségük a képen nem oszlik és nem hárul másokra. A motívumok társképeken, triptichonokon visszatérve nyernek nyomatékító érot és szándékot. Érződik, hogy a kiindulás felívelő szándéka nem véletlenszerű és egyszeri, hanem következetes és végzetes. A képek drámaisága, feszültségteremtő ereje egy magasabb szintű létezés irányába inspirál. Krisztus világ-szintek között lebegő alakja a tiszta szellemi létezés auráját érzékelteti.



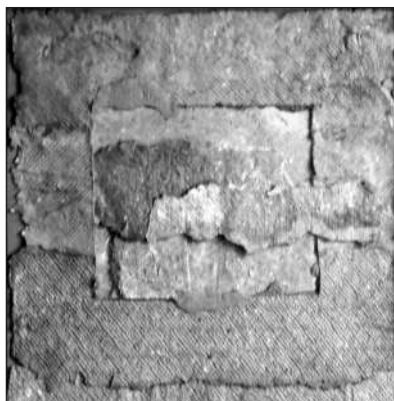
Bálint Gábor: Portré

Fekete erős szénvonalak hasítókként tátognak egy megebzett világrenden. Gyűrött és ragasztott felszínek jelzik, hogy a látható világ mögött mindig felsejlik a múlt szövedéke. A diófapác, tempera és sajátosan kezelt felületből fel-feldereng az élő erzet biztonsága. A grafikus elemek drámai kontrasztjai finom és visszafogottan halk színárnyalatokban kapnak festői feloldozást. Bardócz Lajos történelmi kontextusban értelmezi világképét. Az archaikus sámánlét szintén a világsszintek közti átjárhatóságot, az őselemekben kiteljesülő alkotói szabadságvágyat hozza felszínre. Itt a színek izzása egy felfokozott és érzékibb alkotói vágyat inspirál. Kezek varázsa és annak visszatérő jelképes mozgulatai a művészlétet is jelölik. A történelmi arcképcsar-



Egri András: Bástya

nok karaktervonásainak értelmező ábrázolása a jelen emberének értékörző felelősségét szólítja meg. Az épített örökség az erdélyi létezés néma tanújaként jelenik meg. Antropomorf jelleggel rajzolódnak ki a szárhegyi várfalak, és egy letűnt világkép tanúiként állnak őrt néprajzi tárgyak. Bardócz Lajos képei a művészlét felelősségteli világlátását mutatja fel. Rendelkezik a rendteremtés és a felsőbbrendű létezés biztos hitével.



Jakobovits Márta:
És akkor kisütött a nap

A VII. Bálványosi Art Camp tárlatmegnyitón Szarvadi Loránd házigazda köszöntötte a jelenlevőket. Banner Zoltán megnyitó beszédében az erdélyi művészsors kronológikus áttekintésében az értékteremtő hivatástudatot emelte ki. A művészettörténész egy Kozma István nagybányai neos képet ajándékozott a gyűjteménynek. A művészek munkáik keletkezési körülményeibe és jelentésrétegeibe adtak egy-egy rövid betekintést.

Egri András akril képei egy transzcendens hatalom által jól be rendezett földi világra mutatnak rá. Mértani alakzatokból épülő egyensúly szépsége veszi körül az emberi figurák névtelen és semleges kontúrjait. A keresztény szimbolika és színek sötét tónusainak fénye az alkotó belső hangra figyelő hitelményét közvetíti.

Vdovkina Anastasia tűzzománcai az orosz ikonográfia hagyományának kortárs átértelmezését jeleníti meg. A mives alkotások a kulturális másság jelentésgazdagságával kimozdítanak megszokott és ismert attitűdünkből. Elidőző és felfedező szemlélődésre készítenek. A hagyományos Szent György és összetett Totem maszkok ábrázolása mellett a tűzzománccal életre keltett Szoros posztmodern tájképe fenséges egyediségével nyűgöz le.

Egri István zománccal készült üvegfestménye a Szent Anna-tó narratív történetét jeleníti meg.

Köllő Margit vegyes technikájú grafikái egy kép oppozícióba való állításával kettős képolvasatot tárnak fel. Illyés Gyula idézetének számítógépes bevitele a kézi rajzba egy madárszárny töredezett és felborzolt tollazatához társul, amely a művészsors világszintek közti átjárhatóságára mutat rá.

Ásztai Csaba olajképei a visszaszivárgó festék útját követve alakítanak ki borongó lelkiállapotokat leképező érzékeny tájképeket.

Gaál András pasztellje a bálványosi hegyek ívét megőrizve vázol fel egy erdélyi tájból életre kelő szilárd életérzést. Olajképen színek intenzív expresszionizmusa egy felfokozott létezés lehetőségként jelenik meg. A tábor helyi specifikuma, hogy minden évben egyik alkotóról készült arcképet mutatnak be. Az idén Gaál András Kosztándi Jenő festőről készített portrét. A kép egy elkapott pillanat megörökített állóképe, amely a befele forduló és töprengő érzékenység törekeny szépségét jeleníti meg.

Kosztándi Jennő „Ó” Tanenbaum olajképe a személtápra helyezett karácsonyfa maradványokkal a fölöslegessé vált és kiüresedett értékvesztéséget jelöli. Az ünnep a szűk időkeretből kilépve értelmét veszíti. Az ember által a külsőségek halmozása leépülő folyamatokat indít el a természet körforgásában.

Kosztándi B. Katalin A Katrosában akvarellje az életmű-



Orth István: Hagymakisasszony

ben újszerű kékes árnyalatokkal a táj derengő érzékenységét, az őszi átváltozás keltette töprengést és a természet borongós lelkiállapotát jeleníti meg.

Kopacz Mária játékos szürrealizmusa életvidám lényeket, saját mitológiát teremt. Dominál a női sors reflexiója, és az abból adódó ironikus humor. A felülemelkedés könnyed és szórakoztató jellege a nagy játékos alkotó képzeletgazdag önállóságát mutatja fel.

Simó Enikő egyéni technikájának op-artos fénye és tiszta formája a körforgásban megmutatkozó kozmikus kép variációit rendeli egymás mellé. A párhuzamos megsokszorozódás és a felnagyítás jelentésadó gesztusával kelti életre a harmóniavágyat. A befogadóból a



Vargha Mihály:
Bálványosi boszorkány

dekoratív jelleg és a szabályos szépség erős koncentrációra készsége vált ki egy befele gyűrűző tiszta rend felismerése fele.

Jakabos Olsefszky Imola szín-tanulmányain A sötétség metamorfózisának feltörő drámai erősségét a Nyári naplemente és a Tavasz fénycsok szelíd ragyogása egészíti ki. A színek és vonalak erőteljes vagy oldott jelenléte a természet körforgására érzékenyen reagáló művész világlátását teszi láthatóvá.

Szabó Árpád festőisége színek gazdag árnyalataival kelt életre felvázolható epikus mozzanatok, ahol a tábor helyszellemére tett utalások érdekes felfedező játékba vonják bele a képnézőt.

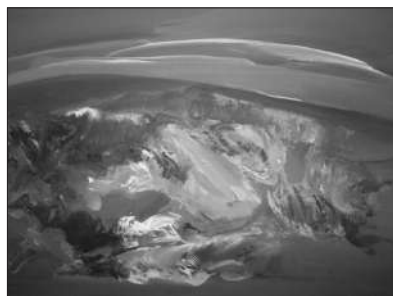
Deák M. Ria vegyes technikájú textilje a felhasznált anyagokból ré-

tegek keresztmetszetét képezi le. Az ismétlődés végtelensége a bennünk és világban munkáló tapasztalatok és törvényszerűségek árnyalatait tárja fel.

Deák Barna drótlenyomatai a kakaslet ábrázolásával felszabadító játékos derűt társít férfi szerepeinkhez. A jó reggelt harsány és elrugaszkodott életöröme mellé A nagykép(ű) a kiszolgáltatottságát nem látó öntelt szerepkör iróniáját társítja.

Orth István aquatinta grafikái a magas intellektus mércéjével teremtenek elvonatkoztató jelképeket korunk emberének létérzésére. A középpont megtalálása és felmutatása az alkotó harmónivágyát, és világról egy élhető pozitív kép felmutatását is jelenti.

Vajna László festményei a bálványosi kiállítások során évente nagy felfedezés a néző számára. Egy év távlatában mindig úgy újít, hogy nyitott és jelentésgazdag képei mindig a teljesség megragadását és egy autonóm személyiség varázsát adják át. Az Életfa kép antropol-



Gaál András: Fergeteg

morf (emberi fej) jellege finoman visszafogott színeivel, madaras árnyékaival és sorrendbe állított piros szemfoltjaival az életszeretet hatványozott érzését szabadítja fel a nézőben.

Bartos Jenő akrill Szfinxe a téma monumentális jellege helyett a törékeny, egyedi és finom vonású nőiség szépségét jeleníti meg. Grafikus vonalakkal húz megsokszorozódó kontúrokat, és a véletlenszerűt ruházza fel a megismételhetetlen egyszeri szépségével.

Márton Árpád pasztelljein az ember töretlen összhangban él a természet kozmikus ősrendjével. Színek érzelemgazdagsága a lélekben őrzött aranykor mítoszát puritán módon tárja fel. A képek etnográfiai képelemei a regionális utaláson túlnőnek es egyetemes jelentést kapnak.

Kristó Róbert szénrajzai téma-választásában kulturális tradíciókhoz kapcsolódnak. Szándékolt egyszerűségében a kollektív jelleg mégis egyszerű és véletlenszerű élmény megragadását adja át. A Trójai faló erezetének vázlata a művészi létezéshez való kortárs alkotó viszonyulását is jelöli.

Daczó Enikő korlátozott színekkel (fehér, szürke, fekete és arany) és formákkal a mindenségről alkot víziókat. A visszafogott festőiséggel mégis a teljesség érzetét adja.

Bajkó Attila 2 világ festményének aranyozott patinája a középpontba állított templom



Vajna László: Életfa

szakralitásával egyensúlyt teremt és tart fent a világszintek között.

Bandi Kati Ünnepe hímezett textilképe egy tudatosan vállalt jelkép-tár felmutatása. A tradíció előtérbe állítása, a népviselet stilizált áttétele a saját kultúránk szellemiségének elkötelezett nagyköveteként mutatja fel az alkotót.

Ásztai Csaba Fészek grafikája korunk behálózott kapcsolatteremtésével írható le. A végtelenségig megsokszorozódott vonalak hálójában és útvesztőiben létezőnk.

Jakobovits Márta merített papírból kialakított domborműszerű képei a részekre tagolt világ fájdal-



Kopacz Mária: Jönnek és mennek is



Vdovkina Anastasia: Szoros

masan szép esendőségét, és az idő egységet felszámoló jellegét emeli ki.

Petrovits István aktjai a tiszta ösztönt és a szépségébe beleborzadó életörömet ragadják meg. A diófa-pác és akvarell vázlatok a fiatal nő önfeledt és büszke szépséget éri k tetten. Szobrai kis méretekben is egy-egy monumentális szobor lehetőségét mutatják fel.

Bálint Károly szobrai a mester-ség legmagasabb fokán mutatják be a hagyományos alakbrázolás jelenidejűségét. Névtelen női portréja örök érvényű szépség.

Vetró András Ikarusz domborműve az erdélyi kisebbségi létbe gyökerező művész sorsvállalását tematizálja. „Kezünk nyomát hagyni a napban” – vallja az alkotó. Alkotásával Bretter György szellemiségét is felidézi.

Éltes Barna faszobrai erőteljes felületeivel, nagyvonalú és karakteres megmunkálásukkal határozott és egyértelmű állásfoglalást mutatnak fel a tradicionális kultúrába ágyazott művészi sorsról.

Vargha Mihály Bálványosi boszorkány faszobrához képzeletgazdagság, finom elegancia és lenyűgöző nosztalgia társul, amely egy valóságon túli világ varázslatával kápráztat el egy pillanatra.

Zsombori Béla Halhatatlanul mészki szobra megmunkált és csiszolt felületével és kialakított konstruktív formájával is természetesnek hat, mintha a művész kiszabadított volna a tiszta formát a járulékos és másodlagos elemek kötelékéből.

Kövecsi-Kovács Imre Örökletes öröklődés szobra, mint Babits „valami szárnyas, fényes, páncélos, ízelt bogara” a művészet öntörvényű, és „nem kérde mire jó” rejtett jelképrendszerét jeleníti meg.

Sárpátki Zoltán szobrán a megmunkált anyag tiszta szépsége, a kialakított ornamentika stilizált könnyedsége és az összhang lenyűgöző szépsége jelenik meg.

Balási Csaba és Nagy Lajos fotóin a géppel megörökített táj is lehet festészet. A táj véletlenszerű impressziói mellett ott van az ember alakította környezet ritmikus ismétlődéséből adódó fennköltége is.

A kiállítás anyaga jelentős betekintést ad az erdélyi magyar képzőművészeti élet értékrendjébe. Az évente sorra kerülő tábor reprezentatív gyűjteménnyel rendelkezik.

Deák Ferenc Loránd
Kézdivásárhely

SZOBORAVATÓ BESZÉD

ROMÁN VIKTOR SZEKÉR CÍMŰ ALKOTÁSÁNÁL*

Román Viktor nevével és műveivel először Budapesten találkoztam 1997 tavaszán, amikor ösztöndíjasként ott tartózkodtam, és az Iparművészeti Múzeumban az ő bronz modelljei, illetve felesége, Dana Roman festő-iparművész alkotásai voltak kiállítva. A jelképek kutatása iránt elkötelezett diákként nagyon örültem, hogy felfedezhettem Román Viktor műveit, mert a nyolcvanas években itthon még nem lehetett tudni róla. A Budapesten látott kiállítás élménye számomra igencsak meghatározó volt, mert azok az ősi formák, amelyek a homoródszentmártoni származású alkotó formabontó-egyszerűsítő plasztikai alapjául szolgálnak, gondolatébresztőként tudtak és tudnak hatni, történeteket mesélő kompozíciói a mestersen egybefonódó szimbólumok révén a lehetséges világok minden irányába el tudtak vezetni.

Amikor megtudtam, hogy Székelyudvarhelyen Román Viktor szobor lesz felállítva, már nagyon vártam a pillanatra, hogy ez ténylegesen is megvalósuljon. Időközben az a megtiszteltetés ért, hogy felkértek, szakmailag méltassam az itt felállított alkotást. Maga a tér számomra egy olyan Janus-arcú valóságot sugall, amit az elmúlt évti-

zedek ellentmondásos érzelmeiből tudok összerakni. Sokan emlékeznek még arra, hogy itt valamikor kisebb-nagyobb lakóházak álltak, régiek és új építésűek egymás mellett. Román Viktornak is valószínűleg ezen egykori házak előtt kellett elhaladnia gyerekkorában, amikor Homoródszentmártonról Marosvásárhelyre beírták a művészeti líceumba. Aztán a tehetséges fiatal Marosvásárhelyről Bukarestbe került, ahol tovább tanult, és már a román fővárosban a szakma élvonalába zárkozott fel, aztán előbb Londonban mutatkozhatott be, majd 1968-tól Franciaországban telepedett le. A XX. század második fele kortárs európai szobrászata képviselőinek legjobbjai közt tartják számon külföldön, miközben a nyolcvanas években itt a Rákóczi út felső részén álló házakat egyetlen egyoldalú döntés következményként lebontották, és az én korosztályom az itt látható tömbházak évekig épülő betonvas-tengerének átláthatatlansága világában járt-kelt sokáig. Az itteni egykori lakóházakban a maguk bensőséges világát élők egyszeriben teljesen más keretek közé zárt világba kényszerültek. Volt, akinek jobb, volt, akinek rosszabb léhelyzetet hozott a szocialista építkezési terv, de sok olyan családról is tudok, akik tra-

* Elhangzott 2016. május 8-án, Székelyudvarhelyen



Román Viktor: Le char – A szekér

gédiaként élték meg az otthonukból való kitelepítést.

Akarva-akaratlanul is beleolvastam a Román Viktor szobor felállításáról szóló pozitív és negatív vélekedésekbe, s újra ezt a városrészt övező egykori ellentmondásos érzelmek jutottak eszembe. A vélekedésekből kiderül, sokak számára kérdéses, hogy mi lehet az üzenete a hazai modern irányzat egyik megteremtője alkotásának, illetve annak, hogy egy kortárs szobrász munkája egy ilyen múlttal rendelkező városrészen közté-

ri szoborként lesz megtekinthető. Cseppet sem biztos, hogy a szobrot övező ellentmondásos érzéseket itt most feloldom, amit tehetek, hogy a szakma felől közelítve, megpróbálom tolmácsolni, milyen gondolati jelentéseket hordozhat egy ilyen korszerű mű, jelen esetben Román Viktor Szekér című művének Sánta Csaba kortárs szobrászművész öntőműhelyében megalkotott reprodukciója itt a köztéren.

Román Elemér, a művész testvére az itthon kevésbé ismert és elismert alkotó munkásságát az előző években vándorkiállítással, dokumentumfilmmel és szoborpark létrehozásával emelte be a köztudatba. Áldozatot nem ismerve, mondhatni mindent megtett azért, hogy az erdélyi magyarok körébe eljuttassa a nemzetközi porondon kiváló eredményeket felmutató hazai alkotó életművét. Az általa létrehozott homoródszentmártoni szoborpark 12 monumentális méretű reprodukciója irányt mutat azoknak, akik az itt kiállított mű hatására jobban megszeretnék ismerni Román Viktor alkotói formavilágát. A szoborparkban látható művek eredetije, alkotójuk további térplasztikáival együtt összesen 17 alkotás franciaországi köztereken van elhelyezve.

Egy ilyen szobormű értékelésekor fontos tudnunk azt is, milyen irányzatok és mesterek hatottak az alkotóra. A marosvásárhelyi szépművészeti gimnáziumi évek után a bukaresti Nicolae Grigorescu

egyetemen tanuló Román Viktor a számos hazai köztéri szobrot is megalkotó Constantin Baraschi és a római iskolában is kiképzett Ion Lucian Murnu neves professzorok tanítványaként egyhamar kivált szakmai tudásával és rendkívüli tehetségével. A bukaresti modernista irányzatot megteremtő fiatal szobrászra iskolai tanárain kívül olyan mesterek hatottak még, mint Bourdelle, Étienne Hajdu és Brâncuși, londoni ösztöndíjasként a hatvanas években Henry Moore-ral is volt alkalma találkozni. Az amerikai Alexander Calder mozgó, felfüggesztett installációkat alkotó szobrász életműve bevallottan befolyásolta, de kétségtelenül a svájci Jean Tinguely mechanikus szobrai és a mennyezetről lelógatott, motorral forgatott objekt-kísérletei is hatással voltak rá, ugyanakkor a katalán festő, szobrász és keramikus Miró is irányt adhatott szürrealis felé való érdeklődésének.

Román Viktor sajátos stílusvilágát az absztrahálásra, ugyanakkor az egyszerűsítésre törekvő formalkotás jellemzi. Franciaországban letelepedvén, fiatal alkotóként fémből és kőből készült alkotásokkal, kispasztikai munkákkal és köztéri szobrokkal mutatkozott be a nemzetközi porondon. Ismertebb művei: Táncospár; Bagoly; Sárkány; Torzó; Húsevő növény; Kapu; Eke; Saron harangja; A trójai faló; Kárpátok kapuja; Attila szekere. Már bukaresti éveiben voltak sikeres



Román Viktor: Le char – A szekér

egyéni kiállításai, azokat római, párizsi és más neves európai kortárs szobrászati központokban való bemutatkozások követték, ezek eredményeként jöttek a köztéri szobrokra való megrendelések is. Munkái ma már a nemzetközi aukciókon is keresett cikkeknek számítanak.

Az itt látható változat Sánta Csaba szovátai szobrász munkája. A mű eredetije egy beltéri kiállításra üvegszálból megalkotott variánsa jelen-

ERDÉLYI MŰVÉSZET

leg testvérének, Román Elemérnek a tulajdona. 1987-ben ennek alapján maga Román Viktor öntette ki bronzból azt a fémplasztikát, amely egy párizsi biztosítótársaság előterét díszíti, méretarányaiban ez volt a mostani mű kiindulópontja.

E monumentális térplasztika megöntésével járó kihívásnak eleget tevő művész maga is az erdélyi magyar szobrászok elismert alkotói közé tartozik. Sánta Csaba több köztéri szobor megalkotója, aki kitűnő bronzöntő mesterré kepezte magát, és aki gyakran közvetlen fizikai munkával is hozzájárul szobrászkollégái alkotásainak megvalósításához. A jelen feladat megoldásával is bebizonyította, hogy rendelkezik mindazon ismeretekkel, ami szükséges e téren az alapanyagról, annak formálhatóságáról, átlényegítéséről. A reprodukció készítőjének egy folyamatosan gondolkodó és az egyensúly megalkotásával kísérletező szobrász keze nyomát kell követnie – tehát mondhatni a „tűzzel játszott, amikor ezt a munkát elvállalta”, ám az eredményt igazolja: kivételes színvonalon és igényességgel teljesítette, hozzáadva a maga tehetségét és szakmai tudását. Remélem, ezt a teljesítményt újabb felkérésekkel értékeljük az elkövetkezőkben, és esztétikailag is gazdagítjuk, korszerű látványelemekkel színesítjük a város helyenként jellegtelenül maradt szürke arculatát.

A korunkhoz is közelebb álló időszakok képzőművészei alkotásaik révén való jelenléte hangsúlyos lehet, így hozzánk közelebb kerülnek az absztraktabb formák is, mindaz, ami gondolkodásra készítet és a fantáziánkat is beindítja. Néhány művészeti ágban az absztrakció egészen természetes. A zenében pl. hagyományosan nem a „miért absztrahálunk”, hanem a „miért ne absztrahálnánk” a szokásosabb hozzáállás.

Az előttünk álló Szekér című alkotásnak több variánsával kísérletezett Román Viktor pályája során. Maga a szekér tehát Román Viktor formabontó-egyszerűsítő plasztikai kísérleteinél visszatérő motívum, sokat dolgozott azon, hogy mondanivalójához megtalálja a legmegfelelőbb formát, és azt lehető legtökéletesebb egyensúlyi helyzetben tüntesse fel. Már 8 évesen megalkotta első szekerét, a homoródszentmártoni téglagyárban az agyaggal ismerkedvén, és Attila szekere volt egyik utolsó munkája.

A térplasztika új útjait kereső művész itt látható műve első ránézésre valamiféle bizarr harciszekér, vagy a térbe katapultált egykori népi-archaikus eszközök emlékét felidéző súlyos szerkezetet vélünk felfedezni. A szekér, ez az ősi szimbólum összetett, sokrétű jelentést hordoz. Ez arra ösztönöz, hogy továbbljájunk az azonnali utalásoktól. Egy olyan valamiféle absztrakt mechanizmus szerkezetet láthatunk,

amelynek alapja jól rögzített mozgó gépezet, s amiből a térbeli irányok (függőleges, vízszintes és görbe) röppályája magasodik a pozitív és a negatív lelkiállapotok súllyal rendelkező energiavonalaiként, a heroizmus és a diszkrét ünnepélyesség jegyeit is magán hordozva. Nevezhetjük a meditációt elősegítő szerkezetnek is, ami túl a megalkotott formák pusztá tetszésén, felszabadulást hozó érzés eszköze lehet. Önmagunkkal vívott belső harcaink ingatag, instabil vergődéséből való felszabadulás erős vágyát érezhetjük, az egyensúlyi helyzetek keresése a lendület, a kiáradó energia és a felemelkedésre törekvés formákba való zárásával történik. A népi-archaikus formák adta jelképek expresszivitását az absztrakció felé vitte el az alkotó, az egyensúly megteremtésekor a gravitációval kísérletezve, tudatosítja térbe és időbe való beártságunkat. A geometrikus és a szépen ívelt formák egyensúlyának keresése jelképhordozó, fogalomértékű, metaforikus megfogalmazásokhoz vezet a művészt, alkotói poézise megtalálása révén a jelen s a jövő embere is értheti, érezheti a szoborba öntött alkotói szándékot. Ezzel a bronzba öntött pasztika átlép egy magasabb szférába, miközben megtartja hétköznapi földhözragadtságát, súlyos materiális mibenlétét.

„Elvben minden művész és főleg minden szobrász próbál műveiben elérni egy bizonyos egyensúlyt. Nemcsak a mű miatt, hanem



Román Viktor: Le char – A szekér

önmaga miatt is. Az egyensúly az egy szó, de egy adott pillanatban életmóddá válik. Kezdetből fogva ezt az egyensúlyt keresem” – vallja Román Viktor, aki azt is hátrahagyta, hogy „Egy szobor ki kell hogy valamit fejezzen. Ha mást nem, a művész személyiségét és lelkét. Ezért keresi ki a művész a magának legjobban megfelelő anyagot, amely életmódját, természetét legjobban fejezi ki. Én a szobrászatot szülő-

ERDÉLYI MŰVÉSZET

falum téglagyárában kezdtem, az agyaggal játszva. Ez az öröm meg is maradt bennem/ újra átélem/ amikor az agyagot érintem. Később bonyolódnak az ügyek; a játék már csak egy kis részt jelent, de szerintem játék, öröm kell hogy legyen az alkotás. Úgy vélem, hogy minden művész gyermek kell, hogy maradjon, játékaival szórakozó gyermek.”

A Szekér székelyudvarhelyi látogatát készítő szobrász érdeme, hogy e mesterien létrehozott mű felületén is megvalósul a fény-árnyék játék beleálmodott számos lehetősége, és amire az alkotó kiváltképpen összpontosított: a formák hordozta világok és síkok találkozásának művészi kidolgozása adja e mű képzőművészeti értékét.

Maga a gránitkő talapzat is a párizsi testvérpárja hű reprodukciója. A kompozíciót játékonan fogja egybe ez a talapzat, amely a környezetéből félméternyivel emeli ki a minden irányból láthatóvá való alkotást, lehetőséget biztosítva a látogató és a szobor közötti közvetlen kapcsolatra. A Rákóczi út felől már messziről feltűnnek a szobormű hármass elágazásai, de a Kossuth vagy a December 1 utca avagy a terelő út felől közelítők szeme elől sem tudja semmi a látványt elvenni. A gyalogszerrel erre sétálók szemét is magához vonzza e monumentális plasztika látványa. A járókelők itt megállhatnak néhány percre, hogy körüljárják a város új köztéri alkotását, a szobor közelében a környe-

ző padokon megpihenve, élvezve annak látványát.

Vannak emlékművek, amelyek híres személyiségeket, történelmi eseményeket vagy azok kozmikus távlatait vetítik elénk, többé-kevésbé narratív, vagy absztrakt elemekkel utalva üzenetükre. A Szekér című mű ezekkel szemben egy olyan világszerte elismert alkotó alapmotívumát helyezi itt középpontba, amely életművét végigkísérte, abban óriási jelentőséget kapott, születési helyére, származására is utaló jelként összeköti őt térben és időben ezzel a vidékkel, elhelyezésével pedig valamelyest irányt mutat szülőfaluja felé is, ezáltal lehet a tiéd is, miénk is, csak rajtad, rajtunk múlik, hogy ezt felismerjük. A szekér egyfajta összegzésévé vált alkotója egész életművének; talán nincs is olyan szobra, melynek részletét, vagy jelentését ne látnánk visszaköszönni ebben a plasztikában.

Remélem, hogy Székelyudvarhely város lakosai és az idelátogatók rövid időn belül szívükbe fogják zárni ezt a kiváló XXI. századi térplasztikát, amellyel a város gazdagodott. Köszönjük az alkotást, a közreműködést Sánta Csabának és mindenkinek, aki hozzájárult ahhoz, hogy a XX. század második fele nemzetközileg elismert képzőművészetét köztéri szoborműve révén tisztelhesük városunkban.

Lőrincz Ildikó
Székelyudvarhely

TAROLT A BRONZ

A KOLOZSVÁRI MŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

A Bronz kora címmel nyílt nagyszabású kisplasztikai biennálé 2015. december másodikán Kolozsváron, a Művészeti Múzeumban. A kincses városban 2007-ben, kísérleti jelleggel indult kezdeményezés az idők folyamán kiteljesedett, országos jellegűvé terebélyesedett, egy fedél alá terelve az emberiség által a legrégebből ismert fémötözettel zsonglórkodó, ősi műfaj szerelmeit. Az ötletadók és kivitelezők, Radu Moraru, a Képzőművészeti Egyetem prorektora és Alexandru Pasat, a szobrászati tanszék vezetője 73 művész mintegy 100 alkotásából alakította ki azt a sajátos és rendkívül erős kisugárzású teret, amit ez az idei seregszemle jelent. S aminek láttán önkéntelenül, s már ki tudja, hányadszor, kibuggyant belőlem a felkiáltás – és nem voltam az egyetlen –, hogy milyen gazdagok is vagyunk. Nem elsősorban a résztvevők és a bemutatott alkotások száma – bár az sem elhanyagolható –, hanem a felkínált anyag színvonala s az általa kiváltott művészi élmény mélysége és összetettsége okán.

Az alkotói szándék, mármint a szervezőké éppen erre a komplexitásra épített. A legkülönbözőbb stílusok békés egymás mellett léte, sőt egymást megtámasztó, kiegészítő, erősítő, valósággal kiugrasztó voltára. Hiszen a legkülönbözőbb

helyszínek, korok és korosztályok találkozóhelyévé lényegítették a Bánffy-palota földszinti termeit. Ahol művésztanárok és tanítványaik, ismert és elismert, idős s a középnemzedékhez tartozó szobrászok és tehetséges pályakezdő művészek alkotásai árulkodtak arról a gazdagságról, ami egyaránt hódol a helyi sajátosságoknak, de a nem-



Károly Sándor: Cím nélkül



Kolozsi Tibor: Ébredés

zetközi trendeknek is. Amint arra a kétévente megrendezett tárlatot immár hagyományosan megnyitó Mircea Oliv műkritikus is utalt, bejelentve, hogy a rendezvény következő állomása Beszterce.

A vándorkiállítás jelleg pedig korántsem elhanyagolható. Sőt, az országhatárokon túl is öregbítené hírünket a nagyvilágban. Hiszen van mivel dicsekednünk. Bár a szigorú szakmán kívül a művészet továbbra is a „szegény gazdagok” kategóriába sorolható.

A Művészeti Múzeum például pénzhiány miatt évek óta nem vásárolhatott, állománya mindössze adományokból gyarapodhat. Alexandru Pasat keserűen jegyezte meg a megnyitón, hogy az állami

költségvetésben a művelődési tárca szinte nem is szerepel. Pedig ha valamit ki lehetne tenni a kirakattal, az éppen a kultúra, s nem utolsó sorban a szobrászat lenne. Már csak a Brâncuș-i hagyományokra való tekintettel is.

De visszatérve magára a kiállításra, amikor megpillantottam Vetró András nemesen egyszerű, Torzó voltában is a teljesség nyugalalmát sugárzó, modern vonalú plasztikáját, édesapja, Vetró Artúr szavai jutottak eszembe, miszerint a szobrászat mindig is a formák rendjét jelentette, s természetéből adódóan klasszikus. Ilyen ez a Vetró-szobor is. S mi más, ha nem klasszikusan kimagasló a 15 éve elhunyt, felejthetetlen emlékü Károly



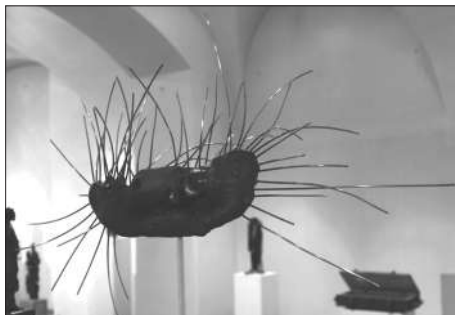
Gergely Zoltán: Kút

Sándornak az általánosítás magaskolájából származó, sűrítettségével, visszafogottságával és nemes eleganciájával valósággal tüntető, nagyvilágot is megjárt munkája. Gyarmathy János pedig precízen kidolgozott, realitásból táplálkozó, szürrealisztikus elemekkel fűszerezett fogalmazásmódjával közelít a klasszikus fogalmához, míg Sántha Csaba a mindennapok tárgyi kultúrájának művészi feldolgozásában, általánosításában talál önmagára.

Csupán példaként említettem négy munkát az első teremből, mintegy érzékeltetésére annak a változatosságnak, annak a legklasszikusabb stílustól a minimalista megjelenítésig terjedő sokféleségnek az illusztrálására, ami ezt a sa-

játos korképnek beillő szobrászati seregszemlét jellemzi. Ami pedig összefogja és egységbe tömöríti a különbözőképpen értelmezett és visszaadott valóságkockákat, az maga a nemes anyag, a bronz. Tükrös, ragyogó vagy éppenséggel szándékosan durván hagyott felületeivel, patinásított, színes megjelenítéseivel, esetleg más anyagokkal, fával kombinált variánsaival. Utóbbira Liviu Mocan szolgáltat elokvens példát.

Egyfajta globális eklektika megnyilvánulásaként is értelmezhetjük a látottakat. Amelyek olyan munkákban csúcsosodnak ki, mint Kolozsi Tibornak a részben megbúvó egész, a realitást finom utalásokkal sejtető, a kéz szerepét már szín-



Elena Ilash: Napba néző

te metafizikus magasslatokba emelő Ébredés című munkája, vagy Radu Morarunak és Alexandru Pasatnak az arányok sajátos muzsikáját megszólaltató formakonstrukciói. Egyfajta játékosság, könnyed, de ugyanakkor fegyelmezett fogalmazásmód jellemzi Gergely Zoltán Kút című plasztikáját és Napba nézőjével a tőle megszokott találékonysággal játszik Elena Ilash is.

A 21. századi „bronzkor” beváltotta a hozzá fűzött reményeket, a

szimbolikus időutazás pedig a nemes anyag segítségével teremtett kapcsolatot az évezredek cizellálta ősi formák és a posztmodern életérzés sugallta alakváltozatok között. Az országos jellegű és jelentőségű tárlat a 2015-ös esztendő kimagasló kolozsvári művészeti eseményeként marad meg a köztudatban.

**Németh Júlia
Kolozsvár**

**Horváth László
felvételei**



Vetró András: Torzó

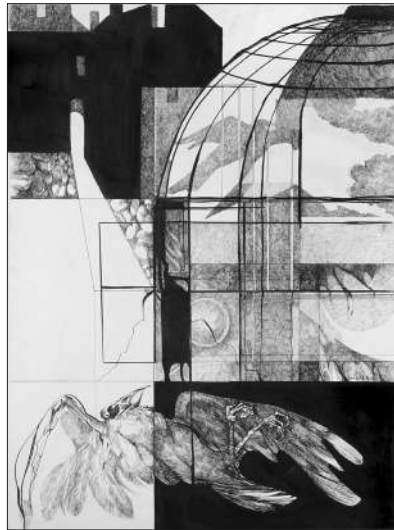
MEGVÁROM, AMÍG A SZÍNEK ISMÉT FELSZÍNRE TÖRNEK

– születésnapj beszélgetés Soó Zöld Margittal –

Az ünnepi tárlat nem sokkal 85. születésnapja előtt volt Kolozsváron, a Bánffy Palotában. Soó Zöld Margit hosszabb szünet után mutatta meg ismét képeit közönségének. És hosszú szünet, betegség után mozdult ki ismét és találkozott a barátokkal. Jó kedélye, humora, még akkor is, ha közben kicsit kesernyésbe fordult, nem hagyta cserben. Itti néni továbbra is imádja az embereket, az égen tornyosuló felhőket, a gyönyörű formákat, a végtelen horizontot, a rejtőzködő kis házakat. Életének tartozékai, képeinek szereplői most is fontosak. Közbejött azonban valami, ami képes mindent megváltoztatni: és ez az eltelt idő. Az ember években számlált kora, amellyel szemben tehetetlenek vagyunk, és amely legyőzhetetlen. Itti néni egyelőre még nem rajzol. A színek és a témák még lappanganak, de már készülnek a felszínre törni.

– Annyi élményt nyújtott nekem ez az én hosszú életem, de mindig az volt a legfontosabb, ami éppen érdekelt, vagy amit el akartam mondani. Az önbizalmam az soha nem volt az erősségem, anyyira megmaradt bennem egyik mesteremnek a mondása, hogy a művészethez nemcsak tehetség kell, hanem alázat is. Mert nagy adomány az, amit mi fentről kapunk. Azt hiszem, igyekeztem mindent elmondani... szószátyár vagyok én az életemben is, nem csak a munkámban, és szorgalmas is. A Jóisten úgy rendezte az életem, hogy valahogy mindig minden sikerült. Soha nem éreztem azt, hogy igazságtalanul történik velem valami. Azt sem éreztem, hogy valaki haragudna rám vagy rosszat akarna. Öregségemre nem

maradtak rossz emlékek, amelyek bánatának, vagy csalódások. A táj az mindig vonzott. Valahogy biztosabban tudtam magam kife-



Soó Zöld Margit: Kalitka



Soó Zöld Margit: Felhők

jezni, a látványt is és az érzéseimet is, a tájon keresztül. És az emberek, azok mindig nagyon érdekeltek. Bizonyos helyzetekben, furcsa módon, úgy éreztem magam, mint valami mesében, vagyis azt éreztem, hogy én itt már jártam. Például a Deltában is ez történt, amikor megérkeztem, tudtam, hogy mit fogok majd látni ott. Rögtön otthonosan éreztem magam és nem is kívántam soha különlegesen érdekes épületeket keresni. Mindig megtaláltam azt a kicsi házat, azt a kicsi templomot, utcárszletet, amit én fedeztem fel. Legalábbis úgy éreztem.

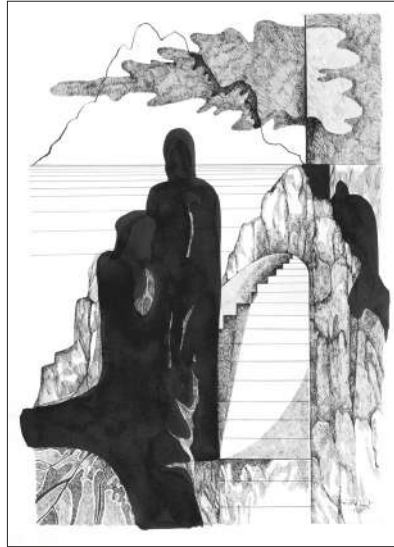
Érdekes, hogy itt, ezen a kiállításon, inkább a grafika vonul végig, pedig a festészetben nagyon sokat foglalkoztunk a színekkel. Különbözik ennek a kiállításnak

az egész koncepciója és meséje születésnap ajándék a fiamtól. És köszönet Unipán Helgának is, aki nagyon közel áll a lelkemhez és akinek nagyon sok kiállításom köszönhetem, mert nagyon jól ismeri a munkáim és mindig nagyon jól tudja, hogy melyik az, amit érdemes megmutatni. Most be sem mehettem a műterembe, amikor a képeket válogatták. Egy kiállítás rendezése ugyanolyan, mint egy művészi kompozíció. Az is egy alkotás. Én biztos másképp rendeztem volna, mert vannak az embernek olyan munkái, amelyek a szíve csücske, és vannak olyanok, amelyeket jelentéktelennek érez. De most, hogy újra végignézttem őket, szinte ismét felfedeztem magam. Ami meglepett viszont, sosem gondoltam volna, hogy rám

annyian emlékeznek, olyan sokan jöttek el a megnyitóra.

– Említetted, hogy úgy érzed, sikerült mindent elmondanod. De vajon így van ez? Közben annyira megváltozott az életed, csak van még azért közölni valód, nem?

– Nagyon remélem, hogy túljutok ezen is, mert életemnek nagyon nehéz periódusa volt az utóbbi pár év. Csomó mindenem túl kell, hogy tegyem magam, soha életemben nem voltam nagyon erős. Nem akarok lemondani semmiről, az nem lehet, hogy csak ennyi volt, nem. Még van! Amíg még szuszogni tudok, és amíg még képes vagyok gyönyörködni abban, amit látok, addig semminek nincs vége. Valami egészen más irányba kellene elindulnom. Mostanában pasztellel dolgoztam, talán ezt csinálnám, és a felhőket. Mert a felhőket soha nem lehet megunni. Ezek még most is nagyon vonzanak. Annyi rossz, kellemetlen helyzetben voltam a betegségem alatt és szinte öröm volt, hogy akármennyire fáj, vagy megpróbáltatásnak éreztem azt, ami rám vár, kinéztem az ablakon és abban a pillanatban már repültem is. Szerencse, hogy az optimizmus az nem múlik el. Amit viszont ki nem állhatok az öregségben – ezt sajnos észreveszem magamon –, hogy az ember olyan gyerekes lesz. Mint egy öreg komondor, állandóan várom a simogatást, hogy az emberek legyenek



Soó Zöld Margit: Árnyék



Soó Zöld Margit: Danaidák



Soó Zöld Margit: Fák



Soó Zöld Margit: Genézis IV.

kedvesek. Ugyanakkor, a lelkem mélyén, rettenetesen tudok ezen röhögni. Különben, hála istennek, a humorérzékelem nem hagyott el, azt hiszem, ezt nem lehet kiműteni az emberből.

– *Hogyan alakul képeiden a táj, a felhők és a hangulataid viszonya?*

– A felhőknek az is furcsasága, hogy rengeteg alakot formálnak. A klinikán a szobatársnőimmal beszélgettünk, meséltem, hogy én mit látok bennük, és egy hölgy mondta, hogy igen, tényleg, ez egy madárhoz hasonlít! Apropó, hogy ki mit lát: ezen a kiállításon volt egy nagyon érdekes élményem: kezdjem azzal, hogy a képeken nem szerepel cím. Ez koncepció volt, hogy mindenki érezze azt, lássa azt, amit mond neki a kép. Egy adott pillanatban egy hölgy guggolt le mellém, és mondta, hogy ő nem kolozsvári, ő azért jött be a Bánffy Palotába, mert meg szeretne nézni a múzeumot és pont a megnyitómra csöppent. Hallván, hogy a képeknek nincs címe, végignézte a munkákat, és közölte, higgyem el, most nagyon boldog, mert nagyon sok képben látott valamit.

– *Bele lehet vinni ezekbe a nagyon szeretett felhőkbe a különböző hangulatokat? A rosszat is, akkor is, ha ezek mindig is a jót jelentették neked?*

– Hogyne. Vannak nagyon nyomasztó felhők. Amikor, úgy érzed, hogy súlyosak, agyonnyomnak.



Soó Zöld Margit: Gyökerek

A régi műtermemben nem volt lehetőségem látni őket, de innen a lakásból látom a gyönyörű formákat és a gyönyörű fényeket. A másik dolog, ami nagyon izgat: a fák. Nagyon szeretem őket, a fákkal is sok mindent ki tudok fejezni. És még egy dolgot imádok: a női aktokat. Régen sokat foglalkoztam ezzel, de olajban sosem próbálkoztam, csak grafikában. Rengeteget rajzoltam. Gyönyörűnek találtam a formákat. Annak idején, a főiskolán, nagyon sok érdekes modellünk volt. Életemnek talán legkellemesebb periódusa a főiskola: jól éreztük magunkat együtt, később pedig nagyon jók voltak a nyári táborok. Él még olyan kollégám, aki

évfolyamtársam volt, de most nem tudott eljönni a kiállításra: Gedeon Zoli. Imádtam, amikor a Deltába kerültem nyári gyakorlatra, táborba. Az csodálatos élmény volt, az a vízi világ, és az emberek is nagyon érdekesek ott. Sok munkám készült a Deltában, itt a kiállításon is van belőlük.

– *Szeretted az embereket, érdekelnek, de a képeken mégsincsenek ott...*

– Inkább rajzaim vannak, figuratív kompozíciót nem igazán csináltam. A diplomamunkám volt az egyetlen... nem éreztem magam biztosnak ezen a területen.

– *A nagy nyitott terek mit jelentenek végül is? A felhők is ha-*



Soó Zöld Margit: Tűz

talmas szabad szárnyalásra utalnak, az Alföld-sorozat is ezt jelenti, a Duna-Delta nyitottsága is...

– Talán kicsit úgy érzem, hogy úgy felszabadulok ilyenkor...

– És ezzel ellentétben ott vannak a házak, például Dubrovnik épületei, ezek zárt terek...

– Mikor Szárhegyen voltam, egy nagyon kedves kicsi templomot akartam lerajzolni, s a templommal szemben volt egy kicsi falusi ház, Jozefa néni háza, szerepel is a kiállításon. Ez akkoriban volt, amikor a falusiak félték, mert elvették a házaikat. Pasztellel rajzoltam, és miközben dolgozom, látom, hogy az udvaron egy néni jön-megy, izgatottan kinéz a kapun, visszamegy... sejtettem, hogy nem tudja, mire vélni a dolgot,

hogy én ott rajzolok. Mikor befejeztem, akkor bekopogtam hozzá, kijött a néni, s kérdezte, mit akarsz? Én megkértem, hogy engedjen be, kezet kell mosnom, mert összekentem magam a pasztellel. Szóval maga főstő? Na akkor jöjjön be! S kiáltotta a férjének, hogy Gergő! Hozz egy pohár pálinkát! Nagyon kedves emlékek ezek! Volt, hogy a helyszínen készült képeket kicsi vázlatról felnagyítottam, és voltak olyan munkáim, melyeket valami inspirált, egy vers, egy zene...

– *De a bezártság is inspirált a régi rendszerben...*

– Igen... talán nekünk könnyebb volt, mert valamit mindig lehetett találni, hogy kibújjál azok alól a bizonyos megkötöttségek alól. Óriási szerencsém volt, hogy



Soó Zöld Margit: Genézis III.

a Napsugárhoz kerültem. Azért is, mert kiváló emberek között rajzolhattam. Persze, eleinte kétségbe voltam esve, mert a nagyobb méretekhez szoktam, és arra gondoltam, hogy úristen, mit fogok itt csinálni! De nagyon jó emberek között voltam, nagyon jól éreztem magam. És amellet persze tudtam festeni is.

– *Változik a művész viszonyulása régebbi alkotásaihoz? Mert minden alkotó azt szokta mondani, minden egyes képe olyan, akár a saját gyermeke.*

– Az embernek idővel a műveltségi szintje is emelkedik. Soha nem próbáltam megfogalmaz-

ni azt, amit prózában el tudnék mondani, mert az egy egészen más műfaj. Nagyon-nagyon szerettem, hogy mindig hatottak rám az irodalmi művek is. Talán egyik legkedvesebb rajzom a Rekviem egy költőért, Szilágy Domokos emlékére rajzoltam. Valahogy úgy érzem, ez neki is tetszett volna. Vannak munkáim, amelyeket már el is felejtettem, és van egy csomó, amelyre most úgy tekintek, hogy talán nem elég színvonalasak, például a rézkarcaim, mert én nem végeztem grafikát.

– *Mi a helyzet a régi fákkal, a gyökerekkel, a korhadtt törzsekkel?*

ERDÉLYI MŰVÉSZET

– Érdekes, hogy most nem jönnek elő... lehet, hogy ez is védekezés, hogy ugye az ember ilyen öregen olyan, mint egy régi fa. Soha nem kívántam önarcképet rajzolni, nem vonzódtam önmagamhoz... de van néhány, ami most is tetszik, és megvan még.

– *Tervezed, hogy újra rajzolj. Ha most idehoznám neked az állványt, és odaülnél eléje, mit rajzolnál? Mi az, amit most nagyon el szeretnél mondani?*

– Arra még várok. Még nem vagyok túl a helyzetemen. Nem lennék őszinte, ha most felrepül-

nék... Sajnos, a hétköznapi problémák nagyon nyomasztanak, de remélem, hogy a Jóisten megsegít, mert jön a nyár. A felhőket nem felejtettem el. De meg kell valahogy oldanom a látvány közelségét, ugyanis nem látom jól a részleteket. A színeket viszont igen, úgyhogy megvárom, hogy a nagyon ragyogó színek ismét megjelenjenek, feltörjenek, és akkor már muszáj lesz papírra vetnem őket. Biztos így lesz, ugye?

**Szuszámi Zsuzsa
Kolozsvár**



Soó Zöld Margit: Nyáradmenti fa

ÉPÍTÉSZET ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET KÓS KÁROLY PUBLICISZTIKÁJÁBÓL

*„Benned, ha szólasz, Erdély lelke szólal –
Lelke a voltnak, az időtelennek.”*

*(Tomba László, 1933.)**

Régen, évtizedek óta lehetett várni, hogy az írásokban is nagyon gazdag és sokrétű Kós-életműből egyszer, valamikor a hírlapi, újságokban és folyóiratokban közölt cikkei és tanulmányai is megjelenjenek. Egyes darabok, jobbára ugyanazok kiválasztottak évfordulós vagy válogatott kötetbe az elmúlt évtizedek során is, de együtt, egy könyvtestbe gyűjtve eddig nem voltak. A 20. századi erdélyi magyar képzőművészettel évtizedek óta ismerkedőnek, azzal foglalkozni próbálóknak hamar föltűnik Kós ezen művei egybegyűjtésének, újra kiadásának a hiánya, mivel ezek az előző század első fele erdélyi magyar művészettörténet-írásának a fundamentumát képezik. Hasznos lenne kimutatni, hogy a mostani generációk által ismert, vagy valamelyest ismertté vált erdélyi képzőművészekről szóló földolgozások mennyire, milyen fokban és mértékben használták és hasznosították Kós alapvetését. Azt gondolom, hogy kevésbé, mert az ő őszinte szókimondása, a mindenkori helyzettel (az erdélyi magyarságéval, benne a képzőművészekével) való

illúziómentes szembenézése nem kedvezett a Ceauseşcu-féle romániai kommunizmus szőnyeg alá söpört nemzetiségi politikájának és abban a romániai magyar művészetről íróknak. Ráadásul volt olyan időszak, amikor őt indexre tették (Raul Şorban följelentése következtében) és bátorság lett volna azidőtt őt citálniuk a jobbára az irodalom vagy a történelem felől a képzőművészeti munkákhoz (tanulmányokhoz, könyvekhez) eljutó, az 1960-as évektől publikáló erdélyi művészeti íróknak.

Sokáig vártam, hogy az utóbbi évtizedekben megerősödött (mostanában sajnos megint gyengülő) erdélyi magyar könyvkiadás előrukkol majd Kós életmű-sorozattal, vagy éppenséggel kritikai kiadással. Időnként megjelentek a munkái: a szépirodalmi művei, interjúi, levelezése. Konferenciák szerveződtek a neve alatt, kiállításokat rendeztek a műveiből, a nevével építészek fogtak össze Magyarországon (Kós Károly Egyesülés). Érdekes, hogy építészeti munkásságát monografikusan egy lelkes ausztráliai kutató, Anthony Gall dolgozta föl meggyőző részletességgel és alapossgal.

* Tomba László: Őszi üdvözet Kós Károlynak. Erdélyi Helikon 1933. 10. sz.

Az újabb és újabb kiadások különös módon mindig az életmű még nem idézett, eddig még elő nem került részére, a hiányokra irányították a figyelmet. Az enyémeket mindenképpen. A Kecskeméti Művésztelep történetének a kutatása során bukkantam arra az adatra, hogy a művésztelepi épületek tervezésekor 1909. október 27-28-án járt Kecskeméten, és az erről tudakozódó levelemre írott válasza¹ ezt meg is erősítette. Születése centenáriumán írott rövid jegyzetemben szorgalmaztam a régebben kiadott munkái újraközlését, gazdag levelezése közrebocsátását, építészeti, képző- és népművészeti tárgyú írásai egybegyűjtött kiadását.² Kós Károly legendás, időskori emlékezete sem volt teljes körűen pontos élete utolsó évében, mert azt már nem tudta fölidézni, hogy Kada Elek polgármester őket (Györgyi Dénessel dolgozott akkor együtt) épület tervezésére és a művésztelepi tagságra is meghívta.³ Ezek nem valósultak meg, azonban Kós írt Kadának egy művésztelep-tervezetet,⁴ ami a kor-

ban kimagaslóan éleslátó művésztelep-kritikát fogalmazott meg, és bizonyos vonatkozásaiban, egyes elemeiben előzménye a Kada levél dátumozása után pontosan két hónappal később a Kemény Zsigmond Társaság ülésén, Marosvásárhelyen fölolvastott előadásának, a Nemzeti művészetnek. Ismert róla, hogy az 1944-es sztánai menekülésükkor építészeti tervei, addigi írásai és levelezése a pusztítás áldozata lett. Az 1970-es évtizedtől az erdélyi művészet egyes mestereinek (Miklóssy Gábor, Nagy István, Zsögödi Nagy Imre stb.) és jelenségeinek a megismerése és kutatása miatt sokszor megfordultam Erdélyben, különösen gyakran Kolozsvárt. Megismerkedtem Kós András szobrászművésszel is, akit gyakorta látogattam és leveleztem vele. Egyik alkalommal fölvetette, hogy édesapja előzőleg föliratozott dossziéikba rendezett írásos hagyatékát (főleg az 1945-től megőrzöttek, de bizonyos korábbi elemeket is tartalmazót) segítsen a Magyar Építészeti Múzeumba juttatni, mert az intézmény akkori igazgatójának hiába üzent emiatt már többször is, addig nem jelentkezett. 2004. november végén, nem sokkal a András bácsi szü-

¹ Kós Károly levelezése. Szerk.: Sas Péter. Bp., 2003. 724.

² Sümei György: A teljes Kós Károlyért. Forrás, 1983. dec., XV. évf. 12. sz. 70.

³ Sümei György: Egy meghiúsult együttműködés: Kós Károly és Kecskemét, 1909. Székelyföld, 2009. július, XIII. évf. 7. sz. 121-134.

⁴ Kemény János: Adalékok a kecskeméti művésztelep megalakításához. Művészettörténeti Értesítő, 1996/1-2.

131-142., Sümei György: Kós Károly művésztelep-programja – 1909. Országépítő, 1999/1. 8-12. Mivel Kada Eleknek írott, 1909. nov. 16-án keltezett levél előzi meg, így kerülhetett a levelezés-kötetbe: Kós Károly levelezése. Szerk.: Sas Péter. Bp., 2003. 5., 43-50.

letésnapja után, talán épp a neve napján (nov. 30.) fölmentem hozzá megköszönteni Csapody Miklós irodalomtörténéssel (akkor magyar parlamenti képviselő). András bácsi újra, most már sürgetően vetette föl a dossziék Budapestre juttatását, amit az autós Csapody szívesen elvállalt. Így kerülhetett 2005-ben Kós Károly írásos hagyatéka az azóta bezárt Magyar Építészeti Múzeum állagába.⁵ A dossziék átszállítása és múzeumba juttatása között Csapody belenézett az átmenetileg biztonságos helyen őrzött dokumentumokba és rábukkant az 1956-os forradalomról (Budapestben élte át a feleségével együtt) készített följegyzéseire.⁶

2014-ben egy jó nevű erdélyi könyvkiadó érdeklődésére hetekig kerestem és olvastam (sokat mikrofilmen) építészeti és képzőművészeti írásait, a Kalotaszeg számaint ugyanúgy végignéztem, mint a teljes Erdélyi Helikont, és készítettem róluk egy bibliográfiát. Két kolozsvári kiadó is nemet mondott Kós építészeti és képzőművészeti írásai, publicisztikájának eme része általam történő

kötetbe gyűjtésére és kiadására. Mindezek után érthető és indokolt talán, hogy 2014 őszén, amikor próbáltam summázni a 20. századi erdélyi képzőművészetekről az elmúlt évtizedekben szerzett tapasztalataimat, akkor ismét jeleztem: „Kós Károly legalább hatvan cikket, tanulmányt, kiállítás ismertetőt, recenziót írt képzőművészeti és építőművészeti kérdésekről, de mindezek máig nincsenek kötetbe gyűjtve”.⁷ Aztán megláttam Gy. Szabó Béla 1932-ben metszett, kétszeresére nagyított Kós Károly portréjával a borítóján a Kós Károly publicisztikája című kötetet.⁸ A régen várt, sokszor óhajtott kötet megvalósulását láttam benne, amikor kézbe vettem. Majd forgattam, újraolvastam a már ismert írásokat, tanulmányoztam az ismeretleneket. Valójában több hetet eltöltöttem e hatalmas opusszal: ámulva egy-két pontján, néhány elemén, majd bosszankodva is. Az alábbiakban minderről próbálok beszámolni.

⁵ Jogosan kifogásolta Kós András, hogy a múzeum akkori vezetése még egy levélben sem köszönte meg az adományt. További sajnálatos tény, hogy a bezárt múzeumban tudtommal azóta még senki nem kutatta az anyagot.

⁶ Kós Károly: „Életemnek legnagyobb, legmegrázóbb élménye” (1956-os feljegyzések, Sümegi György bevezetőjével). Korunk, 2005. december, harmadik folyam XVI/12. 92-98.

⁷ Sümegi György: Művek, életmodellek, intézmények. Szubjektív megjegyzések az erdélyi művészetéről. In: Sors és jelkép. Erdélyi magyar képzőművészet 1920-1990. Szerk.: Szűcs György. Bp., 2015. 36-57.

⁸ A könyv 20x27,5 cm, 640 oldal, oldalanként két hasábra nyomtatott szöveg, köztük illusztrációk. Összegyűjtötte, sajtó alá rendezte, szerkesztette és az előszót írta: Sas Péter. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2014.

ERDÉLYI MŰVÉSZET

1905 az első írás dátuma, tehát még budapesti építészhallgató a szerző, és a legutolsó 1977, az utolsó nyilvános szereplése, a kiűntetésekor elmondott beszéde. Az írások így közel hetven évet (pontosan 68) fognak át. Többet, mint a teljes építészeti praxisa, vagy a szépírói, szerkesztői, politikusi, illusztrátori tevékenységei egyenként. Ezt is úgy kell érteni, hogy évek kimaradtak esetleg, de olyanok is voltak (pl. a Kalotaszeg című lapjának a kiadása idején, 1912-ben), hogy abban az időben meghatározó, már-már fő foglalkozásává vált a cikkírás és lapszerkesztés, a kinyomtatott sajtótermék olvasókhoz történő eljuttatása. Írásainak fő medrévé egyrészt a saját lapját (Kalotaszeg) és az általa szerkesztetteket (Vasárnap, 1921-1922, Erdélyi Helikon 1928-1943) tudta tenni s részben azt, ahol belső munkatársi viszonyba került (Világosság 1946-1948). Ezekon kívül több erdélyi és magyarországi folyóiratban (Magyar Iparművészet, Napkelet, Ellenzék, Pásztortűz stb.) és alkalmi kiadványokban (pl. Művészeti Hetek Ungvár, 1941., Erdélyi Gazda naptár 1942. évre) is jelentek meg írásai.

Ha a publicisztika meghatározása felől („széles körű, napi hatást célzó gondolati próza az újságírásban”) közelítünk, föltehető a kérdés: van-e valami speciális, csak Kós írásait jellemző, vagy azok belesimulnak a kor hasonló művei

sorába. Talán annyi első ránézésre is kitűnik, hogy mindig tanítani akar, okulásra, végiggondolásra serkent, és bizonyos tanulságok levonását sürgeti. Helyzetértékelése a radikálisan változó történeti korszakok, egymásnak is ellenfelező, váltakozó hatalmi konstellációk időszakában is mindig reális, a tényekkel következetesen szembenézni tudó, és olvasóit is arra eszméltetni akaró.

Építészeti, képző- és népművészeti írásai a jelen kötet egyharmadát bőven kiteszik. Szemlélete történeti abban az értelemben is, hogy képes a mindenkori jelenbéli helyzetet, a sajátját és Erdélyét történeti összefüggéseiben látni. Alap kiindulópontja az a tétel, hogy a kiengedés után, az Osztrák–Magyar Monarchia Magyarországon, Budapesten megvalósuló centralizálás hátrányos helyzetbe hozta Erdélyt. Nem volt önálló művészeti szak- és felsőfokú, egyetemi szintű művészeti oktatása, nem voltak számottevő múzeumai, érdekvédelmet is ellátó művészeti egyesületei, galériái, műkereskedelme, önálló művészeti sajtója, műgyűjtői, kiállító termei. Mindezek Budapesten, a centrumban koncentráálódtak. „A ’magyarországi’ tudatlanság, nemtörődömség miatt /.../ szenvedett Erdély magyarsága. /.../ Más az erdélyi ember és más a magyarországi, de különösképpen más és nekünk idegen a pesti magyar” (41-42.). Meglepő ez a kijelentése

annak a fényében, hogy nyolc évig tanult Budapesten, és a legjelentősebb építészeti munkái zömét ott építhette föl. Mindennek az okát is pontosan látta: „nincsen, hol tanuljunk, mert Budapesten tanulhatnók csak meg azt, ami nélkül dolgozni nem tudunk, de Budapest hozzánk messzebb van, mint – Bukarest” – állapítja meg keserűen, ám az évtizedek során a román fővároshoz sem kerültek közelebb. Az első világháború után élesebb lesz a fogalmazása: „nekünk, erdélyi magyarságnak a művészi termelés lehetőségét szolgáló semmiféle intézményünk nincsen. /.../ A magyarság gyökereit elvágta a törzstől, és mi, Erdély, az elvágott gyökerek vagyunk. /.../ Ebből a katasztrófából pedig csupán egyetlen lehetőségünk maradt a megmeneküléshez, ha helyzetünk teljes felismerése alapján megteremtjük a lehetőségét egy önálló, külön való kultúréletnek. /.../ Tőlünk, Romániába szakadt magyarságtól megtagadtatott nemzeti életünk önálló berendezkedésének a szabadsága, de megmaradt annak a lehetősége, hogy kultúrában fejzessük ki és fejleszthessük a magunk nemzeti egyéniségét” (174-75.). Kós vallja, hogy „fizikai, földrajzi szempontból Erdély külön része országunknak”, és önálló entitás kulturálisan, művészeti tekintetben is. Írásaiból fölsejlik egy rendszeres magyar művészettörténet vázlatos építménye. A reneszánsz szerinte nem „új

kultúra kifejezése stílusban, nem születése egy új erőnek. /.../ A reneszánsz nem a keresztény Európa új szülőtte, csak egyszerű pótlék. /.../ Virágkorában is csak az antik művészet külső formáinak a középkori vázra való egyszerű, lélek nélküli applikálása: utánzás, minden belső tartalom nélkül”. Erős fogalmazás, egyéni ítélet. Kós, ha valamit elvet, akkor rendszerint azért teszi, hogy az általa elfogadhatót, az alkalmasat szembeállítsa vele. Az elutasított, lekezelt reneszánsz erényeként ismeri el, hogy „ő fedezi fel újra a középkor művészetét” és „a régi, a begyökeresedett élt tovább: a középkori”. Itt, ezen ponton vetette meg a lábát, pontosabban ebben találta meg a folytatható, élő hagyományt két vonalon is: Ruskinra hivatkozva minősítette a föntiek szerint a reneszánszot és vele együtt hirdeti: „A művészet mindenkié, adjatok művészetet a népnek, mert joga van hozzá!” és hogy „a művészet nem önmagáért van, hanem szükséges. /.../ Vissza az architektúrához, vissza az anyaművészethez”. Ruskin és követői az angliai középkorban, Kós az erdélyiben talál fix pontot: „Miután az újabb nyugati áramlatok nem juthattak a néphez, tehát a régi, a begyökeresedett élt tovább: a középkori. /.../ Az a művészet él a mai napig, melynek alapja a keresztény középkor, /.../ és amely legutoljára a Bethlenek és Rákócziak fejedelmi udvarában virágzott ki teljes



László Gyula rajza Kós Károlyról, 1958. december 3. (magántulajdon)

A rajz jobb oldalán, majuszkulákkal írva, a következő szöveg olvasható:

*„EL NE FELEJTSEM KÁROLY
BÁCSINAK KÜLDJEK BALATONI
KEMÉNYNÁDAT, MERT ÍRNI AKAR
VELE. KÜLDJEM PÁL BALÁZS,
HONVÉD U. 18. IV. CÍMÉRE MÉG
HOLNAP.*

*KÓS KÁROLY AZ ÉPÍTŐMŰVÉSZ,
AZ ÍRÓ, A BETŰVETÉS MŰVÉSZE,
RAJZOLÓ ENTZ GÉZÁÉKNÁL
ELŐSZÖR SZÍV A BALATONRÓL
HOZOTT NÁDSZIPKÁBÓL S JÓL ESIK
NEKI – ÉN ADTAM, MAGAM IS EZZEL
SZÍVOK.”*

pompájában”. Tovább menve eljut odáig, hogy kijelentse: „speciálisan erdélyi magyar művészet volt a ház, a templom építése és külső vagy belső kiképzése. /.../” A fontos tanulság: „Nemzeti művészetünk gyökere Erdélyben még él, /.../ és a népművészet a nemzeti művé-

szetnek fundamentuma.” Nagyon jelentős kritikát fogalmazott meg a korabeli magyarországi művészetfölfogás, az 1900-as évek elején új építészetként jelentkező nemzeti (magyar, magyaros kifejezésekkel is illették Magyarországon) törekvésekkel szembehelyezkedve. A magyarországi törekvésekben jelentkező külsőségek hiányával – nem kevés iróniával – jellemzi a hazait: „Ez a művészet nem volt pásztorfaragás, nem volt parasztmesterkedés, nem cigánymuzsika, sem magyar kurjantás, de tulipán-művészet, tulipán-magyarság sem volt, és nem állott különböző motívumok applikálásából. /.../ Nem csupán motívumokat, nem ornamentikát őrzött meg a mai napig Erdély magyarsága, de igazi, önálló, nemzeti művészet /.../ alapjait, élő gyökereket!” (80-89.). Itt nevesíthetően Lechner Ödön (és keményebben az őt követők) formatörekvései ellen emeli föl a szavát, kortárs építészként a legkritikusabb hangvételben: „A budapesti művészkávéházak, művészklubok csinálnak ma nemzeti művészetet. Ma ott akarnak nemzeti művészetet teremteni, ahol annak semmiféle alapja sohasem volt”. Azt elismeri, hogy „akad egy zseniális művészünk, Lechner Ödön, aki /.../ forradalmat idézett elő az egész magyar világban. /.../ Indus elemekből, barokk vonalakból és magyar ornamentikából alkotott a maga számára egy külön stílust”

(24., 57-58.). Ez a stílus azonban különösen azért tévedés, mert csupán ornamentumokat applikál. Azt is följegyezte Kós, hogy innét nem lehet eljutni nemzeti építőművészethez (noha azt pozitívként ismeri el Lechnerben, hogy erre törekedett) már csak azért sem, mert „építőművészeinknek talán 99 %-a idegen származású”. Különösen a Lechnert követő építészek ártottak sokat a külsőségek lelketlen másolásával, architektonikusan nem indokolható szolgai átvételével. Mindezek tanulságával „járjuk immár sokan a magyar nép falvait: építészek, piktorok, iparművészek” rajzolva, jegyzetelve, fényképezve (Kós egyetlen fényképe sem maradt fenn) keresik, kutatják az emlékekben az előremutató, saját művészetük kialakításához, az új nemzeti művészet megalkotásához szükséges inspirációkat és tanulságokat. Kós erdélyi gyökerű nemzeti művészet-fölfogása a példák vonatkozásában is szemben áll a korabeli magyarországi fölfogással. „Nemzeti piktúránk a mai napig nincsen”, és „egyetlen szobrászunk, aki érezte a faj vére lüktetését, aki meg is indult diadalmasan a nemzeti művészet útján” Fadrusz János. Talán a kolozsvári – Kós életének legfontosabb városa – Mátyás-szobra tette elfogulttá, mert pl. Fülep Lajos művészettörténetében Izsó Miklóst emeli ki pozitívan. Kós számára a folyóiratokból megismert 1900-as párizsi

világkiállítás finn pavilonjának művészei, Eliel Saarinen és Axeli Gallen Kallela példaművészek. Hasonlóan tekintett Körösfői Kriesch Aladárra, akit ismert, akivel találkozott (először talán Maróti Géza Velencei kiállítási pavilonja rajzolójaként 1908-ban). Kriesch Aladár a Tordai Országgyűlést úgy festette meg, ahogyan Székely Bertalan óta nem festettek történelmi képet a magyar glóbuszon. A millenniumi kiállításon bemutatott, 1896-ban készült kép piedesztálra emelésével a történelmi festészet alapvető műveit viszont (pl. Thorma János Aradi vértanúját) leminősíti, a személy, a jelentős alkotó iránti elfogultsága itt tetten érhető (hiszen nem is Körösfői főműve). Különös ellentmondása Kós elvrendszerének, hogy Ruskin, az angolok és az északi finnek követendő példák a számára, ám mégis azt írja, hogy új kultúra, hit és új élet „keletről fog jönni hozzánk, mint ahogyan egykor is, mindig is onnan jött. És soha sem nyugatról”. Ezt ő személyesen törökországi tanulmányútja idején a török építészetben megtalálta. „Szinán építőmester /.../ megalkotta a centrális térnek az építészet eszközeivel és anyagaival való monumentális művészi megoldását”. Ezt szín- és fényhatásában, kupolájának kialakításában a római Szent Péter-templom „meg sem közelíti” (325-331.). A középkor művészetének fundamentumára építkező Ruskin és a köve-

tői, (Kós az erdélyi középkorira), a finnek és Öreg Szinán építőmester a pillérei építőművészeti, elméleti fölfogásának. Hozzájuk egész munkásságában hivatkozási alapokként rendszeresen vissza-visszatér.

Sokaknak okozott eddig fejtörést, hogy Kós Károlyt vajon építész, író, szerkesztő, politikus, gazdálkodó-e – és még sorolhatnánk tovább a személyiségében egymással békésen megférő tevékenységi területeit. Tanult szakmája szerint – ahogyan ő maga is vallotta – építész, ám a 20. századi történelem forgandó kereke további munkaterületekre vetette, kényszerítette. Fölkészüléséről, a Műegyetem Építész Karán eltöltött időszakáról vallotta: „sokat és hevesen vitakoztunk az akkori európai képzőművészet forradalmáról, építészeti törekvéseiről, belga, német, osztrák és magyar megnyilvánulásairól s a minket leginkább izgató Lechner Ödönnek és követőinek magyar stílusáról. De szóba kerültek a piketúra, a szobrászat, sőt a színház, az irodalom és politika is”. Építész hallgatóként föl-följárt az Iparművészeti Múzeum könyvtárába „látni, tanulni, rajzolni. Ott másoltam Walter Crane mesekönyv-illusztációit, Gordon Craig grafikáit, rátaláltam a korai fametszőkre. /.../ Könyveken és folyóiratokon keresztül kezdtem megismerni az akkori korszak művészeti, illetve építészeti alkotásait, és megjegyeztem magamnak az osztrák Olbrich

és a belga Van de Velde nevét; és megismerkedtem Ruskinnal és az akkori angol lakóházépítőkkal és a tipikusan angol családi lakásépítéssel”.⁹ „Végeredményben képzőművész voltam”¹⁰ – vallotta, vagyis ezen összefoglaló fogalommal jelölte mindazon tevékenységi köreit, amelyek a rajzolótól, grafikusztól könyvművészig és az építészig tartalmazodtak, fejlődtek ki benne. A maga képességgé fejlesztett adottságai tudatában fogalmazza meg e tételét: „A művészetek között nincsenek lényegi, csupán alaki különbségek. /.../ És mégis: az architektúra nemcsak a legősibb művészet – de anyaművészet. Az a művészet, mely /.../ meghatározza az illető művészeti stílusokat”.¹¹ Így azután nem is választja szét működési területeit, mert többször egyértelműsíti, hogy a „polgárinak induló pálya helyett a képzőművészetire sodort a végzetem” (305.) Benkő Samu szerint¹² Kós pályája három nagy történelmi korszakot ível át:

az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedét, amikor építészként dolgozott

⁹ Kós Károly: Életrajz. Közzéteszi: Benkő Samu. Budapest – Bukarest, 1991. 51., 43-44.

¹⁰ Kós Károly: Hogyan lettem építészből író? Páosztortűz, 1931. 21. sz. 485-487.

¹¹ Kós Károly: Az építés és a költő. Válasz az Erdélyi Helikon ankétjára. Erdélyi Helikon, 1932. 3. sz. 195-197.

¹² Benkő Samu: Utószó Kós Károly önéletrajzához. Utunk, 1963. 24. sz.

a tőkés-földesúri királyi Románia korszakát: szépíró

a „népi demokrácia” idejét, ekkor elsődleges a közéleti munkássága.

A főbb alkotói korszakaiban a jellegadó tevékenysége mellett más működési formákban is dolgozott. Benkő Samu fölosztása szerinti második korszakában azonban a történelem kéretlenül megszaportította Kós teendőit. A kialakult, az erdélyi magyarságra kényszerített helyzettel sem volt egyszerű megbékélni (sokaknak évtizedekig sem sikerült), ám realitás volt, szembe kellett, s ő szembe tudott nézni vele. „A háborúnak mi lettünk a legelhagyottabb árvái. /.../ Mi, Romániába szakadt magyarok, ma árvaibb és elhagyottabbak vagyunk minden más népeknél” (105.). Újra és ismét summázza a helyzetet: „Erdélynek egyetlen művészeti iskolája, egyetlen művészeti intézménye sem volt, művészettörténetet, művészeti esztétikát /.../ nem tanítottak. Az erdélyi középületek terveit Pest szállította, az erdélyi templomokat pesti piktor és szobrász díszítette. /.../ Művészetiileg kulturálatlan közönségünk művészeti divatizlését /.../ diktálta Budapest. Közönségünk képzőművészetiileg saját hibáján kívül, műveletlen, /.../ komoly és bátor művészi kritikuskaink nincsenek, /.../ kritikánk sincs. A magyar impérium idején Budapestre centralizálódott az ország (és vele Erdély)

minden művészi akarása, lehetősége, a román impérium ugyanezt erőlteti bukaresti centrummal. /.../ Élő, ható és teremtő képzőművészeti életről Erdélyben szó sincsen” (207.). 1919 után tovább folytatja a számvetést, de már a tervezést, az első lépéseket is próbálná: „majdnem 100 (100) professzionátus művész él Erdélyben, kik közül 50-60-at komoly művésznek kell elkönyvelnünk. Ezeknek több mint a fele magyar, 25-30 százaléka román, és 15-20 százaléka szász. Egyetlen orvosságát láttuk minden bajunknak: a magunk között való szervezkedést. /.../ Kimondottan erdélyi alapon, együtt románok, magyarok és szászok alkossuk meg az Erdélyi Képzőművészek Egyesületét” (277-278.). Korporációs kezdeményezések és két közös kiállítás (1921, 1930) után sem volt remény szervezett és egységes, az alkotók érdek- és piacvédelmét (harc a giccs, a hamisítványok, a festett tömegcikk-dömping ellen) szolgáló, a műkereskedelem megteremtését, a műgyűjtés fejlesztését, a közönség képzőművészeti ízlésének az emelését szorgalmazó megoldásokra. A vágyott, széles körű összefogás az egész korszakban nem tudott megvalósulni, miközben új, riasztó jelenségeket is rögzített: „Eldorádója van itt a jó családból született és társadalmi összeköttetésekkel rendelkező dilettánsnak, a nagyképű kontárnak, a szájas csalónak, az ószeres-

ERDÉLYI MŰVÉSZET

ből avanzsált műkereskedőnek, az esküt nem tett tisztviselőből kipatant iparművésznek, pallérból vagy jó esetben államvasúti mérnökből lett építőművésznek” (207.) Továbbmenve azt is jelzi, hogy „pesti művészethulladék elhelyezési helyét látták, keresték Erdélyben egyes budapesti műkereskedők”, és további helyi anomáliákra is rámutat: „római katolikus templom kifestését H.F. marosvásárhelyi szobafestőre bízták, templomi képrestaurálásra biztosítási hivatalnokot” ajánlottak (301.).

Az erdélyi magyar irodalom szervezése (Erdélyi Szépmíves Céh, Erdélyi Helikon) mellett tehát sokat foglalkozott Erdély korabeli, kortársi képzőművészetével, a vegetálása okaival ugyanúgy, mint a fölélesztése lehetőségeivel. „Az impérium változás után /.../ megszületett az új erdélyi magyar irodalom, míg képzőművészetünk halottabb ma, mint valaha”, írta 1931-ben (312.), ám a súlyos látlet tennivalókra sarkallja. Ahogy az Erdélyi Szépmíves Céhnek ő a névadója, ugyanúgy a képzőművészek élcsapatának, a komoly művészekből összeálló csoportnak is. „1931-ben Szolnay Sándor festőművész barátommal életre hívtuk és 1944-ig igazgattuk a romániai magyar képzőművészek szabad érdekvédelmi és termelő szervét, a Barabás Miklós Céhet is”.¹³ Egyre

többször ír Erdély képzőművészeti problémáiról, az együtt élők (magyarok, szászok és román) összefogásának égető szükségességéről. A kiállításokról, egyes alkotókról a megerősödő teljesítmények és a lassan láthatóvá váló eredmények fényében igyekszik beszámolni. De ezen írásaiban sem élt óvatos kímélettel vagy köntörfalazással. Egyenesen, ha úgy látta szükségesnek, akkor éles kritikával boncolta és ízekre szedte a károsnak, fejlődésképtelennek ítélt jelenségeket.¹⁴ Többször írt például Szopos Sándorról, akinél azonban megjegyezte azt is, hogy „túlságos és vak naturalizmusa szélesedik” (256.). Nagy Imréről, Vágó Gáborról, Gallasz Nándorról, Szolnay Sándorról, Tóth Istvánról (némelyekről többször is) írt, és természetesen beszámolt Aurél Ciupe, Catul Bogdan, Emil Cornea, Romulus Ladea és más román képzőművészek kiállítási

Hármaskönyv. Szépirás, publicisztika, grafika. Bukarest, 1969.

¹⁴ Szigorú következetességére két példa az irodalomból: „A Helikon az erdélyi írók lapja, nem a magyarországi írók fiók-lerakata; hivatása az erdélyi szépirodalom szolgálata”. In *memoriam Kós Károly 1883-1983*. Magvető Kiadó, Bp., 1983. 200-218. A Korunkról: „miért az isten szerelméért jelentetik meg azt a művelt nyugati szemlélt magyar nyelven és pont Erdélyben”. (254.) Ehhez talán annyit mégis érdemes hozzáfűzni, hogy a baloldali, kolozsvári Korunk történetét már többszörösen földolgozták, míg az Erdélyi Helikont monografikusan (tudtommal) máig nem.

¹³ Kós Károly: *Önéletrajzom, Kolozsvár*, 1968. jún. 1. In: Kós Károly:

szerepléseiről is. A grafikai művészetek fejlődéséről és az erdélyi grafikáról, grafikusokról (Gy. Szabó Béla, Mattis-Teutsch János stb.) ugyanúgy értekezett, mint Buday Györgyről, aki „művész a javából. /.../ Erdély adta a magyarságnak, /.../ európai értékévé megnőtt magyar grafikusművész” (317-318., 340.). Mintha ezen a ponton az erdélyi büszkeség kissé megemelte volna Buday értékelését, ahogyan az Erdélybe hazatelepülni szándékozó Vágó Gábort éppen a hazaszeretete miatt értékeli talán művészeti értékeinél is többre. A képzőművészek közül a legtöbbször műveiben az első világháború drámáját mély átéléssel, expresszív hevülettel megérezkítő Papp Aurélról (Aurel Popp) írt: „a legerősebb ma” (281.). Talányos és különös mondattal, ki nem fejtett módon zárta le a mondanivalóját Nagy Istvánról: „tájképeinél erdélyibben egyéni tájképet még nem láttam” (209.). Sajátos és nagyon egyéni, noha nem társtalan Kós Nagybánya-recepciója. Már a kecskeméti művésztelepi tervezetében 1909. november elején azt írta, hogy „Nagybányára ma, a régi értelemben nincs szükség”. Ez a hang fölerősödött, mert 1921-ben már így fogalmazott róla: „Még Nagybánya sem képvisel ma semmit. /.../ A régi Nagybánya meghalt, elmúlt, a mai csak földrajzi név, de nem művészi fogalom, nem

külön kvalitás” (101.). A Nagybányai Festők Társaságának önálló bemutatkozása, a friss kiállítás, a látott művek alapján mégis pozitív irányba változik a véleménye: „Nagybánya /.../ egészséges magja annak az erdélyi képzőművészeti törekvésnek, mely /.../ meggondolt biztonsággal építi a jövődő erdélyi képzőművészet útját” (266.). Kós azonban megtalálta azokat a magas szintű teljesítményeket is, amelyek művészettörténeti jelentőségűek. „Erdély megalkotta a maga speciálisan erdélyi templomtípusát is, a /.../ vártemplomokban. Erdély tárgyi és felfogásbeli specialitása a Szent László legenda” templomi freskósorozata, a Kolozsvári-család: Márton festőművész, a két fiú, a Kolozsvári testvérek, Márton és György munkássága, a kolozsvári Szent Mihály, a brassói Fekete templom, az erdélyi zománc, „könyvkötészetben a tipikusan erdélyi bőrtábla díszítés”, Heltai Gáspár betűmetsző a XVI. századból, a „XVII. századból Tótfalusi Kis Miklós, kora egyik legjelesebb és európai híru tipográfusa és betűmetszője, valamint Bocskai György, a kalligráfus” (308-313.).

Kós szíve közepén Kalotaszeg és a kalotaszegi népművészet van, és általában az erdélyi népművészet és népi építészet, amely alapja mindannak, amit a nemzeti művészet építménye talapzatának, biztos fundamentumának tételezett. Még

ERDÉLYI MŰVÉSZET

akkor is így van ez, ha írói pályája elején leírta azt, hogy „a szászok hozták ide talán még őshazájukból a tudást, a szerkezetet. Tőlük tanulták el magyarjaink az építkezést és sok egyebet is” (25.). Tanulmányai, erdélyi kutatásai során később határozottan leszögezi, hogy „a szász népi építkezésben feltűnően kimutatható a székely népi hatás” (231.). Ő valójában egységben, szerves egységében látta és láttatta Erdély fejedelmek-kori művészetét és az évszázadokat átívelő, még a 20. század elején fontos elemeiben létező népművészetet („A magyar ruházat ősi formáját legtisztábban a Kalotaszeg magyar népe őrizte meg mai napig” – 139.). Ő a tennivalók írásban történő fölmérésén túl mindig cselekvésben is gondolkodott, akár politikai, kiadói, irodalomszervezői vagy képzőművészeti téren adódott számára konkrét cselekvési lehetőség. Így volt ez templomok, műemlékek vonatkozásában az Erdélyi Református Egyházkerület főgondnokaként (1934–1965), és így építész tervezőként is. Egyik fontos szervezeti formája, a kilenc választott taggal megalakított Barabás Miklós Céh működésének a legdinamikusabb időszaka az 1940-44 közötti évekre esik (taglétszáma: 35), azokra az évekre, amikor végre fölépülhetett az általa 1930-ban tervezett kolozsvári Múcsarnok, amely színvonalas otthona, befogadója lett különböző tárlatoknak.

Kóséknak 1944 vészterhes napjaiban menekülniük kellett a földült, kifosztott Sztánáról, és Kolozsváron kezdtek új életet. A második világháború befejezése után bekapcsolódott az újjáépítés nehéz, ideológiától vezérelt (az ő írásai sem tudtak ettől teljesen mentesek maradni) korszaka tennivalóiba (a Magyar Népi Szövetség országgyűlési képviselője stb.). Ezen utolsó, nagyobb alkotói periódusában természetesen gyakrabban előjöttek korábbi emlékei, működése egyes, korábbi elemeire rá is kérdeztek, s ő felelt is kérdezőinek. Ám izgatják a tennivalók is (pl. a kolozsvári műemlékek helyzetével kapcsolatban). Kijelenti, hogy a „legértékesebb műemlék kétség kívül maga a város, mely egészében egységes építőművészeti eredmény” (566-570.) Az építészeti tér analógiájára egyénien használja a „várostér” fogalmát. S megfogalmazza, hogy „minden nép a maga magas kultúrájának hűséges képét – képzőművészeti vonalon – bárki által érzékelhetően az általa kialakított városképben tudja a legteljesebben kifejezni” (518-519.). Ennek messze ható példája a kolozsvári vásártér, a város főtere. Talán végső, a saját pályája tanulságaként is értelmezhető a megfogalmazása: „Az építészet technika és képzőművészet szerves ötvözete. Az építész tehát mérnök és alkotóművész” (571.). „Nemzeti képzőművészetünk ma sem született meg. /.../ Magyar

képzőművészetünk ma sincsen”, írta 1948-ban, talán önkritikusan is, hiszen a Romániai Magyar Képzőművészek Szövetségének elnökeként ezért is dolgozott. Majd a hátha mégis létre jöhetne, a megvalósulhatóba kapaszkodás, már csak a remény a legvégén: „itt kialakították azt a sajátosan gazdag és színes szellemvilágot, amelyből megszülethetett Bartók és Kodály zsenijében megnemesedett új, korszerű és magyar zene, és amelyből meg fog születni, bizonyos hitem szerint az új, korszerű erdélyi architektúra: az erdélyi képzőművészet” (541-542.). Amikor ezeket a sorokat Kós papírra vetette, akkor már a romániai/erdélyi magyar képzőművészet eltéríthetetlenül sodródott a szocreálnak a román kommunista párt kikövezte útjára, amely azután a Ceaușescu-félébe torkollott. De Kós Károly ekkor már nem írt a kortárs képzőművészetről.

A vászonkötéses, nagyalakú és túl súlyos kötet nehezen használható. Védőborítóján Gy. Szabó Béla 1932-es (a keletkezése évét és méretét illet volna föltüntetni) fametszet arcképe indokolatlanul a kétszeresére nagyítva jelenik meg. Vagyis az eredeti műtárgyat arányaiban megváltoztatva, torzítva adják a borítón. Talán Nagy Imrének a Petőfi Irodalmi Múzeum állagába tartozó 1938-as Kós portréját szerencsésebb lett volna közölni, vagy esetleg egy az idő-

beli fotográfiát a méret-torzított metszet arckép helyett. Nagyobb probléma, erősebben esik latba az, hogy az írásokból néhány szervesen ide tartozó hiányzik. Valószínű, hogy az itt következő címeknél talán még több sem került a kötetbe, de leírom a fölfedezett hiányzókat: Erdély népének művészetéről (A Ház, 1909. 125-132., 277-282.), A kecskeméti művésztelep 1909 (lásd: 5. jegyzet), Demian, Szolnay és Widmann közös kiállítása (Ujság, 1925. XXVII. évf. 279. sz. 10.), Erdélyi képzőművészek kiállítása (Ellenzék, 1930. nov. 25. 4.), „Életemnek legnagyobb, legmegrázóbb élménye” 1956 (lásd: 7. jegyzet). További kutatások bizonyosan felszínre hozhatnak még elfeledett, eddig meg nem talált írásokat. A kimaradtak közül kettő különösen fontos. Igaz, hogy nyomtatásban ugyan nem jelentek meg, de Kós elvrendszerének kialakulása és meghatározó forradalom-élményének közvetítése miatt alapvetőek. Ha az utolsó kitüntetés alkalmából elmondott köszönő, alkalmi beszéde bekerült a kötetbe, mert az elhangzása után megjelent, így a kecskeméti művésztelep terve és az 1956-os forradalomról budapesti élményei alapján naponta vezetett följegyzései még inkább szerves részét képezik Kós publicisztikájának. A kecskeméti művésztelep terve azért fontos, mert megelőzi a Nemzeti művészet című alapvetését, és a korban

ERDÉLYI MŰVÉSZET

egyedülálló éleslátásról tanúskodó művésztelep-kritikát fogalmazott meg. Eszerint a használók (város, valamely közösség, az építkező, lakását berendező polgár) igényei szerint kell alakulni a művészeteknek. Már itt hivatkozott példája Ruskin és az angol praeraffaeliták művészete. Ez Kós egész munkásságát meghatározó, az évtizedek múlásával is változatlan alaptétele maradt. Az 1956-os naplója pedig önmagáért beszél. A kötet összeállítója megelégedett azzal, hogy erre vonatkozóan egy 1958-as keltezésű leveléből a bevezetőjében idéz: „A sors rendelése volt, hogy éppen a forradalmat érhettem meg ott: elég tarka életemnek legnagyobb, legmegrázóbb élményét”. Ennek a naplószerű beszámolója a kötet szerves részét képezhetné, annál is inkább, mert Kós életében, sőt, 1990-ig egyik hazában sem jelenhetett volna meg. A publicisztikák sorába történő emelése legalább korrigálta volna a tiltás csorbáját.

Kós Károly írásaihoz a metszeteiből, illusztrációiból gyakorta közölt. A kötetben jobbra helykitöltőként, egy-egy írást lezáróan a végére tördelve szerepelnek a képek, ám azok pontos címét és a megjelenésük helyét sem alattuk/mellettük, sem külön képjegyzékben nem adják meg. (Félreteszem a szakmai maximalizmusomat, mert a készülésük évét, technikáját, méretét és jelzetét nem is hiányolom itt.) Így pusztán díszítő, látvány-

élénkítő, a két hasábba nyomott szöveget megtörő a funkciójuk. E fölfogás Kós szellemiségétől és a szakmailag igényes könyvcsinálástól egyaránt távol áll. Még a Kós életművet jól ismerők sem tudnak minden esetben eligazodni a képek vonatkozásaiban (mihez készült, hol jelent meg először stb.). Ahogy könyvhasználói szempontból egyszerűbb, célszerűbb lenne az írások végén közölni a megjelenési adataikat, így nem kellene állandóan hátra lapozni emiatt. Ha ezt átgondolják, akkor talán azon is eltöprenghettek volna a könyv összeállítói, hogy névmutatóval szélesebb körű és a későbbi hivatkozások miatt praktikusabb használatot lehet biztosítani a könyvnek. Könyvhasználóként, bibliofilként sokan vallják: névmutató nélkül nem érdemes kiadni fontos szöveget. Az már kifejezetten kellemetlen és bosszantó, hogy sok értelemzavaró pontatlanságot (elgépelés? elírás? korrektúra-hiány?) is találni. Csak néhány példa: „cisz tovább” visz tovább helyett: 14., „bárok vonalakból” barokk vonalakból helyett: 24., „Lupeczky” Kupeczky helyesen: 56., „Apáczai csere János” Apáczai Csere János helyett: 58-59., „esze Tamás” Esze Tamás helyett: 60., „a víz mell ékes lesz” a víz mellékes lesz helyett: 77., „munkácsi-lepellel” Munkácsy-lepellel helyett: 78., „Munkácsi Mihályunk” Munkácsy Mihályunk, „Piloky” Piloty,

„Fersztl” Feszl helyett: 86., „Még begy furcsaság” Még egy furcsaság helyett: 179., „Ferenczi József” Ferenczy István helyett:197, „Atika” Attila helyett:348.

Talán kukacoskodásnak tűnhet ilyen hibákat észrevenni és följegyezni, de itt is hangsúlyozni kell: a munkájában és elvárásaiban mindig szigorú, pontosságában következetes Kós Károly magas mércéjéhez méltatlan ez. Talán azon is el kellett volna még töprengeni a könyvkiadónak, hogy praktikus, használati okokból a nagyméretű, imitált díszkiadás helyett két könyvtestbe szerkesztve szakmailag pontosabb és használhatóbb művet adjanak az olvasónak. Ezt a könyvművész Kós Károly szelleme és mi, használók is elvárhattuk. Szerencsére jelen formájában is hézagpótló e könyv, Kós Károly egybegyűjtött publicisztikai írásai így is elfoglalhatják méltó helyüket az ő szellemi építményében. Betölthetik az életművéből régóta hiányzó űrt. Publicisztikájában és könyveiben Erdély művészettörténetét alkotta meg Kós Károly. Szemléletében mindig az együtt élő népek (foglalkozási körök, művészcsoportok stb.) erdélyi alapon történő összefogását (ez transzilvánizmusa lényegileg) szorgalmazta. Különös, ám végül is érthető, hogy az ő művészettörténete, építészeti és képzőművészeti írásai, ezek alapvetése mégsem lett az 1945 utáni romániai magyar művészeti írás –

és részben helyi művészettörténet – vezérlő, állandóan hivatkozott tudásanyaga. A szocreál és a hoszszan elnyúló Ceaușescu-korszak hamis szocialista internacionalizmusával Kós transzilvánizmusa nem tudott párbeszédbe bocsátkozni. Magyarországi betiltása (az 1968-as Hármaskönyvét Kun Béla lopásának az említése miatt) és Raul Șorban följelentése következtében romániai betiltása miatt bizonyos kockázatot vállalt a rá hivatkozó, az őt idéző. Erdély régi és a reményei szerint kifejlődő, önálló entitásként, nemzeti művészetként értékelhető huszadik századi új építészete és képzőművészete ideál maradt. Hiszen nem tudhatta a romániai szocialista korszakkal és a politikai elvárásokkal együtt hangzani, együtt rezonálni.

**Sümegei György
Budapest**

A szöveg megjelent a szombathelyi Életünk című folyóirat 2016/5. számában.

SZÉP LIDÉRCEK ÉS TÉRBELI RAJZOK

Román Viktor szobrai Sopronban

Csaknem húsz évvel ezelőtt, 1997-ben nyílt gyűjteményes kiállítása az Iparművészeti Múzeumban Román Viktornak (1937–1995), a Párizsban elhunyt erdélyi szobrászművésznek és feleségének, Dana Roman festőművésznek. Ebből az alkalomból Passuth Krisztina művészettörténész rövid írást közölt az



Részlet Román Viktor soproni kiállításáról

Új Művészetben.¹ A szerzőnek egy külföldön elismert, Magyarországon azonban jószerével ismeretlen művész életművéről kellett átfogó gondolatokat megfogalmaznia: „Az Iparművészeti Múzeumban bemutatott kiállítás az európai – és benne a magyar – szobrászat történetét lényeges fejezettel gazdagítja.” Hozzáteszem, hogy az itthoni recepciót az segítené leginkább, ha az emigrációba került magyarországi, vagy

magyar identitású művészek munkásságáról többet olvashatnánk.

A homoródszentmártoni (Mártiniş, Hargita megye, Románia) születésű Román Viktor földműves-gazdálkodó családból származott. A tehetséges fiatalok számára nyíló tanulási lehetőséggel élve, 1950-től a marosvásárhelyi művészeti szakközépiskolába, majd a bukaresti Nicolae Grigorescu Képzőművészeti Egyetemre került. Természetes intelligenciájának köszönhetően hamar felismerte: a hivatalos kultúrpolitika által előírt szocreál (akadémikus) vonalat nem lehet folytatni, ezért szülőföldjének népi kultúrájához fordult inspirációért. Az 1960-as évek első felében készült munkáinak reprodukciója megtalálható az Eugen Schileru műkritikus által írt román–francia nyelvű kismonográfiában.² A szobrász a szemcsés követ, a fát, a márványt egyaránt természetes könnyedséggel használta saját jelrendszerének megteremtéséhez. A sűrítettség miatt formáit titokzatosossá lengte körül, amelyet szülőföldjének hiedelemvilága táplált (Denevér, Kiméra – Rossz szellem, Bagoly – Halálmadár). A varrottasok szögletes, táncoló párjaiból merítette a Tánc című művének

¹ Passuth Krisztina: Szerszámok, csónakok, kapuk és záruk. Román Viktor kiállítása az Iparművészeti Múzeumban. In: Új Művészet. VIII. évf. (1997) 7-8-9. sz., 44–45.

² Eugen Schileru: Victor Roman. Editura Meridiane. Bucureşti, 1967.

alapotívumát, amely Genfben, a telekommunikáció századik évfordulójára hirdetett pályázaton díjban részesült.

A genfi pályadíj tette lehetővé svájci utazását, Alexander Calder műveivel való ismerkedését. Bukaresti, egyéni kiállításai (1962, 1965) nyomán figyelt fel rá sir Robert Darwin, a Royal College of Art igazgatója, aki 1967-ben fél éves londoni ösztöndíjra hívta meg. Román Viktor innen már nem tért haza, Párizsban telepedett le, itt dolgozott 1995-ben bekövetkezett haláláig. Legjobb barátai, a filmrendező Paul Barba-Negra, a filozófus Basarab Nicolescu, valamint a békéscai Pátkai Ervin (1937–1985) szobrászművész ahhoz a közép-európai közeget tartoztak, ahonnan ő is származott, és amelytől nem kívánt elszakadni. Beilleszkedési nehézségeiről, vállalatának sorszerűségéről vallott 1974. évi ars poeticájában, amely párizsi, egyéni kiállításával azonos időben keletkezett: „Amikor egy élet újraindul, tudatában kell lennünk, hogy tényleg mindent a semmiből kell felépíteni. [...] Én öröktől fogva úton vagyok. Öröktől fogva egyebet sem csinállok, csak újakezdek. Ugyanakkor az az érzés, hogy van annyi erőm, mint bárki másnak, akárhonnán jövőnek, segít abban a hitben, hogy én vagyok Švejk, aki soha nem bő-



Román Viktor testvérével,
Elemérrel beszélget a szerző.

szül fel, ha valami nincs rendben körülötte...”³

Párizsban első pártfogója a tor-dai születésű, nemzetközi hírnevű Étienne Hajdu (1907–1996) volt, akinek műhelyében több éven át kivitelezőként dolgozott. Hajdu műveinek redukált jelrendszere, tömörsége rokon Román Viktor munkáinak letisztult formaadásával, ugyanúgy, ahogyan bizonyos tekintetben példakép volt Román számára az Angliában meglátogatott Henry Moore és Constantin Brâncuși is. Mindez azonban csupán általános analógia, valójában nem könnyíti meg Román műveinek értelmezését. Annyiban mégis igaz, hogy a „szélsőséges expresszionizmus” nem vonzotta Románt, szemben Pátkai Ervinnel, aki csodálattal adózott Germaine

³ Román Viktor: Saját előszavam (az olvassa, aki akarja) 1974. In: Victor Roman. Éditions Adam Biro. Paris, 1996, 90.



Részlet Román Viktor soproni kiállításáról

Richier művészetének. 1973-ban megrendezett egyéni kiállításai alkalmából a két magyar szobrászt Denys Chevalier műkritikus méltatta, aki később európai turnéra vitte munkáikat több, közép-európai és távol-keleti pályatársukkal együtt.⁴

Az első, franciaországi egyéni kiállítás katalógusának műveit nézve konzekvens építkezést figyelhetünk meg, amely visszautal az 1960-as évekre. Az alkotások címei gyakran titokzatosak: A boszorkány, A manó, Fekete szűz, Titokzatos istennő, utalva a bennszülött, törzsi szobrászat inspiráló hatására. Idevágóak a művész ars poeticájának szavai: „De szeretnék visszaemlékezni a gyermekkorra, nem arra a szerencsétlen gyermekkorra, amit talán átéltünk, hanem egy olyan világra, amely létezhetne;

⁴ Victor Roman. Sculptures. Préface par Denys Chavalier. Paris-sculpt. Centre de Sculpture Contemporaine. Galerie de l'Université. Paris, 1973; Denys Chevalier: Patkai. Galerie Soleil. Paris, 1973; Douze sculpteurs de Paris. Siegen-Köln-Paris. Préface par: Denys Chevalier. Siegen, 1975.

lényeg az, hogy megőrizzük a szép lidérceket (chimères), hogy tanácsot kérhessünk tőlük, hogy megmaradhassunk Švejknek.”⁵

A függőleges vagy vízszintes tengely mentén egymásra épülő, élükkel érintkező síkok dinamikája-ritmusa több alkotásán is megfigyelhető. A sík elemeket átluggatva lebegő konstrukciót hozott létre első köztéri alkotásán a Bobigny-i városháza előtt felállított, Győzelem című szobrán (1974). Ezt a monumentális munkát több köztéri megbízás követte, amelyek esetében mindig meghatározó maradt a „lényszerűség”, az organikus világhoz való kötődés. Ilyen a Szekér (1977-87, Paris, COFACE), a Jel (1989, Bobigny, Place Normandie-Niemen), vagy a Hírnök (1986, Nancy, Centre régional des Postes). Monumentális művein keresztül a szobrásznak lehetősége nyílt felhívni a figyelmet a technikai és az organikus világ között feszülő ellentétekre. Jonel Jianou szavaival: [Román Viktor] „egy képzeletbeli világot alkot, amelyben szobrai, mint megannyi világítótorony, jelzik az emberiség kalandjának veszélyeit.”⁶ A magyar közönség számára a művész Párizskörnyéki szobrai az Attila a szekere a Szajna

⁵ Victor Roman. 1996, 90.

⁶ Ionel Jianou: La Sculpture moderne en France. Éditions Arted, Paris, 1982. Idézi: Victor Roman, 1996, 100.



Részlet Román Viktor soproni kiállításáról

partján című dokumentumfilmből lehetnek ismerősek.⁷

Az 1980-as években Román Viktor világa a konstruktív felfogás jegyében alakult át. A Kapu (másként: A hűség kapuja. Noisy-le-Grand, Place Garcia-Lorca, 1985) ennek az orientációnak az emble mája. Teljesen nyitott, levegős forma, a tömör beton és a fénylő alumínium elemek kontrasztjára épül. Az egyik elem szivárványszerű, íves forma, ehhez kapcsolódik egy álló helyzetű, tömör sík, amelyen két „sugár” tör át. Nem hagyományos értelemben vett „kapuról” van tehát szó, hanem ég és föld, emberi és isteni szféra egymásba hatolásáról. Ebből a munkából egy teljes sorozat született: Keleti kapu (Porte de l’Est, 1988), a Kettős kapu (Double

porte, 1989), Zöld kapu (1989), Kárpátok kapuja (1990), Spanyolország kapuja (Porte de l’Espagne), a Megérkezés kapuja (La Porte de l’arrivée, 1991), Reims kapuja (1994).

Román Viktor konstrukcióit a szétszedhetőség jellemzi, ezzel jár együtt a variálhatóság elve, vagyis ugyanazokból az alapelemekből különféle változatokat lehet létrehozni. A címnélküliség szükségszerűséget, tömörséget jelent, melyre a



Részlet Román Viktor soproni kiállításáról

⁷ Rendező: Boros Zoltán, operatőr: Sánta Ádám. Készült az MTVA megbízásából, a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával, 2014-ben.



Részlet Román Viktor soproni kiállításáról

szobrász talán azért hajlott, hogy munkáit ne lehessen a plasztikai értékektől függetlenül, irodalmi toposzok mentén elemezni. Inkább tömegek, síkok viszonyrendszerként kell a művekre tekintenünk, amelyeket a művész erős koncentrációval egyensúlyba hoz, letisztulttá tesz. „Mert tulajdonképpen az egyensúly maga nyugalom, méltóság. Szobrászatban ez azt jelenti: a térfogatok kiegyensúlyozása, a térben és egymáshoz viszonyítva, és ugyanakkor, belső kiegyensúlyozottság, önmagunkban. Keresünk lényegünket. Ennek érdekében mindig vissza kell térnünk önmagunkhoz” – írta Román Viktor, aki számára a visszatérés szülőföldjéhez, Homoródszentmártonhoz való visszatalálást jelentette. Lebegő térbeli konstrukcióin, mint például a Villers-le-Bel-i Kapu (1989) a paraszti szerszámok világa szublimálódik spirituális jelképpé.

Az egykori családi ház kertjében (Bükkfalva) ma a Román Elemér

mérnök tervezte szoborpark, az unitárius templom udvarán pedig a Hunyadi László szobrászművész mintázta portré-büsztt idézi Román Viktor emlékét. Székelyudvarhelyen idén májusban avatták fel Székér című szobrát, amely fontos lépés a szobrász életművének erdélyi megismertetésében.⁸ A magyarországi közönség számára most a soproni Lábasház kiállítása hozhatja közelebb Román Viktor művészetét, s bár a kiállításból hiányzik a párizsi műterem több fontos alkotása, mégis átfogónak tekinthető, hiszen a művész minden alkotói korszakára kiterjed. Fontos lenne, hogy valamelyik reprezentatív budapesti kiállítóhely vállalja az anyag bemutatását, hiszen az – mint Hantai Simon kiállítása bizonyította – igazi revelációt hozhat. Frissítheti a kortárs magyar művészetről bennünk élő képet, új szemmel nézhetünk itthon dolgozó művészeink teljesítményére is.

**Veress Ferenc
Sopron**

⁸ Az alkotást Sánta Csaba szovátai szobrászművész öntötte bronzba és a II. Rákóczi Ferenc, valamint az 1918. december 1. utcák kereszteződésében kialakult téren áll.

**ITTHONI LAND ART
NYUGATRÓL JÖVŐ KELETI HATÁSOKKAL**
Péter Alpár
természettel kapcsolatos műalkotásairól

Tim Ingold elutasítja a külső és belső világok elkülönítését: az elme és az anyag, a jelentés és a tartalom között. Számára a táj nem egy képet jelent, amelyet az agy felülvizsgált, és nem egy idegen és formátlan anyag, ami várja a humánus beavatkozást.¹

Az erdélyi természeti művészet, nature art nagyon sok szempontból más, mint a nyugatról ismert land art. Érzékeny és gondolatisággal tölött. A természettel együtt dolgozik, társává válik a művésznek és nem alárendeltje.²

Ugyan elsajátít elemeket a globális kultúráinkból, de egyedinek tekinthető. A továbbiakban Péter Alpár néhány munkáját megvizsgálva példázni szeretném hazánk művészeinek természettel való különleges interakcióit.

Különbség van aközött, ahogyan a huszadik század előtt tekintett a művészet a természetre, és hogyan tekint most. Főként a hatvanas évektől errefele történtek miatt,

megváltozott a látásmód. Nyugaton a földmozgató land art-osok törtek ki a galériákból, majd egyre jobban tudatosítva a bolygónk sebezhető állapotát, a művészek kezdtek környezetvédő, eco-centrikus műveket létrehozni. A fő szempont a természet védelme lett és a környezetudatosság terjesztése.

Keleten több évszázados hagyománya van a természet tiszteletének. A mindennapi élet, a hitvilág mind összefonódik vele, meghatározza a mindennapjaikat. Minden keleti vallás a természet és ember energiájának egységére alapszik. Ebből kifolyólag a művészet is szoros kapcsolatban van a természettel. Csak említem a japánkerteket, a japán és kínai tájkép festészetet. Egy ilyen közegben érthető, hogy széles körű megértésre lel a természetművészet, természetben létrehozott, természettel kapcsolatban levő művészet. Megemlítem a koreai Yattoo-i természetművészeti projektet ahol keleti és hazai (kelet-európai) művészek számos globális projektet hoztak létre (bővebben kifejtem más fejezetben).

Kelet-Európában, Erdélyben a népi világ kötődik a természethez. Az ősi tudást őrzi a népművészet szimbólumvilága. Egyes természeti elemek jelentést hordoznak. Egy

¹ Ingold Tim: The Perception of the Environment. Abingdon: Routledge 2000 1910. in. Thorne, John: A rough guide to environmental art. Article in Annual Review of Environment and Resources, december 2008.

² Péter Alpárral folytatott interjúban mondtak alapján.



Robert Smithson, Non-Site, 1968

virág, becsukódva, vagy kinyílvá, egy nap, csillag üzenete konkrét volt, de ez a tudás mára nagy százalékban elveszett és kevés az, aki tudja igaz jelentésüket, eredetüket. De konkrétan természettel való alkotásra nincs hagyományunk. Még a rendszerváltás előtt, egyidőben a nyugati mozgalmakkal, nálunk is kimentek a művészek a természetbe, de nem ugyanazzal a céllal. Itt volt az egyedüli lehetőségük, hogy zavartalanul alkothassanak és ne legyenek határok.

Ma, az itthon alkotó művészek egy része (Péter Alpár is ide sorolható) a fentebb felsorolt három kulturális háttérből egyidejűleg merítve alkot. Interkulturális gondolkodásra vall. Felhasználja a helyi tudást, ötvözi a kelet hitvilágával, életfelfogásával, és a nyugati ten-

denciák vizuális nyelvezetét használva egy sajátos, erdélyi nature artot hoz létre.

Péter Alpár erdélyi környezetben alkot. Egyes munkái a térség vizuális adottságait használják fel, máskor a talált anyagot, vagy a hagyományt. Elméleti, gondolati, konceptuális síkon keleti spiritualitásra találunk. Meditációra készítenek, lehet ez aktív vagy passzív. Elgondolkodtat, olyan kérdéseket vet fel, amelyek a földi létben való helyünket próbálják meghatározni, (Párhuzam), a rész és egész, teljesség és töredék viszonyát (Homok és víz), mulandóság (Homok és víz, szaggatott vonal), valahova tartózás (A föld színe), a természettel való kapcsolat, magunkkal való kapcsolat (Pont).³

Egyes munkái meghívások arra, hogy mi is, a néző, részt vegyünk és aktívvá váljunk, rajtunk keresztül teljesebben ki a mű. De ezen túl, egyes munkái önmaguk is tovább élnek megalkotásuk után, tehát az alkotó és a néző teljes hiánya nélkül is tovább „történnék”, a természeti erők által. A mozgás, a változás, ami elkerülhetetlen a természetben, itt is megtörténik, és nem a mű megsemmisülését, hanem, sőt a kiteljesedését eredményezi. Az alkotásai több értelemben is performatívak. Sok esetben a munkának része az elmúlása, megsemmisülése. Ez

³ A zárójelbe tett szavak műalkotásainak címei.

egyedi és megismételhetetlen folyamat. A Homok és víz esetében a homok szétesik egy idő után. Attól a perctől kezdve, hogy a művész összegyúrta, egészen addig a percig, amíg teljesen kiszárad és szétesik, egy „jelenetet” játszik meg. Mindezen koncepciók a nyugati kortárs művészet világából származnak. Van, amikor az alkotás és a néző kölcsönhatása hozza létre a performatív aktust. A Pont alkotás esetében, a néző leül a pódiumra és cselekvése, gondolatmenete, megélései alkotják a performanszt. Emily Brady írja, hogy a természet esztétikai értékelése nagyon sok szempontból performatívnak tekinthető. A természet expresszív és valamilyen szempontból előad. Az ő előadására (performansz) mi reagálunk és cselekszünk. Improvizálunk az értékelésben, és interakcionálunk a természettel ezáltal.⁴

Ez a fajta interkulturális gondolkodás jellemző modern világunk alkotóira. Az információ még sohasem volt ennyire könnyen elérhető. Ma egy művész nemcsak a saját szűk térségének a hatásaiból méríthet, hanem globális inspirációs forrása van.

Erika Fischer Lichte is tanúsítja, hogy a hetvenes évektől errefele, egy eddig nem látott és el nem képzelt módon fonódnak össze a performanszban a kultúrák. Nem



Walter de Maria:
New York Earth Room, 1977

számít, mennyire hasonló, vagy különböző, közeli vagy távoli két kultúra, mégis bármikor összeolvadhatnak a performanszban.⁵

Hazánkba a keleti és nyugati hatások inkább a kilencvenes évek után jöttek nagyobb mennyiségben. Viszont nyugatra a keleti hatások már sokkal előbb eljutottak.

Már az XIX. század végén kezdett a nyugat hallani a Buddha tanításairól, a Zen mesterektől, akik keletről jöttek Amerikába. Köztük volt D. T. Suzuki (1870–1966), a távolkeleti filozófia terjesztésében nagy szerepet játszó író, gondolkodó. Ismerte mind

⁴ Brady, Emily: *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh University Press, 2003, 219. o.

⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between*, August 11., 2010.



Urs Fischer: You, 2007

a keleti világot, ahol felnőtt, mind a nyugatit, ahol továbbtanult. Sokak szerint⁶ ő volt az, akinek munkássága óriási hatással volt a mai modern kultúra alakulására. Több mint 100 könyvet írt a Zen tanításokról. Előadásai, tanításai olyan nyelvezeten szóltak, hogy érthető volt a nyugati ember számára, ellentétben más tanítókkal ez időben, akik elvontan fogalmaztak. Egyszerűsége és ellenállhatatlan energiája számos követőt vonzott maga köré. Az történt, hogy már a század elején megjelentek a művészetben a keleti hatások. Majd a hatvanas, hetvenes években egyre több tanító jelent meg keletről Amerikában (többek között Chogyam Trungpa), ahova áttevődött a világháborúk után a művészeti világ középpontja és amire hatással volt ez a jelenség. Számos alkotó vallomásában olvashatjuk, hallhatjuk, vagy kiérezhető munkáikból, hogy a kelet megihlette. (Ezt egy másik fejezet-

⁶ Larson, Kay: Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists, The Penguin Press 2012., 32. o.

ben fejtem ki). Egy példával élnék, a Guggenheim Múzeum 2009-ben kiállítást rendezett, összegyűjtve olyan alkotókat, akiket befolyásolt az ázsiai esztétika, ahol 110 neves amerikai művész 250 munkája jelent meg.⁷

Az action painting volt az első mozgalom, ami a végtermék orientáltságról áthelyezte a hangsúlyt a cselekvésorientált alkotásra, vagyis a pillanatban való élésre. Harris és Ford írja, hogy a kalligráfia látszólag az emberi erő felett áll, amikor a kéz a szív vágjától mozog.⁸

Idővel egyes művészeti mozgalmak teljesen a megismételhetetlen pillanatról és a mulandóságról szóltak. Frank Stella minimal⁹ art képviselője mondta: „Amit látsz, az az, amit látsz”,¹⁰ ez a mondat ugyanazt mondja, mint egy Zen mondás:

⁷ Caruso, Young: Asian Aesthetic Influences on American Artists: Guggenheim Museum Exhibition, <http://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/viewFile/228/302><http://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/viewFile/228/302>

⁸ „Calligraphy is as varied as nature itself and seemingly beyond the powers of man when the hand is moved by the heart's desire . . .” in: Harist, Robert E. and Wen C. Fong: The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection. Princeton University Press 1999. 35. o.

⁹ A minimal artnak volt egy meditatív vonulata, amit más fejezetben fejtek ki.

¹⁰ „Only what can be seen there [in the painting] is there. What you see is what you see.” in: R. Lippard, Lucy: Questions to Stella and Judd, Bruce Glaser interview (WBAI-FM, New York, Feb., 1964), Art News, September, 1966.

„Először a hegyek hegyek, a folyók pedig folyók. Azután a hegyek már nem hegyek, a folyók pedig nem folyók. Végül a hegyek megint csak hegyek, a folyók pedig folyók.”¹¹ Az „itt és most”-ban való jelenlét tudatállapota és a dolgok tisztán látása a megvilágosodott ember jellemzője. Ez a hasonlóság mutatja a keleti filozófia beágyazódását a huszadik századi művészetbe.

A keleti ember kapcsolata a természettel más, mint a miénk. Mindig is kommunikált vele, figyelte és mélységes tisztelettel viszonyult hozzá. Nyugatiak viszont sok esetben idegenkedünk a természettől, félünk a katasztrófáktól, küzdünk a szárazsággal, árvizekkel, a sötétség megijeszt, a nap felperzsel. Fredric Lieberman ellentétesnek látja a kelet és a nyugat viszonyulását a természethez. Míg a keleti művész a természetet és az embert elválaszthatatlan egységnek tekinti, ami a művészetükben is tükröződik, addig a nyugati a kontrasztokra fókuszál.¹²

A keleti világnézet az embert az egész kicsiny részének tekinti, amely rész önmagában tartalmazza az egészet. A vízcsepp egy része a

tengernek, de molekulárisan tartalmazza a víz minden tulajdonságát. A gondolat befolyásolja a környezetet és a környezet a gondolatot. Számos nyugati kutatás van arra, hogy miként befolyásoljuk az élő világot. Masaru Emoto jégkristályok elrendeződését kutatta, amint a bizonyos szavak, gondolatok hatása által szabályosan rendezett vagy formátlan alakzatokba rendeződtek a vízkristályok fagypontra alatt. A pozitív rezgésű szavak hallatán vagy ráírva az üveg falára hatszögek csodálatos képei lettek. Negatív szavaknál viszont nem rendeződtek szabályosan. Ugyanezt kutatta különböző zenével (rock, szimfonikus stb.) és irányított pozitív és negatív gondolatok hatásával is. Majd folytatták a kutatásokat csapvízzel, folyóvízzel és tavi vízzel. A csap- és szennyezett tavi, folyami víz nem alkotott szép kristályokat, viszont tisztán tartott környezetből hozott víz egyedi kristályokká alakult.¹³

Számos kutatás van a növények reakcióképességéről (ne feledjük, hogy úgyszintén nagy százalékban vízből vannak). Habár nem rendelkeznek idegrendszerrel, mégis reagálnak, anyagokat bocsátanak ki, ha megijednek, védekezésüként és hamarabb nőnek gondoskodásra, beszédre, főleg a női hangra. Cleve Backster a 60-as években CIA által használt hazugságde-

¹¹ Zen mondás, szerző ismeretlen in. Chögyam Trungpa, A szellemi materializmus meghaladása, ford. Erdődy Péter, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1998, 47. o.

¹² Lieberman, Fredric: Zen Buddhism And its relationship to elements of eastern and western arts; <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>

¹³ Masaru Emoto honlapja: <http://www.masaru-emoto.net/english/water-crystal.html>

tektort, poligraph érzékelőt kötött növényekhez és megfigyelte, hogy reagálnak vágásra, de még a kibocsátott bántalmas gondolatokra is reagáltak, tehát egyfajta félelem van bennük veszély esetén. Viszont amikor meglocsolta őket, másfajta reakciójuk volt a növényeknek. Ezt megismételte ismét gondolati szinten és volt reakció.¹⁴ Korának tudományos közege nem fogadta el felfedezéseit, napjainkban viszont kutatások alapoznak erre.

Itt nem csak arról van szó, hogy a napraforgó fordul a nap után, mert biológiai folyamatok mennek végbe, hanem telepatikus kommunikáció van jelen élőlények között, amit mi (már) nem tudunk érzékelni.

Tehát nemcsak a különböző hiedelmek mondják, vagy fantáziánk szüleménye, hogy a természet igenis reagál a környezetére. Ennek tükrében, a természetben létrehozott alkotások igenis lehetnek performativak, ez esetben Péter Alpár Pont című alkotása, kerek pódiumon ülő ember tudatalatti szinten kapcsolatot teremt a természettel. Ez teljesen illik abba a képbe, amerre irányul a 21. századi environmental art. „A környezetek (environments) folyamatosan mozgásban vannak, mint rövid mint

hosszú távon...nincsenek előre meghatározott keretek...: ahogyan mi mozgunk, ő is mozog és változik...”¹⁵ Dorothea von Hantelmann¹⁶ szerint a XX. századi alkotások performativitása abban áll, hogy nem megmutatnak valamit, hanem hatást gyakorolnak a nézőre. A hatás, kölcsönhatás performativitást eredményez.

Pont

Nem „tájképben” gondolkozunk, hanem természetes környezetben. Óriási a különbség. A „táj” valami, ami „ott” van valahol egy bizonyos távolságra tőlünk, látjuk és csakis a látás által tapasztaljuk meg. Nincs közvetlen, fizikai kapcsolatunk vele. A „környezet” (environment) viszont körbevesz, benne vagyunk, minden érzékünkkel megtapasztaljuk. Hat ránk és mi is hatunk rá. Valahogy a nature art nem létezik e kölcsönhatás nélkül, mert a természet mindig mozog, változik és él. John Thormes írja, hogy a táj (landscape) és az környezet (environment) közötti különbség világos. A táj megnevezés a statikus, fizikai világra utal, míg a környezet magába foglalja az életet és a folyamatosságot.¹⁷

¹⁵ Carlson, Allen: Environmental aesthetics. In. Fisher, John Andrew, Performing Nature, Environmental Philosophy IV: I-II. 2007., 15-28., 16. o.

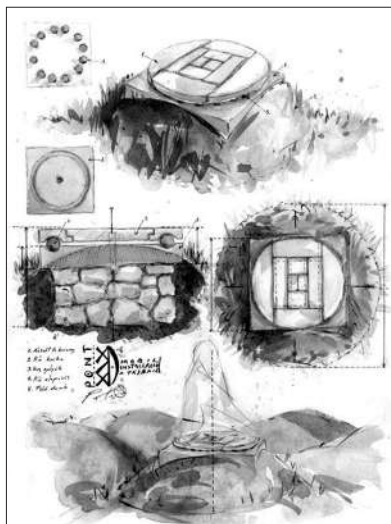
¹⁶ Hantelmann, Dorothea von: The Experiential Turn. Living Collections Catalogue, Volume I., On Performativity, First Edition, Walker Art Center, 2014

¹⁷ Thornes, John: A rough guide to

¹⁴ New research on plant intelligence may forever change how you think about plants. <http://www.pri.org/stories/2014-01-09/new-research-plant-intelligence-may-forever-change-how-you-think-about-plants>

Egy szabályos kör alakú dombocsán egy kör alakú fából padolt kis emelvény, amely ülőhelyként szolgál. Az alkotó két változatban építette meg. Az egyik kő alapon van és forgatható, a másik egyszerűen a dombra van ráépítve és nem forgatható. Ázsiában hasonlóan építenek a természetbe kis emelvényeket, padolt helyeket, ahol elmélkedni, meditálni lehet. Ott egy mindennapi, már a kultúrához tartozó szokáshoz, cselekvéshez szükséges létesítmény. Lehet csak tetszőlegesen elhelyezve, vagy templomok kertjeiben. A meditációs gyakorlat elvégzését könnyíti meg, mert egy stabil, vízszintes felület, ami tiszta, száraz stb. Emellett azt tartják, hogy a hely feltöltődik egy idő után a sokszoros ismételt cselekvés által, lesz egy jellegzetes energiája, aurája, ami már eleve segít az adott állapotba kerülni. Gondoljunk arra, mit érzünk, amikor egy több évszázados templomba belépünk és automatikusan elcsendesedünk. Valami lenyűgöz és megillet. A több száz elhangzott fohász, szertartás feltölti, nyomot hagy. Ellenkezőleg, gondoljunk egy kocsmára, esetleg akkor is, ha nincs ott senki, mondjuk reggeli órákban. Milyen hangulatot indukál?

Péter Alpár egy természetbe helyezett tárgyat hozott létre lát-szólag, de ha jobban belegondolunk



Péter Alpár: Pont, terv

milyeniségébe, rájövünk, hogy ez egy hívás egy cselekvésre, hogy ülünk le és tekintünk körbe. Mit is látunk? Csenedesdjünk el, figyeljük meg a hangokat kívülről és esetleg eljutunk oda, hogy meghalljuk a hangokat belülről is. Performatívva válik a művész jelenléte nélkül. Csúpan a mű és a néző hozza létre az alkotást. Tehát a tárgy és a cselekvés elválaszthatatlan egysége megkövetelt. Nicolas Bourriaud a reláció esztétikáról írva fogalmaz meg hasonló gondolatokat. Szerinte bármely alkotás kapcsolati (relational). A művész világát kapcsolatba hozza a külső világgal. Lényegében a művészet kutatja az ember és a világ közti kapcsolatot.¹⁸

environmental art. Article in Annual Review of Environment and Resources, december 2008., 395. o.

¹⁸ Bourriaud, Nicolas, Relational aesthetics, ford. angolra, Pleasance, Simon & Woods, Fronza 2002, franciául,



Péter Alpár: Pont

Amikor meghív, hogy leüljünk, nem azt jelenti, „kell meditálni” (habár nem csak buddhista körökben gyakorolt, igenis van a kereszténységnek is meditatív rítusa, imák ismételtetésével stb. Ilyen például az ortodox hészükh[i] azmus¹⁹, amely a befele fordulás és teljes csendben való elvonulás gyakorlása). Itt egyszerűen egy ösztönös cselekvésre kér, hogy nézzünk körül és lássuk, mi van, érezzük a szelet, a napot, halljuk a természet hangjait és olvadjunk egybe vele, mert ez a realitás és nem egy festmény. Belevisz a tájképbe. John Andrew Fisher ezt írja:

les Presses du Reel , Dijon, France 1998, 22. o.

¹⁹ Terebess Ázsia lexikon, <http://terebe.hu/keletkultinfo/lexikon/hesz.html>

„A természetes környezetek esetében nincsenek előzetes feltételezések (művészi szándékok, konvenciók a mű megélésére nézve) és, hogy hogyan is kell értelmezni: milyen szögből, milyen részletesen, hogyan kell ráháznia, mire kell figyelni és mit kell hanyagolni és így tovább. Az értékelő nézőpontja látószög nélkül, csakis a természetes elemek által, amelyek (...) folyamatos változásban vannak (...)”. „A természeti világ keretek és korlátok nélküli, arra buzdítva a nézőt, hogy a saját megélését integrálja (...) a természet esztétikai értékelése, erdők és tájak szintjén, megtestesült részvételt feltételez, elmerülést és vívódást. Egy erdőbe belehatolunk és nem csak nézzük”²⁰

Ennél még mélyebbre menve, egy javaslat egy más életformára. Visszatérni a természethez, az eredethez, befele fordulni és az igaz értékeinkre tekinteni. A futó világban már mikor is van időnk leülni és csendbe maradni? A művész már nemcsak kifejezi önmagát, megmutatja a szépet, amint évszázadokig volt, hanem igenis nagy a feladata. Nicolas Bourriaud szerint a ma művészetének más a feladata, mint ezelőtt, függetlenül a médi-

²⁰ Rolston, Holmes III, The Aesthetic Appreciation of Forests, in the Aesthetics of Natural Environments , ed. Berleant, Arnold and Carlson, Allen (Petersborough, Ontario: Broadview, 2004) 189o in. Fisher, John Andrew, Performing Nature , Environmental Philosophy IV: I-II (Fall, Spring 2007), pp. 15-28., 17. o.

umától. Megtanítson jobban élni ezen a földön, hogy életmód lehetőségeket és cselekvési modelleket nyújtson a már létező realitásban. És ne utópiákat teremtsen valahova előrevetítve a jövőbe.²¹ Majd továbbá azt állítja, hogy minden mű egy kapcsolat, és egy felhívás, hogy egy közösen birtokolt világban éljünk.²²

A művész a kapcsolat a földi lét és az univerzum között, közvetítő szerepe van. Gondolhatunk itt a sámánok profetikus rajzaira, keleti kalligráfia mesterek meditatív aktusaira, középkori bizánci ikonfestőkre, akiket a Szentlélek ihlet. Tekintettel arra, hogy a bolygónk egyre nagyobb vészkiáltásokkal jelzi nekünk, hogy túlságosan is egoista módon használjuk, egyre több művész alkot környezettudatosan. Közismert fogalmakká vált az Eco art, Environmental art, Green art stb., Péter Alpár alkotásai is ide sorolhatóak, amint a további munkáiból is látható lesz.

Homok és víz

Ennek az alkotásnak az egyszerűsége és egyben a tartalmi mélysége az, ami lenyűgöz. Vizes homok, kézzel, gömb formájúra gyúrva. A koncepciója (a művész honlapján található leírás szerint)²³ viszont az,

hogy milliónyi apró homokszemcse alkot egy egészet, a víz összekötő ereje által. Ha a víz elpárolog, akkor az egység megbomlik és apró, különálló részekre esik szét. Egyértelmű a szimbolikus töltete. Ismét arra a következtetésre jutunk, hogy Péter Alpár munkásságát átítatja egy valamilyen fajta egységtudat. Az, hogy van egy mindent átítató energia, ami összetartó erővel bír és ami nélkül beáll a rendetlenség és a káosz. Az egész csakis részecskékből rakódhat össze és a részecskéik elkerülhetetlenül egy egészet alkotnak.

A víz elpárolgásának folyamata egy természetes folyamat, megálmíthatatlan és biztosan bekövetkező. Amikor a művész összegyúrta a vizes homokot, elkezdődött egy történet, amely egyedi, mulandó és megismételhetetlen. Az alkotás kigondolásába bele van kalkulálva ez a változás, a története, amit önállóan el fog játszani, de pontosan, a történet részletei nincsenek kigondolva, mert nem lehet ezt előre meghatározni. Nem tudja a művész, milyen gyorsan fog kiszáradni, mikor esik le az első darab száraz homok, vagy egyszerre fog szétesni az egész és mikor? Ez fontos meghatározója egy performansznak: van egy lehetséges, előre kigondolt menete, de soha sem lehet mindent biztosan tudni. Itt a performatív aktus a mű és a természeti erők által jön létre és a néző jelenléte vagy hiánya nem befolyásolja a kiteljesedését.

²¹ Nicolas Bourriaud: Relational aesthetics. ford. Pleasance, Simon & Woods, Fronza 2002.

²² Nicolas Bourriaud: Relational aesthetics. Les Presses du Reel, Dijon, 1998, 22. o.

²³ <http://peteralpar.ro/portraits/>



Péter Alpár: Homok és víz, természetművészeti objekt, 2013

Kijelenthető, hogy a nature artok nagy többsége ilyen folyamaton megy keresztül, ahol továbbalakul a természet segítségével és minden esetben egyedi módon. Például Andy Goldsworthy csodálatos természeti intervenciói, land artjai esetén, ahol a természeti erők: a víz folyása, a levegő felmelegedése, lehűlése, a szél mozgása, az ár-apály jelenség, a nap mozgása, melege stb. mind továbbbontják, amit ő létrehozott. Mert minden mulandó, változó és igazából semmit sem kontrollálunk, és ez így van rendjén. Egy hagyományos festmény, szobor esetén az alkotó szempontjából akkor van készen az alkotás, amikor az alkotó befejezte az alkotási folyamatot, letette az ecsetet stb. Viszont a land art esetében ez csak az előélete. Az teszi befejezetté, ami

következik. Hat a környezetére és az hat rá.

Az egyszerűség, ahogyan megközelít egy ilyen nehéz témát, teszi erőssé. Nem a forma rafináltsága a fontos, hanem a tartalom. A művész eljut egy idő után a formai egyszerűséghez, mert a tartalomra fókuszál, nem a formára. Az alkotás „hogyan”-ja, a technikája kezdeti stádium, a nyelvezet keresése. Minden alkotó belátja, hogy előbb minden elbonyolódik, szinte túlságosan is, mielőtt letisztul, lecsendesedik és elnyeri a tiszta formát, ami csakis közvetítő, de nem a legfontosabb. A műalkotás végül is az elmondhatatlan és a megfoghatatlan fizikális megjelenése. Fredric Lieberman így fogalmaz meg hasonló elgondolást:

„A keleti művészet a szellemet jeleníti meg, míg a nyugati a formát (...). A művészet mint kommunikáció egy alapvető dolog a nyugati esztétikában (...). A Zen művészet feladata az, hogy a tárgy lényegét, örökérvényű jellemzőit sugallja. (...) És ahhoz, hogy ezt megvalósítsa, a művész teljes mértékben meg kell értenie a belső természetét az esztétikai tárgynak, a Buddha lényét. Ez a nehéz része. A technika, habár fontos, hasztalan enélkül és a tényleges kivitelezése a műalkotásnak lehet elámítóan spontán, ha a művész megértette a témájának a lényegét”.²⁴

A föld színe

Természetművészeti installációnak nevezi az alkotó munkáját.²⁵ Gyergyószárhegy térségéből gyűjtött földmintákat. Homogén porrá alakította, majd golyócskákká, amelyeknek pontos származási helyeit koordináták segítségével jelölte a térképen. A föld színeit jelképezik, vagyis a személyesen hozzátartozó árnyalatokat. Arra utal az alkotó a saját leírásában. Johannes Itten szerint a „szubjektív színhangzatok, az ujjlenyomatokhoz hasonlóan egyediek, minden egyes embernél. Szerinte, ez a színekombináció személyiségünkre, lelkiállapotunkra és akár egészségünkre, fizikai felépítésünkre vonat-



Péter Alpár: A föld színe I. természetművészeti projekt részét képező installáció

koztatható szintani információkat tartalmaz.”²⁶ Így a föld különböző pontjainak is van „személyre szabott” színe. Mivel egy adott hely földmintái adják meg a színét, ezért kimondottan helyspecifikus ez a mű. Elmaradhatatlanul arról a helyről kell származzon, amelyikről szól. Miwon Kwon a helyspecifikusságot abban látja, hogy a mű elválaszthatatlanul kapcsolódik a helyéhez: „A helyspecifikus mű, még a legelején, arra törekedett, hogy egy elválaszthatatlan kapcsolatot teremtsen a mű és a helye között”²⁷ – írja Miwon Kwon. Ez esetben nem egy természetbe helyezett műről van szó, hanem egy a természetből kiragadott elem a mű, aminek csakis akkor van értelme, ha tudjuk, honnan száрма-

²⁴ Lieberman, Fredric: Zen Buddhism And its relationship to elements of eastern and western arts. <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>

²⁵ <http://peteralpar.ro/portraits/>

²⁶ <http://peteralpar.ro/portraits/>

²⁷ Miwon Kwon: One Place after another: site-specific art and locational identity. The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2002, 86. o.



Péter Alpár: A föld színe II., természetművészeti projekt részét képező térkép

zik. Itt átértelmeződik a helyspecifikusság, mivel nem térben, hanem tartalmilag esszenciális a kapcsolat. Teljesen más színe lenne egy, akár pár kilométerrel arrább levő talajnak, nem beszélve más országban, kontinensen.

A földet mindig is használták pigmentként, festőanyagként. Gondoljunk csak a korai barlangrajzokra. Az első alkotott tárgyak, az edények agyagból készültek. Az utóbbi évtizedekben érdekes módon nyúltak hozzá egyes művészek. A New York Earth Room, Walter de Maria alkotása. 1977-ben a New York-i Wooster Street 141 szám alatt egy apartmanba rendezett be egy installációt. 197 köbméter földet vitt be egy 335 négyzetméteres beltérbe. 23 éve egy gondnoka van ennek a térnek, Bill Dilworth. Egy másik hasonló munka Urs Fischer, You, Gavin Brown's enterprise 2007, egy 2,5 méter mély krátert ásott a galé-

ria padlóját eltávolítva. Szinte faltól falig tart a mélyedés, ami megközelítőleg 9x11 méter nagyságú. A látogatók számára már-már nem biztonságos tér elgondolkodtató.

És nem utolsó sorban Robert Smithson 1968-ban New Jersey ipari zónájában, a földkitermelő telepekről gyűjtött anyagot, köveket, földet stb. és kiállította a galéria terében, mellékelve a hely térképét. Azt mondta, hogy ahelyett, hogy valamit kivinne a tájba, úgy gondolta, érdekes lenne inkább a tájat bevenni, a „non-site”-ba, ami egy „absztrakt konténer”.²⁸

Mindezek az alkotások azt bizonyítják, hogy a föld, amin élünk, igenis több odafigyelést, beegondolást igényel. Nem szabad magától értetődőnek venni a jelenlétét.

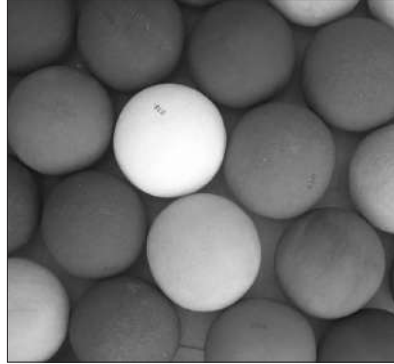
Szembetűnő a hasonlóság Robert Smithson és Péter Alpár munkája között. Ez azt bizonyítja, hogy habár más időben és más helyen készültek, mégis össze vagyunk kapcsolva egy láthatatlan síkon. Ugyanazon gondolatok, koncepciók születnek meg egymástól független emberekben, amire számos példa van a történelemben. Fontos felfedezések, hasonló gondolatok, eszmék. Ebből levonható az a következtetés, hogy a művészet nyelve univerzális és kultúrákat áthidaló.

De térjünk rá a mű végső formájára. Kis gömböcskébe gyűrja ezeket a földmintákat és kiállítja

²⁸ Wallis, Brian: Land and Environmental Art, Phaidon, 2010

egy fehér vízszintes felületre. Vajon miért gömbök? Egy lehetséges magyarázat, mert a gömb tartalmazza a dolgok esszenciáját. Megtalálható a természetben minden skálán, sejtek, vízcsepp, virágpór, magok, és maga a földgömb is és tartalmazza a dolgok lényegét a teljesen leegyszerűsödöttet szimbolizáló forma. Vagy azért, mert ha van valami a kezünkben, amit kompakt formába kell alakítani, akkor azt gömb formájára gyúrjuk: hógolyó, papírgalacsin stb. Ez a tenyereink negatívja, anatómiailag adott forma, tehát hozzánk tartozik. A játékoság jut eszünkbe róla. Japánban a gyerekek dorodangónak²⁹ nevezett kis földgolyócskákat gyúrtak játékként. Ez arra utalhat, hogy egy bennünk levő ösztönös impulzusról van szó. A gyermeki ártatlanság tiszta cselekvése.

²⁹ Dorodango vagy hikaru (felfényezett) dorodango a megnevezése a kézzel, sárból gyúrt golyónak, amely új fénykorát éli. Fumio Kayo, a Kyoto-i University of Education-ről élesztette fel ezt a hagyományt. Eredetileg gyerekek játéka gyanánt készítették, ma már művészeti formává nőtte ki magát. Az alap technika abból áll, hogy minél nagyobb pontossággal, sárból egy kis golyót gyúrnak. Kiszáradás után bevonják, vékony, egyre finomabb szemcséjű sárrétegekkel. Az alkotója határozza meg, hogy hány réteget visz még fel és mennyire finomítja ki felületét. A mai dorodangók legutolsó rétege egészen apró szemcséjű homokból készül, amit száradás után egy textíliával tükröfényesre csiszolnak. <http://www.dorodango.com>



Péter Alpár: A föld színe III., természetművészeti projekt részét képező installáció

Ennek a munkának a kisugárzását a végleges formája mellett a története adja, az, ahogyan létrejött. A művész gyűjtése, térképezése, a nyersanyag feldolgozása, majd a gömbök megalkotása és kiállítása. Walter Benjamin aura elméletét³⁰ használva, az egyedisége, autenticitása adja auráját.

Péter Alpár az a művész, aki globális gondolkodónak tekinthető. Gyökerei ott vannak, ahol született és él ma, de univerzális témákat érint. Elgondolkodtat, cselekvésre ösztönöz és arra kér a munkáival, hogy nézzünk mélyebbre, ne csak a felszínes lét szintjén maradjunk. A világ folyamatainak megérezéséhez és megértéséhez próbál vezetni. Egy jobb világot akar a munkáival teremteni. Fischer Lichte írja, hogy

³⁰ Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. 1936, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

ERDÉLYI MŰVÉSZET

összefonva a kultúrákat, anélkül, hogy eltörölnének a különbségeiket, a művészetek (ő a performanszt említi) új, jövőbeli realitásokat tudnak létrehozni, ahol ez a köztes állapot lesz a normális.

Még sok alkotása van, ami figyelemre méltó és amit a továbbiakban

megvizsgálók, írásban rögzíték és párhuzamba állítom még más, ma Erdélyben (és a nagyvilágban) alkotó művész munkáival.

Căbuz Andrea
Marosvásárhely

Felhasznált irodalom

- Asian Aesthetic Influences on American Artists: Guggenheim Museum Exhibition, <http://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/viewFile/228/302><http://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/viewFile/228/302>
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, 1936. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Bourriaud, Nicolas: Relational aesthetics. Pleasance, Simon & Woods, Fronza, 2002.
- Brady Emily: Aesthetics of the Natural Environment, Edinburgh University Press, 2003.
- Chögyam Trungpa: A szellemi materializmus meghaladása. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1998.
- Fisher, John Andrew: Performing Nature, Environmental Philosophy IV: I-II (Fall, Spring 2007), pp. 15-28.
- Fischer-Lichte, Erika: Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between, August 11., 2010. <https://doi.org/10.1017/S0266464X09000670>
- Hantelmann, Dorothea von: The Experiential Turn, Living Collections Catalogue, Volume I., On Performativity, First Edition, Walker Art Center, 2014.
- Harrist, Robert E., and Wen C. Fong: The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection. Princeton University Press, 1999.
- Ingold Tim: The Perception of the Environment. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- Wallis, Brian: Land and Environmental Art, Phaidon, 2010.
- Larson, Kay: Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists. The Penguin Press, 2012.
- Lieberman, Fredric: Zen Buddhism And its relationship to elements of eastern and western arts. <http://artsites.ucsc.edu/faculty/lieberman/zen.html>
- Masaru Emoto honlapja <http://www.masaru-emoto.net/english/water-crystal.html>
- Miwon Kwon: One Place after another: site-specific art and locational identity, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2002.
- New research on plant intelligence may forever change how you think about plants. <http://www.pri.org/stories/2014-01-09/new-research-plant-intelligence-may-forever-change-how-you-think-about-plants>
- Péter Alpár honlapja: <http://peteralpar.ro/portraits/>
- R. Lippard, Lucy: Questions to Stella and Judd. Bruce Glaser interview (WBAl-FM, New York, Feb, 1964), Art News, September, 1966.
- Terebess Ázsia lexikon. <http://terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/hesz.html>
- Thornes, John: A rough guide to environmental art. Article in Annual Review of Environment and Resources, december 2008.

A MAGÁNYOS CÉDRUS

– gondolatok Csontváryról –

Az utóbbi évben két alkalommal volt lehetőségem megnézni Csontváry magányos remekműveit. Előbb a budai várban, aztán Csíkszeredában. A kérdés végig ott ágaskodott bennem: Hogy történhetett ez meg? Vak volt a kora? Az a kor, amelynek Ady Endréje, Babitsa, Móricz Zsigmondja, Tóth Árpádja és Kosztolányi Dezsője volt?

A magyar szellem fent volt a zeniten, és a Magányos cédrus festőjét vagy nem vették észre, vagy – ami még szörnyűbb, még rettenetesebb – ha észrevették, nem látták meg, nem látták meg a zsenialitását, s nevettek. Őt pedig a hiába éltem tragikus lelkiállapotba taszították, s egész életműve majdnem prédájává lett a kor közönyének. Így lökték őt a magány szörnyűségébe, az éhhalálba, s tették ezzel őt a magyar – sőt, ha a nagyokban gondolkozunk – az egyetemes művészetnek is egyik legmagányosabb alkotójává. Magányossá, mint amilyenek a hegycsúcsok, magányossá, mint amilyenek a nagy meg nem értettek, nagy be nem fogadottak. Vagy mint ama cédrus, melyet önarckép-remekművén megörökített. Mely kifejezi a vágat is, a minden ember vágját valamire, a megértésre, a tudomásulvételre, de ki a roppant magányt is, benne a mindenségben, a kopasz, kietlen tájban, a hiába-felfele tekintést a melegségekkel tele csábító ég fele.

Amikor ő remekművei sorozatát festi a XIX.-XX. század fordulóján, első évtizedében, akkor moccan meg az egyetemes művészet szelleme. A XIX. század valahogy mélypontra vitte a festészetet. A nagy szellemek érezték, érezhették, hogy más szelek fújnak. S azt is érezték, érezhették, hogy – Ady Endre szavaival – „Minden Egész eltörött, Minden láng csak részekben lobban, Minden szerelem darabokban, Minden Egész eltörött.”

S ebben a széthullani kezdő korban, amikor majd három évvel a Jeruzsálemi panaszfal megfestése után, vagy épp a Magányos cédrus és a Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban festésének az évében születik meg Picasso Avignoni kisasszonyokja, a merész, nagy mű, mely egyszerre szakít a régivel és fekteti, löki, taszítja új alapokra a festészetet. Gondolatban egymás mellé rakom ezeket a remekeket, a Picassoét és a Csontváryét. Csontváry nem tördeli szét a formákat, nem torzít, de semmivel sem szellemtelenebbek, koridegenebbek vagy kevésbé megszenvedettek az ő művei sem. Formát teremt ez is és az is, Picasso művével előrevetíti azt a kort, amely semmivé teszi, kiforgatja „valós formájából” az embert, de ugyanazt a maga módján meglátja a Panaszfal festője is. Ő sem a boldog kort, a boldog világot jeleníti meg, summázó, hatalmasan nagy ecsetvonásokkal festi a Jajt, a Miérteket, a kétségbeesettséget és alázatot, az égbe tekintést és az égbe tekinteni nem tudást, az Isten jelenlétét és elvesztését, amik ugyanúgy a kor nagy problémái. Az, hogy elmagányosodik, kitaszítottá válik az ember, láthatatlan erők uralkodnak fölötte, s neki kiáltania kell, segítségért kiáltania, megértésért kiáltania, az Istenért vagy az Istenhez kiáltania, akit ugyanúgy el akar venni, el akar ragadni tőle a lelkét veszített kor.

Micsoda kifejező erő! – mondod, ahogy nézed az arcokat, a csupa-csupa gesztusfigurákat. És az egész monumentálisát. Minden vagy külön-külön bármelyik arcot, figurát, mozdulatot, melyek mind-mind sors- vagy lélektükrök. Vagy a közvetlen a panaszfal előtt háttal álló és úgy is a Panaszt, a kor panaszát megtestesítő, kifejező, színnel ellenpontozott figurákat.

ERDÉLYI MŰVÉSZET

Vagy a Magányos cédrus! Óriási mű! Hatalmas, monumentális! Nem bont, tördel formát a művész, de rendez! És alárendeli a látottat a kifejezni szándékozottnak. Megfesti a Mindenség Magányát, a fohászzkodást és jajkiáltást egyszerre! Akkor, amikor ennek a kiáltásnak a kényszere is benne (kell hogy legyen) a korban. Onnan, abból szűr ki, annak a lelkét szólaltatja meg. A művészet egyetemes nyelven!

Hogy a Picasso párhuzamnál maradjunk, az ő kiállítását is szinte párhuzamban láttam Pesten a Magyar Nemzeti Galériában. S kissé csalódottan éltem meg. Levonhattam a magam konklúzióját, a század nagy száguldója, rohanója nem hiába érezte, hogy vissza-vissza-vissza, vissza kell térni felfrissülésért a gyökerekhez – egész festői pályáján ezt tette, el-elrugaskodott, felfedezett, megteremtett valami újat, addig soha nem látottat, aztán visszatért újra és újra a gyökerekhez. Vissza kellett térnie – belső kényszerre –, mert közben igen-igen elszakadt-elszaladott azoktól, s nem mindig a valós művészi érték javára. Már-már az öncélúság is megkísértette! A romboló század romboló piac-igénye! Széttöredezett formájú művei egy része nincs sem a kék, vagy rózsaszín korszak alkotásainak, az Avignoni kisasszonyoknak, vagy a Las Meninas csodálatos sorozatának a színvonalán... Van egy legenda – talán igaz is lehet -, hogy Picasso is szembesült a Csontváry-életművel és lenyűgöződött tőle... Amikor a szellem a szellemmel találkozik, akkor ennek így is kell lennie. Mert Csontváry szelleme szellem, nagy szellem, festészete nagy festészet, súlyos és nagy. Festészet, mely ugyanannak a kornak a kútjából merítette a maga másként való reagálását ugyanarra a korra. S mindig önmaga. Jobban tiszteli a gyökereket, mint ahogy azt a XX. század rövidesen elszabaduló kubistái, vadjai (fauvok), konstruktivistái vagy futuristái és a száz meg száz járatlan utakon elinduló útkeresői tették – sokszor a gyökereket is megtagadó - művészetükben. Csontváry e gyökerek tiszteletében ment Athénba, Taorminába, Mosztárba, Jeruzsálembe és Baalbeckbe. Valahol a posztimpreszionizmus szellemiségét éli műveiben, elvonatkoztatón elemez és summáz is rögtön. Nem látványt fest, hanem látomásost, nem materiát – mint teszi majd a land art vagy a minimal art, azt objet trouvé –, hogy csak néhány, az ő szellemiségének ellentmondó törekvést idézzünk a kor sok tucatnyi irányzatából, törekvéséből – hanem szellemiséget, mint ahogy azt a kortárs Paul Gaughin is tette – valahol a világuk, emberlátásuk is közelebb áll egymáshoz –, de ebben a közelségben nem valamiféle egymásrahatás van – mert egyaránt társtalanok, Picasso is –, hanem levegő, a beszívott kor levegőjének az azonossága vagy közelállósága van. A nagy magyar piktor számára szent a szín és az ecset! Az ecsetével súlyos formákban összegez, az egyszerre felfokozott és egymáshoz szelídített színeivel szinte égbe emeli a vásznán megteremtett látványt. Úgy fogja össze rendkívüli nagyvonalúsággal az egészet, hogy a részletekre is rálát, azok is élnek, nagyvonalúsággal bár, de megmunkáltak, beillesztettek a látvány egészébe.

Álljunk meg egy pillanattal a Zarándoklás a cédrusfához című hatalmas művénél. A nagyságot, az időt fogalmazza meg benne, a csodát, a lét csodáját, s egyszerre e csoda himnuszát is. Költ a művész az ecsetével, álmodt költ, csodát költ, csodálatot költ, az emberek csodálatát, a lét csodálatát a lét nagysága fölött vagy iránt, a kicsi csodálatát a hatalmasan nagy iránt.

*„Hány ezer éve,
Hány ezer éve
Viseled sebedet vérdús
Libánusfa, libanoni cédrus”*

Mondom Nagy Lászlóval is az ember csodálatát.

Miközben ritmusra lejt a ritmikus tánc.

A kortársai – amikor programját megfogalmazta, hogy „nagyobb leszek mint Raffaello” – örültnek hitték, s a rendkívüli célkitűzés inkább megzavarta az embereket a józan meglátásban, annak a felismerésében, hogy ez az ember tényleg átlag felettire képes, majd hogy: messze átlag felettit alkot, alkotott. Ma, bő évszázad távlatából nézve szinte hihetetlen és érthetetlen ez az elfogult, józanul ítélkezni, meglátni, nemcsak értékelni, de tudomásul venni sem tudás. És ez nem egy ember, hanem az egész akkori magyar társadalom gyengéje. Sőt: az egyetemesség gyengéje. Hagyni ellobbanni egy fáklját, melynek a fénye teremtő, messze világító fény. Mert Csontváry a teremtő alkotok egyike. Bármit is fest, messze az átlag fölött teszi... És bármit is fest, sajátos, csak rá jellemző módon teszi. S nem (csak) látványt, szellemiséget is fest, a látomásba, a valóságfelettségbe („szürrealizmus”) emeli témáit. Úgy, hogy magányos cédrus mindig, nincsenek rokonai, koron és időn felüli.

Nem jut el addig a szintig, melyet formabontásként nevez meg a XX. század művészetének történelme, szakirodalma – mely akkor, az ő jelentkezésekor már döngeti a kaput. Jönnek majd pár év múlva rendre és sorban a képzőművészet hagyományos formáinak a nagy szétzúzóit, Picasso, KANDINSZKIJ, Klee, Mondrian és társai. Ekkor – amikor a mi Csontvárynk festi monumentális vásznait – már van plein air, van impresszionizmus, posztimpresszionizmus, de még csak akkor vajúdik, éli a szülés fájdalmait az expresszionizmus, nincsenek fauvok, nincsen kubizmus – sem analitikus, sem szintetikus –, és nincsen geometrikus absztrakt. Még nem döbönt rá a világ, hogy „minden egész szétesett”, a művészet hagyományos nyelve is. És hadd fogalmazzuk meg azt is, nincs kizárva, hogy az az út, melyen ő haladt, s mely ugyanúgy a korban gyökerezett, előbbre vitte volna, juttatta volna az egyetemes művészetet. Jobban megmaradt volna az örök funkciója, az ember megszólítása, az ember felemelése, az isteni üzenet megfogalmazása mellett.

Az ősgyökerek mellett.

A kitépott gyökereket ma is sínyli a művészet. Mely lelépett a folytonosság útjáról. Akkor, amikor az egyetemesség egy folyamat, s a mindenkori ma is a folyamat része. Amögött is, hogy ne mondj semmit, ne fejezz ki semmit (pl. minimal art), egy romboló erő igénye van. Ugyanazé az erőé, mely a kort is szétrombolta, s a Gulág szigeteire számúzta az erkölcs és a hit értékeit.

*

Amit Bartók tett meg a zenében – hogy a gyökerekből táplálkozva, szíva az erőt, egyetemesen újat teremtett –, arra Csontváry képtelen volt. De az is igaz: a képzőművészet Bartókja egyetemes szinten a mai napig nem született meg.

**Gazda József
Kovászna**

A KÉPZŐDŐ GESZTUS III.

Az érzékelő és az érzékelt viszonyát Merleau-Ponty az alvó és az alvás viszonyához hasonlítja. Ezzel visszautal egy már tárgyalt beállítottság felvételéhez, amelyet a Dionüszosz-játékokhoz kapcsolt. Ezekben a játékokban az isten eljövetele abban az egyé válásban valósul meg a játék kereteiben, amelyben már nem az átlátszatlan istennel helyezkednek szembe a játék résztvevői, hanem magukká az istenségekké válnak. Vagy egy másik, most színházi példával élve, a szerep akkor válik jelenvalóvá, amikor a színész kivetíti magát a szerepébe, ezek alapján az érzékelő és érzékelt viszonya e kivetülésben ragadható meg, ahol egy egzisztenciális beállítottság motiválva van egy másik egzisztenciális beállítottság által, és amikor e kettő megkülönböztetése nem lehetséges többé.

Ha az intenzitás, forma és idői elemek nem kezelhetők a fizikai kontextusban, mint ideális egységek, és figyelembe vesszük ezeknek a transzponálhatóságoknak a lehetőségét, akkor még közelebb kerülünk a gesztus fogalmának megragadásához. Ugyanis akkor, ha fent úgy határoztam meg a gesztust, mint a kinesztetikus dallamosság által felruházott jelentésség, akkor ez a koncepció egy olyan kinesztetikus dallamossággá alakul át, amelyet ezekben a fogalmakban lehet megragadni. A folytonos átalakulása az intenzitások-

nak formává és idővé, és fordítva, minden egyes elem az egységesség dimenziójában ezeknek a közvetlen összekapcsolódásává és testi értelmezhetőségévé egyetlen gesztusba, vagy még inkább gesztus sorozatokba csapódik ki, amely egyúttal egy *testi értelmet* jelent. Ennek az egységesülésnek pedig úgy van affektív jellege, hogy az teremti meg azokat az átmeneti egységeket, amelyek a testi szerveződés gesztusainak a sorozatában létrejönnek. Azt viszont, hogy Merleau-Ponty ezt az észlelés szubjektumaként tételezi, pont úgy nem lehet fenntartani, mint annak párját, a tudati szubjektivitást.

Ebből adódik, hogy lehetséges egy olyan alapzat tételezése, amely nem az arc vagy a test vonalaiból van összeállítva, és nem szükséges a tudatos vagy a tudattalan előfeltételezése, ahhoz, hogy az *affektív szituáció* adja magát. Ez, akárcsak a test vonatkozásában, arra utal, hogy az affektív szituáció vitális jellegzetességgel bír, ezúttal a vitalitást a fenti értelemben kitágítva és olyan módzatként ragadva meg, amely a *sztuációban benne levő* reakció struktúrájaként mutatkozik. Vagy még inkább, olyan struktúrákként határozhatom meg ezeket a *vitalitás affektusokat*, amelyek *kinesztetikus kezdeményekként* adódnak, és a test *egységes* tapasztalati mezeje szerveződésének a megvalósítóiként ragadhatom meg.

Ebben a tekintetben a megélt realitás nem valós tárgyiságokként

adódik, amely a nyelv által konfigurált tapasztalati berendezkedéshez tartozik, hanem a maga perceptuális adódásával az *artikuláció* más módján jelenik meg. Nincs itt értelme azt mondani, hogy a tudatosság valamire irányul, hanem inkább azt kell mondani, hogy *környezet* és *tudat dialektikus* egymásba fonódása jelenik meg. Vagy más szóval, a *környezet* és *tudat* meghatározódásban levő *dialektikus* egymásba fordulásáról kell beszélni. Ez a megfogalmazás ugyanakkor egy célt tételez, de ez a cél maga is egy olyan implicit intenció, egy *üres intenció*, amelynek az értelme implicite töltődik be.

A világ *affektív* jellege, azaz a *hangoltság* és a mintha *dimenziója*, ennek a világnak a *tágulását* vagy a *szűkülését*, azaz a világ, mint lehetőség-világ teljes vonatkozását befolyásolja. Másképp, az, hogy a megismerés milyen világtételezés egységvonatkozására épül rá, továbbá, hogy a gesztus ebben az értelemben milyen lehetőségekben vázolja fel a környező világot, szintén egy hangoltsági tényező összefüggése. Ennek a *hangoltsági* tényezőnek pedig *kinesztetikus* jellege van, abban az értelemben, hogy például a fentebb említett *iramodás* (*rush*) révén megragadható egy olyan világvizony, amely *kitárja* vagy *beszűkíti* a horizont kereteit, amelyek maguk is mindig ebben a meghatározatlanságban adódnak, és azzal a lehetőséggel, hogy szűkülésük és tágulásuk soha nem teljes,

de nem is részleges. Vagyis az egység csak *felvillan*, hogy átadja a helyét az *új* egység-lehetőségeknek, és az *alak*, a kettő határáként, ezeknek a *háttereknek* a vonatkozási pontja, amely, mihelyt továbbutalt, már rögtön helyet ad az alak másikba fordulásának. De meg kell jegyezni, hogy ez a megfogalmazás arra utal, mintha ezeket a lehetőségeket valamilyen tételező tudatosságban megragadhatnánk, holott ha így lenne, akkor az alak nem mutatkozna, és a háttér sem lenne az a vonatkozás, amely előtt az alak felvillan. Amit még fontos kiemelni – erre akartam utalni a *lehetőség* fogalommal – , hogy itt a bizonyosság nem elsődleges, és a megismerés maga sem ebbe a dimenzióba tartozóként határozható meg, attól a pillanattól kezdve, hogy az elszigetelt képességek, vagy törekvések felszámolására irányultam a fentiekben. A megismerést nemcsak a kezdemények folyamodványaként, a kitértés által felvállalt végigkövetésben érthetjük, hanem azokban a köztes helyzetekben, vagy pontosabban mozgásokban, amelyek a *kísérlet* szintjén villantják elő magukat, vagy *villannak* fel magában ebben a mozgásban.

A dzsessz avagy a fenomenológiai gesztus

A *kéz útjai* című leírásában David Sundow arra törekszik, hogy az olvasót minél közelebb juttassa a dzsesszbe való bevezetésének élmé-

nyén keresztül azokhoz a jelentőségteljes mozzanatokhoz, amelyek annak tulajdonképpeni megvalósulásához tartoznak.⁴⁷ Vagyis azokat a mozzanatokot próbálja meg felvázolni, amelyeken keresztül a kéz megtanul improvizálni.

Belátom, hogy az alapvető kérdéshez, vagyis a képzőművészetre vonatkozó kérdéshez képest a zene, illetve a zongorajáték egy másik dimenziót hoz be. Viszont ezzel együtt kell látni azt is, hogy a *test szerepére* vonatkozó kérdésben nagyon is releváns megfogalmazások származhatnak ebből a felvezetésből. Kérdés persze, hogy egy *zenei gesztus* és egy *festői gesztus* egyenértékessíthető-e? Valószínűleg nem, viszont az alap, amelynek az *alakítása*, vagy *alakulásának* lehetünk tanúi mindkét szférában, vagyis a testi *megragadás-intenció* bizonyos módon való kisajátítása, vagy még inkább a kisajátítás lehetetlenségének a belátásában rejlő szerénység mellett a kontroll nélküli *kezelhetőség* közös pontot jelöl ki. Fontos belátást jelent, hogy ebben a szférában, vagy doméniumban az út, amelyet be kell járni, ha fogalmazhatok így, egy visszafelé tartó út. Ahogy a későbbiekben leírásra kerül egy, a helyektől a teljes test felé vezető út, amelyben a *kifejezés egység* elérése ugyanolyan meghatározatlan mozzanat, mint az első lépések, és talán még szélsősége-sebb módon nyilvánul meg.

A kezdeteket leíró fejezetben Sudow arról számol be, hogy a sok félresikerült próbálkozás arra mutatott rá a számára, hogy a zongorán végigfutó ujjak a jól megszokott sorozatok egymásutánjába könnyen beleilleszkednek, akár különböző ritmusképleteknek megfelelően, de a *váltások*, pl. a különböző hangnemek, vagy akkordok egymásutánjában csak akkor jönnek létre, ha a kéz *motiválva* van, azaz valahogyan előre tudja, hogy honnan hova kell lépnie. Viszont ez az előre való látás nem egy előzetes képzetet jelent, ugyanis, mint hangsúlyozza, pl. egy kotta olvasásánál, ahol egy ilyen képzet a megjelenő, annak akkordról akkordra való követése a folyamatosságnak éppen, hogy akadályt jelent, nem segítséget. Az útvonalak betanulása a billentyűzeten – ez alatt a különböző akkordok által meghatározott pályákat értve –, a gyakorlás, vagy *szedimentáció* által kialakít egy *előtér-háttér kettősséget*.⁴⁸ Továbbá, minden egyes megtanult, vagy még inkább bejárt út a hangok egymásutánjából, a kéz által *megragadhatóvá*, vagy *kezelhetővé*, *kézi lehetőséggé* válik. A skálahang sorozatok egy módzatban való kezelhetővé válása ugyanakkor a váltás lehetőségét még mindig béklyóban tartja. Ami annyit jelent, hogy egy G dúr G hangból induló skálájának a kézjátéka nehézkessé teszi ugyanennek a skálának egy másik hangjából való indítását a váltással együtt. Tehát itt a kezdetekben egy

terep kialakításának a szükségessége áll fent, erre utal az írógép analógia is, amelyet magyarázó elemként vezet be Sundow.

A tanára iránymutatásaiból a következőket jegyzi fel: „próbáld a frázisokat jobban megfogalmazni”.⁴⁹ Vagy egy szituáció, amely a tanításhoz tartozik, a tanár saját játéka, amely során a tanítvány Sundow kiemeli – nem egyszer –, hogy nem az ujjait figyelte, hanem a mögöttük meghúzódó *helyeket*, vagy még inkább a formákat, *patterneket*, amelyek előálltak a játékban. A kérdésre, amelyet feltett a megértés érdekében egy-egy ilyen bemutató után, hogy mit is játszott éppen a tanár, vagy milyen szabályt követve hangzott fel a dallam, többször is ugyanazt a választ kapta, „nem tudja pontosan”, illetve „majd ráérezel a lényegére” – amely kijelentést az is megalapozza, hogy ahányszor ugyanazon akkordból alkotott sorozat, vagy dallam lejátszásának nekifogott, mindig más formában csendült fel a dallam, soha nem tudta ugyanúgy lejátszani.⁵⁰ Ezek az instrukciók nem úgy adódnak, mint *meghatározott* szabályszerűségek, melyeket egyszerűen követve felépíthetővé válik egy dzsessz darab, hanem inkább – Sundow megfogalmazásával élve – mint egy szótárnak az elsajátítása. Ugyanakkor fenntartásokkal folyamodok itt a nyelvi analógiához, legalábbis nem arra a nyelvre gondolva, ami egy tudományos megközelítés kimere-

vített összességként való felmutatását illeti.

Fontos fogalom, *elrendezett (arrayed)* útvonal. Ezek azok az alaplépések, amelyek lehetővé teszik a bejárást. Itt az ujjak mozgásának a hogyanjára lehet gondolni egy billentyűzeten. Azokra a lehetőségekre, amelyekben akadályok elhárításában, vagy pontosabban a kézi útvonalak folyamatosságának – és specifikus lehetőségében rejlő folyamatosságának – kialakításában a megszakításnak az elkerülésére való törekvés valósul meg, ez pedig mint egy általános cél ragadható meg, de amely cél nem mutat biztos irányt ezeknek az akadályoknak a leküzdésében. Azaz a már említett hozzávetőleges célként határozható meg – vagyis üres, de már körülhatárolt intencióként.

Az előre elrendezett útvonalak jól kifejlett *mezőket* jelentenek a manipulációk megszervezése számára, amely szervezethez az adott *manipulációk* maguk nem mutatnak semmit. Beazonosítottak, aztán taktilisen megtalálták a *kezelhetőség gyakorlására* szolgáló *mezők*, az azonnal elérhető lehetséges útvonalak, amelyek egy pillantásra láthatóvá válnak, miközben a változások közepette a játék fenntartásának igénye marad.⁵¹ Így foglalja össze Sundow a felmutatott szerveződések, amelyek csak bevezetőként szolgálnak a saját szerveződés felé vezető úton. Vagyis a kéz pozícionáltságának egy sajátos

alaki szerveződése az, aminek létre kell jönnie. Ezt itt még csak utalásként találjuk, viszont érdemes kitérni rá. Ugyanakkor ennek az explicit célként való tételzése, vagy az erre való készülést semmi esetre sem lehet a *megvalósulása* elé helyezni, lévén, ahogy az előbbiekben mondta Sudow, még csak nem is a kézi konfigurációra figyelt az első lépésekben, hanem *a mögöttük meghúzódó helyekre*.

Aztán amikor elérkezünk az első közös fellépéshez, a beszámoló arra utal, hogy a gyakorlások eredménye, a manipuláció *ritmus* általi vezetettsége a látvánnyal összekapcsolt kontroll lehetőségében próbál magának anyagot találni, kihelyezve önmagát a *szituációból*, visszatérve azokhoz a jól *megszokott* futamokhoz, melyek ismerősek voltak, amelyek most *idegenné* váltak az irányítás lehetősége nélkül. A kezdetek befejező sora jól összefoglalja a problémát: „*a zene kisiklott a kezéből*”.⁵² Vagyis a *benne-lét* egy másik módozatának, a modalitás nélküli módozatnak a megvalósulásával találkozunk. Ez a modalitás pedig a *tevékenységben* ragadható meg, abban az értelemben, hogy a zongorajáték saját struktúrájának a kialakítására irányulva, a törekvés, az *elkülönböződések* olyan skáláját kell, hogy létrehozza, amelyben a fenomén, mint struktúra kialakulhat, azaz az *alak* és *háttér* letisztulásáról van szó.

A következőben a gondolatmenet, vagy a leírás más irányt vesz, valami másra mutat, mint a gyakorlás akadozottságát mutató kéz-lehetőségek kialakításának előzőleges felvezetése. Az előbbiekben leírt, a szem kontrollja alatt végbemennő ujjgyakorlatok helyét itt már a *hangkeresés* módozata veszi át, a kéz nem a billentyűkre és nem is az akkordokra ugrik, hanem a *célzott hangra*. Kérdés, hogy mi ez a célzás, hogyan adódik, és főleg, hogy miből. Vagyis itt a testnek egy másik dimenziója lép be a képbe, vagy a hangba, hogy pontosabb legyen. A hallás és a kéz együttes *működéséről* van itt szó. Ami annyit jelent, hogy a már fent említett útvonalak, a billentyűzeten található helyek átfomálódtak *dallamösszességekké*, amelyek egyszerre jelölik mind a kézmozgást, mind a dallamegészet. Összefoglalva, Sundow ezt az *odahallgatás-az-út-megtalálása-érdekében* fogalom összességében mutatja fel.

Jakab András
Székelyudvarhely

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 47 Sundow 2001.
- 48 Vö. uo. 24.
- 49 Uo. 27.
- 50 Vö. uo. 28.
- 51 Vö. uo. 31.
- 52 Uo. 35.

A szakirodalmat lásd:
Erdélyi Művészet 50., 62. old.

ERDÉLY MŰVÉSZETE III.

Épp ezért hitték sokáig római mauzóleumnak; Nyugat s Bizánc műformái keverednek a demsusi templomocskában, a centrális tér fölött román stílusú torony emelkedik s az oldalfalakat normand ízlésű fűrészfogsor díszíti. Építési idejének megállapítása kedvenc társasjátéka a bizantológusoknak; mindent összevetve a XIII. század első felét írhatjuk a megfejtések rovatába. Már világosabban ismerhetők fel az örmény befolyás közvetítette bizánci formák a vajdahunyadi templomon; e csepp temetői kápolna hihetőleg a XV. század gyümölcse, sok későbbi toldást őriz s egykor érdekes festmények borították falait. E két kis egyház s bizantinizáló késői társai, a guraszádai, priszlopi s a román történésektől bizáncinak kinevezett hosszahajós templomok, a nagycsulai, nagyosztrói, sztrigyszentgyörgyi, berekszói, ribicci templom képviselik e vidéken a keleti művészet hatását, a havasalföldi egyházak szegény rokonait. Hív őrei az erdélyi román nép történelme első nyomainak, s beszédes képei kultúrájuk s művészetük fejlettségének Gyulafehérvár grandiózus katedrálisa mellett...

A kép, melyet Erdély három évszázadának művészetéről nyújthatunk, talán töredékes s keveset nyújt, de híven jellemzi a kort, midőn Erdély gypűntúli határ-

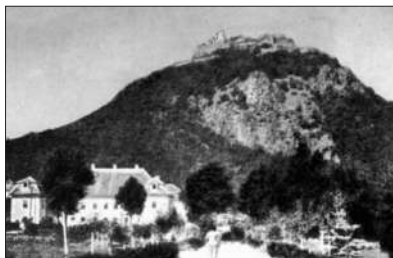


A szelindeki Büszkevár

vidékből szervezett tartománnyá emelkedik s természeti kincsei, elsősorban az arany és a só megvetik gazdagságának alapjait, művészeete későbbi felvirágzásának lehetőségét. E kor vezet át a káoszból a rendezett világba, ekkor válik egységessé és hatalmassá a magyar ki-



Sebesvár



Déva vára

ráltság s alakul ki Erdély politikai és néprajzi arculata; a három nemzet települési területei elhatárolódnak s e korszak végén jelenik meg a negyedik nép is. Kialakulnak a vármegyék, a székely és a szász székek, sajátos kiváltságaikkal; sorra épülnek az első várak, amelyeket részletesen ismertetünk a következő lapokon. E korban alakulnak ki Erdély városai is. A bányavidékeket védő királyi várak – Gyulafehérvár, Dés, Kolozsvár, Torda, Déva, – az első városok magvai s ezeket követik a szász települések, Nagyszeben, Medgyes, Segesvár, Brassó, Szászsebes, Szászváros, Szászrégen, Beszterce s ekkor, a XIII. században szerveződnek a gazdasági élet később annyira virágzó középpontjaivá. E kultúra azonban még bölcsőkorát éli az Árpádok idején, a művészet hordozója a nyugati egyház, amely erős gyökeret ver Erdélyben; a műalkotások kivétel nélkül az egyházzal állnak kapcsolatban. A fehérvári katedrális s a kisebb templomok, amelyeket a századok pusztításai a dolgok kiszámíthatatlan rendelésé-

ből elkerültek, a nyugati művészet döntő meggyökeresedését vallják s az anyaországgal való szoros stílusbeli kapcsolatot, amelynél még a politikai egybefüggés is lazább s bizonytalanabb volt néha. Erdély melegágya volt a partikularizmusnak, az ifjabb királyok nagyratörő terveinek s a vajdák önállósulási törekvéseinek; a művészet azonban szoros egységben élt az erdőninneni vidékkel. Az építés transzszilván vonásai ennek ellenére megjelennek, hogy világosabban domborodjanak ki a következő századokban.

Második fejezet A GÓTIKA ERDÉLYBEN

ERDÉLY az előző századok állampolitikai vajúdásai után a XIII. század végén kezdi felvenni egységes képét; elhelyezkednek népei, a nemzetalkotók s a letelepedettek, kialakulnak a szervezett határőrvidékek s megvetik a városok alapját, hol csakhamar életerős, virágzó kultúra, fejlett közgazdasági élet s polgári öntudat alakul ki. Az Anjou-királyok kora Erdély fellendülésének ideje; az uralkodók Balkán–politikája a keleti kereskedelem útjainak átmenő állomásait fejleszti ki. A korlátlan hatalmú királyok jogara alatt biztonságban élő polgári rend tényleges uralma ez, amely Károly Róbert alatt jegecsedik ki s fénykorát éli Nagy Lajos és Zsigmond idejében. A városok

gazdagodásán épülnek a falvak is, nincs többé gazdátlan vidék, a gye-
püelve rendezett tartománnyá vá-
lik, melynek természeti kincsei az
egész magyar birodalom gazdag-
ságának szilárd alapjai. E kialakult
védelmi rendszer, e gazdagodás és
rendezettség építi fel a XIV–XV.
század Erdélyét; Zsigmond boldog
korát követik az erdélyi uralkodók,
a Hunyadiak, kiknek ez országgrész
művészete annyit köszönhet. A po-
litikai körülmények, a főhatalom
végleges megszilárdulása s Erdély
általános polgárisodása adta meg
e két században a művészet felvirá-
gozásának lehetőségeit.

E művészet, a gótika azonban
Európa–szerte már utóvirágzását
élte s hozzánk épp oly elkésve ér-
kezett, akár a románkor stílusa;
e retardáció a magyar művészet
egyetemes jellemvonása. Bizonyos
szellem- és gazdaságtörténeti kö-
rülmények azonban szerencsésen
párosultak e száz éves késedelem-
mel. A virágzó középkornak hie-
rarchiára és egyetemességre törő
szelleme éppen e két század ma-
gyar uralkodóiban nyert megteste-
sülést, Károlyban, Nagy Lajosban,
Zsigmondban s a Hunyadiakban;
másrészt Erdély meggazdagodó
polgár-urainak körében, városépítő
kereskedőinek s iparosainak szer-
vezett céheiben e kollektív jellegű
művészet felvirágoztatása termé-
keny talajra lelt. Erdély felépülő
városai egy keleti Flandria képét
vetítik elénk, hol a gazdag polgárok



A kolozsvári
Szent Mihály-templom

a gótika igazi mecénásai, kik szívós
türelemmel hordják össze városfa-
laik köveit s építik fel mindnyájuk
büszkeségét, a piaci főtemplomot.
Így formálódott ki a végvárok hazá-
jában, ebben az erődépítő világban
a sajtáságos jellegű erdélyi gótika.

Az erdélyi gótikáról írni csak-
nem annyi, mint magáról a mai
Erdélyről írni, az egész bánatos
országról a hegykoszorúk között.
A gótika már egyetemes művészet
itt, egyházi és világi architektúrá-
jának érdekességével, tömérdek
emlékének arculatán feltűnő közös
vonásaival, egyházi festészetével. E
műemlékek jóval szerencsésebben
jártak elődeiknél s részben rene-
szánszkori utódaiknál is; a Keletre
jutott késő gótika ölelkezik Erdély



A kolozsvári
Szent Mihály-templom belseje

városképeiben s magányosan álló monumentumaiban a késői barokkal, amely az empire-ba hajlik. E két nagy stílusáramlat uralkodik Erdély maiglan is érzékelhető művészetében; alapvető jellege természetesen a csúcsíves modort emeli az élre. E szó, hogy „csúcsíves”, azonban kevésbé találó szinonima Erdély művészetére. Az erdélyi gótika nem a Sainte Chapelle, vagy Rheims kőcsipkéinek elanyagtalanodott álma, nem a Notre Dame ezerarcú mesevilága s nem Köln vagy Strassburg valószínűtlenül magasba nyúló boltozatainak s felhőkarcoló tornyainak áhítatos fensége. Erdély gótikája a várépítés hagyományainak nyomán voltaképpen a román kor jegyeit hord-

ja. Szó se róla, a templom alaprajza gótikus, azok a boltozatok is, a mérművek az ablakokon, a pálcatagok a portálokon s olykor a szobrok a fiálfaragványok baldachinjai alatt; de hiányzik az architektúra metafizikai jellege, égbenyúló karcsúsága, spirituális törekvessége s az a légiesség és miszticizmus, amely e nagy stílus – Taine szerint az egyetlen önálló a görög mellett, mit az emberi szellem alkotott – legsajátabb jellemvonása. A súlyos tömegű, vastag falak, a mérsékelten hangsúlyozott vertikalizmus, a tér és tömeggondolat világos érvényesülése lefosztja Erdély gótikájáról a stílus nem egy jellegzetességét; a fal itt jóval tekintélyesebb, mint a csipkézett, áttört, színes mesevilágot elévarázsoló üvegfestményes ablak, a támasztóívek elmaradnak s a csontváz nem jut kívül a testen. A legtöbbször magányos torony mindig megtartja a donjonoktól örökölt négyszöges alapzatát s e négyszöges jelleget megnyugtatóan zárja le a négy kis fiatorony, a legsűrűbben hangsúlyozott erdélyi gótikus forma – voltaképpen a magyar – a román építészet felsőitáliai eredetű motívuma.

Biró József

(Folytatjuk)