

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

KAOTIKUS REND

Vagyis ábrázolási rendszerek és az ábrázolhatatlan rend és káosz

doktori értekezés

György I. Csaba BORGÓ
Munkácsy- díjas festőművész
2008.

Témavezető:

Nagy Gábor Munkácsy díjas festőművész DLA habil egyetemi docens,
Magyar Képzőművészeti Egyetem

Köszönet:

Dr. Keserü Katalinnak az ELTE Művészettörténeti Intézet docensének

Pozbai László tanárnak, Szirmabesenyő

Szlukovinyi Péternek, Miskolc

Tartalomjegyzék

Bevezető (A régmúlt hagyományaitól a mostani időkig).....	5.old.
Kísérlet a Káosz és a Rend fogalmainak a megközelítésére a művészetben.....	31.old.
A kozmikus ember és a művészet. A szimbólumok eredete.....	37.old.
Kultikus helyek, építkezések	52. old
Kísérlet a jelenkor művészetének értelmezésére.....	71.old.
Ortodox hatás és a "frissen festve" kihívások.....	94.old.
A logikai rendtől és rítusoktól a színekig.....	129.old.
A számok rendje.....	160.old.
Képjegyzék	177.old.
Felhasznált irodalom.....	179.old.
Szakmai önéletrajz	181.old

Vázlatok a Jónás Könyvéhez 2007

Bevezető

(A régmúlt hagyományaitól a mostani időkig)

A címben lévő két meghatározó princípium már akkor létezett, amikor még egyáltalán ki sem voltak alakulva a fogalmak (bár ezek kialakulásának kezdetéről semmit sem tudhatunk pontosan).

Ezeknek a fogalmaknak valamilyen definitív és kizárólagos meghatározása nem céлом, annál inkább sem, mert történelmileg maguk is sokat változtak az idők során, és változnak a mostani időkben is, és változni is fognak az élet és ezzel együtt a gondolkodás változásával együtt.

Mielőtt, azonban mégis kísérletet tennék valamilyen megközelítésre, vagy, bátor szóval élve, megfogalmazásra, néhány másoktól kölcsönvett gondolattal szeretném alátámasztani azokat, amelyeket akarva akaratlanul, sajátjaimnak gondolok.

Ezt a bevezetőt nem titkolt szándékkal hasonlíthatónak írtam, a nagy és sok pénzdíjjal jutalmazott atlétikai versenyekhez, amelyeken a hosszútávfutás számaiban, az első körök megtétele során egy úgynevezett "nyulat" szoktak alkalmazni, aki aztán gyorsan fut rövidtávon, és magával húzza a többi versenyzőt, majd szépen kiszáll a táv bizonyos részén. A nyúl alkalmazását annak reményében teszik menedzserek, hogy akkor és ott: esetleg világrekord születik, és a nagyérdemű közönség úgy érezze magát, mint, aki nem marad el a csodával határos szenzációtól, abban az időben, amelyre épp érvényes belépője van. A szervezők pontosan kiszámítják ezt az effektust.

Erre a későbbiek során még visszatérek.

Az akkor, ott és abban az időbeni megfogalmazás nagyon fontos sarokpontjai a mostani gondolataimnak, amelyeket több-kevesebb intenzitással saját időmhöz viszonyítva, elég régóta görgetek magam előtt.

Sokáig gondolkoztam, hogy helyénvaló-e egy sportból vett hasonlat egy ilyen jellegű disszertációban, de mivel az ókori görögökről és az európaiságról, majd úgylis többször szó esik a dolgozatomban, hát úgy vélem, hogy nem helytelen ennek a hasonlatnak az alkalmazása.

A régmúlt hellénjei, ugyanis többek között, abban különböztek a többi levantei néptől, hogy életbölcseletükre erőteljesen jellemző volt a kalokagathia, vagyis az erkölcsösség és a szépség olyan szeretete, amelynek az alapja a szép, és harmonikusan fejlett emberi test.

Ennek érdekében létrehozták az úgynevezett (gümnaszion) gimnáziumokat, a testnevelésen alapuló iskolákat, amelyek a filozófia és egyéb tudományok tanításának intézményei (is) lettek. A fő tantárgy azonban a gimnasztika, vagyis a testnevelés maradt, mivel úgy tartották, hogy csak ép testben foghatnak ép gondolatok.

(A későbbiekben erről ismét szó esik.)

Sikerességük egyik titka azokban az időkben, pont ebben rejlett, és ezt az életfelfogást tükrözte a művészetük is, legalábbis, amikor annak klasszikus periódusáról beszélünk.

Fontos ez olyan szempontból is, hogy pontosan ezeknek az elveknek alapján nevezték magukat európaiaknak, és másokat barbároknak, egyúttal magasabb rendűnek minősítve saját kultúrájukat, mint az összes többi létezőt.

Ez a hagyomány aztán végig kíséri és kísérti, több mint kétezer ötszáz éven Európát.

Feltevődik a kérdés, hogy miben is állt ez a magasabb rendűség érzet, mi képezte a lényegét?

Ahogy a különböző sportverseny számoknak is meg volt és van a maguk rendje, úgy az ókori görögök az élet minden területén, mindent igyekeztek kanonizálni, és rendszerekbe szedni.

Az összes sportfélések együttes rendjét, pedig maga az Olümposz hegyénél történő négyévenkénti vetélkedők képezték. Annyira meghatározó volt ez számukra, hogy még az idő múlását is olimpiasi években mérték.¹

Az ilyen események fontosságának a súlyát abban az őseurópai világlátásban, még az is kiemeli, hogy a sportjátékok idejére a háborúkat is felfüggesztették. Másrészt pedig, a gyarmatosítási, kalandjaikba és hadjárataikban elért harci sikereiknek az alapját pontosan a rendszeres testnevelés képezte.

¹ (Az Ókori Olimpiák, 13. old. Keresztényi József Kis Olimpiatörténet, Gondolat Kiadó Budapest, 1988)

Nigel Spivey² a BBC részére készített műsoráról írt tanulmányában kitér erre a „görög jelenségre”, amelyet a hellének önmaguk európai identitástudatának a fundamentumaként jelölnek meg.

A görög gümnosz szó meztelenséget jelent, és a gümnasium azt a helyet jelenti, ahol meztelenül kell a testgyakorlatot végezni.

Nagyon kedvelték az izmos, erőtől duzzadó test látványát, és a szinte hivalkodó meztelenségét a győztes atlétáknak, és őket ilyen formában ábrázolták, és faragták márványba, mintegy példaként az örökkévalóság számára.

A győztesek valóságos hősként éltek a köztudatban, és a nagyobb versenyek alkalmából a szobrászok, amolyan emléktárgyakként hozták létre a róluk készült alkotásaikat.

Valóságos műhelyek léteztek, amelyek az ilyen atlétákat megörökíteni igyekeztek.

Az egyik ilyen ismert kőfaragó mester Polükleitosz volt, aki Olümpia és más viadalok helyszínére készített megrendelésre szobrokat.

Ő számításokat végzett, és kánonokat igyekezett megszabni, arról, hogy hogyan kell kinéznie a tökéletes testnek és ezt követendőnek gondolta az atléták számára.

Azt állította, hogy az esztétikai értelemben vett sikeres test alakja, görögül szkhémája úgynevezett kánonok, vagyis szabályok harmóniájában rejlik.

A kánon olyan szabály, amely tekintélyt jelöl, és, amelyet illik figyelembe venni.

A fiatalokra szinte előírás szerűen teherként nehezedett, hogy a Polükleitoszi normáknak meg kell felelni. (Széles vállak, erős mellkas, izmos csípő, és feszes farizom, vádli, stb.)

Nem is volt olyan könnyű megfelelni azoknak az elvárásoknak, amelyeket a szobrászok állítottak a fiatalok elé.

Polükleitosz³ szerint a művész szerepe a díjnyertes testek kialakításában legalább annyira fontos, mint az edzőké a gümnasiumokban.

² (Polükleitosz- 72.-75.old., Nigel Spivey: Világteremtő Művészet. Gabo Kiadó 2006.)

³ (EMBERIBB AZ EMBERINÉL, POLÜKLEITOSZ ÉS A TÖKÉLETES TEST:Nigel Spivey 2006, 72.-75. old.Világteremtő Művészet BBC KÖNYVEK Gabo Kiadó)

Az ábrázolás feszességében a khiasztikus egyensúly, vagyis a kereszt irányú feszesség (khiaszma), érvényesült, amelyet aztán az olaszok contraposto-nak neveztek a reneszánszban.

Ez a fizikai törvényszerűségek figyelembe vételével kialakított szép emberi testtartás és ez által a test ábrázolása a tökéletességet kell keltse a nézőben és egyúttal .

Azt gondolom, hogy a mai „európai” testépítő mozgalom nem is esik szemléletében oly messze az ókori görög elképzelésektől.

Mostanság ugyanúgy, mint az ókori görögöknél a különböző fitness és testépítő bajnokságokon a zsűri ítései méricskélnek a versenyzők izmait, arányait.

A régmúlt hellénei nagyon kedveltek mindent egy meghatározó kiindulásponton visszavezetni, és ez által, kanonizálni.

Ha valami a saját elképzeléseik szerint nem fért bele a rendszereikbe, de mégis tapasztalati úton érzékelték a jelenvalóságát, annak vagy új szabályokat igyekeztek kitalálni, vagy a káosz, azaz rend előtti állapottal nevezték meg.

Ha Polükleitosz magatartását vesszük figyelembe, akkor rögtön kiderül, hogy az efféle ráhatás az bizony mágikus cselekedet, mert maga a szépség, nem máshonnan, hanem egyenesen az Olümphosz hegyéről, az istenektől származik, és mint ilyen, mitikus elemeket is tartalmaz.

Heller Ágnes erre vonatkozó előadásában⁴ az aiszthesziszt, a kalokagathia kialakulásának szemléletében (is), és egyúttal, mint az éthoszban megnyilvánuló döntő fontosságú elvet, a görög gondolkodásban, és ez által később az európaiban, mint fentről, az isteni szférából kapott ajándékot, és kötelező követendő tényezőt említi. (személyes jegyzetelés)

Ezek az elvek pontosan definiálták a közösség együvé tartozásának rendjét.

Aki nem ezeknek a kánonoknak a rendje szerint élt, az nem is volt európainak tekinthető, vagyis barbárnak minősült.

A gondolatkör, amihez a káosz és a rend fogalma köthető, szintén görög eredetű.

⁴ (*Heller Ágnes előadása Eger: Eszterházy Károly Főiskola 2007. márc.7.)

Ebből a kettős fogalomból a káosz az ősbibbnek mondhatóbb, és mitikusabb telítettségű.

Ezzel viszont szorosan összefügg a rendről való elképzelés is.

Az ókori görögök gondolkozásának értékrendjére az volt jellemző azokban az időkben, hogy az antropomorf karakterű isteneik is ugyanazon a hegyen laknak, amelyen a testkultúra versengő atlétái viaskodtak a győzelemért.

Ez nem más, mint az Olümposz hegye.

És pontosan ide köthető a mitológiájuk keletkezésének földrajzi helye is.

A HEGYHEZ, amelynek szelleméhez azokban az időkben egyetlen nép tartozott, és amely a mostani időkig valamilyen meghatározójává vált az európaiságnak, de, ha mostani Olimpiai Játékokat, mint a világot izgalomban tartó eseménysorozatot vizsgáljuk, akkor nyugodtan azt mondhatjuk, hogy ez bizony ma már úgy is értelmezhető, mint a globalizáció egyik kortárs kelléke.

Hogy miként vált azzá, (többek között ez is) az talán egy történeti-szociológiai értekezés témája lehetne.

Én itt inkább az idő rendjének a gondolkodásban, és ennek is a művészi vetületében érzékelhető konkrét világából igyekszem az észrevételeimet oly módon megfogalmazni, hogy a vizualitás szimultán gondolatiságától, azért ezzel a szándékkal, amennyire csak lehetséges ne távolodjak túlságosan el.

Ennek céljából a gondolatokat az idők áthidalóiként használom.

A „világunk” keletkezése hasonlítható a görögök esetében is a többi levantei író nép mítoszaihoz.

Gecse Gusztáv⁵ a Vallástörténet című könyvében így ír erről:.....

.....” *A görög világkeletkezési folyamat élen- akárcsak a többi ókori kozmogóniában- a káosz áll. Ez a káosz kezdetben nem más, mint a tátongó üresség, később pedig az öröktől fogva létező elemek zűrzavaros összevisszasága.*”

Ha itt antropomorf istenekről beszélhetünk, amelyeknek, vagy inkább akiknek az emberek között levősége egyúttal meg is különböztette a görögöket a többi

⁵ (Az istenek és a világ születése 69.old. GÖRÖGORSZÁG RÉGI VALLÁSA . Gecse Gusztáv, Vallástörténet, Kossuth Könyvkiadó Budapest, 1980)

népektől, akkor ezek az istenek nem mellőzik a testiséget, sőt maguk is a testiségből lettek.

A káosz mellett fontos szerepe van ugyanis az Erosznak, ennek a maszkulin karakterű istenségnek, amely keletkezését tekintve az élőlények természetes szaporodásának megfigyelése alapján az emberekhez hasonlatosan termékenyvé teszi Gaia-t a Földet, amely, vagy aki az isteni aktus női megfelelője, vagy inkább résztvevője.

Kizárólag az ők közreműködésével volt lehetséges a rendezett világ kialakulása.

A gondolkodásra jellemző, hogy azokról az időkről, amíg ez a rend nem született meg, meglehetősen kusza és kaotikus képet őriz az írott, vagy az íratlan emlékezet..

Erosz amolyan mitikus közeg, mert Uranosz a közvetlen nemző.

A zűrzavaros helyzetet egyszer és mindenkorra Kronosz teszi egyértelművé, azzal, hogy véget vet neki. Az övé az idő, vagyis a periodikussághoz köthető rítus.

Elszakadásakor Uranosztól, az atyjától nem is igyekszik mellőzni a kegyetlenséget, mint emberi aspektust, majd ugyanolyan kegyetlenség szenvedő áldozata lesz, saját gyermeke, Zeusz által.

Ezek a történetek már számomra a továbbiakban lényegtelenek, abból a szempontból, hogy mi a végkimenetelük. A civakodó isteni életek olümposzi színjátéka közbeni események csak annyiból érdekesek, amennyiben egy íratlan kultúra ismétléseken alapuló periodicitása kölcsönözte nekik azt az erőt, ami összetartotta azt a közösséget, abban az időben, és, ahogyan kapocsként működött a későbbi európai koroknak az eszményit kereső, visszatekintő, heroikus kísérleteiben.

Én elsősorban az egyén, mint a társadalom részének a lehetőségei szempontjából szemlélem ezt a jelenséget.

A mostani tudásunk szerint azokig az időkig, amelyekben az ókori Görögország története zajlott, egyetlen társadalom sem engedett annyi lehetőséget az egyén számára mint az övéké, és egyetlen társadalom sem igyekezett annyi szabályt létrehozni akár a fizikai személy, akár a közösség viselkedési, gondolkodási, és alkotási lehetőségeinek szempontjából, mint az ókori helléneké.

Ez alól talán csak a zsidók kivételek, de az ókori (és a mai) héberek törvényeinek rendszere egyetlen elvre vezethető vissza, ami a teremtréstől a messiás majdani eljöveteleig ugyanabból az egy forrásból táplálkozik, (Tóra) és ugyanarra az egy elvre (a Teremtő tisztelete) is vezethető vissza, míg ez a görögöknél rendkívül szerteágazó.

Mivel e mostani, ámbár régebben is megfogalmazódott gondolataim, többnyire csak a művészet gyakorlata által kerültek általam, (vagy mások által) rögzítésre, de én itt most együtt használom őket, néhányszor az atlétikához hasonlítva, ebből a fontos görög élettartozékból, vagy nevezhetjük életelvnek is, kölcsönvett, a fentebb említett események szereplőiként megidézek olyan gondolkodókat, művészettörténészeket, művészeket, akik talán hitelessé teszik a mondanivalómat.

Ezzel egy olyan problémakört érintek, amelyről tudom, hogy régi, és tudom, hogy még hosszú ideig fenn is marad, ugyanis a káosz és rend kérdése egy szellemi viszony, ami viszont más, mindig az adott történelmi, és társadalmi viszonyoktól függ.

Voltak történelmi korok, amelyekben a vezető szerepet betöltő gondolkodók úgy vélték, hogy a művészet olyan rendszer, amely az érzékiségen alapul, és később a társadalom már túlhaladta a különböző, akár rokoni érzelmekre alapozódó érzékiség, vagy véri kötelék állapotát. És ezzel a művészet betöltötte történelmi küldetését, tehát fölöslegessé vált.

E helyett egy erős rendszerű, vagy logikai szabályokon nyugvó ésszerű társadalmat szerettek volna létrehozni. Ennek pedig a szellemi alapjául a logoszt találták a legalkalmasabb kifejezési, vagy inkább elfogadható formának. Természetesen a logoszra csak hivatkozni lehetséges, mert nem valami megfogható dolog, vagy bármilyen tárgyasult valóság.

A logosznak az a természete, hogy csak saját szabályrendszerében létezik, és miután felismerte önmagát, és képessé vált teljes, csak önmaga által létrehozott szabályokat alkotni, amelyek szerint működik, ezzel mintegy függetlenedik minden más, az őt létrehozó körülménytől. A rendszere, amely egyúttal a lényegét is jelenti,

lehetőséget teremtett az őt, egyéb, eszenciáját tekintve idegen célra felhasználóknak, hogy akár türelmetlenné is lehessenek más típusú rendszerekkel szemben.

A logoszt mint a tiszta gondolkodás eszközét, alkalmazhatták tőle idegen célra úgy (is), hogy más rendszereket (mint pl. a szimultán vizuális gondolkodást) igyekezzenek, saját hatáskörbe bevonni, és azokat a magukénak alárendelni.

Gyakran lehettünk tanúi amint, amolyan kizorító törekvés-ként használták és az ilyen megnyilvánulásokat intézményesítették. Ilyen intézmények lehettek a jósdák, vagy az uralkodók mellett működő bölcs tanácsadói testületek, vagy akár Platon Akadémiája, de Néró is ilyen testülettel vette magát körül.

A logosz, mint „eszköz” általában nem túl hosszú idejű, és nem ritkán, politikai indíttatásból megalkotott hegemoniája, azokban az időkben, amelyekben ilyen módon "hasznosították", nem tűrte a mellette létező erős társadalmi beágyazódású struktúrákat, és többnyire fel is használták az ilyenek ellen. Legtöbbször valójában csak hivatkozási alapként helyezték előtérbe és mögötte más, egyéb természetű szándék húzódott meg, mint például a hatalmi harc, stb.

Ha viszont, akár hivatkozási alapként is már sikerült teret nyernie, akkor nem volt továbbra szüksége azokra a tényezőkre, amelyek bizonytalanná teheték felsőbbrendűségét.

A logosz nem valami az Olümposz hegyén, az örökkévalóságban létező statikus axióma.

Törvényszerűségek szerint működik, és törvényeket is hoz létre, vagyis csak tevékenyen létező.

Tevékenysége azonban öntevékenység, mivel nem az anyagiságra vonatkozó bármihez hasonlítható konkrét aktivitás a jellemzője, bármennyire igyekeztek más célok szolgálatába, például az államvezetésébe, stb. állítani.

Vagyis a logosz LÉTEZŐ világ, de csak saját törvényszerűségeiben rejlik a lényege, és nem az anyagi világ fizikai törvényei szerint működik.

A gondolat hozza létre, és a gondolat törvényei szerint is lesz valósá. A gondolat pedig nem öncélú, hanem tevékeny, de ugyanakkor elvont is.

Az örök kérdést, hogy anyagi természete is létezik, vagy magának az anyagnak részeként a gondolatban rejlik mibenléte, vagy csak attribútuma annak: nem célokom feszegetni.

Kérdés, hogy az egyénhez köthető-e a mibenléte, vagy csakis társadalmi vonatkozásban említhető.

Az is kérdés továbbá, hogy az egyén hogyan boldogul a nagyon erős kánonok által meghatározott társadalomban.

Ez nyugtalanította *Madách Imrét* is, amikor végig vezeti Ádámnak nevezett individuumát (*Az Ember Tragédiája*: megj. 1862) a különböző kaotikus, és látszólag rend alapú társadalmak történelmi korszakain.

Azt sem lehet mellékes körülményként tekinteni, hogy Madách a romantikus világnép bűvkörében nem is nagyon gondolkodhatott másképp, mint kora más, nagy gondolkodója, ugyanis az önkeresés és ennek az utópisztikus megvalósulási lehetősége az előző korok hozadékaként általában meghatározta a kor világlátását.

Madách nem talált elfogadható végső megoldást a felvetődő kérdésekre, amelyek végig kísérik hősét a történelmen. Minden kialakult rend egyúttal egy újabb káosz kezdete lett.

A kérdéskör a valóságban is nyitott, de megoldatlan maradt, és továbbra is ott kísértette a társadalmakat, ahol a leg nehezebb volt összeegyeztetni az elvszerűséget, a kulturális tradíciókkal, és az új „kihívásokkal”, amelyek valamilyen fajta új rend keletkezését sürgették.

Ez a rend természetesen mindig a ráció előre vetített gyermeke kellett legyen.

Csak kuriózumként megjegyzendő, hogy a hatalomra jutott kommunista rezsim 1954-ben be is tiltatta *Az Ember Tragédiáját*⁶, a színtársulatok előadásának repertoárjából, azzal a kifogással, hogy a benne ábrázolt világnép nem felel meg a kor követelményeinek, és mint a polgári szemlélet megtestesítője, túlságosan dekadens, és mint ilyen, az eszmeisége nem mutat a haladás irányába.

A XX. század úgy köszöntött az emberiségre, mint a lehetséges megoldások legjobb alternatíváit kínáló éra.

Szinte az összes felkínálkozó alternatívája a kornak, mind-mind a logikusság fényében fölmutatott pozitív lehetőségeként látott napvilágot.

⁶ (Madách Imre: *Az ember tragédiája előadásainak betiltása 1954*, Internet információ-Google.hu)

Ugyanakkor mindegyik ilyen doktrína, valamilyen mítosz, egyáltalán nem logikusnak mondható érzelmi tartalommal telítettségével próbálta manipulálni az embereket.

A mítosz befogadásához viszont már szükség volt egy olyan fajta etikára, amely a boldogulás előre vetített jövőképét minden egyes egyén, és a közösség számára is elérhetőnek mutatta be.

A társadalmi összetartó etikai mérce lazulását vagy ennek a hiányát a marxista alapú társadalmi gondolkodók is észrevették és lényeges jelenségnek tartották.

Természetesen, az új alternatíva az ők szempontjukból is csupán a racionális alapon történő változtatás lehetett.

Nem akartam megkerülni ezt a világméretűvé terjedt szemléletmódot, mert úgy érzem, hogy ezzel a történelmi kereteken kívül helyeztem volna fejtegetéseimet, másrészt engem, mint nagyon sok hozzám hasonló kortársamat is személyesen érintett erre a világnézetre alakított társadalom.

Jobban mondva erre a világnézetre, mint az egyetlen és a jövő ígéretének csakis egyetlen üdvözítő, és logikus rendjére hivatkozva épített társadalom.

A szovjet nevelési kánonok egyik legjelentősebb kidolgozója, **Makarenko**⁷, akinek elvei majdhogynem kötelező érvényűek voltak a szocialista országokban, az „archaikus” korban, azt vallja, hogy az egyéni magatartást a közösség méltóságának tisztelete szabályozza.

Épp ezáltal valósulhat meg az egyén érvényesülése, ugyanis az egyén, mint közösségi tag, aktív és fontos szerepet játszik a kollektív tudat formálása szempontjából.

Makarenko így ír, erről....”*a mi becsületünk mindig aktív követelés önmagunkkal, és másokkal szemben: kívánom, és megkövetelem, magamtól és másoktól, hogy legyenek tekintettel a közösség érdekeire, kívánom a teljes munkaidőt, a teljes felelősség jogát, erőim teljes kifejlesztését, a teljes tudást, kívánom és követelem a minél tökéletesebb, minél helyesebb cselekedeteket.*”

Ez bizony visszavetítve a régmúltba, kívánalma lehetett volna az összes ókori görög mitológiai hősnek is.

⁷ (Anton Szemjonovics Makarenko, szovjet író, pedagógus: a kiskorúak számára szervezett munkatelepen formálta ki új nevelési rendszerét, és az új közösség alapjául szolgáló pedagógiáját.)

A káoszt kerülendő, és meghaladni óhajtó rend szempontjából vizsgálva a jelenséget, egyáltalán nem lényeges, hogy egy másik időben történnek ezek a kijelentések.

Makarenko, bár a személyisége, majdnem mitizált történelmi figurává növekedett, a görög hősköz hasonlóan meg kellett küzdi a kaotikus állapotokkal és egy régebbi eredetű mítosszal.

Meg kellett küzdenie ellenfeleivel mint az amolyan Szküllá és Kharübdisz között átjutni kívánó hősnek. Az új eszmék hirdetői, akik a múlttal teljesen le akartak számolni, a nagy ellenség, a burzsoázia hatásával vádolták Makarenkot, mondván, hogy ezek az eszmék nem mások, mint a kapitalista polgári ideológia tételei, amelyeknek az alapja Kanti ihletésű.

Erről azonban Makarenko másként vélekedett. Ő a polgári személyiséget diszharmonikusnak tartotta az új világban, amely diszharmónián túl kell lépni. Ez nem egyéni igényű megvalósításon alapulhat, hanem társadalmi elvárású.

Szerinte az egyén erkölcsi és boldogság igénye magában foglalja az egész emberiségét.

A következő megállapításra jutott:.....” *A régi gondolkozás szerint, ha én boldog akarok lenni, a többiekhez semmi közöm. Az új gondolkozás szerint boldog ember akarok lenni, s ehhez a legbiztosabb út, ha úgy cselekszem, hogy mindenki boldog legyen: akkor én is boldog leszek*”.....

Az új világ teoretikusai minden más alternatívát kizáró, gyors és látványos átalakulást sürgettek abban az időben.

Mindezt az új típusú ráció szellemében és az arra való hivatkozással tették.

Makarenko látta, hogy ez így nem helyes, mert nincsenek meg benne az időbeli átjárhatóságok lehetőségei, és túlságosan türelmetlennek találta ezt a módszert, amely nem volt tekintettel a hagyományokra.

Így fogalmazott:... ”*Annak a bölcsességnek a szabálya, hogy miképpen legyünk boldogok, szerintem a következő: Ne siess boldognak lenni*”.....⁸

Az egyén boldogulása összefügg azzal az életérzéssel, hogy mennyire hasznos, és mennyire aktívan kreatív a társadalom részeként.

A kérdés nyitott marad a jelenben is.

⁸ (38.old Zrinszky László: Makarenko etikai nézetei. Tankönyvkiadó Budapest 1964)

A 19.század, és különösen a 20., olyan soha nem látott gyorsuló tempót diktált a technikai fejlődés által az emberiségre, amelyet egyáltalán nem, vagy csak nagyon nehezen tudott az évszázados, sőt évezredes kulturális hagyományok beidegződött rendszereihez szokott társadalom feldolgozni.

A társadalom szót használom, bár ezt a jelenkor globalizálódott világában egységesen inkább csak lakósnak lehetne nevezni.

Azért lehet ilyen megállapításokat leírni, mert ma már teljesen autonóm civilizáció, amelynek nincsenek kapcsolódásai más civilizációkkal: talán nem is létezik.

A civilizációk és a hozzájuk tapadó kultúrák az egyének által "vannak".

Az európai, és különösen a nyugat európai típusú kultúrák a pragmatista és szekularizált társadalmakban az egyének ugyanolyan fizikai és biológiai törvényszerűségek szerint élnek, mint az ezelőtt több ezer évvel élt elődeik, vagy a sokszor „primitív” jelenkori társadalmak egyénéi.

A mítoszok, és legendák rendjén, és alapján nyugvó társadalmak saját rendszerében, és a vallások tanításainak értelmében például az egyén halállal szembeni szorongása egy természetes felfogás része volt, amelynek pontos helye volt, úgy a mindennapi gondolkodásban, mint a rituális, gyakorlatokban.

Ez a művészetben, amely szintén szerves része az ilyen társadalmak életének, ugyanúgy tükröződik.

Mircea Eliade a Mítoszok, álmok és misztériumok című tanulmány kötetében megemlíti, hogy az ókori”görög mitológia már kétezer éve elvesztette aktualitását, amikor valakinek eszébe jutott a modern európai ember alapvető viselkedéseinek egyikét az Oidiposz-mítosssal magyarázni”

A továbbiakban kifejti, hogy a viselkedés motivációkat abban keresték, hogy összevetették a pszichoanalízis és mélylélektan módszereivel az ilyen, első ránézésre igazolhatatlan történelmi élethelyzeteket.

Összevetették a keresztény ideológiát is a totemista világlátással.

Eliade nem vitatja az ilyen összevetések létjogosultságát, sőt azt gondolja, hogy abban segíthet, hogy jobban megérthetővé váljon az, hogy amit pszichikai aktualitásnak nevezünk, annak története, sőt őstörténete van.

Ez az őstörténet, vagy őstörténetek, nem másban, mint a mítoszokban rejlik, illetve rejlenek.

A mítosz, amit az európai modern gondolkodás az avított szimbolikus és tudománytalan provincialitással azonosított.

A felvilágosodást követően, kezdett kialakulni az a gondolkodásmód, hogy, ha bármi, amiről szó volt, az nem volt kellő tudományossággal argumentálva, az vagy hamis volt, vagy csak mese lehetett, és szemben állt a valósággal. És, ha már egyszer mese, akkor mint ilyent mindent, ami mégiscsak kultúrának tetszett: mítosznak minősítették.

Márpedig pont az európai kultúrák által primitívnek gondolt archaikus társadalmak a mítoszt egyenest a társadalmi és kulturális identitásuk alapjaként élték meg. (És élik meg ma is.)

Számukra ez az eleven mítosz az abszolút igazságot jelentette, ill. jelenti, mert szenteknek mondhatóak a benne rejlő történetek, és nem valamilyen meseként, vagy valamilyen a fantázia világban lévőként, vannak jelen a közösség életében, hanem az élettől telített valóság egyetlen és igaz kinyilatkozásaként.

A valóság ilyen megélése egy olyan univerzum-látást jelenít meg, amit a modern európai ember egyszerűen elintéz a vallásosság fogalmával.

Csak hogy a vallásosság az emberi létet nyitottá teszi a szellem értékeire, és nyitottá teszi a másik ember felé is.

A példaadás értékeivel, szociális mintát ad a másik ember számára, ami segíti, hogy kilépjen a személyes helyzetekből, túllépje az esetlegest és egyedít, és ez által univerzálissá lehessen.

Eliade a továbbiakban fölteszi a kérdést, hogy, ha mostanra kiderült, hogy a mítoszok nem a „primitív” társadalmak gyermeteg meséi csupán, akkor mivé lettek a mítoszok a modern európai alapú gondolkodású társadalmakban?

Hogyan tud boldogulni az egyén, egy minden magasztos eszmeiséget nélkülöző világban?

Ugyanez a kérdés foglalkoztatta Makarenkot is, hisz az etikai nevelés a példaadáson alapszik, aminek az eredője bizony: mitikus természetű.

Valahogyan nem talált a szentségtől megfosztott, kiüresített új ideológiai rendszerben, vagyis inkább: rendszer nélküliségben kellő fogódzókat.

Eliade⁹ azt mondja az említett tanulmányban, hogy a modern világban a kollektív mítoszokban való osztozkodások helyét valami más vette át. Például az általános sztrájk fogalma, amiről azt hitték, hogy mint népszerű gondolat, mítosszá válhat, mert megvalósulása a jövőbe vetül.

Azonban az általános sztrájk nem válhat mítosszá, mert hiányoznak belőle a mitikus előképek és elemek.

Eliade¹⁰ továbbá megemlíti, hogy a kommunizmus sikerét, ez a jövőbe való vetülés alapozta meg, mert pont ezen a területen különbözött alapvetően a többi modern ideológiáktól.

Szerinte Marx a Kommunista Kiáltvány-ban pontosan az ázsiai- mediterrán mítosz archetípusát veszi elő, amiben a proletáriátus hivatott a világ megváltói szerepét átvenni, tudniillik ez az osztály az „igaz”, a „kiválasztott”, a „felkent”, az „ártatlan”, aki, vagy ami arra hivatott, hogy megváltoztassa a világot.

Ezzel és azzal a ténnyel, hogy szintén mitologikus elemmel töltekezve előre vetítette az igazságos, és társadalom nélküli világot, rendkívül nagy népszerűsége tehetett szert.

Pontosan ez a messianisztikus, a világ kezdetének és végének mozzanatát is magába foglaló teória volt a sikerének a lényege.

Makarenko a nevelésben ennek a társadalomnak a megvalósításához szükséges alapokat kereste.

Érdemes lenne végig kísérni, ahogy az új elmélet a legtüremlenebb futurista megnyilvánulástól eljut a heroikus, mítoszt teremtő munkás-paraszt hős ábrázolásáig.

Tudjuk, hogy miként ürült ki és vált tartalmatlanná a gyakorlatban a kommunizmus eszméje, pont azért, mert igazából azok a tartalmak, amelyekkel a proletáriátust ez az eszme felruházta, a valóságban soha nem léteztek.

Ezt a tartalmatlanná válást ennek a kornak a művészete is pontosan tükrözi.

⁹ (A modern világ mítoszai –Mítoszok, álmok és misztériumok 1957-23.old Carthaphilus Kiadó Budapest 2005)

¹⁰ (A modern világ mítoszai,23-28.old Mircea Eliade: Mítoszok, álmok és misztériumok Cartaphilus könyvkiadó Budapest, 2006.)

Szinte illusztrációja annak, amikor egy filozófiai irányzat a rend mindenhatóságának a birtoklásának a tudatában felülbírálja a művészetet (is).

Csak rövid élettartamú lehetett az ilyen.

A közelmúltból egy rövid lépéssel lehet a jelenbe átlendülni. Nem olyan nehéz az olyan embernek, aki valahogyan túlélte a teljes zűrzavar és a nem természetes rend, és hamis mítoszok történelmi pillanatait, amelyek végül Auschwitzhoz és a Gulaghoz vezettek.

De mi a helyzet a mostanban, ebben az időben élő generációval?

Hankiss Elemér¹¹ LEGENDA PROFANA, AVAGY A VILÁG ÚJRAVARÁZSOLÁSA című tanulmányában összegzi a szent-profán-mithikus összefüggéseket, amelyek a ezekben az időkben is megtalálhatóak.

A mítoszok eredeti tartalmának elvesztése után, valami mást, valami újat keres a társadalom.

A szerző a szekularizációt, mint az elvilágosiasodást a modern világ egyik meghatározó jelenségeként említi.

A vallásos hit és ezzel együtt az ilyen természetű világkép háttérbe szorulásának jelen idejét regisztrálhatjuk, és ezzel egyidejűleg a racionális és pragmatikus gondolkodásmód térhódítását.

Ez a megállapítás nem teljesen új keletű.

Mint a szerző tanulmányában említést tesz róla, már Nietzsche úgy jellemzi a korát, mint, amelyben meghalt a hit.

Utal arra is, hogy Max Weber (1921-1968) már felhívta a figyelmet a világ elvarázstalanodásának veszélyére. Ezt a jelenséget veszélynek nevezi.

A jelenségnek az ismeretében azt vizsgálja, hogy ennek ellenére hogyan él tovább a 20. század végén és a jelenben is a mítoszhoz való igazodás.

Tényként említi, hogy a társadalmakban fontos és meghatározó a mítoszeremtés. Ez az alapja minden általunk eddig ismert civilizációnak. És ez alól nem kivétel a modern nyugati civilizáció sem.

¹¹ (96.-121.old. LEGENDA PROFANA, AVAGY A VILÁG ÚJRAVARÁZSOLÁSA 2002 Hankiss Elemér: "Jelbeszéd az életünk" Osiris kiadó)

A természeti népek és népcsoportosulások eredet mítoszai ugyan eltűntek de helyüket átvették a jelen kor új, és a pragmatikus világra jellemző mindenféle mitikus karakterű valós és hamis legendák.

Erejükben nem jelentéktelenek ezek, de lényegüket és tartalmukat tekintve mind abban különböznek az igazi mítoszoktól, hogy profán karakterűek.

Hankiss Elemér, Weber tanítványainak megállapításait használva szögezi le, hogy a teljes elvarázstalanodás állapota mégsem következett be. Az új mítoszok más megnyilvánulási formában, de jelen voltak a közelmúltban és megvannak a jelen időkben is.

Ilyenek a romantika mítoszai, a szocialista ember mítosza, a diadalmas kapitalizmus, és legutóbb a fogyasztói civilizáció gazdag mitológiája.

Felerősödtek a korábbi társadalmak utópisztikus ábrándjai és a konzumtársadalom illúzió világának önáltató hedonizmusa.

Miután a modern világ hiába igyekezett varázstalanítani a társadalmat, a posztmodern korban újra visszanyerték az érzelmek az őket megillető helyet, és megindult a világ újra varázsolása.

A kérdés az, hogy valójában milyen tartalmú varázslat ez a mostani?

Van -e mögötte tényleges emberi szükséglet, vagy csak mesterségesen kreálja azokat a fogyasztói ipar?

Vagy pont fordítva lenne: mi szerint a szunnyadó emberi szükségletek aktivizálják a mítoszokat, amelyek azután hasznot tudnak hajtani ebből az alapvető igényből?

A választ erre a kérdéskörre a szerző abban látja, hogy valószínűleg ez a két tényező szimultán létezik és kiegészíti egymást.

Az aktivizálódó vágyak serkentik a fogyasztói ipart, ami által ez utóbbi aktivizálja a vágyakat.

A gondosan tervezett reklámok különös szerepet játszanak ennek a mostani, és feltehetőleg a közelebbi jövő idejében kialakulófélben lévő fogyasztói társadalom új mítoszainak születésében.

A társadalomnak a gazdag és sikeres tagjai, örömmel élik át önnön maguk olümposzi magasságokba való emelését. Erőt, öntudatot biztosít számukra a vizuális új varázslat: az állandóan és mindenhol jelenvaló reklám.

Ők úgymond mások: hatalmasok, sikeresek, gazdagok, az ő életük az "igazi élet".

Ez által szinte érinthetetlenek, és az olümposzi titokzatos felhők világában leledzenek.

Ugyan meg is lehet ölni ezeket a héroszokat, mint azt Kennedy elnökkel is tették, szinte koreografált és mitizáló-sokkoló-reklámszerűen, de az már senkire nem tartozik, hogy ennek a titokzatosságát valaha is feloldják....stb.

Hasonló a Marilyn Monroe mítosz is, amely nem ért véget a sztár 1962-es, máig vitatott körülmények között bekövetkezett titokzatos halálával.

Az egész történet valósága olyanszerű, mint egy felélesztett reklám világ, amelyben tündökölnék, vagy épp heroikus pózban lebuknak a kiválasztottak.

Az ilyen héroszoknak, ahhoz, hogy létük biztosított legyen, fogyasztókra van szükségük.

Mégis a „másik”, az alsóbb rétegek a nagyobb fogyasztói ennek a nem teljesen valós, de mégis csábító reklám világnak.

Az ok kettős: a kiváltságosok kreált magasztossága majdnem a szentségig fokozott áhítattal tölti el a „fogyasztókat”, másrészt meg is fosztja ezáltal az emberi autonómiájától az elvarázsolt és elérhetetlen illúzió világgal tele pumpált kisembert. Passzív, elbódult fogyasztóvá szelídül és nyomorodik, akit elkábítanak a színes magazinok, reklámok, és ellenállhatatlan függőséget alakítanak ki bennük az elérhetetlen fantasztikus magasságú jóléttel szemben.

Én Hankiss Elemérrel ellentétben ezt nem új mítosznak nevezném, hanem inkább csak kihívásnak.

Olyan fajta kihívásnak, amely nélkülöz mindenféle szakrális, vagy kozmikus telítettséget.

Ez a megnevezés a régi multságok rendjét megzavarni nem akaró és a vitás ügyeket házon kívül való elintézési módja.

Igen találó kifejezésnek gondolom erre a jelenségre, bár több más összefüggésben is használatos ezekben a mostani időkben.

Különböző káprázatokkal kihívják a kisembert a maga természetes közegéből és fogyasztóvá silányítják.

Az igazi és kínzóan jelen lévő értékhiánnyal szemben, amely a fogyasztói társadalom jellemzője, ez a társadalom olyan kísérletet tesz a védekezésre, hogy azt az űrt, amit az elértéktelenedés keltett, megpróbálja kitölteni a maga varázslataival, hőrosaival, emberfelettivé varázsolt supermanjeivel, hírességeivel, a gazdagság, szépség, hatalom káprázatával, a világ elvarázsolásával.

(Itt zárójelben kell megemlítenem Jeff Koons¹² híressé vált giccissorozatát a Made in Heaven-t, amellyel meg akarta és meg is nyerte azokat az embereket, akik nem értették a tőlük idegen "magas művészetet". Sikerült is neki sztárrá varázsolnia magát, akiért néptömegek lelkesednek. Az eszközökben nem válogatott: azok adva voltak, és ki is használta a legalantasabb giccsig silányítva a magas modernizmus kategóriáját.)

A továbbiakban így ír erről a szerző:” *A színes magazinok és tévéműsorok teremtette istenek világa túlcsondul erővel, értelemmel, étellel. A gazdagok élete úgy tele van csillogással és rejtelemmel, mintha valami igazi titok, igazi jelentőség, igazi értelem rejlenék benne. A hírességek emberfeletti öntudata, (többnyire a média által felépített) személyiségük gazdagsága azt az üzenetet sugározza, hogy az embernek fontos szerepe van a világban. A szépség a maga tökéletességében és teltségében önmagában hordozza a maga értelmét. A hőrosok még bukásukban is az élet nagyszerűségét, halál feletti diadalát hirdetik*

A fogyasztói civilizáció elvarázsolt világában értéke, súlya, fontossága, értelme, méltósága van az emberi életnek. Vagy mondjuk inkább így: mintha értéke, súlya, fontossága, értelme, méltósága volna az emberi életnek. És mintha kisebb hatalma volna a múlandóságnak, a halálnak.”

A későbbiekben ehhez a társadalmi berendezkedéshez kapcsolja a megújulás lehetőségét, vagyis inkább nem zárja ki ezt a lehetőséget.

„ *Az minden esetre elgondolkasztató, hogy sok olyan jelenség van a televíziós műsorok, reklámok, és színes magazinok világában, amelyet az antropológusok az*

¹² (Jeff Koons, amerikai szobrász, festő, Internet Google, Wikipédia.hu)

átmenet, a liminalitás korszakának és a hozzájuk kapcsolódó rítusoknak a jegyeiként írják le.

*Ezekben a korszakokban s rítusokban-fejtegetik-olyasmik történnek meg, amik a valóságos, mindennapi világban nem mehetnek végbe.-Az ember repülni tud, bármivé átváltozhat, élet és álom között ide-oda járhat (tegyük hozzá: akárcsak a klipekben, a discóban, a reklámokban).- Istenek, félistenek, héroszok járnak a földön.....A káosz erői, sárkányok, szörnyek, ördögök, rászabadulnak a világra (akárcsak horrorfilmjeink Terminátorai, akikkel szemben héroszaink...Ellen-Terminátorok mentenek meg bennünket).
.....-Az idő megáll, a múlt és a jelen összekeveredik.”.....*

A korszak emblémája lehetne a *Warhol*¹³ Marilyn Monroe* sokszorosítása. A sztáré, aki bárhogy halt meg, sem életében, sem halálában nem képviselte a halandóságot. A köztudat egyszerűen már nem vett tudomást arról, hogy ő is egy közönséges halandó.

A művészetben a pop-art a széles közönség számára fogyaszthatóvá tette a mitikus sztár modelljét.

Ezt a korszakot az elemzés átmenetinek minősíti.

Az ilyen átmenetekben fontos szerepe van a társadalmakban a megújulási készségnek.¹⁴

Szükséges, hogy az átmeneti zűrzavarokban a”teremtő káosz” szétfeszítse a megmerevedett kereteket, hogy aztán a megújult emberi életnek ismét gazdag keretével szolgálhasson.

Ilyen rítusokhoz hasonlatosként emlegeti a farsangot, és egyéb tobzódó önkívületi ceremóniákat.

¹³ (Andy Warhol 1928-1987. amerikai festőművész, a pop art kiemelkedő reprezentánsa)

* (Marilyn Monroe, amerikai színésznő, énekesnő, 1926-1962, Wikipédia, Google.hu, Internet)

¹⁴ (119. old. A VARÁZSLAT, Hankiss Elemér: LEGENDA PROFANA, AVAGY A VILÁG ÚJRAVARÁZSOLÁSA, " Jelbeszéd az életünk" Osiris Kiadó Budapest 2002)

Én, anélkül, hogy bármilyen értékítéletet fogalmaznék meg erről a megállapításról, úgy vélem, hogy ezek a rítusok nem párhuzamba állíthatóak a jelenkor Rambo, vagy Terminátor, vagy akár Superman mítoszaival.

A farsang ceremóniája sokkal régebbi eredetű és, az a tény, hogy minden tiltás ellenére napjainkig elevenen megmaradt, részben igazat ad a szerzőnek, aki kutatja azt, hogy miként ívelnek át az időkön ezek a hagyományok.



5.-6.kép: Maszkos felvonulás, Eger, 2007-2008, Eszterházy Károly Főiskola,
Vizuális Művészeti Tanszék diákjai

Hankiss Elemér¹⁵ mindazonáltal hozzáfűzi:....”Hogy mennyire „alkotó” ez az átmenet, ez az átmeneti kavargás és káosz, s ezen belül mennyire van alkotó szerepe a fogyasztói civilizációnak, azt ma még nem lehet meghatározni.”

Mircea Eliade¹⁶ közel sem olyan derűlátó, mint Hankiss, bár ez utóbbi tanulmányának végkicsengése sem mondható túlzottan optimistának.

Eliade a modern nyugati társadalom egyik tünetének a forrását a hittől megkopasztott világvége szorongásának élményében látja. Pontosabban a nyugati civilizáció mítosz nélküli világvége homályos előérzetének.

¹⁵ (119.old A VARÁZSLAT, LEGENDA PROFANA,,AVAGY A VILÁG ÚJRAVARÁZSOLÁSA, "Jelbeszéd az életünk" Osiris kiadó Budapest,2002. 96.-121.old.)

¹⁶ (23.-25. old. I. A modern világ mítoszai, Mircea Eliade, Mítoszok, álmok és misztériumok 1953, Cartaphilus Kiadó Budapest 2006)

Hozzá teszi, hogy a világvége mítosz a legősibb társadalmakban is jelen van, vagy volt, de egyetlen Európán kívüli civilizációt sem tudott annyira megbénítani mint ezt. Sem az életét, sem a kultúráját, sem semmijét úgy, mint ennek a miénknek itt.

A pragmatista szemlélet semmilyen megnyugtató alternatívát nem volt képes nyújtani a maga logikusságával erre a reklámoktól és illúzióktól hemzsegő, de mégis világvégi szorongással telített hangulatra.

Ezeknek a mondhatni inkább antropológiai, és etikai-történeti természetű megállapításoknak a bevezetőben való említését, kizárólag a művészet általam fontosnak tartott szemléletének egy szegmense szempontjából tartottam fontosnak. Itt megjegyzem, hogy ebben a szemléletemben nem gondolhatom magam teljesen egyedülnek. Egon Friedell¹⁷, Az Újkori Kultúra Története II. Reneszánsz és reformáció című tanulmányában a művészetet és a filozófiát majdnem különválasztva taglalja, és mintegy két pólusként emlegeti.

A művészet inkább hordozza a lélek telítettségét, mint a filozófikus igazság, mégis az ember érdeklődése az igazság iránt filozófiai természetű.

Azt gondolom, hogy ez lehet a jelenség magyarázata, amellyel a bölcséletnek a művészet felettségét értelmezni lehet.

Pontosabban a filozófiának, mint a művészetre rátelepülő, tevékeny logosznak szerepét szeretném vizsgálni, a nélkül, hogy bármilyen értékítéletet mondanék a jelenség fölött.

Ha tehát tevékeny és ez által létezik, és természeténél fogva önmagára irányul, ezt felhasználva, tevékenységének olyan célt, vagy célokat is lehetett csíholni, amelyek, mint említettem, idegenek a természetétől.

Ezt a jól körülírható célirányos tevékenységet nem egyszer a művészetre lehetett fókuszálni, mert szinte kínálta magát a látszólagos ellentétükben rejlő lehetőség.

A történelemben elég gyakran lehettünk tanúi, az olykor nem is kis méreteket öltő ilyen jellegű megnyilvánulásoknak.

¹⁷.(Egon Friedell: A két pólus, 9. old. Reneszánsz és reformáció, Az újkori Kultúra Története

Ezek a fajta tevékenységek, mivel magukon kívül másik alternatívát nem tudtak állítani, nem voltak egyebek, mint romboló megnyilvánulások.

Le kell szögezmem, hogy a logosz, nem úgy fejtette ki a hatását, mintha az embertől független létező volna, hisz maga is emberi produktum csupán.

Talán túl hosszsan eltértem az igazi szándékomtól és a logosz bemutató elemzése a művészettel való általam vélt viszonyában eddig is elég nagy részt követelt a bevezetőmben, de nem mellőzhettem a mondanivalóm szempontjából.

Az interneten a témával kapcsolatos keresgéléseim közben találtam egy számomra nagyon érdekes és tartalmas elemzést, amelyet ebben az összefüggésben említésre méltónak gondolok.

Az írás nem művészeti jellegű, hanem informatikai kérdéseket feszeget, de mégis érdekes, főként a későbbiekben Arthur C. Danto a művészet végét taglaló elméleti munkájával való összevetésével kapcsolatban, amelynek az említését fontosnak tartottam a mostani idők sokrétű és számomra néha zűrzavaros művészetszemléleti megfogalmazásai szempontjából.

Az írás szerzője **Sánta Csaba**¹⁸ *Káosz és rend* címszó alatt találtam rá, ami az én dolgozatom fogalomkörével rokonítható. Természetesen a művészetre, és ezen belül leginkább a képzőművészetre alkalmaztam ezt a fogalompárt.

Sánta Csaba egyszerű kísérletet tett közzé, amelyet ő végzett el.

Négy Rubik kockát helyezett egymás mellé.

- 1.) Az elsőn mind a hat oldalon megjeleníthető tiszta színlap ki volt rakva.
- 2.) A másodikon az oldalakon a színek tetszőleges összekevert állapotban voltak láthatóak.
- 3.) A harmadik változatban a kocka néhány oldalán tetszőlegesen leszedett a négyzetekről színeket, és helyettük fekete „lyuk” keletkezett.
- 4.) A negyedik kockán az összes négyzetekről leszedte a színes lapocskákat.

Miután ezt a kísérletet megcsinálta azt kezdte vizsgálni, hogy melyik kocka tartalmaz a legtöbb káoszt.

A Rubik kocka egy rendkívül szellemes logikai játék.

¹⁸ (Sánta Csaba : *Káosz és Rend*, Eger 1996. Internet, Google.hu)

Sánta Csaba megállapítja, hogy minden oldal kirakása a szomszédos oldal jelentés tartalmát is megváltoztatja egyúttal, és ezt követően az is a szomszédosét.

Ez nagyon nagy matematikai variációs lehetőséget hordoz magában, ami végső soron egy informatikai rendszernek nevezhető.

Ha leszed egy színes négyzetecskét, akkor eltér ettől a rendszertől, és ha továbbá minél több négyzetet szed le, annál nagyobb matematikai lehetőség nyílik meg az eltérések megjelenítésére.

Ez nagyon nagy variáció számokban is kifejezve. Több tíz milliós variációs lehetőség adódik belőle.

Minden egyes leszedett négyzetecske egy újabb jelentést ad a meglévőhöz, és az elmozdítása nem idéz elő káoszt, mert informatikailag mindig újabb jelentéssel bíró tartalom keletkezik .

Az ember rendszerező elméje a teljes fekete kockát mondaná rendszernek, mert semmiféle szabálytalanság nem mutatható ki rajta. (Lásd a tökéletes absztrakt festményt: Malevics Fekete Négyzet Fekete Alapon. A megtestesült logoszban megnyilvánuló felsőbbrendű érzélem.)

Sánta Csaba szerint a kis fekete négyzetek megjelenése „informatikai üröket” hoz létre.

Ha informatikai értelemben regisztrálható „jel” nincs, ebben az esetben kénytelenek vagyunk mi jelentéssel felruházni ezt a nemlétet.

A jelentés már nem a logosz világa, hanem emberi, sőt érzelmi szimbolika.

A kísérletben az első, a mind a hat oldalon kirakott tökéletes színlap a rend, amely lapjaiban a káoszok lehetőségét hordozza.

A második esetet szerinte hétköznapien gondolva inkább vélnénk káosznak, de az informatikában ez az igazi rend.

A harmadik esetet az emberi elme szintén a káosz világába sorolná, de ez informatikailag sem nem káosz sem nem rend.

Ezt világ modellnek, vagy valóság modellnek is lehetne tekinteni, mert a lyukakat az elme kiegészíti.

Azonban ha a fekete, vagyis az ürök száma túl nagy lesz, akkor bekövetkezik a káosz.

A negyedikben az ember a teljes rendet vélné felfedezni, mert semmiféle szabálytalanság nem mutatható ki rajta, ám bármely mozgás a kisebb fekete négyzetek között semmit nem idéz elő.

Informatikailag ezt a teljes káosznak lehet tekinteni.

Úgy képzelem el, hogy a művészet nyelvére átfordítva ezt a jelenséget a logosz túltengése az egy olyan „fekete lyuk”, amely a művészet rendszerében a már meglévő és egy közösséget pontosan koordináló szimbólum rendszeren ejt csorbát, nem kínálva helyette semmi mást, mint a fejlődés logikainak tűnő alternatíváját.

Káoszt, amely kifelé rendnek és tökéletességnek is hat.

Kísérlet a Káosz és a Rend fogalmainak megközelítésére a művészetben

Az eddigi bevezetőm részeként megpróbáltam megfogalmazni, hogy mi indította el velem ennek az egyáltalán nem könnyű témának a latolgatását.

A továbbiakban megkíséreltem ezt személyes és szerzett információk alapján is taglalni, bár az összes személyes információ, amit az ember birtokol, kezdettel rendelkezik, és maga a kezdet is minden esetben valahonnan szerzettnek mondható.

A továbbiakban mindenekelőtt egy vallomással kell bevezetnem a gondolataimat: bár nem szeretem az idézeteket, be kell érnem azzal, hogy a legelső szó, amit életemben tanultam, már egy idézett szó volt, amelyet anyám is idézett, és az ő anyja is, és így tovább visszamenőleg abba az időbe, amikor már homályba vesznek a szavak eredeti jelentései, és keletkezési körülményei.

Mivel saját megítélésem szerint az eddigi életem állandóan a káosz és a rend pólusai között zajlott, így nem maradt más hátra, (vagy előre?) mint a magam eszközeivel lehetőleg úgy megfogalmazni, olyan formába önteni ezeket a zajlásokat, hogy az megtartsa abban a hitben, hogy rajtam kívül, talán másoknak is fontosak lehetnek.

Ha az ember egyik alapvető tevékenysége az életével kapcsolatos rend megszervezése, akkor, ahhoz, hogy valamihez viszonyítani tudja a létrehozott értékeit, meg kell neveznie a rendszertelenséget.

Ezt nem tudja másként megtenni, csak olyan formán, ha a rendhez hasonlítja a rend nélküliséget.

A rend viszont a káosztól való elkülönülés során válhat azzá, tulajdonképpen: ami.

A rendezetlenség, amely megszüli a TÖRVÉNYT, valószínűleg már az első emberi tevékenységekhez is szorosan kapcsolódik, és az eddig ismert lenyomatai már rendszerező technikákra utalnak, vagyis elmondható, hogy a Rend a keletkezése pillanatában szembefordult a Káósszal, és mintegy annak ellenpólusaként jött létre.

A káosz, egy görögből adoptált szavunk, amely azt jelenti: teljes zűrzavar, fejetlenség, rendetlenség, összevisszaság, másrészt a mitológiában a világ létrejöttét megelőző rendezetlen őállapot. (Így említi az idegen szavak és kifejezések szótára.)

Ha az őállapotokat, amelyeket ugyan nem tudunk mércéhez viszonyítani, de tájékozódási pontként tartjuk szem előtt, akkor a rend a káoszhoz való viszonyunkat fejezi ki.

Mindkettőről kijelenthetjük, hogy olyan fogalmak, amelyek nemcsak a régmúlt viszonyrendszereiben nyertek értelmezést, hanem a mostanban ugyanúgy jelen vannak, mint azokban a kezdeti időkben is megtalálhatóak voltak, amelyekből eredtek, és a pontos megfogalmazásukra már a keletkezésükkor kísérletet tettek.

Azt gondolom, hogy a képzőművészetben ez a két princípium, ma ugyanúgy jelen van, mint az évezredes rögzített és lejegyzett dokumentumoknak tekinthető iratokban, avagy a szóhagyományokban.

A hermeneutika ennek a tisztábban látásához talán közelebb hozhatna.

(Ezzel kapcsolatban azt tapasztaltam, ami közben a bolognai típusú felsőoktatási programon dolgoztunk, hogy más európai művészeti egyetemeken és főiskolákon ez a tudomány a tananyag részét képezi. Talán nem ártana Magyarországon is szélesebb körben tanítani.)

A diákjaink világ és művészet szemléletének alakítása szempontjából tekintve igen hasznosnak gondolnám ennek a diszciplínának az oktatását.

Bár a hermeneutikával nem tudtam mindezidáig mélyrehatóan foglalkozni, mégis megemlítem, mert engem a képzőművészeti tevékenységem kapcsán, főként az ősi állapotok és, azoknak szimbólumokban, a jelenben megjeleníthető megidézései érdekelnek.

Ezeknek a képi megfogalmazására törekszem, már több mint huszonöt éve.

Ezen belül is különösen azok a mezsgyék és a hozzájuk kapcsolódó jelenségek vizuális megjeleníthetőségei, amelyek a lét és nemlét külön válásánál keletkeztek.

Azok a pillanatok, amelyek egy ilyen keletkezés origóját meghatározták.

Lehet ez a keletkezés negatív irányú is, vagyis a megsemmisülés magában hordozza a mítosz létrejöttét. (Sodoma, Trója,)

Ez a típusú életre kelés lehet egy város, egy földrész, egy nép, egy legenda keletkezése, vagy akár egy családé is.

Az a pillanat, amikor és ahogyan mondjuk két szülő egymásra talált, és ez az egymásra találás egy egész nemzetség életének elindítója lett.

A Római Birodalom is egy ilyen legenda, és annak a pontos időbeli és földrajzi meghatározása alapján származtatta önmagát.

Két őszülő nélkül (Ábrahám-Sarah, Boáz-Ruth) nem értelmezhető egy család múltja, jelene, és jövője sem, mint , ahogy nem értelmezhető a káosz és a rend mostani fogalom párosa sem egymás nélkül.

Kétség kívül itt egy fogalompárról van szó, amely az ember kozmikus létével és ennek tudatosságával rokonítható.

Ez a kettős lényeg igen sok mítosz kiinduló pontja, és bátran állítható, hogy a rendszerező törekvésű embernek, mint ilyen kozmikus lénynek az egyik tájékozódási alapja a saját világában.

Mindezeket leírtam, mert saját tájékozódásom megkönnyítésében sokszor használtam én is olyan műveket, amelyek könnyebbé tették a helyem meghatározását a világban, amelyben élek: ebben az időben.

Bevezetőm részeként most egy ilyen idézetet csatolnék a mondandómhoz, amely idézetet csupán módszerében, az előbbieken az európaivá válás, és a görögöktől szellemi örökségként ránk maradt atlétikai hagyatékkal hoztam kapcsolatba.

Az idézetet Hamvas Béla¹⁹ Tabula Smaragdina című könyvéből vettem, amelyben a szerző maga is idézettel kezdi a mondanivalóját.

Így idézi Hermész Triszmegisztoszt, az archaikus viszonyok, valamint a lét és nemlét és az alkotás elválaszthatatlan egységéről:

- 1) *Való, való, nincs benne kétség, biztos, megbízható.*
- 2) *Íme, ami fent van, alulról jön, ami lent van, felülről. Az Egy műve a varázslat.*
- 3) *Ebből az Egyből egyetlen művelettel minden létező így keletkezett.*
- 4) *Apja a Nap, anyja a Hold, a Szél hordozta méhében, a Föld táplálta.*
- 5) *Ő a varázslat nemzője, őrzője, ereje tökéletes, a fények élesztője.*
- 6) *Tűz, amely földdé válik.*
- 7) *Válaszd el a tüzet a földtől, a könnyűt a nehéztől, vigyázva, mesteri kézzel.*

¹⁹ (18. 20. old. AZ ARAB VÁLTOZAT, A SZÖVEG , Hamvas Béla Tabula Smaragdina 1947-1950, Életünk Könyvek 1994)

8) *A földről az égbe száll, úrrá lesz a fény fölött, s ismét leszáll a földre. Megszerzi a felső és az alsó erőket. Így lesz úrrá afölött, ami fent van, s ami lent. Mert veled van a fények fénye, s ezért a sötétség előled kitér.*

9) *Az erők erejével leszel úrrá a finom fölött, és hatolsz be a nehézbe.*

10) *Olyan ez, mint a világ teremtése.*

11) *Az ilyen tett varázslat, és ez a módja.*

12) *Ezért neveznek Háromszor nagy Hermésznek.*

13) *Amit a Nap műveleteiről mondtam, befejeztem.*

Ez az idézet fontos, egyrészt számomra, másrészt a mondanivalóm tisztábban való közlése szempontjából is.

Azért tartom ilyennek, mert arra a következtetésre jutottam a munkám során, hogy a Káosz és a Rend, úgy függ össze, mint, ahogy egy matematikai rendszerben bármely locus meghatározása csak a koordináta rendszeren keresztül lehetséges.

Úgy gondolom, hogy az öndefiníció, vagy az eredet meghatározása szempontjából, ennek a két ősi fogalomnak rendkívül fontos szerepe lehet.

Ezek segítségével, mint tájékozódási lehetőséggel, mind saját magunkhoz, mind a világhoz való bonyolult viszonyainkban könnyebbé lesz az önmeghatározás esélye.

Ahogy Hermész Triszmegisztosznál a varázslat lényegét a lent és a fent teszi lehetővé, és a szél hordozza méhében.

A szél, amelyről mondhatjuk úgy is, hogy a magasság és a mélység viszonyában, egy kósza, alantas érték, ugyanakkor, mint minden hordozó, lehet egyúttal dinamikus is.

Olyan ez, mint egyetlen egyén fizikai születése előtti, és utáni léte. Mondhatjuk úgy is, hogy a születés előtt a létet, egy periodicitást nem igénylő linearitás jellemzi.

Úgy képzelem el, hogy a lét egy vég nélküli horizontális anyagi mozgás, amelyben minden egyén a születés pillanatában kapja meg a vertikális koordinátáit.

Ezt a szemléletet nyomon követhetjük a Szent Írástól kedve a mitológiáig.

Előfordul, hogy nem csak a születés pillanatától lehet meghatározni az egyén vertikális helyét.

A fent említett írásokban is gyakran előfordul, hogy a születést megelőzően, valamilyen predestináció által, a születendő gyermek, már a fent, és a lent koordinátái által meghatározottá válik.

Az alkotás tekintetében (Hermész Triszmegisztosz megnevezése: varázslat, amit azonos eredetűnek tekinthetünk a művészettel, Hamvas Béla mintegy gyakorlati receptet kínálva így ír:” *Mit kell tenni? A tüzeset a földtől, és a könnyút a nehéztől el kell választani. Az elválasztásban a tudás épp oly fontos, mint a szenvedély.*”

Ennek a művelete során az alkotó együtt emelkedik fel a művével, és együtt száll alá, míg az élethez kapcsolódó horizontális elmozdulásai ezt lehetővé teszik.

Az elmozdulás tehát kétirányú.

A fontos az, hogy az ember, (vagy alkotó) pontosan határozza meg a saját ki-és hollétét.

Ez nem annyira a művészet alapkérdése, mint inkább a filozófiáé.

Csakhogy a filozófia kifejező eszköze a nyelv, amely saját szabályai szerint görgeti maga előtt a mondandóját.

Vagyis: lineáris logikával építkezik.

Én a képzőművészeti alkotási procedúrában, a tudással egyenértékűnek gondolom a szenvedélyt, ami a tudás vágyát, és a szakmai mozzanatokot irányítja.

Mint a mágus, úgy dolgozik a művész is, aki az életén áthaladva a felső és alsó dolgokat igyekszik a lineárisal, a logosz és ugyanakkor a káosz világával egyesíteni, és így megfogalmazhatóvá tenni.

Ebben a folyamatban gyakran az önkívületig fokozódhat a szenvedély.

Ha a harmóniát, mint a kánonok legoptimálisabb megvalósítandó célját szem előtt tartjuk, ebből szempontból fontos lehet tehát az öndefiníció.

A mágus szenvedélye és tudása a záloga a törzs fennmaradásának.

Ezek pedig mindig e két tengely körül mozognak.

Úgy gondolom, hogy ahol ez a két tengely metszi egymást, lényegében ott képzelhető el a világ közepe.

Nem csak az alkotás világában találkozhatunk ezzel a szemlélettel.

Gyakran az egyszerű népi bölcséletben is nyomon követhető a világ rendszerének az egyén általi meghatározása.

Ilyen megfogalmazást először egy csobántól (román birkapásztor) hallottam a Hargitán 1968-ban.

Ő azt mondta, hogy ahol éri az este, ott leszúrja a botját a csillagos ég alatt és ott imádkozik egyet, mert ott van a világ közepe, és ott tér nyugovóra.

Később majdnem szó szerint ugyanezt olvastam Vajda Mária²⁰ Hol a világ közepe című tanulmánykötetében, amelyet a balmazújvárosi parasztságról írt. (parasztvallomások a szerelemről) Itt azonban nem a művészet, hanem a szexualitás és a hozzá kapcsolódó szokások voltak az elemzés témái.

Nekem azonban az volt érdekes ezekben a rövid riportszerű beszámolómban, hogy az előttem járó generációnak még milyen sérülésmentes világképe volt, amelyhez tartozott egy rituális világközép. És ez nem volt elválasztható az élet semmilyen más területétől.

Akár csak az ókori görögök eredet mítoszában az Erosz jelenléte nélkül el sem kezdődhet maga a kezdet sem.

A kozmikus ember (és ilyenek tartottam azokat a balmazújvárosiakat is, akikről a könyvben szó van), minden megnyilvánulásában benne volt a szüntelen, és a hagyományokon alapuló önkifejezésre való törekvése, amelyben az önmaga helyét pontosan jelölte meg, ami a világ közepével volt azonosítható.

²⁰ (bevezető 5. old Vajda Mária:Kecskemét,Erdei Ferenc Művelődési Központ Kiadója 1988)

A kozmikus ember és a művészet. A szimbólumok eredete

Ez a világközép keresés, vagyis a dolgok eredőjéhez való lankadatlan viszonyulás az írott és a szójhagyományon alapuló kultúrákban egyaránt fellelhető.

A Szent Írás már rögtön az első szidrában (lapnak, szakasznak is nevezhető heti Tórai tanítás) az Éden, mint a rend stabil világának a jó és rossz tudásának fája szimbólumaként a középpontot igyekszik megjelölni.

A biblikus helyeken, általában, ahol a pásztor lepihen, egy forrás, vagy egy kút is található.

A kút, vagy forrás, mint szimbólum az egész életünket meghatározó hely lehet. Nem csak, mint az élet feltétele, hanem más megítélése is jelen lehet a mindennapokban is akár.

Gyermekkoromban a legrettentőbb, amit egy kicsi, még a világra nem eszmélt, de mégis kíváncsi embernek mondhattak, az volt, hogy: - A kút felé menni veszélyes, mert beleeshetsz!

Ez bizony ijesztően hangzott, ráadásul mindig akadt olyan, aki tudott valamilyen rémisztő legendát egy-egy kútba fulladtról, netán öngyilkosról.

Ezt még jobban kihangsúlyozandó, szemünk előtt lebegtették a felnőttek, azt a közmondást is, hogy: -Ha valaki kútba ugrik, utána mégy-e?

Az okos válasz csak az lehetett, hogy: nem.

Ezért simogatás és dicséret járt. Vagyis tanításként állította a mikro-társadalom a gyermek elé a kút, mint az elkerülendő veszély, a mélységbe való zuhanás motívumát.

Szándékosan motívumot említek, mert szimbólum nem lehet az, ami negatív töltetű.

Igen ám de a kút, egyúttal az élet vizének is a forrása volt.

Egyszerre halálos veszély és nélkülözhetetlen életfeltétel.

Mi sem vonzóbb egy gyerek számára, mint egy ilyen dolog, ami tiltott, és, ami nélkül hamar észrevehető, hogy nincs semmi, ami az étellel kapcsolatos ne lenne.

Ezt csak olyan gyermek élheti át, aki falun élt legalább egy ideig, és ismeri az esténként hazatérő állatok hangját, amint a kútnál megállnak, és türelmetlenül böggve szólítják a gazdát, hogy minél hamarabb vizet merjen nekik.

Életem első nagy élményei közé tartozik ez a kúttal való furcsa kapcsolatom.

Amikor akkorára nőttem, hogy fölértem a peremét, egyszer, amint észrevettem, hogy senki nem láthat, odalopakodtam, és belenéztem.

Furcsa volt számomra látvány, ami elém tárult: egy valószínűtlen, de mégis a valósághoz hasonlító lefele szűkülő csőszerű térben, a mélyben, ami a legszűkebb pontján hirtelen kinyílik, saját képmásomat láttam, de úgy, mintha a magasban lenne.

Akkor még sem Platonról, sem a művészetéről, sem a tükröződésről semmit nem tudtam, de azon rögtön elcsodálkoztam, hogy miként lehet valami lent, ha egyszer fent van?

Ez a felfedezés örömet szerzett nekem, és egyúttal valami olyan rejtélybe engedett bepillantást nyerni, ami tiltott volt.

A kúthoz való járkálás kockázatos volt, és akadályokkal terhes, mégis emóciókban gazdag kínálatnak tetszett.

Ez lett életem első szenvedélye.

Valami áhítatos csodálkozással töltött el ez az élmény, az első titkom, amit természetesen, urbánus kamaszként aztán szégyellni kezdtem.

Később hosszú időre elmaradt ennek a bizsergető élménynek a gyakorlása.

Néha hiányoltam is, de az urbánus forgatag sokkal több és nagyobb alternatívát kínált, és a közösségeiben ez az élmény, amolyan megmosolyogni való vidékiséggel lett egyenlővé, ami csak szégyenkezéssel töltött el.

Sokkal később döbrentem rá, hogy nem velem van a baj, hanem a globalizálódott társadalom, (akkor még nem így nevezték) vagy inkább lakosság már képtelen ilyen jellegű, a természettel rokonítható szimbólumokban gondolkodni.

A mi mostani világunkban a való élet a vizet palackokba zárta és a hipermarket polcaira küldte, ahol az egyetlen ehhez fűződő élmény a pénztárnál történő fizetés lehet.

Az alatt, hogy ez a világunk, a már említett "európai típusú" embert és hozadékát értem, akinek a víz élménye, és ezzel kapcsolatban a mélysége is, mostanra már mindössze egy tévéből látott egzotikusnak deklarált, valamilyen szigeti nyaralást,

vagy számítógéppel hozzászerkesztett kékebbre dúsított tengeri bűvárkodást jelenti. Semmi többet, mert nem is jelenthet többet. Ez is csak a kevesebbeknek adatik meg.

Persze, mint az élet egyik elengedhetetlen követelménye: ez is használható a jelenkori varázslások reklámmítoszainak gyártásában.

Az igazi nagyok, a kiválasztottak a televízió képernyőjén csodálatos tájakon merülnek a tisztán ragyogó kékségekbe, fürdőznek és fantasztikus luxus hajókról mosolyogva hirdetik a mindenhatóságukat.

Római tanulmányutam során az állandóan hömpölygő turista tömeg kutakhoz való viszonyát figyelgettem.

Az ottani díszkútak valóban nagy jelentőségűek lehettek egykoron, és a vízhez kapcsolódó ősi kultusz tovább vivői és hordozói voltak.

A barokk korban, valami más funkciójuk lett ezeknek a létesítményeknek és a tér díszévé alakultak át, és onnan az időben errefelé haladva, egyre inkább az ornemens lett az összes jellemzőjük. Leginkább ez, amit ma már bizonyosan el lehet mondani róluk.

A valaha kultikusan tisztelt köztéri kutak, a mai Rómában turista látvánnyá silányultak.

Láttam ugyan néhány kezdeményezést, amely ezekre igyekezett irányítani a figyelmet, de ezek nem voltak mások, mint tiszavirág életű esztétizálások.

7.kép: Róma díszkút, az alkotóját nem ismerem,saját felvétel

1997-ben egy másik tanulmányutam során a Szahara sivatagban láttam, amint egy kisebb beduin törzs megérkezik egy oázisban a kúthoz.

A Jákób és a Mózes bibliai képe elevenedett meg előttem teljes hitelességgel, ahogy ezek az emberek kezükben botjaikkal, áhítattal érkeztek, majd hálát adva, imádkozva borultak le annál a kútnál.

Először az állataikat itatták meg, majd maguk is ittak, de abban az ivásban, valahogyan semmi hasonló nem volt a mostani nagyvárosokban az utcán, a metróban, a villamoson, stb. haladó, vagy éppen az étteremben ülő, reklámmal ékesített műanyag dobozból szívószállal szűrőszűrő emberekéhez.

A beduinok minden mozdulata szertartásos volt, míg ezt a modern embernél szinte soha nem észlelem.

Más helyeken is láttam hasonló szertartással embereket vizet inni, de ott a sivatagban, annál a kútnál ez különösen figyelmet keltő volt, holott ennek természetesnek kellene lennie.

Ez a sivatagi esemény azokat az időket idézte bennem, amikor gyermekkoromban a kútból kimerített víz első néhány cseppjét, szertartásosan a földre öntötték a falu emberei.

Mindezek szimbolikus cselekedetek voltak, amelyek erős jelentéstartalommal bírtak.



8.kép: Csontváry Kosztka Tivadar: Mária Kútja Názáretben, olaj-vászon, 362x515 cm, Janus Pannonius Múzeum Pécs

A későbbiekben szó lesz olyan ausztráliai, és afrikai törzsekről, amelyek életében a vadászat, és állattenyésztés, valamint az összes ezzel járó tudás, és mágikus praktikáknak, továbbadási feladatának a csoporton belüli rendszerében, ha csak egyetlen egyed esetében megszakadna, az az egész közösséget a kipusztulással fenyegethetné. Vagyis a rendet megzavarná a zűrzavar, ami végzetes kimenetelű lehetne. Az ő esetükben a művészet nem különül el élesen az élet más területeitől. Megfigyelhető a folytonosság azokban az ábrákban, amelyeket olyan kultikus helyeken hoztak létre, amelyek a mágikus szertartások szempontjából a törzs számára fontosak voltak. Mint ahogy a kultusz folytonossága azonos volt a törzs

fennmaradásának feltételével, a művészet folytonossága ennek a folyamatnak elengedhetetlen része volt.

A mai napig számos lelőhelyen találhatóak olyan szikla és barlangfestmények, ahol az élet és a velejáró kultusz folytonossága következtében fennmaradt ábrákat folyamatosan „renoválják”. Ezek az ábrák egyúttal biztosítják a kontinuitást, és a törzset meghatározó rendet. (Az ausztráliai Giant Horse barlangban i.e. a 20. évezredtől a mai napig egymásra rétegződött festményeket találunk. -Egyetemes művészettörténet Park Kiadó 1999) Ugyanezekről a művészeti tevékenységekről nyertem bizonyosságot, amikor a Nigel Spivey Világteremtő Művészet című tanulmánykötetében olvastam, amelyet a BBC televíziós műsor sorozat kapcsán jelentetett meg.

Ez a könyv arra tesz kísérletet, hogy a mostani idők szemléletének és ezen keresztül a vizualitás változásaival mutassa be az emberiség történetét.

Nigel Spivey úgy idézi az 1830-as első brit expedíció vezetőjét a térségben, Sir George Greyt, mint, aki nem hiszi, hogy az ott látott műveket az őslakosság alkotta volna.

Azt írja a szerző, hogy a gyarmatosítók, bár érezték, hogy valami különlegességgel találkoztak, és az ábrák eredete igen ősi lehet, jelentésükről fogalmuk sem volt, és nem is tudták kitalálni azokat de nem is nagyon törekedtek arra.

Tipikus példája egy nem ismert jelentés tartalmat hordozó rendszernek a mítosz irányába való eltaszításának.

Az ügyet elintézték azzal, hogy valami ismeretlen, homályos eredetű, ősi dolgról van szó, amelyet semmiképp nem az őslakos „vademberek” találtak ki.

Ez az európai, és a művészet lényegétől már nagyon elrugaszkodott szemlélet aztán nagyon sokáig tartotta magát, és a dolognak nem is tulajdonítottak a továbbiakban jelentőséget.

Továbbá említést tesz a szerző Baldwin Spencer nevű biológusról, aki antropológusi tevékenységet is folytatott, és a 20. század elején lejegyezte a művek készítésének rituáléját.

Mivel ő közvetlen kapcsolatba került az őslakókkal, azok megengedték neki, hogy részt vegyen néhány szertartáson, de nem mindegyiken.

Azt figyelte meg, hogy az ábrák festése egy hosszas és viszonylag monoton énekléssel együtt történik.

Mint biológus azt is megfigyelte, hogy olyan állatokat festenek, amelyek arra a környékre, ahol és azokban az időkben, amikor tevékenységét folytatta, nem voltak jellemzőek.

Valaha az a vidék a folyó deltavidéke lehetett, és biológusként azt feljegyezte, hogy olyan halakat is ábrázolnak, amelyek több mint 8000 évvel azelőtt élhettek ott.

Munkássága nyomán egyre többen kezdtek felfigyelni arra, hogy tulajdonképpen egy nagyon ősi kulturális hagyománynak lehetnek ott a tanúi, amely nem csak a karakterében, de döbbenetes maradandóságában is igen érdekfeszítő.

Gyakran úgy festik meg mai napig az ábrákat, hogy a belső részei is látszanak a megjelenített totem állatnak.

Más állatok is állandóan újra festésre kerülnek, mint például a tasmán tigris, amely 4000 éve eltűnt a kontinensről, de vannak még régebbiekhez kötődő ábrák is.

A festményeken nyomon követhetőek a földrész ökológiai változásai is, és az egymásra rétegződött felületekből ma már ki tudják mutatni, hogy némely ábra keletkezési ideje 40.000-50.000 éves is lehet.

Tulajdonképpen azok a festmények nem pusztán jelek, hanem kivétel nélkül mindegyikük bizonyos rítusok keretén belül készült.

A megfigyeléseket nehezíti, hogy a szertartásokba, amikor ezeket a képeket készítik a bennszülöttek nem engednek maguk közé idegeneket.

9.kép: Ősöket ábrázoló Ausztrál festett faragványok, Egyetemes Művészettörténet
Park Kiadó Bp.1999.

A hatvanas években sikerült egy operatőrnek felvételeket készíteni ezekről az eseményekről, de a nyilvános forgalmazástól eltiltatták azt.

Maga a festés nem egy egyszerű aktus, hanem egy sokkal komplexebb, táncsal, zenével, recitációval, és porba, meg testre festett képek kíséretével és a hozzájuk fűzött történetek előadásával egybekötött esemény sorozat volt.

Csak igen kevés kíváncsiskodó, és közöttük tudós, vagy antropológus tudott bekerülni egy ilyen szertartásba, és bizonyos részeit ők sem láthatták a rítusoknak, mert vannak a törzsön kívüliek részére tilos mozzanatok, részek, és azokhoz tartozó képek készítése is, amelyet idegeneknek nem szabad látni, mert az alkalmak, amelyekre alkotják őket, szent események, és mint ilyenek, nagyon zárt körűek, nem pedig szórakoztató látványosságok.

Azt is megfigyelték, hogy azokban az időszakokban készültek ezek az ábrák és jöttek létre a szertartások, amikor a csapadékos időszak következett be és a bővebb táplálék lehetősége időt engedett erre a tevékenységre.

Bár a szertartások titkos részleteit nem ismerték, némely antropológusok, köztük Spencer, felismerték, hogy például a sivatag közepén ábrázolt hal, nem csak egy több ezer éve, a vidékről eltűnt étkezésre alkalmas valamit ábrázol, ami azelőtt a vidék természetes lakója volt, hanem sokkal inkább egy olyan jelképes forma, amely a mítoszon keresztül a törzs szövevényes viszonyához kapcsolható. A saját törvényeikhez, a földhöz, amelyen élnek, az egymáshoz való viszonyukhoz, más szóval az életük RENDJÉHEZ.

Így az ábra nem is érthető az összes körülötte és vele szimultán történő rítusok, dalok, táncok, szövegek és egyéb kísérő cselekvések nélkül.

Évezredekken keresztül a bennszülötteknek eszébe sem jutott, hogy pusztán az esztétikum létrehozásának céljából készítsék a műveiket.

Ennek kapcsán gondoltam, hogy egy a tévében látott mágus, akiről a következőkben említést teszek, valószínű a művészet lényegét fogalmazta meg, abban, hogy a tudásának az átadása nélkül kipusztul a törzse, anélkül, hogy a művészetre úgy gondolt volna, ahogy azt ma mi tesszük. Különösen a nyugat európai gondolkodásra, és ezzel együtt az észak amerikaiakra is gondolok itt.

Az ausztrál bennszülött „művészek” nem múzeumok részére, vagy gyűjtőknek alkottak, hanem olyan képeket festettek, amelyek egy mágikus előadás részei.

Ezek a képek, egyszersmind kulcsai is a törzs életét szabályozó rendszernek, amelyet az egyik generáció változatlanul átad a másiknak.

Ez a záloga az életben maradásuknak is.

Sajnos az európai piac szemlélet ott is megtette jótékony hatását.

Ma már az ausztrál bennszülött csoportok is létrehozhatnak olyan esztétikainak mondható „alkotásokat”, amelyek többé-kevésbé kapcsolatban állnak az eredeti hagyományokkal, de annak lényegi elemeit nem tartalmazzák. Pusztán koreografált látvány, amelyeket a fizető nézőknek szánunk.

Nem nehéz kitalálni a motivációját ezeknek a produkcióknak.

Sajnos megállapítható továbbá, hogy ezek a globalizált világ megélhetési termékei, és egyúttal olyanná váltak, amilyenek a bemutatott esztétikai jellegű vonatkozásokon kívül nélkülöznek minden eredeti jelentést.

A megkérdezett mágus, vagyis művész szerint ez már nem jelenti a törzs életében a kontinuitást. Csak káoszt és rendezetlenséget szül.

Ez egy más fajta megélhetési forma, amely bizonyos „Art Centre” munkatársaiként tartja számon a bennszülött művészeket.

Egyszerűbben: túrizmus iparágnak is nevezhető, ami nem tartja szem előtt a törzs ősi rendjét, hanem egy tőle idegen rend szerint átalakítja azt, lehetőleg profitot húzva belőle.....

Ez pedig a törzs életének az évezredek rendje szempontjából a felbomlás kaotikus mozzanatát hordozza magán.

Ha az életben káosz lesz úrrá a rend felett, akkor az bekövetkezik a művészetben is. Valószínűsíthető, hogy a két problémakör összevetése a művészet és az emberi gondolkodás némely alapvető kérdésére keresi a választ.

Az elvont gondolkodás a fölösleg megjelenésének a következménye, vagy vele járója.

A kezdetek nagyon messzire nyúlnak vissza az időben, az animizmus – teriomorfizmus korszakában bármilyen „népcsoportról”, vagy nevezzük inkább

törzsi-rokoni köteléknek, már elmondható, hogy az illető csoportosulás igyekezett létrehozni saját eredetmítoszát.

Az ausztrál példák bizonyos betekintést engedtek a művészet legősibb lényegének a megismeréséhez, valami olyan időbeli visszatekintéshez, amelyet csak nehezen tud befogadni a mostani „másfajta” rendhez szokott elménk.

A művészetek, a vallás, a filozófia abban az időben nem elkülönült diszciplínák voltak, hanem együtt léteztek, és talán az egyetlen rendezési elv, amely szerint működtek, az, az élet diktálta princípium lehetett, ha kellőképpen ragaszkodunk egy tudományosabb megfogalmazáshoz. Ha ettől a megfogalmazástól eltekintünk, akkor nincs azokban az időkben diszciplína, hanem csak „van” az élet maga. Ezt az őszállapotot az életciklusok megfigyelésén túl nevezhetjük kaotikusnak is a későbbi rendszerezési törekvésekhez képest.

A népi hagyományokban egészen a 20. századig nyomon követhető, hogy miként válik egy bizonyos tevékenységhez kötődő bizonytalan eredetű rítus rendszerezett, akár regionális jellegű ún. „művészetté”.

Valamilyen kialakulófélben lévő vagy már kialakult gyakorlat határozta meg mindig is a mágia jellegű tevékenységet, amivel vissza akartak hatni az azt kiváltó eredeti tevékenységre. Gyakorlatok a ráolvasások, rontások, gyógyítások stb. Az ilyen praktikáknak általában csak olyan meghatározott rendszereik vannak, amelyek konkrét eredményvárásokhoz, és elvárásokhoz kapcsolódnak, bár valószínű ezek is empirián alapulnak. A művészeti tevékenységben sokkal inkább föllelhető egy hagyománykövető rendszerezési elv, bár ezen a szinten az ún. művészet, még nem elválasztható magától a hitétől és a mágiától, amelyek gyakorlása szintén az életre visszautaló napi technikákban gyökerezett. A mindennapok gyakorlatára visszautaló mágia az élet ciklusaihoz nagymértékben kapcsolódott, felölelve ezáltal a közösség életében zajló legfontosabb eseményeket. Ezzel mintegy behatárolta a művészettől elvárható feladatokat is, egyúttal meg is határozva annak stílusjegyeit.

Nemrég láttam egy adást, amelyet a Spektrum televízió közvetített. (2005 március) Csak véletlenül kapcsoltam arra a TV. csatornára. Egy olyan műsort közvetítettek, amelyben, eltűnő, vagy eltűnőben lévő kultúrákról volt szó. Egy ausztráliai őslakos varázslóról szolt az ismeret terjesztő, de dokumentum jellegűnek is mondható film.

Ez a varázsló jellegzetes geometrikusnak tűnő festett zoomorf ábrákat mutatott a földön és egy nagy nyílásszájú barlang falán. Az ausztrál őslakók karakterisztikus, vonaldíszítésével és vörös- fekete- okker-fehér dekoratív ornamentikával készültek ezek az ábrák.

10.kép Giant Horse Barlang: Ausztrália falfestmény kb. i.e. 20.000

Hasonló jellegű „dekorációkat” láttam afrikai pajzsokon, maszkokon és edényeken is. Győrben a Városi Múzeum legfelső emeletén szép számmal van belőlük, és ilyen eredetű műveket mutatott nekem a műtermében, Varga Géza Ferenc szobrászművész is, aki gyakran járt Afrikában.

Más ilyeneket fényképeztem római tartózkodásom során is egy szabad téri teregetésen 2007 augusztusában .

A 90.-es évek elején szorosabb kapcsolatba kerültem egy afrikai (tanzániai) művésszel, aki a törzsi szokásokat még teljes értékükben ismerte, hiszen azok között nőtt fel.

Pelle Shaibu a neve és Arusha-ban él. Elmondta még a 90-es évek közepén, hogy sajnós a globalizációval és a könyörtelen profit hajhászással ezek az értékek az eredendő funkciójuktól eltérően, már akkor, azokban az időkben a turizmus kiszolgálói lettek.

Bár formailag hasonló jegyeket mutattak az említett ausztráliai varázsló és az általam ismert afrikai ábrák, mégis különbözőségeket is láttam bennük.

11.kép: Afrikai Kubamaszk Kongóból, festett fa, háncs – ismeretlen szerző

Anélkül, hogy vallástörténeti okfejtésekbe bocsátkoznék, megállapítható, hogy mindkét esetben a mágia, és az animizmus az igazi létrehívója ezeknek az ábrázolási módoknak. A közös bennük az a mágikus telítettség, amit igyekeztek az alkotóik bizonyos rendszerekbe is foglalni.

Európai civil szemlélő számára elsősorban a stílusjegyek erőteljes karaktere és felismerhetősége a legszembeötlőbb.

A riportban szerepelő ausztrál őslakó meg is fogalmazta a műsorvezető kérdésére a festményei készítésének okát, és módját is egyúttal, amelynek lényege abban rejlett, hogy ezeket a formákat és színeket pontosan azon módon kell neki megjeleníteni, mert úgy tanulta nagy elődjétől, aki neki elmondta, hogy ezek az ábrák a hegy szellemének a kedvelt ábrái, amelyek a törzs életben maradását biztosítják.

Hozzá fűzte, hogy nem mindig lehet ilyeneket festeni. Ezt csak bizonyos szertartások közepette lehet megtenni, amelyek csakis a törzs jelenlétében lehetségesek, és titkosak, mint egyébként a festés procedúrája is.

Ha nem pontosan így festi őket, akkor a hegy szelleme megharagszik és ez a törzsre nézve igen nagy bajt jelenthet, ugyanis mindnyájan az említett szikla szellemének a gyermekei.

Még azt is hozzáfűzte, hogy sajnos nagyon sokan elmentek a közösségükből és nincs kinek átadnia a tudását, és ha ezek az ábrák egyszer megszűnnek készülni, vagyis tovább "restaurálódni", akkor az bizony az egész törzsre nézve pusztulást fog jelenteni, mert ha a szellem megharagszik, az rontást von maga után.

És nem is lehet ezeket bármikor készíteni, hanem csak pontosan a hegy szellemének ünnepén,

Festi tehát az ősoktól tanult módon a szimbólumokat, (nem így fogalmazott, de kétségkívül szimbólumokat festett) mert ezért él a földön. Ez a "küldetése".

Marlo Morgan²¹ Vidd hírét az igazaknak című útleírásában hasonló élményeket tár az olvasó elé. Bár magát a könyvet nem tartom sem tudományosan sem irodalmilag egy remekműnek, annak ellenére, hogy nagy nemzetközi sikernek örvend, mégis néhány részlete megragadta a figyelmemet., A szerző arról számol be ausztráliai barangolásait közvetlen élményként megírva, hogy miután a társai

²¹ (Magyar Könyvklub Kiadója Budapest 1996.57. old.)

megmutatták a szent helyeket, amelyek a törzsek láthatatlan határvonalai mentén húzódtak, beavatták a távolságmérés titkába is.

Ez „egyszerűen éneklésből áll: a dalokat pontos szöveggel és szigorúan megtartott ritmusban éneklük. Némelyik dalnak lehetett akár száz versszaka is. Minden szónak és szünetnek megvolt a maga értéke. Tilos volt rögtönözni, eltéveszteni a szöveget vagy a dallamot, hiszen a dal volt a mérőeszköz. Ezért egyik helytől a másikig végigénekelték az utat. (Ezeket a dalfolyamokat egy világtalan barátom mérési módszeréhez hasonlítottam.. Gimnazista koromban az utcánkban lakott és egyedül járt iskolába. Ritmusosan ingatta magát járás közben és mindig ugyanazokat az énekeket dúdolta. Ugyanazoknál a hangoknál mindig ugyanarra az utcasarokra érkezett. Mindkét esetben a ritmus rendszerét, és az énekek rendjét, a térben való tájékozódásnak az eszközeként lehet értelmezni) Az említett ausztráloknál a szöveg leírásának még a gondolatát is elutasították, mert csak az emlékezet erejét gyengítette volna. Ha az ember megtanul valamit és arra kényszerül, hogy újból és újból emlékezetébe idézze, végül teljesen átalakul a gondolkodása”.....

A továbbiakban így ír a szerző: „Értékelni kezdtem és nem vettem magától értetődőnek az éjszakai alvás utáni frissességet, mint ahogy becsülni kezdtem a szomjamat oltó kortynyi vizet.... Egész eddigi életemet azzal töltöttem, hogy biztos állásom legyen, védekezzem a drágaság ellen, tárgyakat gyűjtsek és takarékoskodjak öreg napjaimra. És itt a világ végén, egyedül csak naponta ismétlődő, hajnaltól napnyugtáig tartó körforgás nyújtott számunkra biztonságot.”

A könyv írója, aki polgári foglalkozását tekintve orvos, ezek után leszögezte, hogy a legegyszerűbb és legfurcsább képződményekben is megtanulta felfedezni az élet szépségét és megismételhetetlenségét.

Azt írja, hogy sivatagi hideg éjszakákon úgy aludtak, hogy talpukkal egy tűz felé körben helyezkedtek el, úgy, hogy testük össze érjen és a lábujjaik is a kör belső részén.

Továbbá azt írja, hogy ugyan csak lábujjaik értek össze de ezeknek az embereknek a tudata, mindig kapcsolatban van egymás tudatával, kapcsolatban van az őket körülvevő természettel.

Tisztelik annak minden jelenségét, és éltető szellemét, és ezáltal kapcsolatban vannak az egész emberiség egyetemes tudatával.

Marlo Morgan²² a könyvében orvosként megállapítja, hogy ezeket az embereket nem gyötri, sem gyomorfekély, sem magas vérnyomás, sem depresszió, sem érrendszeri megbetegedés, stb.

Ezek a mi nyavalyáink, mert mint megfogalmazza, hozzájuk képest mutánsok vagyunk.

Talán valami ilyen dolgokat féltett a TV. riportban a megszólaltatott varázsló, miközben a nyugati riportert az egész létének csak egyik részéről, vagyis az eltűnőben lévő kultúráról faggatta, mintha az európai modell szerint működne, és elválasztható lenne a lététől.

Véleményem szerint az a mágus a művészet lényegét fogalmazta meg abban a riportban.(Anélkül, hogy, az lett volna a célja, vagy hogy, ott a művészetnek bármilyen formál logikai definíciójára törekedett volna.)

Lényegében a tárgy valamilyen pozitív indítatásból való megformázása fogja kölcsönözni neki azt az erőt, amellyel a hozzá fűződő gondolatok beválthatókká válnak. Ezáltal fejt ki hatását.

²² (29.old.Csak meztláb, 96. old. A gyógyító zene, Marlo Morgan: Vidd híret az Igazaknak, Magyar Könyvklub Kiadó Budapest, 1996/2001)

Kultikus helyek, építkezések

Hamvas Béla²³ abban a nézetemben erősített meg, hogy keresni kell a gondolatokat hordozó tárgyak létrehozását. Szerinte a helyes tettek nem egyebek, mint a pozitív gondolatok beváltásai, és gyakorlattá formálásai. (Mágia szutra)

A mi értékrendünk szerint, és főként a kultúránkhoz szokott szemünkkel nézve az ausztrál ábrák többnyire nem egyebek, mint valami gazdagon ornamentikázott néha dekódolható, néha meg érthetetlen ábrák.

Az meg sem fordul általában az európai szemlélőben az egyszeri ránézés után, hogy az ábrázolásban megnyilvánult gyakorlat, visszahathat a közösségre.

Esetleg amit mi kultúrának nevezünk, az lehet más természetű is, mint az ábrázolás, hisz azokban a társadalmakban, amelyek még nem szakadtak el teljes mértékben a természettől, a „kultúra” sem különült el a mindennapi gyakorlattól.

(A fent említett ausztráliai törzs esetében az éneklés a területi határjelölés és az idő mérésének a módszere, ugyanakkor a törzsi egybetartozást is biztosító kultikus és ezzel egyidejűleg kulturális tényező is)

Az időmértékes menetelés nem csupán öncélú dolog.

A törzs az állandó helyváltoztatással mindig ugyanabban az időszakban ugyanarra a kultikus helyre kell érkezzen, ahol majd megtörténik a festmények felelevenítése is az ezzel járó összes többi mágikus törzsi rítus közepette

²³ (226.-227.old. SUMMA, 1950 Mágia szutra, Hamvas Béla, Életünk Könyvek 1994)

Meg kell említenem egy magyarországi esetet, amely hasonló jegyeket mutat az ausztráliai történetekkel, bár más társadalmi szervezethez tartozik.

Adott egy hegyvidéki falu, amelyet talán (?) ősidők óta laknak. Mai nevén Noszvaj, ami szlovák eredetű megnevezés. Mások szerint középkori latin, vagy inkább olasz, mert Itáliából oda került kőfaragóktól kapta a nevét.

A település melletti hegy oldalába barlanglakásokat véstek a sziklába, ma már nem tudni mikori kezdettel, mert mindig továbbválták ezeket, és azt sem tudni, hogy kik és mikor kezdték el az egészet.

Mendemondák vannak arról, hogy a középkorban ott szőlős házak, borpincék voltak, majd a török hódoltság idején ide bujt el a falu megmaradt lakossága, mert az oszmánok babonás félelmükben nem szívesen kutakodtak a helyszínen, tartván a hegy szellemétől.

Azután az idő után tót telepések érkeztek, (így hívják azon a vidéken) és újra benépesült a falu, amivel együtt a barlanglakások is új funkciót nyerve: újraéledtek.

Sokkal később a szocializmus áldásos éveiben a barlanglakások ismét elnéptelenedtek, ami a misztikus voltukat csak erősítette a falu kicserélődő lakosságának körében.

A rendszerváltás után odaköltözött egy-két hajléktalan, valamint pár szegényebb cigány család.

A barlangok egy részét megvásárolta néhány szobrász, és a hegy szellemének gondolata kapcsán egy nagyszabású, mondhatni tájépítészeti akcióba kezdtek, amit igen érdekesnek tartok.

Katakombákhoz hasonló belső tereket hoztak létre, és ma is folyamatosan fejlesztik, amelyek teljes mértékben idomulnak a környezethez, de mégis az emberi kézjegyet magukon viselik oly módon, hogy egyszerre közösség formáló és ezzel mondhatni kultikus jegyeket mutatnak, másrészt az esztétikum jegyeit pont ez által (is) tartalmazzák.

Ennek folyamatos alakulása a jelenben történik. Vagyis ebben a mostani időben.

A római tanulmányutamat követően ebbéli véleményem megváltozott, ugyanis az ottani földalatti járatokat addig csak vallás és művészettörténeti tanulmányokból

ismertem. A katakombák közel sem szellemi tartalommal telítetten készültek. Eredetileg Róma környéki kőbányák voltak, ahonnan az építkezéshez használatos köveket termelték ki.

Semmilyen kultikus cél nem vezette a létrejöttüket, ami a megvalósításukban nyomon is követhető. Az esetlegességük abban áll, hogy arra felé kanyarognak a folyosóik, amerre jobb követ lehetett találni.

Amikor a császárkorban alapvetően a márvány lett az arisztokrácia fő építő anyaga, akkor ezek a bányák gyakorlatilag használaton kívüliekké váltak. A patríciusok épp ezért megengedték a rabszolgáknak az ott való temetkezést, mivel a városban csak a római polgároknak volt joguk temetkezni. Így alakult ki, hogy a későbbi keresztények, akik többnyire szintén rabszolgák voltak, a temetkezésen kívül, egyúttal a nagyobb cellákat imádkozásra is használták. A kereszténység az első időkben, mivel szabadítást ígért, így természetesen a rabszolgák között terjedt. Tagjai otthonosan mozogtak az elhagyott bányák világában, amelyek később az üldöztetés korában menedéket is jelentettek számukra. A katakombák elsődleges kialakításában semmilyen kultikus, vagy esztétizáló tevékenység nem volt jelen. A későbbi korokban, amikor a kereszténység államvallássá lett, már nem volt szükség ezekre a föld alatti vájatokra, így azok újra feledésbe merültek.

Majd, amikor Róma és Bizánc elszakadására és rivalizálására került sor, akkor, mintegy az eredet igazolását tanúsítandó, újra a katakombák felé fordult a figyelem. Nagyjából a középkorban kezdődött a feltárásuk, és egyúttal átlényegítésük is kultikus helyekké.

Ekkor már templomokat is emeltek egy- egy jelentősebbnek vélt vájatrendszer fölé.

Noszvajon, bár az eredeti vájatok a hegyben lakásokként szolgáltak, a mostani szobrász tulajdonosok, amolyan kultikus találkozóhelyként használják, és így is alakítják folyamatosan.

Úgy alkotják tovább a hegy-szobrot, hogy az egyszerre pozitív-negatív szobor, de ugyanakkor a hely és a hegy szellemétől nem idegen.

Mára egy közösség összetartó helye lett egyúttal.

16.kép: Noszvaj- Pocem Mágikus tájszobrászat Farkaskő Egyesület (Balázs Péter, Horváth Ottó, Kotormán László, Kotormán Norbert, Pattantyús Gergely és Gálhidy Péter szobrászművészek)

Egy alkalommal odafelé menet történt, hogy az őszi napsütésben a barlanglakások egyike előtt ott ült egy piros fotelben egy öreg cigány.

Be volt takarózva egy barna pokróccal, a fején egy sárga kalapszerűséggel.

A takaró alól kidugta mezítelen lábát, és a nagy lábujjához egy madzaggal odakötött fekete tyúkot húzogatót vissza, ha az túlságosan el akart távolodni tőle.

Az emberünk szájában egy zöldre festett pipából füstöt eregetett, miközben félig lecsukott szemmel valamiket motyogott, de egyáltalán nem úgy, mint aki bóbiskolás közben csak önmagához beszélt.

A kíváncsi kérdésre, hogy mit csinál ott, azt válaszolta, hogy ide szokott kiülni, mert a szellemek itt jelen vannak, és nem nagyon szeretik sem a fekete tyúkot, sem a piros színt, sem a pipafüstöt, pláne, ha zöld pipából jön.

A sárga színt sem kedvelik.

Így elkerülhető, hogy az éjszaka folyamán a szellemek zaklassák a közösséget.

Magában beszélve küldte el a rontó szándékú lelkeket.

Azt hiszem nem túlságosan nehéz olyan embernek, aki egy kissé ismeri a festészetet, ebben az életből kölcsönvett képben Gauguin képeihez rokonítható zsánert látni.

Gondolom, hogy valami ilyesmi vonzotta Tahitira a francia polgári viszonyoktól megcsömörlött alkotót.

Valami olyasmi, ami azonos önmagával, ahol a szimbólum az ami, és még nem vált valamilyen értelmét veszett ornamentikává.

A tiszta mágiával rokon értelmezhetőség: maga egy fajta rend volt .

Hasonló dolgokat mondott Shaibu is a Kilimandzsáró környékén lakó közösségekről, sőt elmondta, hogy vannak olyan gyógyítók Tanzániában, akik az ők hagyományos és többnyire titkos módszereik (És ezt csak "szent" helyeken tudják eredményesen végezni.) mellett bizonyos olyan jellegű amuletteket is készítenek és használnak, amelyektől ezt a gyógyhatást várják.

Vagyis a mágikus erejű tettől.

Bretter György Az elidegenedés és forrásai című esszéjében, mint marxista-egzisztencialista filozófus a kezdetnek a tettet nevezi, mint emberi lényezet. Az ember a világot átalakító tevékenységével, miközben szerszámokat hoz létre, egyúttal ezzel a tevékenységével a saját szubjektumát is, mintegy előtérbe helyezi.

Ezen túlmenően, aki szerszámot készít, az előre kell gondolkozzon, és tervet kell készítsen magának, vagyis a jövővel kell számolnia.

Ez a tevékenység már céltudatos. A céltudatos tevékenység, pedig rendszerező és rendet igényel.

Hamvas Béla szerint a sors alakítása a fontos, de az élettervet senki nem kapja készen. Azt az imagináció teremti. Az imagináció pedig: teremtő, rendszerező tevékenység. A gondolat, amelyet a szó hordoz, pedig azzal, hogy beváltásra kerül egy tárgy által, mágikus aktust hoz létre.

A munka terméke az emberi viszonyok hordozója is, mivel aki a jövővel számol, az másoknak is üzen. Az üzenet hordozója, lehet akár használati tárgy is, és az egész közösség számára kifejezheti a készítő, vagy használó viszonyát a többi egyénhez.

Az ilyen tárgyak megtalálhatóak a kereszténységben is, sőt végig kísérik a történetét.

A káosz és rend szempontjából vizsgálva ezt, talán elegendő, ha a Római birodalomban uralkodó káosz és belső polgárháborúk idején az új eszmét elfogadó Constantinus²⁴ (későbbi nevén Nagy) a Maxentius elleni csatában 312.-ben Milviusnál fölmutatta a keresztet, mint egy mágikus jelet.

Ennek a tárgynak az üzenete a szembenálló felek számára érthető volt: szabadságot ígért mindenki számára.

Ott, akkor a jel ereje, és a szemben álló harcosok hozzá tapadó képzelete, a vértelen ütközettel meg is változtatta a történelem menetét.

A Tett megelőzi a Szót. Hamvas szerint a helyeset előbb tenni kell, a sorsot kell alakítani, mert a tett nem egyéb, mint a szó aktivitása.

Ez a legnagyobb és egyben a legtitokzatosabb csodája az emberiségnek.²⁵

A Szent Írás az első ilyen szava a tett, amely egy ige alakjában jegyeztetett le: BÖRÉSIT²⁶, vagyis a Kezdet és ezzel együtt a BÁRÁ, vagyis a teremtés maga.

Ez az egyedi és megismételhetetlen Tett, amit a héber nyelv megkülönböztet minden más emberi cselekedet megnevezésétől.

Egyes szám első személyben használja Mózes ezt az igét.

Az emberek alkotó tettei pedig többes számban használatosak a héber nyelvben.

Az ember kultúr-tettei ettől eltérnek, bármennyire is áthatja őket a mágikus erő és az alkotáshoz szükséges szenvedély.

Olyan jellegű tettek, amelyek esetleg egy-egy kultikus tárgyban, vagy alkotásban öltönek testet nemcsak a történelmi múltban születtek.

Egy ilyen műben megvalósult pozitív tett létrehozásán ténykedett a már említett ausztráliai mágus is, aki a nemzetsége létének zálogaként értelmezte az alkotást magát, mint megtartó tettet.

²⁴ (Valerius Aurelius Constantinus, 272-337, az első Római keresztény császár Internet, Wikipédia)

²⁵ (67. old. Az elidegenedés forrásai 1970 Bretter György: Vágyak Emberek Istenek .Tanulmányok Esszék Kriterion Könyvkiadó Bukarest)

²⁶(Zsidó Biblia...Dr. Joseph Herman Hertz kommentárjával Chábád Lubavics Zsidó Nevelési és Oktatási Egyesület Budapest, 1996..3. old.)

Az eredmény természetesen kötődik egy totem állathoz, vagy valamilyen eredet mítoszhoz kapcsolódó lényhez, amelyet a törzsre jellemző "múgonddal" készítenek el.

Mi európaiak a mostani időkben az ilyeneket egyszerűen csak fétisnek nevezzük.

Fétisnek, és mágiának és ha már így meg is neveztük jó ideje, akkor nyugodtan hátradőlhetünk a karosszékünkben, és kényelmesen sávot váltunk távirányítónkkal az előfizetett televíziós programjaink adásai között ezekben az időkben, mert hát ugye a mi tévedhetetlen szintetizáló elménk nevezte nevén mégiscsak azt, ami közös azokban a művészetekben, bármennyire is az övék.

Bennünket ma már, elsődlegesen a létrehozott mű esztétikai minősége érdekel, ami lényegileg nem más, mint a mű elemeinek önmagához tartozó bensőséges viszonyrendszere, mint, ahogy ezt Kékesi Zoltán: Műalkotás, anyag, médium c. tanulmányában olvashatjuk.

Azt is megállapítjuk, hogy ami közös azokban a művekben, amelyekből világosan kitetszik a mágikus mozzanat, az a mostani globalizálódott, gyorsfogyasztó, kulturturista-europoid ember számára, valahogyan a HIT homályos fogalomkörébe (-hez) tartozik. Valamilyen érthetetlen idő relikviáiként léteznek a jelenében, ha egyáltalán léteznek.

A mi európaiságunk művészetének ez már egy többlet, amolyan elfelejtett és levetett kellék, amivel igen gyakran nem is tud mit kezdeni.

Kulcsár-Szabó Zoltán²⁷ A közvetlenség visszatérése című tanulmányában úgy említi a szellemtudományok területét, mint egyre kopárodó vidéket, amely önlegitimizációs gesztussal, a nagyobb publicitás reményében adatokkal, és a statisztika visszaigazolhatóságával menti önmagát, miközben a szcientizmussal felvértezve űzi ki a metafizikát a szellem világából.

Én (is) úgy vélem, hogy a felvilágosodás történelmileg szükségszerű szellemi elrugaszkodása a hitélettől és egy teljesen autonóm, minden homeopatikus és mágikus eredettől megtisztult polgári jellegű bár arisztokratikusnak mondható pragmatikus mozgalma, egy olyan pálya felé indította, majd később helyezte a művészetet, amelyen a XX. században már szinte szükségszerűen semmilyen

²⁷ (A közvetlenség visszatérése? Materialitás és medialitás, Kulcsár Szabó Zoltán: Történelem kultúra, medialitás, Balassi Kiadó Budapest 2003)

kapcsolatban nincs az őt létrehozó eredeti szellemiséggel. A művészet átlátható mozgásterülete és hatása mostanra már önmagán kívül egy igen szűk közeget mondhat a magáénak.

Ez a kérdés régóta foglalkoztat, de mindmáig semmilyen eredményesnek mondható megoldásnak tűnő tendenciát sem tapasztaltam ebben a témakörben.

Volt néhány figyelemre méltó szimpózium, amelyben a résztvevők néha válságról, máskor épp az ellenkezőjéről tanakodtak, és még az is előfordult, hogy a lehetséges megoldásokról vitáztak: teljesen eredménytelenül...

Magam is részt vettem néhány ilyenben, de arra a következtetésre jutottam, hogy teljesen sterillé vált a szellemi közeg, amely pont ezt a természetellenes neutralitást lenne hivatott, mintegy újra élettel telíteni..

Ilyen volt többek között, az egyébként szándékában nagyon pozitívnak mondható kísérlet a Műcsarnok szervezésében 2001 elején, amelyben a kortárs festészet kulcskérdéseire kereste a választ egy igen tiszteletre méltó és szép számmal jelen lévő meghívottakból álló szakmai grémium.

Akkor a vitaindító téma az épp elkezdődött XXI. század szellemi kihívásai és a festészet ebben elfoglalt, vagy vélhetően elfoglalandó helyét taglalta, de nagyon hamar kiderült, hogy egy adminisztrációs szerkezet, mint a Művészeti Alap, vagy a Szövetség szintén adminisztrációs problémáin kívül, semmilyen eszmei, vagy az ezt érintő lényegi elképzelésben a legkisebb egyetértést sem lehet, akár bármilyen közös nevezőre sem hozni...

Részemről ez volt az utolsó erőfeszítés az un. kortársiságra tett önigazolási kísérletezésem kalandozásai között, mert magam számára semmilyen elfogadható alternatívát nem találtam a kibontakozó új vizualitás "kihívásaiban".

Ezt főként a kurrens nyugati szellemi áramlatokra való asszimilációs képtelenségemre értem.

Van azonban Európának egy másik fele is, amiről többnyire midig megfeledkezünk, amikor a kontinensről, még inkább annak kultúrájáról beszélünk.

A későbbiekben ezt bővebben szeretném kifejteni, anélkül, hogy bármilyen hierarchiát, vagy értékítéletet tételeznék ezzel a megállapítással.

A téma unalomig szofisztikált értelmezését nem akarom újra ismételni, mert semmivel nem változtatna ez a lényegén, de megkerülni sem akarom, mert e nélkül viszont úgy gondolom, hogy az én okfejtésem a sehol-ban lebegne.

Németh Lajos²⁸ A Művészet Sorsfordulója című tanulmánykötetében egy spinozai tétellel kapcsolatban a modern művészetről azt állapítja meg, hogy lényeges jegyeiben eltér mindattól, amit addig művészetnek neveztek.

A tagadás, mint mindennek a meghatározásában rejlő antinómia a közös ebben a spinozai gondolatban és Németh Lajos megállapításában.

A továbbiakban a szerző meg is nevezi a reneszánsz szellemiségét, amely pontosan abból áll, hogy szembeállítja magát, mint „MANIERA MODERNA”-t a „maniera greca”-val és a középkor művészetével, amelyet barbárnak, azaz „gotico”-nak minősít.

(Talán érdemes lenne elidőzni a modernség kapcsán azon a fogalmon, hogy manír és az ehhez kapcsolódó manierista megnevezésen. Nem is olyan régen ez még egy igen szigorú és dehonesztáló értékítéletnek számított, ha egy kortárs művészre mondták ki az ítések. Az összehasonlítást a tanulmányában Németh Lajos a későbbiekben meg is teszi.) A reneszánsz úgy helyezkedik szembe az ókori hagyománnyal, hogy egyúttal magát annak szellemi örökösének mondja, de oly módon, hogy egyúttal fölébe is helyezkedik. Ez elsősorban ideológiai kérdés, mint, ahogy Németh Lajos fogalmaz a humanista gondolkodás művészi vonatkozásáról: „.....” az antik művészet örökösének vallotta magát, és nem elsősorban külsődleges formajegyek miatt, hanem azért, mert a középkor istenközpontúságával szemben az antik világszemlélethez hasonlóan emberközpontú és emberi léptékű volt, és a művészetet a káosszal szembehelyezett kozmosz ekvivalenciájaként, az ideák tükröződéseként értelmezte. A formai rokonság mélyén tehát lényegi és funkcionális megegyezés rejlett, hiszen ezért is lehetett egyáltalán szó „újjászületésről”.

Németh Lajos a következő bekezdésében a reneszánsz „maniera moderna”-ját áthozza a mába, leszögezve, hogy ez a művészet nemcsak egyik, vagy másik

²⁸ (A modern művészet korhatárai c. tanulmány 1970-es kiadás újrakiadása Németh Lajos, A Művészet Sorsfordulója, Cicero kiad. Budapest 1999.)

szakaszát kérdőjelezi meg az eddig ismert historiának, hanem mindent tagad, bár időnként, mintegy mitologikus mozzanatként, fölhasznál régi formákat.

Ezek a formák néha nem is többek maguknál a formáknál.

Kandinszkij a Szellemisség A Művészetben című elméleti munkájában úgy értékeli az ilyen próbálkozásokat, mint olyanokat... *”Akik elmúlt korok művészeti elveibe próbálnak életet lehelni, csak halva született műalkotásokat hoznak létre.”*

Ezt rögtön a bevezetésben leszögezi, aláhúzendó mondanivalóját egy majom-ember párhuzammal, amelyben a majom ugyanúgy tartja a könyvet a kezében, mint az ember de az olvasást csak utánozza anélkül, hogy ténylegesen tudná, hogy mit csinál.

Kandinszkij személye azért fontos számomra, mert a már említett másik Európából jött művész ő. Ez az Európa a Kelet Európája, ahol a hitnek máig tartó mély közösgéalakító és társadalomformáló szerepe van.

Érdekeségként talán meg lehet jegyezni az orosz viszonyokról Nagy Péter cár abszolutisztikus reformtörekvéseit. Ahhoz, hogy modernizálja Oroszországot egy sor olyan intézkedést kellett végrehajtania, amelyek szembe kerültek a nagyon mélyen gyökerező a hitéleti hagyományokkal. 1721-ben, amikor bizánci mintára újra létrehozza a prezbiterekai basileusi elvet, vagyis a cézárópápiizmust, egy régi hagyományt állítva az ortodox pátriárkával szembe, aki olyan tradíciók megtestesítője, amelyek felszámolása nélkül nem tudja elérni a modernizáló törekvéseit. Ezek a törekvések épp a nagyon mélyen gyökerező hagyományok miatt csak részben sikerültek.

Ilyen volt például szakállviselet, amely az ortodox hitélet szerint az erény szimbóluma. (Más vallásokban is megtalálható ez)

I. "Nagy" Péter²⁹, aki az európai barokk szellemet, mesterségeket és modort különböző országokban tanulmányozta, ahhoz, hogy eredményes legyen, az ilyen tradíciókkal le kellett számoljon. Rendeletben adta ki a szakállviselet tilalmát, de oly nagy ellenállásba ütközött, hogy tömegével menekültek el a távoli, megközelíthetetlen vidékekre az óhitűek, feladván otthonaikat, és minden javaikat mintsem a szakállukról és egyéb tradícióikról lemondtak volna.

²⁹ (Pjotr Alekszejevics Romanov orosz cár 1672-1725 Internet, Wikipédia)

Így találkoztam 250 év elteltével olyan, magukat lipovánnak nevező oroszokkal a Duna Deltában, akik saját elmondásuk szerint, azért nem mentek el erről a megközelíthetetlen területről, mert a cártól és jóval később a kommunistáktól is tartottak de hitüket nem adták fel semmiért.

Egyébként az egy olyan, egész nagy megyényi területet felölelő része a folyónak, ahol igen nehéz követni, akár az országhatárokat is, a rengeteg úszó sziget és holtág miatt. A sztalinista időkben pedig ezekre a tradícióikat őrző emberekre, még rosszabb sor várt volna, mint I. Péter idejében.

A Duna Deltájának ingoványai megőrizték a lipovánok számára a hitet és szabadságot. Nem véletlen, hogy az 50-es években és a későbbiekben román állampolgárságúnak vallották magukat, mert az akkori Romániában kevésbé voltak kegyetlenek az egyébként drákói szabályok, másrészt mind orosz, mind román részről már sokkal régebről az volt a gyakorlat, hogy a leprásokat, politikai megbízhatatlanokat bevitték hajóval egy úszó szigetre és ott sorsukra bízva elengedték őket.

Volt, aki soha többé nem tért vissza onnan.

A helyet csak ők, a lipovánok ismerik jól. Ők már évszázadok óta csónakjaikban nagyon gyorsan és ügyesen el tudtak tűnni ott a hatóságok, vagy bárki más elől. Valami régi orosz nyelven beszélnek, és a 70-es években nagyon szimpatikusak voltak számomra a beat és főként a hippy korszak idején, amikor a hosszú haj és a szakállviselet a szabadság szinonimája volt.

Az ő esetükben egy hiten alapuló rendszeré, amelyről nem voltak hajlandók lemondani.

Ez az időszak az Ázsiai (főként a Vietnami) és Afrikai háborúkon keresztül a nyugati társadalmak érdeklődését, ezek a még meglévő, sokkal tisztább és romlatlanabb kultúrák felé orientálta újból.

Ezek a társadalmak, lehetnek kicsik, de nagyok is. Kínától a moldvai csángóig nagyon elszigetelt, mondhatni hermetikusan zárt rendszerekben éltek, és élnek máig is.

Ilyen formán néhányuk tradíciója érintetlen maradhatott.

Azonban azok, akik egy ilyen bezárt társadalomban voltak kénytelenek élni egyáltalán nem biztos, hogy ezt a romlatlan tisztaságot érzékelték a mindennapjaikban, mint alap élethangulatot, hanem inkább a nyugati demokráciák szabadság eszméje lett a gondolataik és a vágyaik, előttük lebegő, és követendő útja.

Vonzónak tündek az emberek számára még ezek mellett, a nyugat gazdasági, és jóléti sikerei is, a bezártsággal együtt járó, és a nincstelenség szegénységi gondjainak nap mint nap ismétlődő kínjaiban .

A jelenség áldatlan hatása ma sem szűnt meg, és tömeges elvándorlásokat eredményez.

Sokunk számára, akik akkor a hatvanas, hetvenes években kezdtük a művészeti tevékenységünket, és egyúttal az ehhez kapcsolódó életünket, mintegy öngazolásként, előtérbe kerültek újra az avantgard törekvések.

Meg kell említenem itt Mario De Michelli az avantgardizmus című művének 1969-ben a Gondolat Kiadó által megjelentetett és pontosan Németh Lajos által lektorált könyvét, amely hozzánk csak kissé később került át Erdélybe valakiken keresztül.

Ez a könyv igen sokban befolyásolta többünk nézeteit és gondolkozását a művészetről: azokban az időkben.

Én személy szerint a tiltott tudás nagy könyvének tartottam.

Úgy gondoltam, hogy az avantgard ismerete a világérzésünk legitimizációja, és egyúttal biztosíték arra, hogy egyszerre kapcsolódok általa az áhított nyugathoz, ugyanakkor valamilyen megmagyarázhatatlan érzelmként, az ősi mítoszokkal is ez által teremthetek kontaktust, pedig a könyv szelleme ettől némileg eltér.

Megállapítható ugyan egyfajta közösség az avantgard, még hőskorát élő művészete és a „primitívek” munkái között, ám leszögezhető, hogy ez csak abban hasonló, hogy mindkét esetben a belső lényegét, mint tartalmat igyekeznek megjeleníteni, és ezért ösztönösen lemondanak némely külsődleges megnyilvánulásról

A nagy orosz (Kandinszkij)³⁰ (ez lényeges) avantgard leszögezi, hogy csak ezeken a pontokon mutat közösséget a két művészeti megjelenési forma, ugyanis a mi lelkünk csak „nemrég tért magához a materializmus hosszantartó bódulatából, az

³⁰ (Vaszilij Kandinszkij: Szellemisség a művészetben 1910, Corvina Kiadó Budapest. 1987)

elkeseredés, az értelmetlenség és a céltalanság következményét –rejt magában Még nem múlt el végleg a materializmus lidércnyomása, amely a világmindenség életét gonosz, céltalan játékká változtatta. A felocsúdó lélek még mindig e lidércnyomás hatása alatt él.

Ezt 1910-ben írta Kandinszkij, és hozzátette, hogy a „mi lelkünk jelentősen különbözik a „primitív” művészek lelkületétől”, mivel ez a lélek megroppant a kétkedés és a materializmus nyomasztó kínjainak hatására. Ez a különbség az európai és az érintetlen „primitív” művész között.

Ha túljut ezen az útvesztőn a lélek, újjászületve kerülhet ki ebből a káoszból, amit önmaga teremtett.

A művész viszonylag könnyebben visszatálhat arra az útra, ahol a lélek, a természet és a hit megtalálja a közös origó-t.

Sokkal nehezebb helyzetben van a polgár. Általában véve az európai szemléletű, pragmatikus, mondhatni utilitarista ember.

Kandinszkij a tanulmányában őt gyűjtőnéven egyszerűen csak nézőnek nevezi.

A művész ebben a bonyolulttá váló társadalomban nem elégszik meg a primitívek egyszerű válaszadási-mágikus praktikáival, és maga is része akar lenni az egyre bonyolultabbá váló valóságnak, de nincs átfogó, univerzális receptje a dolgok, és jelenségek szimultán ábrázolására.

Ahhoz, hogy a legkifinomultabb érzéseket ki tudja fejezni, megfelelő a tudomány naprakész vívmányainak a kihívásainak is, nincs más lehetősége: szektásodnia kell.

Ez már az első avantgard korban is ehhez hasonlóképpen volt, hisz a valóság átfogó vizsgálata helyett csak rövid életű igazságokba tudott menekülni a művész. A korszak egyre nagyobb léptékű felfedezései nem tették számára lehetővé az univerzális emberi létet, csak valami hasonló életérzést, ami azonban nem volt azonos a totalitással. Ezért történhetett meg az, hogy olyan alkotók is mint Picasso saját életművükön belül többször is stílust váltottak.

A XX. század elején nem volt olyan információrobbanás, mint a közepétől kezdődően. Ma nagymértékben meghatározzák a médiák a világról alkotott összképünket, és ebben az adatrengetegben tájékozódni képtelen művész óhatatlanul

szeptássá és poszt avantgard-dá kell váljon, ha legitim kulturális képviselője akar lenni a korának.

Létezik ugyan más definíció is, mint például az egyéni út, vagy ahogy mostanában emlegetni szokás: magánmitológia, de lényegét tekintve mégsem más mint szektás szemléletforma, ha mondjuk a reneszánsz, vagy akár a középkor világ, és művészetképét vizsgáljuk a jelenséget.

Ahogy a kultúra fokozatosan levált a többlettermelés nyomán a mindennapok társadalmi termelési gyakorlatáról, és a saját szabályai szerint kezdett létezni, úgy egyre messzebb került a termelő ember az alkotótól.

Az un. európaiságban a kultúra egyre szűkebb értelmiségi kiváltságosok privilégiumává vált, bár a már említett felvilágosodás célul tűzte ki a művelődés általi felemelkedést, mégis módszereiben rendkívül arisztokratikus volta miatt, a végső eredmény ennek néha pont az ellenkezője lett.

A XVIII.- XIX. Század már megteremtette azt a légkört, amelyen a kultúra mintegy kiszakad a társadalomból és bár gazdaságosságát tekintve nem független tőle, mégis önálló életet kezd élni.

Ezzel mintegy belterjessé is vált.

Ingres ebben az időszakban fest olyan képeket, amelyeken az alakjai, mitológiai alakoknak tűnnek.

Vagyis a valóság megjelenítéséhez közel álltak, de mégsem azzal a céllal készültek, hogy azt mutassák be, és az a képek hangulatából rögtön ki is tetszik.

18.kép: Jean-Auguste-Dominique Ingres:A nagy Odaliszk készült: 1814 Louvre,
Párizs

Mozart³¹ zenéjét, hiába volt ő maga élete bizonyos periódusaiban ünnepezt művész, igazából csak néhány tucat, vagy jobb esetben néhány száz zenéhez értő ember volt képes maradéktalanul befogadni.

Bár nem mondhatóak kifejezetten kortársaknak, mégis a mostani idők távlatából, azt gondolom, hogy függetlenül a személyiségük különbözőségétől mégis, abból a szempontból, hogy a saját korukban mindketten elismertek voltak, majd a hivatalos kritika is értetlenül fogadta a tevékenységüket, együtt említhetem őket.

Nincs módomban Mozart életére és munkásságára kitérni, mert a vizsgálódásom alapját inkább csak a kor rendje képezi, és annak is egy fajta szemlélete érinti a témámat, mi szerint egy olyan jelenséggel találja szembe magát a "magas európai" kultúra, amelytől saját maga által idegenedett el.

Létrejött egy olyan rend, a gondolkodásnak egy bizonyos kifinomult szalon rendszere, amellyel szemben aztán értetlenül állt a létrehozója.

Talán párhuzamba lehet állítani a görög mitológiából Kronossal³², az európai rend, az idő mértékének istenével, aki felfalta saját gyermekeit.

Én most inkább csak Ingresre³³ térnék ki, aki abban az időszakban festi oly módon az alakjait, hogy azok, szándéka szerint ne hús-vér embereknek, hanem mitológiai alakoknak tűnjenek.

Bár az akadémiai szellem abban az időben erőteljesen a műtermi munkára koncentrálódott, ami a természettől való egyfajta elrugaszkodást is eredményezett, bizonyos kánonok szem előtt tartása mellett, mégis értetlenkedve vette tudomásul a

³¹ (Wolfgang Amadeus Mozart zeneszerző 1756 Salzburg-1791 Bécs, a bécsi klasszicizmus vezéralakja, Internet, Google.hu)

³² (Az istenek és a világ születése, 69.old, Gecse Gusztáv Vallástörténet, Kossuth Kiadó, Budapest 1980)

³³ (Jean Auguste Dominique Ingres francia festőművész 1780-1867 210.-211. old. David Piper, A Művészet Élvezete, Helikon Kiadó 1984)

"szakma", ha ezek a kánonok tisztán érvényesültek. Vagyis a szabálytól nem lehetett nagyon messze távolodni.

Mondhatni az ízlés szinte csak a szabály kedvéért létezőnek volt mondható.

Vagyis az volt az általános elvárás, hogy egy kép legyen olyan, ami a valóság megjelenítéséhez közel áll, de mégsem azzal a céllal készüljön, hogy azt mutassa be, és ez a kép hangulatából azonnal, és félreérthetetlenül felismerhető legyen.

Ha ezt a normatívát túllépi a művész, akkor rögtön a kor, vagyis annak az időnek a szellemével találja szemben magát.

Kronosz kegyetlenül fölfalja gyermekét.

David Piper, A Művészet Élvezete című könyvében így idézi az említett jelenséget, A nagy odaliszk című kép megítélése kapcsán:...."- *a kortárs kritikusok kiábrándultan vették észre, hogy a hátat legalább két csigolyával meghosszabbította.....A nagy odaliszkot végül is kiállították Párizsban, különö, bizarr festménynek ítélték...."*

Ilyennek mondható, akár a Forrás c. kép is, amely szintén illusztrációja lehet a kifinomult európai stílus és a mítosz hiányát nélkülöző műtermi piktúra erőfeszítésének, hogy az elveszett mágikus ábrázolásmóddhoz a visszavezető útra rátaláljon.

(A nagy odaliszk 1814, Forrás c. kép 1856.)

Nem sokkal később ez a visszatalálás Paul Gauguinnek³⁴ sikerül, de ahhoz, hogy megvalósítsa művészeti koncepcióját, el kellett hagynia Európát és olyan helyet kellett keresnie, ahol a mítoszok és a szimbólumok a mindennapi élő valóság részei voltak.

Az Egyetemes Művészettörténetben (Park Kiadó 999?) a szerzők így írnak a Gauguin jelenségről.... "*ő faképnél hagyja a burzsoá társadalmat és az "ismeretlen dolgok szörnyű vonzásának engedve, a haladástól meg nem fertőzött, érintetlen vad vidékre menekül, ahol a festő, sutba vetve minden írott és íratlan szabályt, végre szabadon fejezheti ki magát, ihletet merítve a titokzatos ősi kultúrák szellemi kincseiből, hiszen már csak ez az archaikus világ nyújthat hiteles élményeket és érzelmeket."*...

³⁴(Új irányzatok a századfordulón 512.old, Egyetemes Művészettörténet, Park Kiadó 1999, Paul Gauguin francia festőművész 1848-1903)

Érdekes módon, mintegy érzékelve a bizonytalanná vált út esetleges nem jó irányát, pont ez az az időszak, amikor az érdeklődés újra a mitológia felé fordul.

Mintha a lázasan kereső elmék éreznék, hogy valami ősi erő hiányzik az éppenséggel létrejött, de máris megdermedt légkörű akadémiák szellemiségéből, valami, ami ugyanúgy megvan csírájában minden társadalmi rétegben, amely egy kultúrához tartozik.

Ez a valami pedig a mítosz.

Ez emocionálisan azonnal lereagálható, bármilyen társadalmi, osztálybeli hovatartozástól függetlenül.

Az eredetmítoszok pontosan azért voltak, ill. lettek újra oly sikeresek, mert lehetőséget adtak bárkinek olyan fajta érzelmek átélésére, amelyek talán arra az időre emlékeztettek, amikor egy olyan rend nem volt kialakulva, amelyet nem tudtak a maga teljességében befogadni, de kommunikálni tudtak a legősibb elemekkel: például a hegy szellemével, vagy esetleg más jellegű szellemekkel, ahogy azt az ausztráliai varázsló tette.

Az európai ember a saját maga létrehozott társadalmával, már eltávolodott ettől.

Kísérlet a jelenkor művészetének megértésére

Tihanyi István³⁵ a Mítoszok Könyve, című kiadványának előszavában, utalván a mítoszok keletkezési idejére és körülményeire, azt a megállapítást teszi, hogy bár nem valószínű, hogy az összes mítosz konkrét történethez kapcsolódik, azok akik, mai terminussal nevezve „fogyasztói” voltak, nem valamilyen fikcióként élték meg a bennük rejlő történeteket, és tanításokat, hanem, nagyon is valósággal értelmezték azokat.

„Ezek a történetek saját mindennapi, gyakorlati életüket is tudatosan alakították. A mitikus hősök voltak a példaképek, amelyeknek azok az emberek ott és akkor meg akartak felelni, amelyet követésre méltónak tartottak...!”

A szerző úgy vélekedik, hogy a mai élet teljesen „mítosztalanított”. Főként az európai típusú gondolkodású emberek esetéről van szó. (Ez a gondolkodás egyre inkább általánosan és globálisan is meghatározóvá válik, mint, ahogy a bevezetőben Mircea Eliade megállapításai alapján már utaltam rá.)

„...,A mai ember tudata a mítosztól már nagymértékben idegen, sőt azzal ellentétes”, írja továbbá Tihanyi István. Azonban leszögezi más mítoszkutatók véleményére támaszkodva, hogy a gyermekek azon csoportja, amely a saját fantáziáját valóságként éli meg, rendelkezik azzal a képességgel, hogy a mítoszokat helyesen fogadja be és étellel telítetten értelmezzze...

A gyermek szereti a meséket és szereti úgy kifejezni magát a rajzain keresztül, hogy a saját értékrendje hierarchikusan egymás mellé és fölé rendelt jelenítődjön meg. Ilyen szempontból világ és lényeglátásának plasztikai megfogalmazása leginkább az ókori egyiptomiakéval rokonítható, akikről tudjuk, hogy a lehető legnagyobb mítoszrendszert hozták létre a mindennapi életük és akár haláluk köré is. Nem véletlen, hogy pont az említett XVII.-XIX. század az az idő, amikor bizonyos európai értelmiségi gondolat áramlatok azt feszegetik, hogy talán nem a jó irányban halad az emberi pragmatista világszemlélet-mód.

Talán az sem teljesen a véletlen játéka, hogy pont abban a periódusban indul meg a nagyfokú érdeklődés Egyiptom iránt. (Más kérdés, hogy épp azért, mert már

³⁵ (Tihanyi István: Előszó Mítoszok Könyve, Merényi könyvkiadó Budapest, évszám nincs)

nem tudtak azonosulni azzal a kultúrával, hihetetlen rombolást és kárt idéztek elő azzal az érdeklődéssel, amely aztán nagy számban a fosztogatók, és a meggazdagodni vágyók hadát vonzotta maga után)

Csak egyetlen groteszknak ható, de alapjában véve igen elgondolkoztató példát emelnék ki, ami szinte illusztrációként támasztja alá a bevezetőben Hankiss Elemér által említett társadalom "elvarázstalanodása" következtében, valami mitikus elem kutatása felé forduló érdeklődést.

Ez már a 19. században bekövetkezett.

A példa az egyiptomi eredetű múmia festékről szól.

A lázas kutatás eredményeként a kiüresedő világnézetű európaiak valami megfoghatatlan és ősi mágikus erőt tulajdonítottak a felfedezett, és ezt követően az iparszerűen kiásott egyiptomi múmiáknak.

Kurt Welthe³⁶, A Festészet Nyersanyagai És Technikái című munkájában így ír erről a szomorú tényről:..." *A később feltárt sivatagszéli sírmezőkről nagy mennyiségű mumifikált emberi és állati tetem került elő. Ami a többé-kevésbé elpusztult, művészi feltekert kötése alatt megmaradt, túlnyomó részt aszfaltnak bizonyult. Hogy kinek és mikor jutott eszébe, hogy ezt a barna anyagot - nevének álcázása nélkül- por finomságúra őrölje és "pigmentként" használja, nem tudjuk megmondani. A XIX. Században a múmia feltűnően finom elosztású volta (olajfesték) és meglepően szép mélybarna színe miatt kedvelt művészfesték volt.....A múmiák nagy tömegű Európába szállításáért, a kegyelet nélküli nyereségvágy a felelős."*

Én talán még hozzáfűzném, hogy leginkább az önnön ősi mitikus világképét veszített és szigorúan a ráció dominanciájára építő nyugat-európai társadalom jellemzője ez a fajta rombolás, amelyet valami izgató és profitot hozó divatos újdonság létrehozása, vagyis másfajta "építés" céljából vittek végbe.

Egyszerűen arról volt szó, hogy divatos volt azokban az időkben a barna tónusú kép, és természetesen ez által a festék is.

Kapóra jött tehát a mitikus eredetű anyag.

³⁶ (Kurt Welthe: A Festészet Nyersanyagai És Technikái, Magyar Képzőművészeti Főiskola 1996 133.old Balassi Kiadó,.)

És még talán az sem véletlen, hogy pontosan ez a kor, amikor egy gyermek egészen fiatalon, nagy empatikus készséggel megáldottan beleéli magát egy mítoszba és elhatározza, hogy fölkeresze az eredetét.

Szinte semmilyen tudományos megalapozottsággal, semmilyen biztos tálponnttal, és segítség nélkül, nagyon fiatalon elhatározza, hogy egy ókori vak énekes hallás után szerzett és megdalolt információi alapján nekivág és felkeresze a költemények helyszínét. Több év előkészület után meg is leli Tróját.Heinrich Schliemann³⁷ szegény protestáns lelkész fiaként találkozik kisgyerekként az Aeneasszal és később kereskedőként tudatosan, arra készül vagyont gyűjtve, hogy egyszer bebizonyítja igazát, mi szerint a homéroszi város a kis-ázsiai Hisarlik városa alatt, vagy mellett van.

Akkori vélt igazát az európai szalon-kultúra és tudomány csak gúnyolódásra méltatta, mondván, hogy Homérosz történetei nem egyebek költészetnél.

Hosszabb előkészületet követően, miután bejárta a világot célja megvalósításának érdekében, vagyont az ásatásokra költvén: végül siker koronázta kutatásait.

Bebizonyította a hitetlen világnak, hogy a mítoszok alapja a valóság történésein nyugszik.

Hisarlikban meg is találta Trója városát (1871), majd később Mükénében az oroszlános kapunál kezdett ásatásokat, és itt többek között sírokat lelt, amelyekből előkerültek arany maszkkal preparált holttestek. Leghíresebb ezek közül az un. Agamemnón-maszk.³⁸

Megállapítható, hogy miután egy érzékelt zsákutcaként értékelődött az „európai szalonkultúra” igen erőteljesen jelentkezett a romantikus eredet -és mítoszkeresés.

Általános divattá válik annak a korszaknak a keresése, amelyben az ember együtt tudott élni a saját kultúrájával, és ezen belül a lélek olyan kivetüléseivel, amelyben az eszményi együtt létezett a mindennapi gyakorlattal. Keresik azt a kort, amikor a legendák élő spirituális töltettel rendelkező valóságot képviseltek, és ettől a

³⁷ (Heinrich Schliemann, 1822-1890, német kereskedő, amatőr régész, Internet Wikipédia Google.hu)

³⁸ (Agamemnon maszk, Mükéné I.e.XIV.-század, Athén Nemzeti Régészeti Múzeum Mykénéi sírok,Egyetemes Művészettörténet, Park Kiadó 1999)

művészet még nem vált el semmilyen szinten. Mivel az afrikai törzsi kultúrában az európai ember a saját heroikus múltját nem véli felfedezni, ezért abban a periódusban, amikor ezeket a felfedezéseket teszi a fekete kontinens lakóit egyszerűen primitívnek nevezi, akár a saját, a reneszánszot megelőző korszakát.

Németh Lajos a már említett A művészet Sorsfordulója című elméleti munkájában Hegel³⁹ „súlyos ítéletét” említi.....” *Az igazságnak csak egy bizonyos köre s foka alkalmas arra, hogy a műalkotás elemében ábrázoljuk, még saját meghatározásában kell rejtenie annak, hogy kiléphessen az érzékihez, abban önmagával adekvát lehessen, és így a művészet valódi tartalma legyen, mint ahogyan ez a helyzet például a görög isteneknél...S úgy látszik mindenekelőtt mai világunknak, vagy pontosabban: vallásunknak és eszműveltségünknek szelleme túljutott azon a fokon, amelyen a művészet az abszolútum tudatosításának a legfőbb módja... A gondolat és a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet...a művészet már nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok és népek benne kerestek és csakis benne találtak meg, azt a kielégülést, amely legalábbis a vallás oldaláról-a legbensőbb módon kapcsolódik a művészethez. A görög művészet szép napjai, csakúgy, mint a kései középkor aranykora elmúltak... Mindezen vonatkozásokban a művészet legmagasabb rendű meghatározása szemszögéből nézve számunkra a múlté, s az is marad”.*

Vagyis a művészet a „legmagasabb rendű” meghatározás szerint már a múlté, és a jelen nem képes szimultán lélegzeni a művészettel.

Ez Hegel idejének esztétikai szemléletére formázott megállapítás, de nézetem szerint, azóta sem változott a helyzet a művészet megítélése szempontjából.

Természetesen, mint ahogy azt Németh Lajos véli, Hegel nem tagadja a továbbiakra nézve műalkotások létrejöttét,de feltevődik a kérdés, hogy a művészet olyan mód-e még amelyben a történeti létezésünket eldöntő igazság jut kifejezésre, mint az Ausztrál őslakó varázsló esetében láttuk?

³⁹ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: I.k. Bp.1952: Németh Lajos- A művészet sorsa és funkcióváltása a 19. században A Művészet sorsfordulója Cicero Kiadó Budapest 1999)

Azt gondolom, hogy nem szükséges könyvtárakban dokumentálódjak különböző szerzők nyomán, hogy megállapítható legyen, hogy ilyen fajta együttélés a művészettel ma már nem létezik.

Az ausztrál alkotó esetében a törzs élete függ az ábráktól, míg a mai európai, nem művészetből élő ember esetében, a kultúra fogyasztási, kikapcsolódási, legfeljebb idegenforgalmi tényezőként épül be az élet rendszerébe.

Hegel olyan korokra utal a "legmagasabb rendű" megnevezéssel, amikor a kimondott szónak, a megdalolt hőstettnek, a létrehozott műalkotásnak együttesen mind szakrális jellege is volt, egyúttal társadalmi modellként szolgáltak.

Ez nem jelenti azt, hogy a mai időkig nem léteznek olyan kis közösségek, amelyek az "elcsángósodás" miatt ne őriztek volna meg elég sok hagyományt ebből a szempontból.

Bartók Béla és Kodály Zoltán pontosan ezeket a közösségeket keresték fel és csodálatos empátiával megéreztek, és meg is találták azt ami ezeknek a közösségeknek a hagyományaiban nagyon ősi.

Észrevették, hogy ezek az ősi hagyományok valami nagyon egyetemes közös eredőből táplálkoznak, és ezt az ősi tisztaságot, mint megtartó erőt építették be mindketten az életművükbe, úgy, ahogy rajtuk kívül talán senki más.

Sajnos a jelenkor nem kedvez a most már csak töredékben létező ilyen hagyományoknak (sem).

Népművelőként szereztem olyan szomorú tapasztalatokat, amelyek során Bartók koncertet igyekeztem kis településen megszervezni. Az eredmény szóbeli dorgálás lett. Azzal érveltek, (a megnevezés helyett itt csak egyszerűen: a főnökeim) hogy miért nem hozok olyan előadást, amelyet ért a lakosság.

Én erre azzal próbáltam védeni magam, hogy hát Bartók pontosan a nép köréből gyűjtötte és dolgozta fel azokat a műveket, amelyeket játszani szántak volna ott.

A válasz frappáns volt és ellentmondást nem tűrően meggyőző: ez a nép már nem az a nép, amelyiktől összeszedte Bartók azt a muzsikát.

Éveken keresztül a megaláztatástól dühöngve gondoltam vissza erre a szentenciára. Ma már belátom, hogy bár szándékában primitív indíttatású volt az általam javasolt Bartók koncert leállíttatása: a „főnököknek” igazuk volt

Később ugyancsak népművelőként más vidéken, immár urbánus közegben megkíséreltem hasonló jellegű koncertet megszervezni.

Ebben az esetben már tiltásról nem beszélhetünk, de valakinek az utasítására a művelődési központ koncert termét, ahol a rendezvény lett volna, nem nyitották ki, hivatkozván a túl kevés eladott belépőjegyre. Az érv ez esetben már „európaibb” volt: -Nem gazdaságos, sajnos költségvetési megszorítások vannak érvényben! (Én pedig maradtam a soha nem múló szégyennel, bár az is igaz, hogy a koncertre kevesebb jegyet adtak el, mint ahány tagja volt a zenekarnak. És még az sem enyhít ezen a csúfossá vált érzésem, hogy a karmester jó humorral a kínos helyzet feloldásaként az egész közönséget meghívta az egyik vendéglőbe egy sörre, ahol játszottak nekünk, természetesen a vendéglő tulajdonosának a telefonon történt beleegyezése után, mert a szolgálatban lévő pincérnő, nem mert engedélyt adni az ilyen akcióra.)

Akkor nagyon nehezen akartam tudomásul venni azt, hogy a kultúra nem marketing tevékenység eredménye. Sem célja. Sem felhasználni nem szabad ilyen területeken.

(Más helyszínen ugyanaz a zenekar telt házzal játszott.)

Tévedtem. Németh Lajos a fent említett könyvében, mind Hegel és mind Goethe korának művészetéről alkotott ítélete kapcsán megállapítja, hogy a művészetben bekövetkezett nagy változásnak az oka nem más, mint a társadalom és művészet kapcsolatának megbomlása.

Ez az eltérés olyan minőségű, hogy véleményük szerint már magának a művészetnek a létét is veszélyezteti.

Akkori álláspontjuk szerint ezt nem lehet másként értelmezni, mint az önmaga szabályrendszerének kilátástalanságát, amelyet a művészetnek tulajdonképpen a saját lényegétől való eltérése idézett elő.

Ez a művészet totálisnak mondható, csak önmaga rendjében működő kánonja.

Ezek nagyon erős szentenciák, amelyeket a kultúr-óriások az „európai” művészet ismeretének birtokában hozhatták meg.

Ez a szemléletmód egyenesen következik a reneszánsz maniera moderna értékítéletéből, ami elutasít minden más barbár művészetet, és ugyanúgy az ókori görögöket eszményíti, mint Goethe és Hegel.

A modern művészet azzal, hogy megkérdőjelez minden múltbeli értéket, a figyelmet egyúttal el is vonja azokról.

Nézetem szerint ez inkább csak a nyugati típusú kultúrára volt jellemző, ahol a világnézeti, ill. filozófiai szemlélet külön vált a művészetitől.

Nem szabad elfelejteni, hogy amikor Kandinszkij hasonló felismerésére jut, egy olyan kulturális közegebből érkezik, amelyben egy több mint ezer éves hagyomány változatlanul tartja magát, és a mindennapi életben fontos szerepet játszik.

1910-et írtak akkor és a pravoszláv ortodox hagyomány meghatározója volt az orosz ember életének. Talán ezért vélekedik úgy (a nyugati típusú) kultúráról, mint a megtorpant lélek kultúrájáról.

Pontosan ez a szellemiség vitte Malevicset⁴⁰ is a szuprematista gondolatok irányába, bár ő nem a művészetben megnyilvánuló mágiát, és ennek közösségformáló szellemiségét teszi vizsgálódásai alapjává, hanem az abban jelenlévő érzékenységet.

Az ausztráliai festő-mágusnak, az egyik fő gondja az volt, hogy nem talál megfelelő tanítványt, aki alkalmas lenne a hegy szellemének üzeneteit felfogni, lévén, hogy nagyon sokan elhagyták a törzset, és más szempontok szerint alakítják az életüket, nem a hagyományaik szellemében.

Vagyis olyan embert, aki rendelkezik a szellemi élet iránti megfelelő érzékenységgel.

Ilyen emberek azonban mindig vannak, és nem okvetlenül a zene, vagy a képzőművészet területén keresendő profik között, bár kétségkívül ez utóbbiak között sokkal nagyobb számban fordulnak elő az ilyen tevékenységre motiváltak.

Nem a szakmaiság teszi ilyenné az alkotót, hanem a kifejezési vágy teszi alkotóvá az embert.

Malevics így tesz említést erről, a szuprematizmusról írt munkájában:

⁴⁰ (Szuprematizmus, 443.old.Kazimir Malevics Szuprematista Kiáltványa 1915 Pétervár. Mario De Michelli: Az avantgardizmus, Gondolat Kiadó Budapest 1969)

„Az emberi lényben keletkezett érzékelések erősebbek magánál az embernél, erőnek erejével kell kitörniük minden áron, formát kell öltetniök, közölni és rendszerezni kell őket”...

Nagyon szemléletes az a megfogalmazása, amellyel a repülést magát és annak pragmatista megvalósulását: a repülőgépet vizsgálja

Ezt írja : „A repülőgép feltalálásának eredete abban a sebességérzésben, a repülés-érzésben van, amely formát, alakot keresett magának: a repülőgépet valóban nem azért készítették, hogy üzleti leveleket szállítson Berlin és Moszkva között, hanem azért, mert engedelmeskedni kellett a sebesség- élmény ellenállhatatlan sürgetésének.”

A továbbiakban azt taglalja, hogy a gyakorlatban, amikor egy értéket nevesíteni kell az elsődleges szempont mindig az „üres gyomor” és az ezt kiszolgáló ész. Ez viszont a művészetet zsákutcába viheti, ha nem a tiszta érzékenység nyilvánul meg benne.

Mint az elméleti munkájában leírja: *„A fehér alapon fekete négyszög a nem-objektív érzékenység első formája volt :négyszög= érzékenység, fehér alap= a „Nulla”, mindaz, ami túl van a szenzibilitáson.”*

Az ortodox tökéletes Isteni szellemiséget legjobban a négyzet reprezentálta, és ez a mai napig így maradt meg változatlanul.

A templom alaprajza, vagy a központi terének alaprajza, a négyzet kell legyen, ha ki akarja fejezni az Isteni eredet tökéletességét. Ez fölött a magasságot reprezentáló kupola található.

Meghatározó vallási jellegű mozzanat ebben a gondolkodásmódban az Úr Színeváltozásának ünnepe, vagyis az első mennybemenetel utáni mennybemenetel, ami lényegileg egy testet is öltő átlényegülés, ami igen messze mutat vissza a múltba. Ez az ünnep olyan történelem előtti mélységekre utal, amelyeket az ősmítoszok már tartalmaztak.

Elég, ha az Egyiptomi Sét és Oziris állandó, és testet öltő szellemi átlényegülését vesszük alapul.

Az alapgondolat itt is, csakúgy, mint a Bibliai teremtéstörténetben a sötétség és világosság harcának egymáshoz való kötődésének és ugyanakkor elválasztásának is a problémaköre.

Nem tartom véletlennek tehát, hogy egy olyan közegben születet meg Malevics szuprematista művészete, mint az ortodox világ, mert ez a keresztény vallás a legelső időktől eredezteti önmagát, és mint ilyenben a csodatévő tárgyak szellemisége és azok mágikus tisztelete sokkal messzebbre mutatnak bármely más keresztény felekezeténél.

Az ortodox világkép alapja a négyzet. Ezt látjuk kivételül a kezdeti római típusú magtárákat felváltó négyzet alaprajzú kupolákat hordozó négy irányba világtájolt, és az Isteni szellemiséget leginkább hordozó bazilikában.

Feltevődik a kérdés, hogy hol is található tehát a logosznak egy felsőbb eredetű formája, amelyet már a középkori gondolkodók is igyekeztek összeegyeztethetővé tenni a keresztény tanítással és művészettel?

Erre a válasz bizony már létezett az ortodox világképben.

Nem szándékom az ortodox felekezet további vizsgálata, mert inkább csak a képzőművészet szemszögéből tartom fontosnak érinteni a témát.

Kassák Lajos⁴¹ Az Izmusok Története című művében Liszickijt úgy idézi, mint akinek az az álláspontja, hogy a négyzet a XX. század képzőművészetében olyan felfedezés, mint a nulla számként való elismerése a XVI. Században. A négyzet felfedezése forradalmasítja a művészetet.

Így ír erről... " *A négyzet, amelyet Malevics állított fel 1913-ban, Péterváron, kiszélesítette tereinket.* "

Ez azonban nem egyéb, mint egy modernista és főként avantgard szemléletmód, mely első sorban vitatkozik, majd tagad minden megelőző kort. Maga Malevics⁴²(akinek elméleti munkái néha lírai többlettelítettek) így nyilatkozik erről a Bauhausban megjelent *Die gegenstandlose Welt* című tanulmányában: „*A szuprematisták négyszögét és azokat a formákat, melyek ebből*

⁴¹ (Kassák Lajos: Az Izmusok Története 98. old. Konstruktivizmus és absztrakció. Magvető Könyvkiadó Budapest 1972) (Lazar Markovics Liszickij orosz avantgard festőművész 1890-1941)

⁴²(Mario De Michelli.: Az avantgardizmus, Szuprematizmus fejezet. Gondolat Kiadó Budapest 1969. 446.old.)

származtak, a primitív ember „jeleivel” lehet összehasonlítani: összességükben nem illusztrálni akartak, hanem a „ritmus” érzékelését megjeleníteni”

Ez a gondolata világosan leszögezi, hogy Malevics inkább az akadémista szellemű művészetet utasítja el, és a tárgyhű ábrázolást, az avantgard attitűdjé révén.

Ami a más fajta ábrázolást mint a tárgyhűt illeti, az ortodox képiséget szem előtt tartva leszögezhetjük, hogy az bizony nem áll olyan messze ettől a típusú avantgardtól, mint az azt megelőző korból a nyugat európai.

Az egész bizánci és ortodox művészet lényegi ábrázolásmódjának egyik aspektusa pont a mozdulatlanság, egyrészt, de az ismétlődések által a ritmus érzékeltetése.

Ezt a mozdulatlanságot az állandóság Istentől származó szellemség kivetülése érdekében szigorú szabály rögzítette. Ezen semmit sem lehetett változtatni és semmi nem is változott a mai napig sem. Az izokefália és a ritmus többnyire mozdulatlan figurák egymás mellé helyezése elengedhetetlen kánonja ennek a művészetnek, amit Egyiptomból és Ázsiából szellemi örökségként továbbítottak a bizánciak Cirill és Method hittérítő munkássága, valamint a varég hajósok szolgálatai által az északi szlávokig.

Informatikai ismeretek birtokának a hiányában a Sánta Csaba féle Rubik kockák közül a fekete alapon fekete négyzetekké csupaszított síkokkal rendelkező kocka tűnhet a legracionálisabbnak, ezzel egyúttal fennsőbb rendűnek is a többinél, mert a rendjét nem zavarhatja meg semmi.

Másrészt a leg irracionálisabb is, és ha ilyen, akkor magában hordozhatja a legerősebb emberi érzelem-párost: a szabadságot és a tragikumot .

Kassák a tanulmányában megjegyzi, hogy a szuprematizmust úgy is lehet a francia nyelvben értelmezni, mint a végső dolgokat, és mint említi Malevics ilyen értelemben használta.

Ezzel az örökséggel viszont olyan célokat állított a művészet elé, mint a kezdet és a vég megfogalmazása.

A Biblia alapgondolatai között nagyon jelentős helyet foglalnak el ezek a lényegi fogalmak, amelyeket úgy az Ószövetségben, mint az Új Szövetségben megtalálunk.

Az 1900-as évek elején Bartók⁴³ figyelme egy hasonló mélységű szellemi telítettségű ősi művészi kifejezési forma, a népdal felé irányult.

Az első Strauss és Liszt hatású művei után Kodálllyal együtt jelentette meg a húsz tételből álló Magyar népdalok úttörő feldolgozás sorozatát. Később román, ukrán és szlovák népdalokat gyűjtött és ezeket hasonlította össze a székelyföldön gyűjtött ősi pentaton dallamstílussal. Nem véletlen, hogy Oroszországba készült az ott élő a magyarsággal rokon népeknek vélt, még fellelhető lakosság körében gyűjtőmunkát végezni. Sajnos ez nem valósult meg, mint ahogy nem valósult meg a moldvai csángók körében tervezett gyűjtése sem. Bartókot elsősorban az érdekelte, ami érintetlen ősi a népzében. Így jutott el Algériába és a délszláv területre.

Ez az orientálódása, és az ehhez kapcsolódó tevékenysége az országon kívüli területeken, főként az értetlenkedő magyar és európai művelt rétegek visszautasító magatartása nyomán született meg.

Mivel mindketten Kodálllyal egy olyan határterületen tevékenykedtek, amelynek szelleme berzenkedést idézett elő mind a nyugat európai, mind a magyar hivatalos szalon körökben, (mint azt már Hegel okfejtése kapcsán is láthattuk, és magyar előzményei is voltak) ezzel egyszersmind, munkájukkal olyan úttörő és párját ritkító jelentőségű művet hoztak létre, amely mind fontosságában mind terjedelmében mai napig egyedül álló. (Más kérdés, hogy miért érzett kényszerűséget később Bartók az értetlenkedés és más okok miatt Európa elhagyására.)

Bartókot módfelett érdekelték azok a zárt közösségek, amelyek pontosan zártságuk miatt megőrizték azokat a nagyon messze nyúló, talán történelem előtti hagyományait, amelyekben kifejeződnek.

Ilyen területeket képeznek a moldvai csángók által lakott vidékek zöme, Székelyföld bizonyos részei, Kalotaszeg, Torockó, és az Avas vidékén lakó mócok.

Ezzel a zene területéről kölcsönzött kitérővel azt akartam érzékeltetni, hogy egyre csökkenő számban, de ma is léteznek még olyan kisebb zárt közösségek, amelyekben a művészet szimultán van jelen mondhatni a minden napokban, az élet más tevékenységeivel együtt. Ezeken a helyeken a vizuális terület népművészete is élőbb, mint másutt. Ugyanúgy a hétköznapiak, a hitélet, az ünnepek, mint a

⁴³ (Bartók Béla-Brockhaus Riemann :Zenei Lexikon magyar kiadása Zeneműkiadó Budapest 1983)

társadalom más együttélési formáinak és struktúráinak szerves, és egyúttal normatív része is.

Azt még nem lehet pontosan tudni, hogy mi lesz a hatása Románia Európai Unió csatlakozásának, de valószínűnek tartom, hogy a csángó közösségek elvesztik a máig zártságuk miatt fennmaradt igen meghatározott kulturális entitásukat, mint ahogy a székelységben és Kalotaszegen ennek már igen erőteljes jelei mutatkoznak. (Ezt a gondolatot 2005-ben írtam le. 2007,-ben Rómában láttam erdélyi román és magyar népzeneészeket remekül muzsikálni eredeti erdélyi népzeneét, amelyet azonban időnként nemzetközi örökzöld slágerek tarkítottak a biztosabbnak vélt kalapos adakozás reményében.....)

Néhány ilyen jellegű hagyományt, amelyek megléte csodálattal töltött el megemlítek a következőkben.

Ezek közül egyeseket fölhasználtam a mestermunkám elkészítésekor. Főként olyan szimbólumokat kerestem, és találtam mondandóm megfogalmazásának érdekében, amelyek erőteljesen kapcsolódnak a hitvilági tradíciók megfogalmazhatóságához és ezen belül is a csoda és a Teremtő akaratanak az ember által felfogható és fel nem fogható jelenléte érdekelt a leginkább.

Eddigi munkásságom során gyakran kaptam olyan szakmai értékeléseket, amelyek szerint bizonyos munkáimon föllelhetők népművészeti, vagy ahhoz hasonló elemek. Ez főként abból adódhatott, hogy amit képileg igyekeztem megfogalmazni (lehet az szimbolikus jelentésű tárgy, vagy valamihez kapcsolódó gondolat), ahhoz mindig törekszem a legegyszerűbb, legkifejezőbb formát és szint megtalálni.

A népművészetben ez a kifejezési mód igen széles körben elterjedt, és olyan egymással semmilyen kapcsolatban nem lévő kultúrákban is fellelhető, amelyek földrajzilag is igen távol esnek egymástól, és karakterükben is erősen különböznek.

Máskor a kölcsönhatás olyan erőteljes, hogy a későbbi generációk teljesen magukénak érzik a másik hagyományait, és meg sem tudják különböztetni azokat.

Ilyen lehet a mezőségi lakodalmas táncrend, amelyben egymást követik a magyaros és olávós, (így nevezik a románost ott) néha cigányos dallamok.

Egy másik ilyen kölcsönhatás, amelyhez egy gyönyörű legenda fűződik a nagykállói cádik (igaz ember) a híres Eisik Taub⁴⁴ (1751-1821) rabbi nevéhez köthető. Némelyek szerint egy tiszai magyar kompos embertől, a folyón való evezés közben hallott egy dalt, más szóhagyomány szerint egy toprongyos kis libapásztor gyerektől, és azt mondta, hogy ez a dal egyenesen az angyaloktól származik.

(A chaszid hagyományok, és a kabbala szerint az éneklés szentségben fogan. A szentségtelenség nem ismer olyan örömet, mint az igaz szívű éneklés. Mindenképpen itt is megfigyelhető, hogy egy időben "történik" a művészet az étellel)

A dal a Szól a kakas már című, ami a világ zsidóságának amolyan himnuszává vált, és akképpen is énekelik ma más és más nyelveken, Argentínától az Amerikai Egyesült Államokon keresztül, valamint Európa számos más országában, és Izraelben, hogy nem is tudják, hogy ez eredetileg egy magyar népdal lehet.

Magam eddig soha nem használtam ehhez hasonló módon a népművészetből vett, vagy inspirálódott ilyen elemeket.

Munkámban a figyelmemet a pályakezdekor főként egy-egy pszichikai állapotoknak, vagy másokat figyelve, az őik állapotaiknak megfelelő, általam vélt adekvát formában és színben való megfogalmazása kötötte le. Többnyire az egyetlen kompozíciós megoldás ezekben, a papír, vagy vászon adta keret volt, azonban ehhez sem ragaszkodtam feltétlenül.

Ha véletlenül a műteremben, (vagy, ahol festenem, rajzolnom adatott) a vászon mellett, amin dolgoztam egy másik vászon volt, amire már volt festve: nyugodtan folytattam a munkámat azon, és egyáltalán nem zavart, hogy az akár esetleg már be is volt fejezve. (Később ezt módszerré fejlesztettem, aminek a matematikából és logikából kölcsönvett szillogizmus módszer megnevezést adtam.)

Munkáimban nem kötött semmi a konkrét fizikai valóság megjelenítéséhez.

A főiskolai szigorúan kötelező véget nem érő akt tanulmányok ellen való poszt avantgardba, vagy nevezzük inkább modernista szemléletbe való előre menekülés volt ez be nem vallottan Tristan Tzara vélt szellemi jogvédelme alatt.

⁴⁴ (Internet Eisik Taub Wikipédia, Kármán György : Zsidó liturgikus zene előadása, Országos Rabbiképző Zsidó Egyetem Budapest 2003, március)

Leginkább azonban Matei Călinescu⁴⁵ index alatt lévő baráti körömben suttogva terjesztett, bevallottan lenyűgöző hatású egzisztencialista-filozófikus jellegű művének hatása alatt készítettem ezeket a munkákat. (Amikor 1974-ben, majd 1978-ban találkoztam a Szentendrei Vajda Lajos Stúdió tagjaival örömmel vettem észre, hogy ők is sokat olvasták ezt a szerzőt, aki deklaráltan hatást is gyakorolt rájuk.)

Akkoriban a tiltott (NYUGATI) aktualitás merően bizsergető érzéséből adódóan happeningeket „készítettem”, néha teljesen egyedül, és főként nem dokumentáltan, mert tartottam tőle, hogy a fizikai szabadságom árába fog kerülni egy-egy ilyen akció, mert minden, amit nem értett a hatóság: lázadásnak számított. (Némely esetben az is volt. Csak egy esetet emelnék ki ezekből: 1981 ben Sepsiszentgyörgyön Baász Imre* képzőművész által szervezett első átfogó művészeti fesztivál a Medium keretének kísérleti filmjeinek vetítése során Visky Árpád** színész a sötét teremben azt kezdte kiabálni, hogy valaki magyarázza meg a titkos rendőröknek, hogy miről is szól ez a fesztivál, mert nem tudják, hogy mit kellene róla írni a holnapi jelentésbe.... Nem tudták, hogy mi is az, ami veszélyt jelent, de mindenben bomlasztó tevékenységet véltek felfedezni.... Itt azt gondolom, hogy a tisztesség azt kívánja, hogy megemlítssem Visky Árpádnak az ilyen jellegű életvitelét, ami végül a meghurcoltatásához, bebörtönzéséhez, és nagyon furcsa körülmények közötti, máig vitatott halálához vezetett....)

Mostani diákjaim miközben mesélek nekik azokról az időkről, elég gyakran megjegyzik, hogy milyen jó volt nekünk akkor, mert volt mi ellen lázadni. Nekik nincs.(így) Lázadni szeretnének, de nincs mi ellen, és ez néha értelmetlen destruktív szellemiségű akciókban manifesztálódik.

Visszatérve a nyolcvanas évekre: Sólymos Sándor⁴⁶ Káosz és rend című tanulmányából kölcsönvett fogalommal élve ez egy akkori hivatalos gondolkodási,

⁴⁵ (Matei Călinescu: Zacharias Lichter Élete és Nézetei. Kriterion Könyvkiadó Bukarest 1971)

⁴⁶ (Sólymos Sándor: Káosz és rend MKE DLA 02 Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktoriskolájában elhangzott előadások II kötet .MKE Művészetelméleti Tanszék 2003.)

világképi, és egyúttal művészet szemlélet szempontjából, egy-egy ilyen akció, dekonstrukciónak volt nevezhető a magát sziklaszilárdan tartó és kötelező érvényű szocialista realizmus ellen. (Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszék kiadása 2003)

Az én esetemben inkább csak saját, egyéni és magányos dekonstrukciós akciókról volt szó, mert ezeket a munkákat, néha egyedül, néha más barátom bizalmas társaságában el is égettem az összes kötelező főiskolai szoc-reál jellegű munkámmal együtt.

Vagyis, amit addig építettem, más terminussal élve: építettek velem, azt romboltam le később.

Az akkori munkáimat mindenképpen tűz által akartam megsemmisíteni, mert azt gondoltam, hogy ezzel csak a negatív része tűnik el, a pozitív, mint egy áldozat az égbe száll, és ott kedvességet talál.

Dekonstrukció általi dekonstrukció.

Később a szillogizmus módszere egyre nagyobb rendet és rendszerességet kezdett követelni, miközben a középkori címerek sematikus ábrázolás módja vonta magára a figyelmet. Főként az érdekelt, hogy miként tudtak olvasni ezekről a címerekről a lovagi tornákon, az egymás között vetélkedő vitézek. Valamint az sem volt számomra érdektelen, hogy írástudatlan alattvalók, azonnal megértették, hogy mekkora tekintélyű úrral állnak szemben, akár a véletlen találkozások alkalmakor is, ha ilyen címereket láttak.

Vagyis, első sorban, abban a korban az egész társadalom által ismert jelrendszerben manifesztálódó vizualitás fontossága és érthetősége érdekelt leginkább.

Ma a legtöbb ember számára ezek a címerek az esztétikumon kívül talán semmit sem jelentenek. Csak ugyanolyan hordalék, mint a nagyvárosban keresztül folyó mindenféle dekonstrukciós uszadék, vagy legjobb esetben ott, ahol léteztek valamilyen kastélyok, vagy uradalmak, amelyekhez ezek köthetőek voltak, ma a településcímerben benne vannak ezek a stigmák, mint holmi, amolyan idegenforgalminak is jól beváló cégérek.

*(Baász Imre képzőművész 1941-1991, Visky Árpád színész, 1940-1986.)

Természetesen az eredeti jelentését, ha tudják is egyáltalán valakik, azt ma legfeljebb olyan összefüggésben használják, mint a falu (vagy város) idegenforgalomra konvertálható mítoszát, amelynek parabola-antennás, leaszfaltozott, összkomfortos vendégcsalogató képéhez jól illik egy, mondjuk 1327-es címer.

Az legjobb, ha a címerek eredeti birtokosainak örökösei kihaltak, így zöld utat nyerhet a település a szabad felhasználásra.(A zöld út megnevezést nem véletlenül használtam itt, vagy valamilyen mostani szlengként. Ugyanolyan ma érthető jelről, van szó, ugyanis ha ezt a kifejezést használjuk. A jelentése lehet szinonim azzal, amilyenek voltak egykoron azok a bizonyos címerek jelentései, amelyek egyesek számára szabad, vagyis "zöld" bejárást, mások számára tiltást jelentettek.)

A címerek rendszerének tanulmányozása még nem vezetett el a legjobb megoldásokig, ami a saját munkámat illette.

Főként azért, nem mert, akkor még nem tudtam összeegyeztetni a teljesen szabad asszociáción alapuló spontán előtörő formákat, és színeket az igen szigorú szabályokhoz kötött jelentésekkel.

Egyik részen adott volt a rend, másrészt, ott volt a káosznak tűnő bonyolultabb világ, ami belőlem áradt, és a környezetemben is tapasztaltam, de ezekről igen keveset tudtam.

A 80-as évek elején történt valami olyasmi, amit, akkor rosszként fogtam fel, de később ez jót eredményezett.

Romániában a nagy vezető megszüntette az összes művészeti jellegű gimnáziumot, mondván, hogy az egyetlen hiteles művészet a népművészet, és a népet nem kell a művészetre tanítani, mert az csinálja magától is. Ezt a kínai típusú kultúrforradalomtól kölcsönvett, románra lefordított doktrínát, aztán kötelezővé tette.

Így történt, hogy a diplomázásomat követően néhány hét után a moldvai Bákó városában, ahova kineveztek a helyi művészeti gimnázium tanárának, rögtön munkanélküli lettem. Azt a gimnáziumot (is) fölszámolták.

Nem volt mit tenni: haza mentem Marosvásárhelyre és egy ideig hordárként éltem, majd kaptam egy lehetőséget a helyi úgynevezett Népiskolától, hogy esti fizetős tanfolyamot indíthassak, ha lesz elég jelentkező. Ez gyakorlatilag

megteremtette annak a feltételét, hogy a szakmában maradjak. Főként azért volt ez ily módon lehetséges, mert az ottani fős számolt művészeti gimnáziumból a szélnek eresztett diákok, előbb csak néhányan, azután egyre többen végül elég nagy számmal kezdtek hozzám járni. Sikeres évek következtek ilyen szempontból. Nagyon jól haladtak a diákjaim a rajzolás, és művészettörténet elsajátításának területén, valamint az akkor teljes kibontakozásában lévő MA_MŰ csoport munkájába és performance-aiába is bekapcsolódtak. (Sokan közülük ma már elismert művészek, állami díjjal kitüntetettek, egyetemi oktatók, Magyarországon, Romániában, és másutt.) Sajnos nem tarthatott túl sokáig ez a felfelé ívelő időszak, mert abban az időben a kultúrradicalom nem állt meg félúton.

A fős számolás lendületes hevében ezután már a művészeti főiskolák, és a népiskolák művészeti részlegei következtek.

Mielőtt azonban a teljes leépülés bekövetkezett volna, felfigyeltem két furcsán rajzoló és viselkedő fiatal, de a többiekénél mégis valamivel idősebb tanítványomra, akik majdnem velem egy korúak voltak.

Eléggé zárkóztak voltak és másként viselkedtek, mint a többiek.

Kezdetben azt hittem, hogy valami oda küldött, beépített emberek. Hogy erről, vagy az ellenkezőjéről meggyőződünk, megpróbáltuk bevonni őket az akkor általunk kezdeményezett kiállításokba, akciókba. Azonban hiába próbálkoztunk: nem jöttek el a MA.MŰ-s rendezvényekre, sem a közös szórakozásainkra, sem sehova.

A feltűnőbb ennél talán csak az volt, hogy nem is nagyon beszéltek senkivel, és a nevüket is csak nekem mondták meg, mert az szükséges volt a beiratkozásnál, de megkértek, hogy ne szólítsam őket azon a néven. Valami más nevet találtak ki, és azon szólítottam őket.(Érthetetlennek tűnhet ez most, de akkor az ilyesmi elég általános volt. Sajnos ma már sem az eredeti, sem a kitalált nevükre nem emlékszem, mert nem túl hosszú ideig tartott a mi ismeretségünk, mert rövid idő után áthelyezték őket valahova más helyre, meg aztán nemsokára engem is menesztettek, mert Romániából kitelepedési kérelmet nyújtottam be az illetékes hatósághoz.)

Egy alkalommal, amikor a többieknek már kezdett igen kellemetlen lenni a magatartásuk, én, mint aki felelősséggel tartoztam a diákjaim lelki egyensúlyáért, (legalábbis akkor úgy éreztem) diszkrétan rájuk kérdeztem, hogy nem akarnának egy

kicsit beszélni velem? Esetleg leülhetnénk valahova egy pohár sörre, hogy ne legyen feszélyezett a hangulat.

Beleegyeztek, de azt kérték, hogy valahol olyan helyen, ahol nem ismeri fel őket valaki. Esetleg a külvárosba egy eldugott helyre menjünk.

Így is történt. Én akkor nem gondoltam, hogy valami olyasmi fog történni velem, ami később az egész életemre ki fog hatni.

Nehezen indult a beszélgetésünk, de később bevallották, hogy ők kezdő ikonfestő szerzetesek, vagyis novícius inasok, és ezért tartózkodnak egy csomó olyan dologtól, ami másnak természetes.

Azt mondták, hogy a közelben festenek egy templomot, és azért vannak ott. Kiderült az is, hogy sok pénzt lehet keresni az ilyen festéssel, de ezt a pénzt ők nem saját célra használják.

Ezzel a beszélgetéssel magyarázatot nyert az, amiért másként rajzoltak, mint a többiek. Mivel érdekelt, hogy mit csinálnak, egy alkalommal elmentem megnézni őket, az átalakítás alatt álló ortodox templomba, és nagyon megtetszett az ottani munka.

Mielőtt azonban egyáltalán betekinthessem volna, a munkájukba, előre egyeztetni kellett és szóltak, hogy mikor mehetek, mert a mesterük nem szereti, ha idegenek nézelődnek, akkor, amikor dolgoznak.

Később elmondták, hogy ők kíváncsiságból jártak hozzám rajzolni, meg aztán idegenek is voltak a városban és szívesen ismerkedtek volna de csak behatárolt keretek között.

Nem sokkal azután munkanélkülivé lettem, vagyis nem taníthattam már, mert, mint említettem: benyújtottam a kitelepedési kérelmemet Romániából.

Tudtam, hogy a repatriálás nagyon nehéz, és sok időt, akár éveket is igénybe vesz, ezért valami megélhetési lehetőséget kerestem, így azt gondoltam, hogy ennek a két fiatalembernek az ismeretségét kihasználva, elszegődök templomfestőnek.

Ez azonban egyáltalán nem volt olyan egyszerű, mint ahogy azt én elképzeltem.

Először, mint említettem, megbeszéltek egy találkozót a mesterükkel, aki nem nagyon örvendett a jelentkezésemnek, de megígérte, hogy elvisz a főnökéhez.

Sajnos már egyiküknek sem emlékszem a nevére, mert mindössze egyetlen alkalommal találkoztunk.

Meg is történt ez a második találkozó is a következő mesterrel.

A marosvásárhelyinél ez a főnök sokkal nyitottabb ember volt, aki már nem civil ruhában fogadott, hanem jellegzetes ortodox fekete szerzetesi öltözékben. Alacsony köpcös, mosolygós ember, aki inkább a művész benyomását keltette bennem, mint a szerzetesét.

Egy közeli faluban egy templomocska freskójának a felújítását vezette.

Szívélyesen fogadott a parókián, kávéval és süteménnyel kínált és szóba elegyedtünk.

Miután elmondtam a jövetelem célját, tájékoztattott arról, hogy miképpen dolgozhatnék én templomfestőként. Először is két évig kellene inaskodnom, ami malterkeverésből, vakolásból, festékkeverésből állana, valamint nekem kellene a mesternek fölhordani az állványra a szerszámokat, ecseteket, festéket, miegymást, amikre szüksége van munka közben.

Ezek mellett sűrű felügyelet alatt a diakónusok életét kellene élnem, majd un. szemináriumba és kolostorba vonulnom, ahol egy idő után, ha a sztárec (ortodox szerzetesi méltóság) engedélyt ad rá, akkor felszentelhetnek.

Mindezek után tanulhatok egy nagyobb mesternél egy-két évig, és ha ezzel is megvolnánk, akkor festhetnék először kisebb kiegészítő munkákat, mondjuk háttér, vagy szentek ruháját, stb., de mielőtt még az egész procedúra elindulna, a nagymester beleegyezése is szükséges lenne. A nélkül el sem lehet kezdeni.

Kissé lehangolódva elbúcsúztam, mert kiszámítottam, hogy legalább hat-nyolc évbe tellene, amire ténylegesen festhetnék és annyi időm nekem erre a célra nincs.

Kíváncsiságból mégis elutaztam az ő ajánlásával a Nagymesterhez, azzal a szándékkal, hogy megkérdezzem, hogy esetleg nem lehetne-e lerövidíteni az inaskodásom idejét, mert továbbra is érdekelt ez az egyre titokzatosabbnak tűnő dolog.

Az ő nevére emlékszem. Stoica mesternek hívta mindenki.

Hetvenes, de inkább nyolcvanadik évéhez közelítő alacsony, korát meghazudtoló fürge mozgású szúrós tekintetű öregember volt. Nagy gyakorlattal

mászott fel a felállványozott templomban, ahol a kupola festésének irányította az utolsó munkálatait. (Több mint tíz év után újra érdeklődtem felőle és azt az információt kaptam, hogy igazából a rendszerváltást követően jött el az ő ideje, és, hogy még mindig aktívan fest. Akkor épp Moldvában dolgozott, ha jól számoltam kilencven..? ..évesen. Megtudtam azt is utólag, hogy Mircea Stoica a neve.)

Egy templomban épp egy freskót kapartak le a falról, valami neves festő munkáját, mert nem felelt meg teljesen az ortodox kánonoknak.

Amikor lejött ebédszünetre, akkor alkalmam nyílt vele beszélgetni.

Szó szerint idézni nem tudom, amiket mondott, de arra a felvetésemre, hogy esetleg eltekinthetnének az inaskodásom gyakorlati részétől, hisz elvégeztem a képzőművészeti főiskolát, a következőket mondta: -az őket a legkevésbé sem érdekli, hogy én milyen iskolát végeztem el.

Ő személy szerint hallott a nyugati művészetről, sőt kíváncsiságból meg is nézett egy-két albumot, (Itt felsorolt néhány nevet, mint: Raffaello, Da Vinci, Michelangelo, stb.) de akár hiszem, akár nem, őket ez a legkevésbé sem érdekli. Hallott olyan művészről is, mint Picasso, de nem tudja, hogy az miket csinált, mert nem szent az a művészet, és mint ilyen: érdektelen a számukra. (Az ők szemében a romániai képzőművészeti egyetemek is "nyugati"-nak számítottak)

Ha én ikonfestő akarok lenni, akkor szerzetessé kell válnom, más lehetőség nincs.

Lehetek ugyan vásárookra másoló, vagy esetleg újat alkotó, olyanszerűt, mint az ikonok, de az soha nem lesz művészet, mert hiányozni fog belőle az a belső erő, ami egy szent ikonnak azt a sugárzást kölcsönzi, amit a hívők azonnal megéreznek. Ilyent pedig nagyon nehéz még azoknak is elérni, akik egész életükön keresztül imával és meditációval festik a képeiket.

Azt is mondta, hogy ők évezredek hagyományok alapján dolgoznak, amelynek megvan a pontos rendszere, és szimbólumvilága. Még soha nem fordult elő, hogy ihletért mentek volna nyugatra, vagy bárhova. Különben sem lehetne semmire használni, azt a „világi” festési módot, mert azzal nem lehet olyan kisugárzású képet festeni, amitől esetleg meggyógyul egy hívő beteg, vagy egyáltalán hinni lehet benne, és csodatévő ereje lehet.

Márpedig egy igazi ikonfestőnek ez lehet a legnagyobb célja!

Ez így is csak keveseknek sikerülhet, és azok közül is csak azoknak, akik tökéletesen elsajátítják az elődök hagyatékait. Az egész művészetük tehát az ilyen hagyományokra épül.

Vagyis, más szóval, vagy alávetem magam ennek a procedúrának, vagy itt meg is szűnik az én szentesített festő státuszom.

Ezzel el is búcsúztunk egymástól és én lehangolódva vettem tudomásul az ikonfestői kísérletem végét jelentő szentenciát.

Akkor viszont megfogalmazódott bennem az a kérdés, hogy hol lehetett ennek a művészetnek a kezdete?

Ez a kezdet, vagyis annak a kérdése, hogy van-e valami közös mozgatója annak, hogy valaki miért fest ilyeneket most, és miért kezdett el festeni, akkor, amikor ezzel akár az életét is kockáztatta, mondjuk a VIII.-IX. században.

Az ikonoklasta mozgalom lényegét tekintve tulajdonképpen az Isteni természet szimultán megfogalmazhatósága ellen és ennek mágikus tisztelete ellen irányult, azokban az időkben, szembehelyezve ezzel az Isteni kinyilatkoztatás csakis egyetlen elfogadható módját a Bibliát, mint az egyetlen, filológiai szabályokon alapuló közvetítőt Isten és ember között, amit akár úgy is fogalmazhatnánk, mint a formállogika felsőbbrendűségét.

Olyan jelenségnek fogható fel ez, mint, amikor egy kész épületet az alapig lerombolnak, és új konstrukciót emelnek a meglévő fundamentumra.

Egy fajta dekonstrukció, és konstrukció is ugyanabban az időben.

Később ez az építkezés a dekonstrukció-rekonstrukció módszere által a Reformáció idejében, Nyugat Európában, és nálunk is végbement, néha oly nagy sietséggel, hogy nem is maradt idő azoknak a freskóknak a tönkretetésére, amelyek képekben magyarázták a bibliát, vagy más szent jeleneteket. Egyszerűen csak lefestették azokat fehérre, hogy ez a fajta beszéd némuljon el örökre. Nem is sejtették, hogy ezzel az utókornak konzerválják a fali képeket, bár ez a lehető legtávolabb állt szándékuktól.

Azt gondoltam, hogy valami hasonlót kell csinálnom nekem is, ami egyszerre új is de megvan benne az a telítettség, amittől olyan rendje lesz a munkámnak, ami el tudja választani a mindennapok pragmatizmusától.

Jó sok idő eltelt a Stoica mesterrel való találkozás utáni töprengéseim után, amikor már mintegy öngazolásként gondoltam, hogy nagyon szép példája ennek a vizsolyi református templom, amelynek rekonstrukciója során elő kerültek a lefestett fal fehér felülete alól a majdnem épségben maradt freskók.

Csak hogy ebben az esetben, az elfedő szándék csak a sietség miatt bizonyult a későbbi időkben konstruktívna...

Maga a templom a XIII. században épült, román stílusban, majd a XIV. században hozzá toldották a mostani gótikus, nagyobbik hajórészt, és a szintén gótikus tornyot.

Ugyan azokban az időkben készültek a szóban forgó falképek is.

Jellemző, hogy az interneten megtalálható adatok zöme az 1590-ben itt kinyomtatott Károli Gáspár által lefordított Bibliával és annak a még egyetlen ott található példányával foglalkozik.

A nagyon szép és jelentős freskók szinte nem is kapnak szerepet a falu bemutatásában, holott megítélésem szerint legalább akkora jelentőséggel bírnak.

Különösen a 2002-ben ellopott Károli Biblia fordította a figyelmet Vizsoly felé, mert hogy erről a templomról van szó..

Az ilyesmi ma hírértéknek számít, amolyan szenzációnak.

Egy helyi vállalkozó kocsmáros nem túlságosan szimpatikus nyilatkozata szerint, egy –két évig meg is nőtt Vizsoly idegen forgalma, és jót tette, a falunak, ha valaki megint ellopna egy időre.

Lám a tiszta pragmatista logika világszelleme hol fejt ki áldásos hatását....

Visszatérve a jelenségre úgy gondolom, hogy az egész hirtelen való átlényegítés és átfestés története, mintegy illusztrációja a tiszta szellem felülkerekedésének a művészet fölé, amely ebben a konkrét esetben egy dekonstrukciós folyamatnak is felfogható, majd ez a folyamat egy újabb dekonstrukcióval minőséget konzervált, majd napjainkban ismétlődött, azzal, hogy a média a figyelmet az ellopott szellemi produktumra irányította.

Ezzel egy kissé a freskók is ideig-óráig az érdeklődés fókuszába kerültek.

Ugyanazzal a jelenséggel találkoztam, mint húsz évvel azelőtt, amikor Bartókkal kapcsolatban azt nyilatkozta a „főnök”, hogy ez a nép, már nem az a nép,

csak azzal a jól körüljárható gondolattal kiegészülve, hogy ez a kultúra már nem az a kultúra, és értéke a média nyomán az eladott pörkölt mennyiségével mérhető.

Több más ilyen templom létezik, amelyekben előkerülnek a jelenkori restaurálások közben, a fehérre meszelt rétegek alól a freskók, de én most Vizsolyt választottam ezek közül, mert többszörösen magára vonta az érdeklődést a története során, és így ezzel tipikussá válhatott.

Mindazonáltal nem tartom valószínűnek, hogy a régebbi restaurálások idején a református szemlélet, ha nem volt az átfestés, kényszerítően sietős, abban az esetben is toleráns lett volna az ilyen felszínre került freskókkal szemben, és, ha idő is volt rá, hát egyszerűen megsemmisítette azokat. (Gyorsan követték egymást a politikai eseményekkel kapcsolatos tulajdonos váltások, a reformációt követően, és gyakran érvényesült a *quius regio, eius religio* elve.)

A fenti gondolatok végig foglalkoztattak mielőtt a vizsolyi történettel konkrétan találkoztam volna és a munkáimban több -kevesebb sikerrel igyekeztem is megjeleníteni azokat.

Ortodox hatás és a "frissen festve" kihívásai

Visszatérve az ikon festészetéhez, ebben a gondolatkörben, engem leginkább az a rendszer érdekelt, aminek alkalmazása szentté tud tenni egy ábrázolást, és olyan belső tartalommal telíti, amilyen tartalom megjelenítésére, más valami nem képes.

Miközben azokban az időkben ezek a gondolatok megfogalmazódtak bennem, továbbra is az avantgard kihívásnak igyekeztem megfelelni, hisz ez volt az egyetlen olyan magatartás-forma, amellyel embernek és európainak érezhette magát bárki is az egyre vadabb diktatúrában az 1970-es, 80-as években, Romániában, mert az ilyen attitűd más, egy szabad világhoz való tartozás érzetét adta a fullasztó bezártság helyett.

Természetesen a szintén tiltott ortodox festészet ugyanilyen menedék volt, mint oly sokszor már a történelem során. (Oroszországban, Romániában és általában az ortodox világban a nyugati típusú festészet a XIX. Századig ismeretlen volt. Csak elvétve hívtak uralkodói udvarokhoz, és felvilágosult gazdag bojárakhoz európai festőket. Ilyen volt többek között Zichy Mihály⁴⁷ is, aki orosz, vagy később, Gróf Szathmáry Papp Károly⁴⁸, aki Carol Popp de Satmari néven román udvari festő lett. Nem volt erős szellemi tradíciója a nyugati típusú festészetnek. Kivételt képezett ez alól a nagybányai hagyományok még élő mestereinek és tanítványaiknak a tevékenysége, ami szintén nem jó szemmel nézett jelenségnek számított.

Erre a korszakra tevődött a szentendrei művészettel való kapcsolatom.

Amikor egyre több művésszel ismerkedtem meg, felfigyeltem arra, hogy többen is vannak, akik, valamilyenfajta érintettséget éreznek a város hangulatából áradó ortodox, szerb szellemiségtől.

Romániában természetesnek tűnt nekem, hogy azok az avantgard művészek, akik nem akarták mindenáron a nyugati hatást asszimilálni, megpróbáltak egy Bríncusi-i hagyomány szellemében egyszerre kortársak, ortodoxok, és nemzeti puritánok lenni. Ez sikerült is nekik oly módon, hogy nemzeti mozgalom-szerűség lett belőle, amely igen érdekes egyéni karaktert kölcsönöz mai napig a román

⁴⁷ (Zichy Mihály* magyar festő és grafikusművész 1827 Zala-1906 Szentpétervár.)

⁴⁸ (Szathmáry Papp Károly, festőművész, Kolozsvár 1812-Bukarest 1887)

képzőművészetnek. (Ennek egyik jelentős kiállítása Budapesten a Múcsarnokban volt látható 1998-ban.)

Egyáltalán nem volt kuriózum, (bár mint kiadványt, annak lehetett tekinteni azokban az időkben) amikor az első kis Vajda Lajos füzet-katalógust elvittem Romániába, és megmutattam néhány kollegának. Azonnal tudtak azonosulni befogadóként a művészetével. És leginkább a román kollegáknak tetszett. (Sajnos ez nem mindig mondható el mai napig sem Magyarországon. Igen gyakran talákoztam olyasmival, hogy Vajda Jánosnak mondják, vagy írják a nevét.)

Számomra viszont kuriózumként hatott, hogy a várva várt NAGY SZABAD AVANTGARD KIHÍVÁS lazasága helyett olyan művészettel találkozok Szentendrén, amelynek ortodox eredetű szellemiségét már ismertem Kandinszkij, Malevics és Majakovszkij révén, de leginkább a román hagyományokban is.

Amikor kissé jobban megismertem ezt a szellemiséget, akkor kezdett világossá válni a Kassáki és Vajda Lajos hagyaték.

Ekkor a 80.-as évek közepén sikerült végre áttelepednem, és jobban kapcsolatba kerülnöm ezzel a művészettel. Nagyon izgalmasnak tűnt, ahogy egymásra rétegződött a Kassák, Vajda Lajos, Barcsay, Korniss, Deim Pál, Aknay János, és mások művészete.

Ilyen szempontból leginkább Deim Pál volt érdekes számomra, mert akkor olvastam valahol egy tanulmányt, amelyben elmondta egy jugoszláviai ortodox kolostorban történt személyes élményét, amely nagy hatással volt rá.

Megismerkedésünk után ezt személyesen is elmesélte nekem.

Ugyanilyen érdekesnek tűntek az Aknay ikonjain ábrázolt angyalok, amelyeket a görög betűs feliratok helyett rovásírásos szövegek környezetében jelenített meg, olyan módon, hogy azok meg is felelnek az ikonográfia szabályainak.

Viszont: azt is be kell vallanom, hogy érdekesebbnek tartottam akkortájt az épp felszálló ágban lévő új festészetet, hisz a romániai szellemi gúzsából kiszabadulva ez volt az, ami végre vélt szabadságérzettel töltött el.

Sajnos a megélhetésem egy vidéki kis faluhoz kötött, és hamar beláttam, hogy az akkor igen erőteljes Pesti jelenlétet követelő, LEMARADSZ, HA KIMARADSZ poszt-avantgard életforma számomra, amolyan elérhetetlen vágyálommá zsugorodott.

Ráadásul a stúdiós életkorból, és ezzel a nyitott ajtajú lehetőségek életkorából is épp kiléptem, ily módon nem maradt más részemre, mint egy teljes zűrzavar érzete, amelyet sehogy sem tudtam elrendezni magamban. Főként olyan alkalmakkor, azokban a napokban volt ez szinte égetően kínos, amelyek egy-egy Fiatal Művészek Stúdiója-beli kiállítás megnézését, vagy más, hasonló jellegű rendezvényt követtek.

Az egyetemes, NAGY KIHÍVÁS, ÉS SZABADSÁG helyett tanulgattam a magyarul-lenni vidéki művész nyaktörő kötélánc-mutatványát.

Végig gondolva mindezt arra a következtetésre jutottam, hogy két lehetőség adatott számomra: vagy továbbmenni nyugatra, vagy nekilátni, és elrendezni azokat a dolgokat, amelyeket elég súlyos teherként magammal cipeltem.

A második lehetőség sürgetőbbnek tűnt, mivel a tapasztalataim azt mutatták, hogy, ha újabb éveket azzal töltök, hogy, ha a politikai értelemben vett szabadság, és az egzisztenciális feltételek megteremtésével, akkor esetleg ismét éveket veszítek, és ezzel talán mindent el is veszítek egyúttal.

Nagyon hamar észrevettem, hogy vannak olyan beidegződött tájszólásaim és szokásaim, amelyeket Magyarországon nem értenek, vagy pontosan ellenkező értelemben használják.

Ez alól nem volt kivétel a képzőművészet megítélése sem.

El kellett döntenem, hogy a magammal hozott információk, vizuális és pszichés természetű élmények, stb., közül összevetve az itt szerzettekkel, mi az amit megtartok, és mi az ami fölösleges.

Nem volt könnyű dolog. Először találtam magam szembe a káosz és a rend kérdésével.

Mégpedig sürgető módon.

Legelőbb a „frissen festve” folyamat rövid életéből vontam le azt a következtetést, hogy valószínű nem a művészet alapkérdései fogalmazódnak meg benne, bármennyire vonzónak találtam magát a jelenséget.

Attól, hogy az ilyen jelenségek és a bennük lévő szabadság lehetőségei elbűvöltek, csak mélyült a káosz élményének érzete bennem, és állandó ellenpontozásra kényszerített valamivel.

Ez a valami nem lehetett más csak a rend.

A heraldikából és az ortodox művészetből főként a megjelenítési formát és a szigorú komponálási rendet akartam megtartani, amely egy központi Isteni eredetű világrendezési elv szerint értelmezi az összes fizikai létezőket, és azoknak szellemi aspirációit.

Főként a szimbólumok használatát láttam járható útnak.

Ki szerettem volna alakítani egy olyan jelrendszert, amellyel képes lehetek úgy kifejezni azt, amit én gondolok és érzek, hogy az mások számára is érthető, de legfőképp a megjelenítés módja szempontjából is, érezhető, élvezhető legyen.

Azt gondoltam eleinte, hogy a legrövidebb út ehhez, talán egy teljes fölszámolás, és ezzel együtt az alapoktól való újrakezdés lenne, mint, ahogy azt már egyszer megtettem de ezt a lehetőséget el kellett vetnem, mert már elég sok munkám dokumentálódott a 90.-es évek elejére, főként a kiállításokon való részvételeim eredményeképpen.

A rendszerezés elve mellett meg akartam tartani azokat az eredményeket, amelyekről úgy gondoltam, hogy a pszichoanalízis módszeréből kölcsönözve és a poszt-dadaista szemléletmóddal vegyítve, már egyszer sikerrel alkalmaztam.

Úgy tűnt, hogy ebben a keresésben megint csak egy középkori gyakorlat vezethet eredményre: az írástudatlan, mégis szigorú írástudói módszerrel dolgozó szerzeteseké.

Ezek a szerzetesek úgy dolgoztak, hogy pontosan vonalak szerint másolták le azt, amit elébük tettek. Hittek a betű mágikus erejében, és úgy gondolták, hogy, ahány betűt, vagy inkább vonalat húznak a pergamenre, annyi sebet ejtenek a sátán testén. A szabály az volt ebben a folyamatban, hogy nem lehetett minimális eltérés sem, az eredeti, és a másolt szöveg között.

Legtöbb esetben maguknak a másoló szerzeteseknek fogalmuk sem volt arról, hogy mit írtak.

Valahogyan hasonlíthatóak voltak ők az ausztrál mágushoz, aki egy 4000 évvel azelőtt élt totem állatot festett újra, pedig soha nem találkozhatott olyannal.

Nem véletlen, hogy az egyik ilyen központi hely, ahol ezek a másolások készültek igen pontos, és megváltoztathatatlan regulák szerint az Athosz hegyi kolostor volt: Bizánc és az ortodoxia szellemi fellegvára. (Megjegyzendő, hogy a román stílus de inkább a gótika megjelenéséig a keleti és nyugati kultúra között nem volt nagyon szembetűnő különbség. Ugyanilyen módszerrel dolgoztak a Montecassinói kolostor másoló szerzetesei is. Magát a kolostort a VI. században építették a bencés szerzetesek, akik a spirituális értékeket igyekeztek megszilárdítani, egyesítve a szigorú rendben végzett munkával. Az ora et labora későbbi reformáció kori újjá születése is innen származik. Nagyon elkülönítették a szellemi és a manuális munkát egymástól. A művészetet és az írást (másolást) ehhez a második kategóriához sorolták. Fontosnak tartották a munkával szerzett mindenféle természetű értékek összegyűjtését. (Nem véletlen, hogy a kolostor az évszázadok során többször is olyan támadások célpontjává vált, amelyek az ismételt megsemmisüléséhez vezettek.)

Így történt többek között az, hogy, például úgy másolták le Arisztotelész egyes arab nyelvű fordításait, hogy a kolostor írástudó könyvtárfőnökén kívül senki nem tudta, hogy mit írtak le.

Ilyen szempontból a X. századig a keleti és a nyugati szerzetesrendek regulái között sem volt sok különbség.

A művészet is hasonló stílusjegyeket mutat azokban az időkben.

Csak érdekességként jegyzem meg, hogy a bizánci és általában az ortodox művészetet mennyire mellőzi ma is a nyugati művészettörténet, amely számára mindig is a változás, és a megújulás volt az érdekfeszítőbb.

Számtalan művészettörténeti könyvben, amelyet átfogó szándékkal szerkesztettek, az ortodoxia ezerötszáz esztendeje csak töredéke az alig több mint kétszáz évet kitevő reneszánszénak. Ezzel a mondandómmal nem a reneszánsz vitathatatlan értékei, vagy a nyugati művészet ellen akarok én bármilyen vitairatot, vagy bármi mást megformálni, sem az ortodoxia mellett valamiféle esztétikai indíttatású apologétikát megfogalmazni.

Úgy vélem, hogy mindkét világ-, és esztétikai szemlélet saját összefüggéseiben értelmezhető, egyúttal megmásíthatatlan, és másként is tekintünk rájuk.

A humanista-reneszánsz szemlélet már a múlté, és mint ilyen, lezárt és a „mostanban” csak hatásaiban értelmezhető, míg a bizantin-ortodox, bár élő, de definitív etikai-esztétikai igazságaiban ugyanúgy van ma is változatlanul jelen, úgy a saját vallási közegében, valamint az egyetemes kultúrában, mint több száz évvel ezelőtt.

Bár ezt elismeri a Park Kiadó Egyetemes művészettörténet⁴⁹ című 1999-es kiadású a L'arte Storia Universale 1997 Leonardo s.r.l., Milano kiadású fordított és bővített szövege, a szerzők mégsem szánnak rá több mint 4 lapot, míg a reneszánszé ennek a négyszerese.

Az említett rész írójának a megállapítása szerint:...” *A hagyomány tisztelete és kritika nélküli átvétele olyannyira jellemző vonás volt itt, hogy például egy 5.századi görög íróat alig lehet megkülönböztetni egy 12. századitól.*

Ez a bizánci művészetet általánosan is jellemezte; az 5-6. században kialakította formanyelvét, amelynek összes motívumát, vértanúságokat és egyéb elemeit ezernyi műalkotás vette át változatlanul”

Azt, hogy milyen máig is élő misztérium övezi ezeket a műalkotásokat mi itt ennek a kultúrának a nyugati szélén elég, ha a magyar királyi korona történetét tekintjük alapul. (Erre nem akarok kitérni, mert nem tartozik közvetlenül az ikonok tárgyhoz)

⁴⁹ (Egyetemes Művészettörténet 138.old-Leonardo s.r.l. 1997 Milano-1999 Budapest Park kiadó)

A reneszánsz utáni fellazult nyugati ábrázolási rendszerekben, inkább a rendszertelenséget észleltem, amely főként a barokk egyházi építészetben nyilvánult meg leginkább, amely már nem a szigorú liturgikus szabályokhoz alkalmazkodott, hanem inkább az önös esztétikai és térrendezési szempontok kerültek benne előtérbe.

A bizánci egyházi építészetben mai napig szigorú szabály a szentély keletelése.

A magam részéről mind a két szemléletet, igyekeztem szem előtt tartani és így szinte érzelmi teret engedtem annak, a keleti és a nyugati, együttesen hason azokban, amiket gondoltam a művészetről.

Az egyiket a káoszként, a másikat a rendként fogtam fel.

Elkezdtem tehát olyan képeket festeni, amelyekben egyszerre van jelen mindkettő.

A rendet, valami központi tengely köré szerveződő vertikális képviselte, amely egyúttal a szakralitás megjelenítésének legmegfelelőbb formája, míg a káoszt olyan elemek képviselheték, amelyek spontán létezhetnek bárkiben és, vagy/de, felszínre törésük igen személyiség függő. Ez utóbbiak többnyire profán jelleggel bírnak.

Elképzeléseim vizuális megfogalmazásában a Biblia volt a segítségem.

A Mózes⁵⁰ I. Könyve 11 részében leírt Babel tornya az ember vertikális irányba történő aspirációinak a megtestesítője, amit rendként is értelmezhetünk, míg a horizontális szétüszítettség és a nyelvek összezavarodása nem más, mint a káosz.

Számos művészettörténeti példa állt rendelkezésemre ilyen szempontból.

Leginkább Brueghel⁵¹ Babel tornya c. festménye és Goya⁵² 1808-1812 ig festett A Kolosszus c. képe szolgált ilyen szempontból jó ihletőként, hisz úgy tűnt, hogy ez a tematika másokat is megérintett. Főként a fentről származó és vertikálisan megjeleníthető erő, mint a rend szimbóluma és a vele egyidejűleg létező káosz, mint a mozgalmas, és profán horizontalitás kérdésének plasztikai megfogalmazása

⁵⁰ (Szent Biblia Móz I. 11 rész...1-8.vers)

⁵¹ (Pieter Bruegel flamand festőművész 1525?-1569, Babel Tornya c. festmény 1563, Bécs Kunsthistorisches Museum)

⁵² (Francisco José de Goya y Lucientes spanyol festő, 1746-1828, A Kolosszus 1808-1812, Madrid , Prado)

érdekelt leginkább, és ennél a két képnél találtam meg ezt, bár egyikük esetében sem beszélhetünk teljes centrális kompozíciós megoldás.

Lassan egyértelművé vált számomra, hogy a legmeghatározóbb tényező amit állandóan keresek az általam egyre inkább fontosnak tartott művészetben és különösen a festészetben az a szimbólum.

Pontosan meg kellett határoznom, hogy ezt, mint gyakran kölcsön vett és elsajátított, de ugyanakkor mint egyéni lehetőséget is, miért tartom ennyire fontosnak a lehetséges kifejezési formák között.

Előbb a megfigyelést, mint a legegyszerűbb tapasztalat szerzést választottam módszerként, a köznapi használati tárgyaktól kiindulva egészen az olyan különlegesekig, amelyek csak ritka alkalmakkor használatosak.

A saját gondolataim alátámasztására megint csak az atlétikából kölcsön vett szerepként használtam, mintegy önigazolásként a különböző erre vonatkozó olvasmányaimat.

Természetesen az új információkat, amelyekkel találkoztam ezen a téren mindig igyekeztem elsajátítani és felhasználni.

Helyszűke miatt most csak egyet idézek az ide vágó forrásanyagok közül.

Natale Spineto⁵³ így ír a Szimbólumok Az Emberiség Történetében című tanulmányának Bevezető, A Szimbólumok és Tanulmányozásuk c.részében ".....Az első ismérv az, hogy a szimbólum önmagán túlra utal: jelképes tárgy akkor nyer értelmet, amikor önmagában elégtelennek bizonyul, amikor olyasvalami részeként értelmezik, ami abban a pillanatban nincs jelen, s amire a jelkép utal....Egy újabb ismérv a szimbólum egyesítő jellege: összhangba hozza az eltéréseket, különféle, heterogén, olykor ellentétes valóságok között teremt kapcsolatot, közvetít. Többnyire felhívták rá a figyelmet, hogy a szimbólum ellentéte a diabolosz kifejezés, amely melléknévként "rágalmazót", "becsmérlőt", "hamisat" jelent, főnévként pedig gyalázkodó, rágalmazó lényt, vagyis az ördögöt jelöli....."

⁵³(A szimbólumok és tanulmányozásuk Bevezető 7. old Natale Spineto Szimbólumok az Emberiség Történetében eredeti kiadás Editoriale Jaca Book SpA Milano 2002, magyar kiad. Officina'96 Kiadó Bpest, 2003)

A görög nyelven író ókeresztény szerzők a symbolon szót zászló, embléma csodás előjel jelentésében használják, de előfordul náluk-sőt első sorban így fordul elő- vallási értelemben is: liturgiához kapcsolódó cselekedetek jelentése, a mennybéli világ s különféle formáinak képszerű megjelenítése, a szentségkiszolgáltatás szertartása, a keresztvíz, a megszentelt olaj, a víz és a bor az átváltozás előtt, majd pedig után, számukra mind- mind symbolon volt.....

...A "láthatatlan látható megjelenítésének" elve nyomatékosan jelen van a szimbólum jelentésében....."

A továbbiakban elég hosszú ideig inkább csak töprengéssel teltek a nyolcvanas évek végén az útkereső megoldásra való törekvéseim. Ekkor segítségemül szolgált az, hogy megismerkedtem egy középnyemesi származású családdal, amellyel barátságot kötöttem.

Ajándékba készítettem nekik egy festményt. A triptichon formát választottam, amelyben középen összegeztem a családi címer motívumait, a két oldalsó szárnyon a most élő családtagokról tudott információkkal. Kinek-kinek horoszkópját, temperamentumát, egyéniségét meghatározó színeket és formákat igyekeztem szimbólumokká formálni.

Vagyis a meglévőkhöz, amelyeket talán évszázadok óta őrzött a család, új jelképeket kreáltam.

Végül ezeket egy kompozícióba szerkesztettem és a munka végeztével átadtam a meglepetésnek szánt képet.

Izgatóttan vártam a hatást, mert ezt a triptichont egyúttal kísérletnek szántam. Meglepetésemre a festményt, úgymond mindenki értette a családból, pedig arra számítottam, hogy egy erőteljesen beidegződött hagyományt, (nevezzük itt REND-nek) nem lehet megmásítani, anélkül, hogy el ne veszítené jelentését.

Ezzel a tulajdonképpeni kísérletemmel meghatároztam magamnak azt az utat, amelyen ezután haladhatok. Olyan szimbólumokat kerestem, a továbbiakban amelyek, vagy már léteznek, és elmozdíthatatlanok, vagy úgy írom ki magamból, mint az Athosz hegyi szerzetesek, öntudatlanul, de olyan gyakorisággal, míg végre valósággá nem válnak.

Nemsokára festettem egy második ilyen képet, melynek elkészítésénél a triptichon megoldás szinte kínálta magát.

Gyermekem születéséhez kapcsolódott. Akkor fogalmaztam meg és festettem először olyan szimbólumokat, amelyeket, leginkább magamban befelé kutakodva, és a közvetlen környezetemben mágikus jelekként gondoltam és értelmeztem.

A LENT és a FENT, mint a mélyből a felszínre való, sőt tovább a magasba igyekvő törekvés, magát az életet jelenti. Ekkor használtam először a kút szimbólumát is.

Két oldalt pedig két olyan motívumot igyekeztem képivé formálni, amelyről úgy véltem, hogy eléggé erőteljesen női, illetve férfi szimbólumok, és összegezték azt a vágyat, amelyet én a leendő gyermekem fogantatásával és születésével kapcsolatban gondoltam, vagyis inkább csak éreztem.

Az alapja ennek szintén a Bibliából volt számomra ismeretes a Mózes I.⁵⁴ könyvéből (30. rész 32-43. vers), melyben Jákób, tarka vesszőket állít apósa, Lában juhái elé, hogy azok tarka bárányokat elljenek. Az egyezés értelmében ezek a bárányok Jákóbot illették.

Ez így is történt az Írat tanúsága szerint.

Valami hasonló dolgot akartam megvalósítani, anélkül, hogy az arra vonatkozó bármilyen eljárási módszert ismertem volna.

Megfestettem a képet és megmutattam a feleségemnek. Az volt a kérésem, hogy nézze jól meg és mutasson arra a részre, ami neki legjobban tetszik. Miután ezt megtette, azt mondtam neki, hogy fiúgyermekünk fog születni, pedig mind a ketten lányt szerettünk volna.

Akkor még nem is volt terhes a párom, de nemsokára ez bekövetkezett. A várandóság ideje alatt kialakult az a meggyőződésünk, (különösen a feleségemben) hogy a gyermeket születésnap ajándékként kapom az élettől. Végig ott volt előttünk a falon a triptichon és nézegettük. Az orvosoknak ettől merőben eltérő volt a szakvéleményük. A gyermeknek egy hónappal hamarabb kellett volna megszületnie.

Többször beutaztunk Budapestre a kórházba és ott a szakemberek azt mondták, hogy maradjunk, mert néhány óra múlva meg is születik a gyermek, de mi más

⁵⁴ (Szent Biblia I Mózes 30. rész 32-43. vers)

véleményen voltunk, és ezt közöltük is velük. Természetesen badarságnak tartották, amit tőlünk hallottak, főként a feleségemet mosolyogták meg az elszántságáért.

Mindannyiszor haza is utaztunk...a megszületett gyermek nélkül.

Végül nekünk lett igazunk. Napra és órára pontosan születésemkor megszületett a fiunk. Ezután, a főorvos elmondta, hogy ez rendkívül veszélyes dolog volt, mert mind a ketten, vagyis anya és gyermeke is meghalhattak volna egy ilyen szüléstől. Megkérdezte a feleségemet, hogy ezt hogy csinálta, de ő nem tudott rá magyarázatot adni.

Ezek után gondolkodóba estem, hogy én, vagyis inkább mi, tulajdonképp valamilyen általunk nem is ismert dolgot csináltunk, és ettől egy kicsit megijedtem, aminek az lett a következménye, hogy, megsemmisítettem a képet.

Mai napig azt gondolom, hogy valami fel sem fogott mágikus cselekedetet hajtottunk végre.

Most már sajnálom a festmény megsemmisítését.

Hamvas Béla⁵⁵ Mágia szutra című könyvében azt taglalja, hogy meg kell kísérelni a megvalósulásból való kiindulást, mert a tett nem egyéb, mint a szó aktivitása. *„Kezdetben van a szó; a szónak tetté kell lenie. A szó és a tett között áll a gondolat, amelyben a szónak elhatározássá kell válnia. Így tehát kezdetben van a szó, amely a gondolatban elhatározássá lesz és a tettben kitör”....* *”A szót, hogy tett legyen be kell váltani”....*mondja a szerző az említett művében. Azt tudjuk, hogy mit kell tenni, de a szó beváltása nehézségbe ütközhet.

Ez volt az Athosz hegyi szerzetesek módszerének a lényege. Tulajdonképpen szavak nélkül hajtották végre a kultúra átmentésének tettét, nem a szövegek megtanulásával és tanításával.

Ezután újabb ilyen jellegű munkák megfestésében kezdtem gondolkodni.

A Jákób történet továbbra is, mint meg nem valósított lehetőség maradt számomra. A mágikus rítus, amelyet végrehajtott, végül a maga szimbólum értékével közösségformálónak vált.

Ezt szerettem volna megfesteni, mégpedig oly módon, hogy ennek a legmegfelelőbb, az általam is ismert, és kedvelt közép, és kelet- európai jelképek együttesen jelenjenek meg. Ezeket a jelképeket egyszerű használati tárgyakkól akartam

⁵⁵ (Hamvas Béla 227.old Mágia szutra 1950 Életünk Könyvek 1994)

létrehozni. Miként Jákób vesszei is csak a cselekvés által váltak szimbólumokká, úgy hasonló módon én is a tárgyi megfogalmazás által, vagyis megfestve akartam létrehozni a munkámat.

Ebben a szándékomban megerősített az is, hogy általam ismert kis, vagy nagyobb közösségek, bizonyos szokásai, hagyományai, tárgyai, vagy ezekhez kapcsolódó képzeti rítusainak szimbólum értéke, visszaforgathatóak közösség formáló értékekké.

Mindenképpen szimbólum jellegűnek kell lenniük ezeknek az értékeknek, mégpedig a szó görög-latin eredeti értelmében, ahhoz, hogy ezt a szerepet be tudják tölteni.

Az eredeti jelentés szerint összetartozást, egybetartozást, közösséget értettek alatta. Mégpedig pozitív értelemben vett összetartozást.

Az ilyen értelemben vett összetartozást többnyire egy olyan tárgy képviselt, amelyet az egy közösségbe tartozóak, amikor/ha útjuk szétvált hosszabb időre, akár emberöltőkre is, akkor két, vagy több részre törték és az esetleges újra találkozáskor összeillesztették.

Ezek a tárgyak, vagy nevezzük fétiseknek, vagy, ha úgy tetszik amuletteknek ugyanúgy magukon hordozták a közösségi egybetartozást, és a jövő zálogát, mint az ausztráliai festő-varázsló ábrái.

Ez egy nagyon bensőséges egybetartozást, összetartozást jelent. A tárgy, amely ezt reprezentálja egyúttal a közösség összehívásának a záloga, a jelképe is.

Logikai ellentétpárja talán jobban felfedi ennek a jelentőségét.

Ez pedig nem más mint a diabólum.

Amint már hivatkoztam erre, a jelentése ördögi jelleget is hordozhat magában.

Vagyis az ilyesmi nem más, mint a szétszórás széthúzás széttartozás.

A kereszténységben, az első századok után azokat illették ezzel a jelzővel, akik hódoltak a régi szokásoknak, és hagyományoknak.

Miután a kereszténység államvallássá lett a nem keresztény jellegű ábrák használata nem kívánatosá vált és később rendkívül kockázatosá, sőt megtorlandóvá lett.

Az összes olyan jelkép, amely a keresztény hagyományokat fejezte ki, vagy ábrázolta, a pozitív egybetartozás legalizált billogává alakult, míg a nem keresztény jelképekre a diaszpóra, vagyis a szétszórás sorsa, vagy megsemmisítése várt. Az

ilyen jelképek megnevezése az egyiptomi-kisázsiai satan megnevezés helyett fokozatosan a görög eredetű diabolos latin változata lett.

Aki benn volt a közösségben (comunio sanctorum), vagyis bensőséges keresztény életet élt, az a közösség igazi tagja volt.

Azonban a hatalom megszerzése után a kirekesztés politikája révén, akik nem a közösség tagjai voltak, azokra a szétszóratás várt.

Még az előző időkben, az üldöztetés idején, gyakran jelekből ismerték meg egymást, az ő Krisztus követők, és ilyen jelképekkel, a szimbólumok felismerése és értése által lehetett a közösséggel kapcsolatba kerülni.

Ilyenek voltak kezdetben a zsidó hagyományon alapuló körülmetélések, majd a vízbe való merítkezés, vízzel leöntve keresztelés, a hal ábrázolása a görög ihtüsz szó mágikus jelentéseként, stb.

Natale Spineto⁵⁶ a Szimbólumok Az Emberiség Történetében című tanulmányában a kereszténységre vonatkozó jelek használata kapcsán így ír erről..."Az élő víz, lehet forrás víz is de patak, vagy folyó vize is: mindenesetre különbözik az állóvíztől, sőt ellentétes azzal. Az Ótestamentumban Istennek, mint az élet forrásának szimbóluma...

..Az élő víz szimbolikája további négy motívumhoz kapcsolódik: az egyik a Genézisben leírt ősvíz (1 Móz 1,2-20).....Meg kell említenünk a sziklából vizet fakasztó Mózes történetét is, ahol a vizet Krisztus egy tüposzának értelmezik, akitől az élő víz ered, s ugyancsak az ótestamentumi mintát viszi tovább a Jézus mellkasából felbuggyanó víz motívuma is. Végül a Jordán folyó vize is, valamint Keresztelő Szent János tevékenysége ugyanebbe a szimbolikus kontextusba illeszkedik.....

A hal motívumának a felismerése és jelként való használata is rituális egybetartozási szimbólumként értelmezhető.

A továbbiakban így ír erről a szerző:

....." A hal, mint szimbólum már a kereszténység legkorábbi szakaszában jelen van. A latin egyházatyák a hal motívum használatát a halat jelentő görög terminushoz, ICHTHYS, kötik, melynek betűi megegyeznek az Iesusus Christos Theou (H)yiios Soter (Jézus Krisztus s Megváltó Isten Fia) kifejezés kezdőbetűivel. Ehhez azután jól meghatározó szimbolikus jelentéseket kapcsoltak".....

⁵⁶ (A korai kereszténység szimbolikája...114.old. Natale Spineto: Szimbólumok Az Emberiség Történetében Officina'96 Kiadó 2003 Budapest)

Az ilyen rituálék, amelyek a ezekhez a szimbólumokhoz kapcsolódtak, az egybetartó erőn kívül az ünnepélyesség átélését, a megtisztulás élményét a felsőbb erkölcsi erő tiszteletét is jelentették egyúttal.

Úgy vélték, hogy, aki viszont más fajta dolgoknak engedelmeskedik, azt valamilyen erő, vagy annak a megtestesítő jelképe kicsalogatta, kicsábította a gyülekezet belsejéből.

Az ilyen kihívást és annak kecsegtető, főként anyagi természetű vonzalmát leginkább haszonnal járó megtárgyasult dolgok jelképezték. Ezek voltak a diabolumok.

Ennek egy közérthető biblikus szemléltetője a pénz.

Ma már senkinek nem jut eszébe, hogy a pénzen ne a jólét szimbólumát értse, és diabolumot kiáltana, ha mondjuk öt találatos nyereménye lenne a lottón.

Pedig eredeti értelmében a pénzt semmilyenképpen nem lehetne szimbólumnak nevezni, maximum egy olyan ambivalens tárgynak, amely jelképezheti, úgy a pozitív, mint a negatív jelenségeket. Erre már a Bibliában is van példa.⁵⁷(Júdás fizetsége, tálumok, stb.)

Shaibu tanzániai művész barátom elmondása szerint az ő gyermekkorában a maszaik, vagy Európában ismertebb nevükön maszajok a pénzt értéktelen vacaknak tartották, úgyszintén az állami személyazonossági iratokat, stb. Számukra egy megölt oroszlán farka, amit az övükön viseltek vagy a törzsi jelek, amelyek az arcuk bőrébe voltak bekarcolva, tökéletesen képviselték a hovatartozásukat.

Ez az alapja a görög aiszteteomáj, vagyis pozitív értelemben vett bevésni, bekarcolni, nyomot hagyni ige értelmezésének is, oly módon, hogy létrehozott mű az együvé tartozás pozitív szimbóluma legyen, vagyis az etikumot is tartalmazza. (inkább ezt az igei alakját gondolom elfogadhatóbbnak, mint az aiszthaisziszt, mert az ókori görög gondolkodásra jellemzőbbnek tartom az antropomorf karakterű cselekvő alkotást)

Ezekhez a szimbólumokhoz tapadó asszociációk a globalizáció következtében, akár ma is, olyan dekonstrukciós folyamatokon mennek keresztül, mint a kereszténység térhódítása után az azt megelőző korok szimbólumai.

⁵⁷ (Szent Biblia: Márk Evangéliuma 14.rész 10.-11. vers, Máté Evangéliuma 25. rész 14.-21.vers)

Ilyen például a germánok, és skandinávok Wotan⁵⁸ (Odin) kultuszában a fenyőfához tapadó ragaszkodás, amit Charlemagne, azaz Nagy Károly idejétől halálbüntetéssel (is) tiltottak, de kiirtani mégsem sikerült, így inkább a 18. századtól megtűrte a keresztény egyház és innen indult el világhódító útjára, most már, mint a keresztény család karácsonyi egybetartozásának szimbóluma. Ebben az esetben a negatív jelkép pozitívvá válásának lehettünk tanúi.

(A mostani időkben a globalizáció "áldásai" és a mértéktelen fogyasztói kényszer miatt megint egy átalakuláson megy keresztül ez a szimbólum. Legalább is nekem úgy tűnik.)

Számtalan más példát lehet felsorolni a rosszul értelmezett szimbólumok közül. Most csak néhányat említenék: az egyiptomi piramisok árnyékában, december 6.-án Pepsi-Colát osztogató Mikulás, az azelőtt területüket védő, vadászó és környezetüket semmivel nem szennyező maszájok és a beduinok, akik ma akár pénzért is gyilkolnak az életben maradásért, ha más anyagi forrásuk megszűnik. (Itt a pénz, mint negatív szimbólum) Sajnos a tradíciók megszűntével olyan addig nem tapasztalt jelenségeknek is tanúi lehetünk, amelyek addig soha nem fordultak elő, például, hogy eldobják a világmárka-cég üdítő műanyag palackját az oázisban. Ez semmiképp nem konstruktív viszonyulás a környezethez. Hasonló negatívumként gondolok az erdélyi Isten Székének hegyén a forrásba dobott törött sörös üvegre, melynek a címkéjén szintén sokat reklámozott világmárka díszeleg, stb.

⁵⁸ (Egyetemes Egyháztörténet. Theológiai Előadások 1973 Dr. Juhász István Kolozsvári Protestáns Theológia)

Ilyen lehet az ókorban megbélyegző rabszolga jelkép is, az átfürt fül, amelyet azok a rabszolgák kaptak ékességül, akik felszabadításuk után képtelenek voltak önállóan megélni és továbbra is szolgaként maradtak eredeti tulajdonosaiknál, de már, mint uruk szabadosai. Kérdés, hogy miként terjedhetett el ezekben az időkben, olyan democráciákban divatként ez a „szimbólum”, ahol még szóval sem lehet megsérteni más ember méltóságát, anélkül, hogy ez ne követné el ezzel valami törvénysértést?

Léteznek azonban más szimbólumok is, amelyek lényegileg még mindig megmaradnak pozitív jelképeknek.

Ilyenek lehetnek a színekhez kapcsolódó asszociációk is. Ezekre a későbbiekben szeretnék kitérni.

Doktoranduszi gyakorlati mestermunkáim elkészítésében is felhasználtam néhány szimbólumot.

Eddigi munkásságom során gyakran kaptam olyan szakmai értékeléseket, melyek szerint bizonyos munkáimon fellelhetőek népművészeti, vagy ahhoz hasonló elemek.

Ez főként abból adódhatott, hogy, amit képileg akarok megfogalmazni, ahhoz mindig a legegyszerűbb, legkifejezőbb formát, vagy szint igyekszek megtalálni, legyen az bármilyen természetű tárgy, vagy esetleg valamihez kapcsolódó gondolat.

A népművészetben ez az egyik legszélesebb körben elterjedt forma-, kép-, és színhasználat, amely egymástól teljesen elszigetelt kultúrákban, néha erős hasonlóságokat mutathat. Ezek a kultúrák gyakran olyan különböző földrajzi meghatározottságúak, hogy semmilyen kapcsolatban nincsenek egymással, mégis első látásra nagyon sok hasonló formaelemet mutatnak.

Léteznek ma már olyan elméletek is, amelyek azt bizonygatják, hogy az összes eurázsiai populációk tulajdonképpen mind egy közös afrikai őstől származnak, és ebből vezethető le az ausztráliai és amerikai is.

Ezzel megkísérelték az összes kultúrák közös eredeztethetőségét is bizonyítani.

Magam ezt sem cáfolni sem megerősíteni nem vagyok hivatott, sőt hivatkozási alapként sem akarom használni, de tény, hogy hasonló felépítésű

közösségek hasonló jellegű művészeti motívumokat hoztak létre, mások, amelyek földrajzilag, nyelviileg, nemzetileg nagyon közel esnek egymáshoz, mégis igen eltérő formajegyeket mutatnak. (Saját megfigyelés.)

Elég, ha a földrajzilag egymáshoz közel eső matyó és palóc viseletre gondolunk.

Az ok valószínűleg a legegyszerűbb hétköznapi megélhetési technikák és a környezeti adottságok különbözőségében rejlik.

Engem elsősorban a hit és hiedelem világához kapcsolódó mondák, mesék, hagyományok és az ezekhez társítható motívumvilág érdekelt, de konkrét formában, semmilyen szinten nem használtam eddig népművészeti elemeket a munkáim megvalósítása során.

Inkább a szimbólum értékű megfogalmazhatóságok és azoknak spirituális kisugárzó ereje érdekelt, amikor valamilyen mondanivalót konkretizálni akartam.

Programomban és a hozzá kapcsolódó munkáimban, szerepel több ilyen motívum is.

Az első ezek közül a KIRÁLY ÉS KIRÁLYNŐ, amelyek együtt a népmesék igen gyakori szereplői, hiszen minden történet, akkor igazán nagyléptékű, ha ezek a legfőbb földi tekintélyek is résztvevői a cselekménynek.

Az Judaizmusban⁵⁹ ez a két szimbólum úgy elevenedik meg, mint a Teremtő által ajándékozott Tóra és a zsidóság elválaszthatatlan frigye.

A Tóra Örömmünnepén ez úgy nyilvánul meg, hogy pontosan hétszer körbetáncolják a Frigy szekrényt (bima), mint esküvő idején a menyasszony a vőlegényt. Ebben az esetben a menyasszony Izrael népét jelképezi és a vőlegény a Tóra.

Ez a frigy azonban különbözik a földi frigyektől, mert égi eredetű és az ÉGI KIRÁLY

jelképét viseli magán, mert maga Mózes írta, akit színről-színre ismer az ÚR, és aki a jelek és csodák dolgában a legnagyobb dolgokat művelte a fáraó és minden nép előtt.

⁵⁹ (A Tóra vőlegénye Izrael Ünnepei 306.old. Rabbi Israel Meir Lau A Zsidó Élet Törvényei Második Kiadás Tel-Aviv 2000)

Az ortodox esküvők szintén megtartották ezt a tradíciót, és az esküvő napján a pap királlyá és királynévá koronázza a menyasszonyt és a vőlegényt, jelképezve a házasság égi eredetét. (Saját forrás, mivel számos ilyen esküvőt láttam.)

Munkámban a Tóratekeresztet használtam, mint a KIRÁLYT és KIRÁLYNŐT megjelenítő szimbólumokat.

Magában a képi megfogalmazásban nem egy konkrét tóratekercshez kapcsolódtam, hanem ezen túlmenően pont a Mennyei eredetű fenségesség megjelenítése volt a célom.

A magas eredetű szakralitás puszta tárgyi megjelenítése a közösség részére a benne lévő szöveges tartalomtól kívül, azonnali szimultán érvényű információ lehet.

Bonyolultabb a helyzet a Jónás Könyvével⁶⁰ kapcsolatban, mert itt csak a leírt szövegre hagyatkozhattam.

A király személye ebben a történetben is helyet kap, mintegy a mondanivaló fennkölt komolyságát alátámasztandó.

A biblikus történetnek egyszerre van tanító, majd komor-fenyítő és feloldozó-megbocsájtó, fordulatokban is bővelkedő jellege.

A különlegessége abban áll, hogy az események igen furcsán kapcsolódnak egymáshoz, ha egyáltalán lehet ezt annak nevezni, és olyannak tűnnek, mintha nem lenne befejezésük, azonban így is erőteljes teleologikus jelleggel bírnak.

A történet szinte magától kínálkozik vizuális megfogalmazásra. Az előadásmód látszólag ugráló, töredékes és emiatt képi karakterre való átírása erőteljes lehet. Majdnem önmagában értelmezhető: külön képekként is, és összefüggésében is a cselekmény.

Talán nem véletlen, hogy nagyon sok és sokféleképp megfogalmazott, átköltött és értelmezett megjelenítésével találkozhatunk, akár az irodalomban, akár a képzőművészetben.

Itt csak az Arcus kiadó 2001.-ben megjelentetett Babits Mihály⁶¹ azonos című kétnyelvű verses átírását említem, amelyet Gyulai Líviusz illusztrált.

Maga a Jónás Könyve ebben az esetben egy előzetes gondolati keret egy új és tartalmában a jelenhez szóló mű létrehozásához.

⁶⁰ (Jónás könyve Szent Biblia 799. -800.old)

⁶¹ (Babits Mihály Jónás könyve...grafikák : Gyulai Líviusz Arcus Kiadó 2001)

Sok évszázados hagyomány szerint a trón, mint a hatalom szimbóluma az uralkodó személyéhez társítható. Azzal együtt jár.

Önmagában ez csak egy tárgy, de különleges funkciójából adódóan megszemélyesítheti a közösség, vagy az ország legfőbb méltóságát.

Ez egy képzettársítás, vagy nevezhetjük szimbólumnak is. A különleges székekhez nagyon sok közösségben különböző értelmezések kapcsolódtak, és kapcsolódnak a mai napig. (Pl. lovagrend nagymesteri széke, miniszteri bársonyszék, királyi trón, akadémiai-tagsági szék, stb)

Ezeknek a különleges trón székeknek igen szép és rendkívüli méltóságot sugárzó példányait láttam Rómában az Etruszk Múzeumban, valamint a Vatikánban is, de ott is az etruszk trónszék volt számomra a leginkább felségesen magasztos szimbólum értékű.

Az ilyen esetekben a szék nem csupán egy ülő alkalmatosság, hanem információ közvetítő szereppel bír. A szerepek tárgy és ember között szinte felcserélődnek. A szent Péter nevéhez kapcsolt pápai trónushoz tartoznak a pápák és nem fordítva.

A kezdeti időkben, amíg kialakult az illető tárgyhöz való tudat képzet, jelesül a szentség képzete a pápai trónushoz, addig a székhez magához egy , vagy több ember, vagy egy egész csoport, vagy társadalom erre vonatkozó tevékenysége szükségeltetett.

Bíborosi, vagy miniszteri, vagy akár királyi széküresedésről beszélhetünk, különböző okok kapcsán. Ilyenkor például, nem egy új királyhoz keresnek széket, hanem a megüresedett trónhoz királyt.

Az ilyen különleges székeknek a funkciójukat beteljesítő jól kódolható szerepükön kívül meg kell jeleníteniük annak a közösségnek az esztétikai-etikai elvárásainak summáját is, amelyben használják.

Ezekben az esetekben a "dekódolhatóságnak" egy olyan társadalmi rendszer az alapja, amely tökéletesen működik abban a helyzetben, amelyben a tárgy el tudja látni azt a funkciót, amelyért létrehozták, ezen kívül a különlegesség esztétikai minőségével is bírnia kell.

Ha azoknak a közösségeknek, amelyek az ilyen jellegű tárgyakat létrehozták, a hozzájuk kapcsolódó tradíciói megszűnnek, vagy maguk a közösségek szűnnek meg, de a tárgy megmarad, akkor ennek jelentése módosul, és a további megmaradásának csak az esztétikai minősége lehet a záloga.

Csak, mint ilyen fog a továbbiakban „élni”, vagyis megmaradni.

Magát a tárgyat a kezdetben egy egyszerű és pontos gyakorlati célt megvalósítandó szándék hívta életre, de a későbbiek során ez módosult és királyi minőségével kivált a többi ilyen készítmények közül, és hozzá kapcsolódott egy olyan rítus, ami egyeduralkodó tette. Az ilyen tárgyak akkor tölthetők be igazán a szerepüket, ha „küldetésük” egyre szélesebb körben ismertté válik, és ez biztosítja a más tartalommal való telítődésüket, ami aztán az adott csoporton belül, ahol használják, végül szimbólum értékűvé emeli őket.

Vagyis jelentése túlmutat magán a konkrét objektumon.

Különlegességét a célnak a legjobban megfelelő ornamentika biztosíthatja, sőt ha ezt olyan céllal készítik, és olyan tartalommal telítődik, akkor akár szakrális jellegét is kölcsönözhet magának a tárgynak.

Ilyen tárgyak a már említett pápai trónusok, vagy a királyi székek.

A Helikon Kiadó által megjelentetett Jelképtár⁶² című kötetben a szék a hatalom ősi szimbóluma, az államiság jelképe. Ezen túlmenően a szerző (k) úgy említi mint nyelvünkben a középpont jelentését. (A tojás szikje) Az egyiptomi képírásban ez úgy önállósult, mint a fáraó égi hatalmát szimbolizáló képjel. Ehhez társul még az áldozati oltár szimbóluma, amely együttesen szintén az égi eredetű szakralitás megjelenítési formája.

Számos más székhez és trónhoz kapcsolódó legendáról tudunk, amelyek közül néhányat a fennebb említett kötet fel is sorol, pl. IV Béla király jelenlétében csak egyetlen szék, a trón engedélyezett voltát.

A Keleti Kárpátokban egy különös természeti képződményt is székként tart számon a köztudat, mégpedig nem is akármilyen székként, hanem magának az Isten Székeként. (Az előbbieken már említésre került.)

A nagyon meredek és fenséges sziklaképződmény, amelyre csak hosszú gyaloglás után érhet fel az ember, (tetején egy ilyen helyen, vagyis a csúcs közelében igen

⁶² (SZÉK(és TRÓN)...201. old. Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György: Jelképtár Helikon Kiadó Budapest...évszám nincs.)

ritkán előforduló forrással), csakugyan azt az érzést ébresztheti a vándorban, hogy szent helyen áll.

A különös hegy megnevezése ebben az esetben szintén egy tárggyal, a székekkel kapcsolatos, vagyis a névadó, azzal akarta kiemelni nem mindennapi voltát, hogy a mennyei trónról nevezte el.

Számtalan más tárgy maradt ránk, amelyek szintén ilyen, vagy ehhez hasonló jelleggel bírtak, de mára már elvesztették eredeti funkciójukat, és ezekben az időkben, csak mint esztétikai hagyaték, a szépségükben rejlő titokzatosságukkal vannak jelen az életünkben.

Elég, ha Stonehenge menhireire gondolunk: a lenyűgöző méreten túl a ránk maradt üzenet talányát és titokzatosságát, a rusztikusságban rejlő esztétikai minőség hordozza.

Más tárgyak is képviselhetik napjainkban ugyanezeket az önrendeltetési időn túli, kizárólag esztétikai minőségeket. Ezek számunkra gyakran már csak érthetetlen rend lenyomatai.

Ezek a mostani idők nem alkalmasak jelentésteli értelmezésükre, még akkor sem, ha némelyek "kódolása" ma már a tudomány által tökéletesen megoldottnak tűnik.

Az ókori egyiptomi művészet tele van ilyen, mára már nagyon sokak által ismert jelentésű tárgyakkal, amelyekhez gyakran szaktudományok alfaja is társul, de szélesebb körben mégsem eredeti rendeltetésük szerint értelmezzük azokat, hanem szinte kizárólag a szépségük, és a velük asszociálható történeti értékek szerint.

Az a társadalom, amelyben ezeket a tárgyakat különböző szimbolikus tartalmakkal telített szándékkal létre hozták, mára megszűnt, és az utódok annak az időnek a lenyomatait, már maximum csak mint idegenforgalmi bevételt produkáló objektumokat tartják számon és védik őket, mint nemzeti kincseket, ha egyáltalán számon tartják, és ténylegesen is védik.

A népművészet is tele van ilyen rétegesen lerakódott kulturális hordalékkal.

Az a rend, amely valaha élő, valós indíttatások gyakorlati tevékenységeinek eredményeként létrejött tárgyi kultúrában nyilvánult meg, mára már legjobb esetben csak a skanzenek idegenforgalmában mondható élő, használatos tartalomnak.

Mint ilyen természetesen ez is elveszítette eredeti jelentését, és valami új, ettől idegenebb tartalommal telítődött.

Csak egy példán szeretném ezt szemléletessé tenni: ma már senki nem gondolja azt a fiatalok körében, hogy a cifraszűr az társadalmi rangot jelent, még kevésbé, hogy a házassági ceremónia rendjének egy fontos szimbólumaként értelmezze.

Alig három generációval előttünk ez bizony a háztűznéző fiatal elfogadásának a jelképe volt.

Mára már csak az irodalmi nyelv használatára érzékeny emberek mondják azt valakire, hogy kitették a szűrét, vagyis nem kívánatos személy az illető közösségben. Sokkal egyszerűbbé és érthetőbbé vált a médiákban is irodalmi rangot nyert „ki vagy rúgva” formula, ráadásul maga a kirúgó személy a használata által nagyobb vélt tekintélyre tesz szert. (Ez /is/mintegy olümposzi magasságba emeli a mindenható és tekintélyű tehetős személyt, különösen, ha jelentős társadalmi pozíciót tölt be. Lásd Hankiss Elemér megállapítását az új gazdagok mítoszairól a bevezetőben.) (Ezekben az időkben.) Azokban az időkben viszont legénylátogatás másnapján a lányos háznál szándékosan ottfelejtett cifraszűrnek, az ajtón kívül helyezése, a még meg sem valósult leánykérés elutasítását jelentette. Talán sokkal kíméletesebb, ugyanakkor kifejező értékében gazdagabb, egyúttal esztétikusabb is volt a régi népi kultúrában alkalmazott megoldás.

A szűr maga pedig visszavonult a népművészeti múzeumba, mint a molyok ellen védendő különös érték.

Minden emberi cselekedet, amely létrehív egy ilyen értéket, csak addig őrizheti meg az önmagának a tárgynak tulajdonított jelentését, az adott közösségre korlátozottan, és csak abban az időben, amíg megfelelően használják, és a jelentését a csoport a kellő étellel azonosíthatóan tudja értelmezni.

Ha megszűnik az ok, amely létrehozta, és életben tartotta, mint szimbólumot, akkor már csak, mint más fajta: új realitás fog tovább „élni”.

Abban az esetben, ha különösen magas esztétikai igény szerint készül egy ilyen tárgy és mágikus, netán rituális beavatási rítusok legendája is társul hozzá, amelyeket az emlékezet meg is őriz, akkor az animizmus örök törvényei szerint fogja túlélni a készítőit, és óhatatlanul a mítosz világa felé taszítja őket az idők múlásával.

Ha már nem tölti be többé azt a funkciót, amiért létrehozták, és a használata utáni, időkből, az újabb rendszerekben értelmezhetetlenné válik, akkor a mítosz világa felé kezd sodródni. Onnan az emlékezés hiányában az értelem tovább taszítja az egzisztenciától megtisztult demiurgoszi létbe, amelynek a jelenkori ember a logosz kánonjának a birtokában a KÁOSZ megnevezést adja.

Ennek a létnek is új szabályrendszert dolgoz ki a létrehívója, mintegy tájékozódásul a nem ismert dolgokra vonatkozóan. Ez már merőben más, mint a gyakorlati aspektus.

Ez (a tárgy), csak, mint kulturális tényező létezhet, és mint ilyen ennek kanonizált szabályai szerint él tovább (esetleg) a köztudatban.

Elkészült munkáimban egy ilyen szimbolikus tárgyat mutatok be, amelynek kettős értelme van, jobban mondva már inkább csak volt.

Ez egyszerre jelképezi a már említett királyi minőséget képviselő felségjelet, és egy adott közösségi konvención alapuló harmonikus együttélést.

Pontosabban mondva ez egy kettős tárgy, amelynek az Erdélyi Nyárád, Küküllő, valamint a Nyikó menti székelység körében egészen a közelmúltig a használati funkcióján túl erős üzenetközvetítő jellege (is) volt.

Ez, (vagy ezek) a BESZÉLŐ SZÉKEK.

Más néven szokták még kontyos székeknek is hívni, de ez az utóbbi megnevezés nem mindig vonatkozik az eredeti tartalomra. Inkább csak a formája miatt adták neki ezt a nevet.

A beszélő székeket akkor kapta nászajándékként az ifjú pár, amikor összeházasodtak. Ez egy faragott szék-pár, amelynek támlájára két madarat formáztak, mint a boldogság, a megértés, és a békesség jelképeit.

Ezeket a székeket nem akárhova helyezték el a paraszti jellegű házban (ritkábban polgári lakásokban is). Pontosán a bejárattal szemben, hogy a belépő jól láthassa.

Ha a házasság későbbi éveiben székeket úgy helyezték el, hogy a háttámfájukra faragott madarak a csőrükkel egymás felé fordultak, akkor a belépőnek azt az üzenetet közvetítette, hogy abban a házban béke és megértés honol.

Ha azonban a madarak egymásnak háttal helyezkedtek el, akkor a belépő rögtön tudta, hogy nem túl jó a családi hangulat, és nem is sokat időzött ott, lett légyen a jövevény rokon, vagy bárki idegen.

A „beszédes” funkciójukon kívül az ilyen székeket általában nagy műgonddal készítették.

Szépén faragott és festett tárgyak voltak ezek, amelyek túl a gyakorlati funkciójukon, ma, csak, mint esztétikai minőség élnek esetleg a köztudatban, ott, ahol még léteznek egyáltalán.

Sajnos mostanra már igen kevés helyen maradt fenn ezeknek a székeknek hagyománya, és ha akad is hely, ahol még ajándékoznak ilyeneket esküvőkön, tartok tőle, hogy már nem az eredeti jelentésüknek megfelelően, vagyis „beszélő székeként” adják azokat. (Nemrég voltam egy olyan esküvőn, ahol két faragott széket ajándékoztak az ifjú párnak, és amikor megkérdeztem, hogy miért pont ezeket, akkor csak annyit tudtak róla, hogy ez a szokás, de a jelentését már nem ismerték.)

Eddigi forrásanyag kereséseim, ami ezeket a székeket illeti, elég kevés sikerrel jártak. Néprajzi leírásokban is csak a kontyos székekről találtam említést, de inkább csak szépségükre utalva, anélkül, hogy eredeti hivatásukról említést tennének.

Itt említeném meg, hogy ezek után a székek után kutatva, eszembe jutott, hogy Elekes Károly⁶³ festőművész egy kiállításán saját értelmezésében bemutatta ezeket a különös tárgyakat, vagy inkább nevezzük „dolgoknak”.

Levelet írtam tehát neki, abban a reményben, hogy hátha ő több dokumentációs lehetőségükről tud.

Sajnos ő sem tudott megnevezni forrásanyagot, de megerősített abban, amit én eddig is tudtam ezekről az igen kifejezőnek mondható népművészeti tárgyakról.

Válaszlevelét forrásanyag értékűnek tekintem, és a vonatkozó részét teljességében idézem: „.....Az első szobában tartották a két „kontyos” vékony lábú, gyakran festett széket, az utca felőli ablak alatt, közvetlenül egymás mellett.

A kontyok egyike oldalon félkörben íveltek, másik oldalon hegyesek, vagy fogazattak- farkas fejnek is nevezték- és szimmetrikusan voltak fűrészelve vagy faragva, így ha békesség volt, akkor az íves oldallal fordították egymás mellé, ha

⁶³ (Elekes károly képzőművész Budapest)

veszekedés volt, akkor az asszony a fogazott oldalakat helyezte egymással szembe. Itt a lakásban (Elekes Károlynál) is van három ilyen festett szék, egyik siklói, másik kettő torockói. Nem jelzünk velük semmit, mivel különböző szobákban vannak, így nincs se békesség, se veszekedés”.

Meg kell jegyeznem, hogy én a farkasfogas székeket nem ismerem, csak a madaras faragásúakkal, és festésűekkel találkoztam.

Azt is el lehet róluk mondani, hogy általában az asszony privilégiuma volt ezeknek a székeknek a családi békét jelképező elhelyezése, mert a székely férfiak igen gyakran az otthontól távol keresték kenyerüket, akár mint favágók, vagy szénégetők, akár mint az állatokkal vonuló tenyésztők, vagy még gyakrabban a határt védő talpas, vagy lovas katonák.

A családi béke, és a tűzhely melege az asszony dolga volt, mint más, olyan világgéppel rendelkező népeknél is akik harmóniában élnek önmagukkal és a környezetükkel.

A munkámban én a madaras széket használtam, mert ez tökéletesen megfelelt a mondanivalóm kifejezésének.

A már említett Helikon Kiadó által megjelentetett Jelképtárban⁶⁴ a Madár címszó alatt viszont a következőket találtam: „*A szárnyas lények az ÉGHEZ, az isteni szférához tartoznak, ezért többnyire az égi lélek szimbólumai*”.....Nem meglepő tehát, ha a kereszténységben a házasság Isteni elrendeltetése és szentsége a székeken a madarak által lettek megformázva azon a vidéken.

A madár, mint a két szféra közötti összekötő, ebben az esetben is az égi és földi békét szimbolizálja.

A beszélő székek utáni dokumentációs kutatásaim, mivel eddig nem jártak sikerrel, Elekes Károly levelét, amint azt említettem: forrásanyagként használom, és annak is minősíthetem.

Én a széket beszélő mivoltában fogalmaztam meg a Jónás című második munkámban, mert a központi háborgó tenger motívumával ellensúlyozni akartam a kompozíció két oldalán egymással szembe forduló két trónus békét remélő, és hirdető jelképét. Az üres trón alatt arcra borult király és Jónás egybeszerkesztett alakjával azt

⁶⁴ (MADÁR 147. old. Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György: Jelképtár Helikon Kiadó...évszám nincs.)

akartam ábrázolni, ami a történet lényegének az üzenete: Isten akarata ellen hiábavaló dolog minden cselekvés.

Maga a Bibliai rész igen alkalmas a meditáció elősegítésére, és rövidege ellenére évezredekken keresztül egyik legkedveltebb olvasmánya lett a hívő és nem hívő embereknek egyaránt.

Olyan a szerkezete ennek a rövid kis írásnak, mint amilyen a későbbi korok novelláié. Állandó fordulatok jellemzik a cselekményeit, és bár Jónás megpróbálja a maga akaratát érvényesíteni és rendre kibújni mind a Teremtő, parancsainak teljesítése, mind a felelősségvállalás alól: nincs erre módja.

Minden rövid történés után, midőn belátja, hogy hiábavaló volt a lázadása, a cselekvés kudarcaképpen, mint az önérzetére ugyan gőgös, de mégiscsak vesztes ember, szégyenében, újra és újra ugyanarra az elhatározásra jut: vissza akarja adni a lelkét a Teremtőnek.

Csakhogyan Isten ebben a példa-történetben is olyan döntéseket hoz, amelyekről az ember hiába akar emberi módon megítélni bármit is.

Nincs módjában.

Ezzel szemben az Úrnak módjában áll megváltoztatni szigorú, fenyítő döntéseit, és kedve szerint bármikor kegyelmet, vagy ítéletet gyakorolni.

Az egész történet tele van szimbolikus jelentésű részekkel, melyek közül egyeseknek mai napig ugyanaz a jelentése, másoknak pedig nem ismerjük az értelmét.

A Helikon Kiadó már említett Jelképtárában⁶⁵ a Cet jelképe, amely a héberben a Nún betűvel azonos, és ami halat is jelent a mindent elnyeléssel fenyegető szörnyet hivatott megtestesíteni, melynek torkából való kiszabadulás a megújulást és ezzel együtt az újjászületést szimbolizálja

Ezért tudott az asztrológiai újjászületés csillagképévé válni a hal, amely kettősséget mutat. Így említik: halak. Lehet rossz, és lehet jó, és egyszerre mindkettő is.

A Jónás Könyvében előbb, mint büntető szörny jelenik meg, ami az Úr akaratával ellenszegülő prófétát kényszeríteni tudja a saját, kicsinyes céljától eltérni, másrészt kettőssége révén a Teremtő akaratával azonosan a háborgó tengertől való

⁶⁵ (CET 43. old. MASZK 152.OLD Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György...Helikon Kiadó Budapest, évszám nincs)

megmenekülés egyetlen lehetőségévé válik. A halak csillagjegyhez kapcsolódik az egyik legősibb szokás, ami a tavaszvárás és a tél elűzésének homeopátiás rítusa: a farsang.

Bár a megnevezés későbbi, és mint a kereszténység által tiltott szertartások egyikét, eredeti nevén nem ismerjük, a lényegén mit sem változtat.

Ebben a rítusban résztvevő személy, olyan szellemeket, démonokat, és erőket szólít meg a maszk mágikus erejével, amelyek hosszú hónapok óta sötétségben és hidegben tartják a természetet.

Mi más ez, ha nem az új életre-kelés reményének misztériuma?

Jónás a sötétben fohással, és költői hasonlatokkal él a kiszabadulásának reményében.

Az alakoskodó télűzőkhöz hasonlóan ő is identitáscserét emleget, mint akit körülvettek a vizek, és a lélekig hatoló mély ár kerítette be, valamint hínár szövődött a fejére.

Olyan ez, mintha egy álarcot jelenítene meg szemléletesen az írás.

A Jelképtár (152.-old.) szerint az álarcok viselése nem veszélytelen, mert a mágikus gondolkodás folyamata közben, és az ilyen természetű cselekvés során, birtokba is vehetik a viselőjük énjét. .

A Jónás Könyvének⁶⁶ ez az egyik központi problémája: Az ego meg nem szűnő harca az Isteni Rend ellen. Ehhez alakoskodásra van szükség, elbújni valami mögé, vagyis másnak mutatkozni, mint aki valójában maga a maszkot viselő az ember. Ez azonban nem vezet eredményre, mert az EGO, mint az emberi és az érzéki akarással telített csapongó lélek kivetülése, ellentétes az örök renddel, és ez az ellentét olyan harcot eredményez, amelynek a végeredménye kizárólag káoszt szülhet.

A próféta Tarsisba való futása, a tengeren való hányattatása, majd a hal által való elnyelése, mind ilyen kaotikus állapot, vagy arra felé vezető út, amelyből nincs semmi más menekvés, csak a rend akarása, és az arra tett fogadalmi kísérlet, hogy a Teremtő visszahelyezze őt a világ menetének rendjébe, az ő idejébe. Ebbe az időbe.

A történet bár négy részre oszlik, a fejezetek szerint, mégis, mondhatni, hármas tagoltságú a témáját illetően. 1) Jónás elhívása és szökése,2) minduntalan

⁶⁶ (Jónás Könyve...Szent Biblia 799.-800.old.)

hiábavaló kísérletei a Teremtővel való szembefordulással, és a csodák leírása 3) Ninive városával kapcsolatos történések és a Teremtő akaratának az érvényesülése. Ez a hármas tagoltság szinte magától kínálja a triptichon megjelenítési formát.

Másrészt a szimmetria kínálta lehetőségeket nagyon jól meg lehet jeleníteni a szembe fordított királyi beszélő székek révén, amelyek a háborgó, kaotikus tengervilágban a bot-tengelyre irányítják a figyelmet, amely összeköti a mélységet a magassággal, ahonnan a békesség várható.



28.kép:Festett kontyos székek Székely népművészet (Internet letöltés)

A művészeti alkotás azzal, hogy elmondásra, meghallgatásra, megnézésre szánják, már egyfajta rendszert képvisel.

Az alkotónak tudnia kell, hogy az, amit ábrázolni akar, az érthető és követhető-e a befogadó szempontjából.

Ha ez, az érthetőség és újra, és ismét újra értelmezhetőség, mint egy fajta örökség generációkon keresztül tartalommal telítődik, akkor rendszert alkot(hat) az idők folyamán.

Ez az időkből való kontinuitás, amely generációkon ível át, egy láncszemekből álló rendszerhez hasonlítható.

Ha ebben a rendszerben, egy generáció kiesik, és az egész, mint egy lánc megszakad, akkor ennek a kontinuitásnak a megszűnt, a közösségre úgy hat, mintha valami kaotikus állapot lépne az élet öröknek gondolt természetes menetének rendje helyébe.

A kérdés az, hogy hol alakult ki ez a láncszerűség az időben? Ott minden bizonnyal a linearitás eleje van, és ez azt jelenti, hogy ott hiányzik a kezdete az ésszerű dolgoknak. Mivel magyarázható a legelső hiányzó láncszem a rend szempontjából vizsgálva a kontinuitást?

Mikor kezdődik a rend?

Az ősmítoszok a dolgok eredetét kutatják, és mint ilyenek, a rendszerezés előtti állapotot nevezik (meg) káosznak. Egyúttal kihangsúlyozza mindegyik, hogy a KÁOSZT követő időben már valamilyen TELEOLOGIKUS, vagyis a természetben minden egyfajta rendszer szerint született végső, erkölcsileg magasabb cél érdekében létrejött elv szerint működik.

Ebben a típusú megfogalmazásban viszont már rendszerre van szükség.

A vallásokban és az őstörténetekben az a közös, hogy általában a keletkezésükről, a létrejöttük előtti elképzelt állapotról, vagy az azt követő időszakról a végleges kezdeti (arche) formáig, valamilyenfajta káosz az uralkodó elem.

Erre már kissé más megközelítésben utaltam a bevezetőben.

Itt-most gondoljunk az Ádám és Éva esetére.

Tettükre csak a tett utáni magyarázat szolgálhat indítékul. És azután ez a tett utáni értelmezhetőség tovább fokozódik Káin és Ábel esetében. Ha nincs a TELEOLOGIKUS magyarázat, vagyis, hogy minden egy meghatározott cél érdekében történik, akkor bizony érthetetlen, hogy miért engedi a Teremtő, hogy egy teljességgel megmagyarázhatatlan testvérgyilkosság létrejöjjön, sőt ebből eredjen az egész emberiség.

A művészet a maga rendszerező elvével létrehozhat egy ilyen teleologikus világgépet. Az ereje pontosan a megkomponáltságában rejlik.

Úgy gondolom, hogy minden műnek kell legyen egy csúcspontja, amely a figyelmet a végkifejlet megoldására irányítja.

Maga a mű a befogadó szempontjából egy eleve önmagán kívül létező célt, a KATARTIKUS élményt kell szolgálja. Akkor lehet teljes, ha a megkomponáltsága révén alkalmas egy olyan érzelmi vagy akarati állapot kialakítására, amely az embert, mint befogadót képes a mindennapok szférájából kiemelni, és pozitív cselekvésre serkenteni.

A meg nem magyarázott, sőt a mai napig megmagyarázhatatlan, vagy még magyarázatot sem nyert jelenségek az embert olyan hiedelmek világába kényszerítik, amelyben lehetséges, hogy az a világ nem nélkülöz minden alapot.

A buddhizmusról írt részletben A Világ Vallásai⁶⁷ című ismeretterjesztő könyvben a szerzők által ezt a következő módon találjuk megfogalmazva:

(Szinte analóg módon van kifejezve a fentebb említett Jónási ÉN tudat és a világgal való konfliktus helyzetre utalással.)

„Buddha megfigyelte, hogy minden lény szenved. A szenvedés oka az önző vágy és az „én” természetének félreismerése, ami nem az állandó, különálló létforma, aminek tűnik. Amit „én”-nek hívunk, az valójában a ...lételemek összessége, amelyek folyamatosan változnak. Ezek a lételemek a forma, az érzések, az érzékelés, a tudat tartalmi és a tudatosság. Minden egyes pillanatban ezek kapcsolata határozza meg az énünket.....”

Buddha a szenvedései és kalandozásai során eljutott a nirvana állapotába, ami a megvilágosodást jelenti, de ezt soha nem magyarázta el.

Útjai és hányattatásai közben megismerkedett az emberi és világi természet sok jelenségével. Ezek közül az egyik, amely központi helyet foglal el a gondolatainkban ezekben az időkben is: az élet és a halál örök kérdése.

Ez a kérdés többször fölmerül a Jónás könyvében is.

Számos más vallásban és mítoszban ugyanezek a sarkalatos felvetések ismétlődnek, amelyekre állandóan keresik a megoldást.

Vannak olyan világszemléletek, amelyek definitív módon, és tanításként meg is adják erre azt, az axiomatikus és helyesnek gondolt választ, ami az embert létezése óta izgatja: a HALÁL és az ELMŰLÁS vagy esetleg az el nem múlás kérdése. A legtöbb keleti filozófia szerint az ÉLET a halálhoz képest KAOTIKUS.

Az ókori egyiptomiak a HALÁL utáni LÉT-et tartották stabil és örökkévaló IGAZSÁG-nak.

A hagyomány szerint Jónás ami magyarul galambot jelent, és mint ilyen a Teremtő békéjének a szimbóluma, a fizikai értelemben vett halál nélkül távozott ebből a világból.

⁶⁷ (BUDDHIZMUS, VALLÁSOK. ÁZSIA 45. old. A VILÁG VALLÁSAI, Dr. Sean Mc Loughhun...Forrás Könyvek Ventus Libro Kiadó 2006.)

Bár több tényező is arra mutat, hogy ebben a rövid biblikus történetben az irodalmiság a legmeghatározóbb, mégis az Isteni igazság, amelyet képvisel, rendkívül népszerűvé tette ezt a prófétát, úgy a kereszténységben, mint Junusz néven a mohamedán világban is.

Jónás szökni próbál az olyan parancs teljesítése elől, ami az étellel és halállal olyan erkölcsi összefüggésben kerül kapcsolatba az ego-jával, amit nem képes feldolgozni.

Kezdetben csak egy igazsághoz tudja igazítani a cselekedeteit. Az ÉN igazságához, amely a parancs pillanatában rendkívül egysíkú. Csak a kényelme és az élete féltése a meghatározó mozgatója a cselekedeteinek.

Így nem is tud kilépni a buddhizmus által is említett érzékelések és érzések szférájából.

Az IGAZSÁG gondolati kategóriája már egyfajta rendszert követel. Ezek a rendszerek egymással érintkezve gyakran egymásba épülve saját törvényük szerint kezdtek működni.

A logikai rendtől és rítusoktól a színekig

A Bibliában nyomon követhető, ahogy a mágikus áldozatbemutatástól az ember eljut az imáig, amelyek ezeket helyettesítik.

Ábrahám áldozata⁶⁸, (ami az emberáldozat tiltásának lett az etikai és jogrendszeri alapja) mind a judaizmusban, mind az iszlámban mára már napi imagyakorlattá lényegült át, amelyekben az elmondandó fohászoknak, saját szerkezetük van. Az imák lényegileg elvesztették eredeti áldozati mivoltukat, és önálló szabályrendszer szerint kezdtek működni. Ezeknek a rendszereknek filológiai, és liturgiai szabályai vannak, amelyek segítségével más törvényeket hoztak létre, mint az áldozat bemutatásának rítusa.. Mint alapvető és meghatározó viszonyok, aztán ezek a társadalmakat szabályozzák, és ennek megfelelően kanonizálni igyekeztek a legközvetlenebbül ható művészeti megnyilvánulási formákat (is).

Egy ókori kínai császár meghatározta, például, hogy mi képezheti a zenei alaphangnak is az alapját, amelyet egy harang (az u.n. császári Sárga Harang) hangjában állapított meg. Az összes többi hangot egy bizonyos rendszerben ehhez a hanghoz kellett viszonyítani. Ez a rendszer évszázadokkal megelőzte a ma ismeretes zenei rendszert. Szintén már az ókori kínaiak meghatározták, hogy a sárga és az arany szín kizárólag a császári család színviselési jogához tartozik.

Kandinszkij A szellemiség a művészetben⁶⁹ c. értekezésében utal a színek használatának „szabad”, és „tilos” voltára, egyúttal a konkrét tárgyiasságtól való eltávolodással, mintegy kiemelve a kolorit jelentőségét, a művészetnek az absztrakció irányába történő elmozdulását hangsúlyozza.

Elemzését adja néhány alapvető színnek, megkísérelvén egyúttal a formával egybekapcsolva a művészet lényegét meghatározni.

A külső körülményeket, mint a kor meghatározó szempontjait tekinti fontosnak, társulva a belső szükségszerűségekkel, és végül leszögezi, hogy a művésznek szolgálnia kell a tiszta és örök művésziesség elveit az alkotásban.

⁶⁸ (Előszó, 15.old. Johannes Itten Zurich 1961 :A színek művészete Tanulmányi kiadás Corvina kiadó 1978)

⁶⁹ (VI. A formák és színek nyelve 37-48. old. Vaszilij Kandinszkij: a szellemiség a művészetben Corvina Kiadó Budapest 1987)

Az említett szükségszerűségeket misztikusoknak nevezi. Azért fontos ez mert a művészetet szellemi tevékenységnek tartja, sőt kihangsúlyozza egyúttal azt is, hogy az individualitáson túl a kor nyelve és a művész nemzetiségének a nyelve igen fontos komponense az alkotásnak.

Megállapítja továbbá, hogy a művészetben bár ezek az elemek együttesen kell jelen legyenek, mégis soha nem az elmélet jár a gyakorlat előtt. A helyzet épp ennek a fordítottja, mert mint mondja, „-különösen a kezdetekben- minden az érzelemtől függ”.

A művészet az érzelmre hat, és ezért a hatását is csak érzelmek révén tudja kifejezni.

Azért említettem meg ezt a megfogalmazást, mert már itt ellentmondásokat lehet találni, nem mintha ezek az ellentmondások csökkentenék a megállapítások értékét, hanem azáltal, hogy a szellemiség rendje a Logosz rendje, míg a művészeté az érzelmé, amely meglehetősen irracionális.

Vagyis a Káosz és a Rend együttesen van jelen az alkotásban, és annak folyamatában is.

Kandinszkij az mondja, hogy a szavak ilyen szempontból, csak jelek lehetnek, a színek külsődleges jelzései. A szín lényegét nem lehet se szóval se más eszközzel pótolni.

Mégis igyekszik megfogalmazni néhány szín szimbolikus jelentését. Megemlíteném ezek közül a fehér-fekete színpárt, valamint a kék-vörös általa vélt ellentétét.

A fehéret a kezdetek előtti Semminek nevezi, mint a lehetőségekkel telítődött hallgatás állapotáét, míg a feketét, mint a lehetőségek nélküli Semmit fogalmazza meg. Ez a jövő és a reménység nélküli örök hallgatás tökéletes zárószünete.

A vörösről és a kékről azt mondja, hogy a primitívek annyira kedvelték ennek a két színnek az együttes használatát, hogy ez az ő koráig, vagyis a XX. század elejéig éreztette hatását.

A Szűzanya vörös ruhája, mely a földiséget volt hivatott képviselni, és az égi kegyelmet szimbolizáló kék kelmét említi, amelyet évszázadokon keresztül így ábrázoltak.

Ez a megközelítés hasonlít az ausztráliai varázsló festőéhez, hisz Mária több népnél is, mint az összetartó pozitív szimbólum van jelen a társadalmi életben.

Kandinszkij a tiszta absztrakció és a tiszta realizmus közötti határt a végtelen lehetőségek határának nevezi, amely nem más, mint a szabadság. Ez minden művész rendelkezésére áll, de a szabadság a legnagyobb kötöttség is egyben.

A szabadság is és a kötöttség is a belső szükségszerűségből ered.

Ha Johannes Itten értelmezéseit összevetjük a Kandinszkijével, máris szembetűnő eltéréseket fedezhetünk fel.

Anélkül, hogy az elemzés bonyodalmába keverednék csak egy szín: a sárga különböző felfogását említeném.

Ittennél⁷⁰ a sárga a túlvilág, a csodák, a fény és a Nap birodalmának szimbóluma. A szentek arany glóriájának, mint a megvilágosodásuknak a jelképe. Ebből következik, hogy a sárgához, mint a legtöbb fényt sugárzó színhez, az értelem, a megvilágosult tudás szimbóluma társítható.

Kandinszkij ezzel szemben a sárgát, mint a beteges embert megjelenítő színt mutatja be, mint bizonyos földi megkötöttséget reprezentáló valamit, ami például a kék és a vörös együttes harmóniáját csak rombolja.

A magam részéről mindkét megítéléssel egyet értek, egyrészt, mert nem nagyon tehetek mást, másrészt, mert mint ahogy Kandinszkij írta, ez bizony kultúrától függ, és ráadásul nemzeti kultúrától is.

A nemzeti kultúra viszont csak egy bizonyos rendszerben értelmezhető.

A sárga szín például az ókori Egyiptomban a fáraók feje fölött, mint napkorongot megjelenítve, az isteni eredetet jelképezte.

Ez leginkább Ehnaton (IV: Amenhotep, vagy Amenophis) fáraó hagyatékából tapasztalható a legnyilvánvalóbban, hisz a sokisten imádás helyett az egyetlen Athon kizárólagos kultuszát vezette be. Athon maga, mint isteni személy a Nappal volt szinonim.

A különleges, Isteni eredetű személy fejét övező arany korong a későbbi korok művészetében is megjelenik. Főként a bizánci művészetben játszik központi szerepet, mind ezekig a mostani időkig.

Úgy vélem, hogy Kandinszkij, mint ízig-vérig avantgarddá és ezzel európaivá vált művész, pontosan ezért és ily módon helyezkedett szembe a sárgának ezzel a konkrét megjelenítésével, mert nem tehetett mást.

⁷⁰ (Expresszív színelmélet 1961,SÁRGA szín 84. old Johannes Itten A Színek művészete Corvina Kiadó Budapest 1978.)

(Itt megemlítenék egy a sárga színhez kapcsolódó pszichoszomatikus, ám előzetes ismeretet feltételező általam végzett kísérletet.

Egy alkalommal előadást kellett tartasak, ráadásul örömteli, vidám témával kapcsolatosat. Az előadás közepén az első sorban egy lány elővett egy citromot és egy zsebkéssel kettészelte és a mellette ülő másik lánynak adta a felét. Miután ezt tette mindketten kezdtek nyalogatni és a savanyú íztől rázkódni is kezdtek. Rám ez az akciójuk annyira erőteljes hatással volt, hogy összefutott a nyál a számban, továbbá önkéntelenül savanyú ábrázatot vágtam, és nem tudtam folytatni a beszédet.

Később kíváncsiságból ezt kísérletként tudatosan újra megcsináltam, vagyis megismételtem, de ezúttal már kicsi gyerekekkel.

Órát tartottam nekik és egyszer csak elővettem egy citromot. Ugyanúgy kettészeltem, és nyalogatás közben rázkódtam a savanyú íztől. A gyerekek ugyanezt tették.

Következő alkalommal egy másik osztályban egy lilára festett citrommal hajtottam végre ugyanezt a kísérletet. Semmilyen reakciót nem váltott ki a gyermekekből ez a lila változat.

Egy másik hasonló történet szintén a sárga színnel és a citrommal kapcsolatban, amit, ugyan nem kísérletként végeztem, de hasonló hatást mutatott, és mindenképp figyelemre méltónak mondható.

Romániában a Ceausescu korszak nyolcvanas éveinek elején, amikor már szinte semmit nem lehetett kapni a boltokban, egy alkalommal magyarországi barátaim látogattak meg, és ajándékként, többek között déli gyümölcsöket is hoztak.

Egy ismerősömhöz is juttattunk ezekből a gyümölcsökből. Amikor elvittük a lakásukra, előhívta két kamaszodó korú gyermekét és megmutatta nekik a citromokat.

Megkérdezte, hogy mondják meg, hogy szerintük mik azok, amiket elébük tett.

A két gyermek szájtátva állt és fogalmuk sem volt róla, hogy mi lehet a citrom.

A kisebbik azt mondta, hogy szerinte krumpli, mire a nagyobbik jól megszidta, hogy, hogyan lehet ilyen buta, mert a krumpli az nem sárga.

- De hát sárga krumpli,- erősítette a kicsi.

Akkor én kettészeltem az egyik citromot és nyalogatni kezdtem és ugyanúgy rázkódtam az íz hatására, mint szoktam, de a gyermekekből ez semmilyen reakciót nem váltott ki.

Amikor oda adtam, és megkóstolták azt mondták, hogy nagyon savanyú ez a sárga krumplicsoda, vagy micsoda.

Ebből a két történetből itt konkrétan a sárga színhez kapcsolhatóan vontam le azt a következtetést, hogy egy színnek az értelmezése attól is függhet, hogy milyen előzetes információkat hordozhat az illető tárgy, amely magán viseli ezt a színt.

Továbbá meghatározó lehet, hogy a gyakorlatban, vagy az egyéb tevékenységekhez köthetően, vagy az azokhoz kötődő asszociációk során, milyen érzelmeket, érzeteket válthat ki egy közösség tagjaiból. És az is fontos lehet, hogy milyen szerepet játszhat az adott szín a csoport, vagy közösség kialakult hagyományaiban.

Kandinszkij, az absztrakciót, mint a szellemiség legkifejezőbb módját hirdető művész, meg kellett szabaduljon minden realista, vagy az idők folyamán valósággá vált tartalmaktól.

Számára olyan szimbólumok keresése vált szükségessé, amelyek visszaeredeztethetők a legrégebbi időkig.

Ehhez minden konkrét nem szimbolikus rendszerű jelentéstől előbb meg kellett szabadulni.

Ez nem lehetett egyszerű és könnyű feladat.

Egyszerre kellett rombolnia és építkeznie.

A síkban való ábrázolást, mint a spiritum legalkalmasabb kifejező lehetőségét azonban megtartotta. Ez viszont Egyiptomig visszavezethető hagyatéék.

Úgy gondolom, hogy valójában az évszázadok hordalékától akart megszabadulni amit a különböző korok a művészetre fölösleges teherként raktak és közben elvesztődött a lényeg.

Ha pontosabban meg akarjuk érteni az ortodox hagyományt, akkor talán addig kell vissza kanyarodni, ahol ez a kultúra elmozdult a Nílus mentéről.

Nem szándékozok a történeti kutatásokba mélyülni, de mégis néhány tényező említése nélkül talán nem lenne teljes a kapcsolódási rendszer, ami áthozta a síkban

való szimbolikus és tiszta színekkel való ábrázolás módot az ókori Egyiptomból Bizáncon keresztül a XX. század elejére, és talán egészen a mába is.....

Az már a történelem dolga, hogy pontosan kimutassa az Ehnaton kapcsolatát, a nagyapját II Amenophiszt ért csapásokat kiosztó Egyetlen Istennel, hisz a Biblia és egyéb történeti források⁷¹ alapján bebizonyosodott, hogy a Mózes vezette kivonulás i.e. 1445-ben történt.

A kivonulás emlékezetére ülik meg évről-évre a húsvét estéjét, amit héberül szédernek, azaz a megelőző rabszolga lét káosza helyett a szabadság rendjének neveztek el azokban az időkben. Ezt a szertartást több mint ezernégyszáz évvel később, és ennek a rendnek a szimbólumait a keresztények is átvették, és még hosszú ideig változatlanul meg is tartották. Maga Jézus⁷² ezt a rendet tartja be, amikor a húsvéti bárányt elfogyasztja tanítványai körében.

A későbbi ábrázolások rendjéhez tartozott Jézusnak az arany koronggal való megjelenítése. Kivételt képezett a Római korai kereszténység, de amikor a birodalom "keletelődött", a bizánci kapcsolódással már egyértelművé vált az aura, vagy más néven a glória mennyei eredetű szimbólumának használata a nyugat Európájában is.

Az pedig Egyiptomból származtatható.

Ezzel a mennyei eredet ábrázolásának misztériuma töretlenül került az egymást követő festőgenerációk birtokába, mint az akkori idők vizualitáson alapuló, közösség megtartó kultúrájának a letéteményébe. Ők ennek a kultúrának a speciális hordozói.

Lényegüket tekintve, és az alkotás elmélyülésének módszerében, ezek a művészek talán nem különböztek az említett ausztrál bennszülöttől, aki pontosan tudja, hogy ha egyetlen láncszem is kiesik a szellem tiszteletének a rendjéből, akkor az ő közössége megszűnik.

Ugyanezt az utat követik mai napig a már említett ortodox művészek.

Nigel Spivey a BBC televíziós műsorában, és annak kísérő könyveként megjelent és a Gabo kiadóban 2006.-ban közzétett publikációjában említi, hogy a görögök és a rómaiak a kereszténység térhódítása után nem adták fel egykönnyen a régi hitüket, és

⁷¹(Izrael Egyiptomban és a csodás kivonulás IX. old. HAGGÁDA kidadja OMZSA reprint 1987)

⁷²(Lukács Evangéliuma 22.rész 8.-20. vers Szent Biblia)

régi istenségeik kultuszát. Ennek Theodosius császár vetett véget. Az olyan ősi szentélyeket, mint Delphoi, vagy Olümpia nem hagyták el addig az ott élő hívek.

Csak erőszakkal lehetett ennek a gyakorlatnak véget vetni.

A kialakult helyzetet nevezhetjük kaotikusnak is, hisz egyszerre és szimultán létezett egymás mellett két teljesen ellentétes világszemlélet. Ezeket az egymás mellett és gyakran összefonódott világlátásokat nehéz volt szétválasztani. Léteztek a Római birodalom területén nagy számban helyi vallási tradíciók is, amelyeket nem lehetett egykönnyen fölszámolni. Tehát a rombolás és az építés egyszerre ment végbe azokban az időkben is.

„Kis-Ázsiában például annyira elterjedt volt a szokás, hogy a téli napforduló környékén valamely szoláris istenség tiszteletére vallásos ünnepséget tartsanak, hogy a keresztény papság kénytelen volt erre az időszakra tenni Krisztus születésének naptárban is rögzített évfordulóját, és engedélyezni az „Igazságosság Napjának” megünneplését. A templomok elhelyezésével kapcsolatban pedig kiemelendő, hogy számos keresztény bazilikát klasszikus templomok épületében, vagy annak romjain alakították ki, így hosszanti tengelyük tájolása is az ősi modellek alapján kelet felé, a felkelő Nap irányába mutatott (innen az „orientáció” kifejezés). Ezek után természetes módon merült fel a kérdés, hogy a keresztény vallásgyakorlat is ugyanolyan módon folyjon-e, mint a klasszikus templomokban-képek és szobrok hathatós közvetítésével.”

A lényegét tekintve, ennek a jelenségnek, a hozadéka sokkal régebbre mutat a kereszténység megjelenésénél, és térhódításánál...így vélekedik Nigel Spivey a könyvében.....

Rendkívül sok vitát váltott ki az korai keresztény egyházatyák között a Krisztus személye körüli szemlélet is, amely az isteni , avagy az emberi természetét választotta ketté. Ezek a viták végül is oda vezettek, hogy egyszerűbbnek látszott a templomokban a képek és szobrok használata, amelyek közvetlenül és hatékonyan tudták a helyes hitet, azaz az ortodoxiát sugalmazni a hívek felé. A teológusok legtöbbször filológiai, vagy inkább a logosz természetével kapcsolatba hozható vitáit, amelyeknek sokszor nem volt megoldási lehetősége, a képek azonnal és használható módon képesek voltak világossá tenni a szemlélő számára.

A történelem tanúsága szerint, zavaros idők voltak azok, mert egyrészt a régi szobrokat és festményeket és fogadalmi kultikus tárgyat égettek el és semmisítették meg, másrészt, ugyanazoknak a mintájára újakat kellett létrehozni.

A dekonstrukció, és a hozadékából építkező új formavilág kibontakozásának időszaka volt az. Ez az időszak még évszázadokig tartott, ami aztán a képrombolási időszaknak nevezett történeti, művészettörténeti, és ha úgy tetszik vallástörténeti szempontból is jelentőségre tett szert. Az ikonoklaszta mozgalom, amelyet már említettem lényegileg a képek tisztelete ellen irányult. Teoretikus magyarázatuk abban rejlett, hogy Isten imádata különbözik a képekétől.

A képtisztelők azt gondolták, hogy a hívők a Teremtő Istent imádják, akinek a keze munkája mindenütt látható, és Ő bizonyára helyesli, hogy a templomok ikonokkal való ékesítése az Úr imádása szempontjából helyes és jogos.

A vitát Theodóra császárnő zárta le, aki azt tartotta a legfontosabbnak, hogy az ikonok tisztelete és az irántuk érzett odaadás, elvezeti a híveket az eredetijükhöz, vagyis magához Istenhez. Ez aztán tanításként épült be az ortodox keresztény világba.

Mivel a művészeket kezdetben a pogány képimádat gyanúja lengte körül, így Bizáncban tartózkodtak attól, hogy bármit is három dimenzióban ábrázoljanak. Szándékaikat a papság felügyelete is irányította, amely lényegét tekintve abból állt, hogy az alkotás az isteni ösztönzés ellenállhatatlan vonzerejéből kell táplálkozzon.

Számos eszköz állt rendelkezésre ennek a célnak az elérése érdekében.

Például a megnyúlt fej ábrázolás, vagy a szemek arányainak megnövelése, vagy az ujjak törekeny finomságú ábrázolása, vagy a színek és a csillogó, vagy az arany festékrétegek önálló jelentés tartalma, amely előírászerűen kötelező volt. Ennek elengedhetetlen tartozéka volt még a festők lelki életének az állandó imádkozással és meditációs átéléssel való folyamatos szinten tartása.

Így juthattak el addig, hogy némely ikonokról az a közhiedelem terjedt el, hogy a festő csak közben járt, de igazából nem emberi kéz festette azokat, hanem maga a Szent Lélek közvetítette.

Mint, ahogy az előzőekben utaltam rá, azokban az időkben még nem volt különös eltérés sem formailag sem tartalmilag a keleti és nyugati kereszténység ábrázolási rendszereiben.

Hasonlónak mondhatóak továbbá a képalkotás tematikai és a technikai megoldások is.

A felfogás lényege nem a festésben állt, hanem a képek létrehozói inkább „írták” a szent lélek diktálta ábrákat. Amolyan tükrök voltak ezek a festmények, amelyek felfogták és tovább adták az isteni fényt. A szlávok például az aranyt és a fényt szvet-nek mondják.

A római katolikus vallás nagy Szent Gergely pápától származó útmutatása alapján a képek tanításra valóak, és olyanoknak kell lenniük, hogy égető megbánást érezzenek a hívek a látásuk által. Ez abban különbözött a keleti felfogástól, hogy lassan kialakult a győzedelmes Krisztus képe helyett a keresztre feszített corpus szánalmat és lelkiismeret furdalást keltő imago-ja.

A Kelet művészeti felfogása úgy tűnik, hogy Theodóra császárnő tézisével egyszer, s mindenkorra kanonizálódott és erről a rendnek is mondható szemléletéről mindmáig nem is tért el. Ezért lehetett olyan megállapítást tenni a bizánci művészetről, mint, amilyent a szerzők tettek az Egyetemes művészettörténet⁷³ kiadványban, amelyben sommásan annyit állapítanak meg, hogy a bizánci jellegű művészet az évszázadok során szinte semmit nem változott.

Ettől a szemlélettől tér el a nyugat Európája a már a 10, de különösen a 13. századtól kezdve: folyamatosan.

Az eltérést mutató, kialakulóban lévő hagyomány Nagy Gergely pápa nevéhez és tevékenységéhez köthető, aki egy fajta mecénásként is tevékenykedett a művészet és a kultúra területén.

Ez az örökség aztán a Saint Denis-i apátságban Suger apát tevékenysége nyomán még jobban kiteljesedett.

Isten dicsőségére hatalmas építkezésbe kezdett (1137-1148.-ig építették az apátságot) és a legjobb mestereket hívta meg, akik nagy fesztávolságokat tudtak létrehozni a boltívekkel.

⁷³ (Egyetemes művészettörténet, Park Kiadó 1999)

Ugyanilyen befektetésnek szánta a drága festményeket és ékszereket, valamint kódexeket. Mind a bőkezű Isten dicsőségét szolgálta.

Még életében akadt ennek a szemléletének ellenzője a Clairvauxi Szent Bernát személyében (1090-1153) aki azt hangoztatta, hogy a pompa az idomtalanságával csak eltereli a figyelmet a valódi imádságról.

Ezt a szemléletet aztán Assisi Szent Ferenc teljesíti ki, mondhatni tökéletesre. Ő is akárcsak Sziddharta, felhagy korábbi fényűző életével és jótékonyágot gyakorolva szétoztotta vagyonát a szegények között.

Krisztus passióját, gyakorolta egész életvitelével és a barátok egybehangzó tanúsága szerint meg is kapta azokat a stigmákat, amelyek Krisztus sebei voltak. Ezeket a stigmákat később egy művész úgy ábrázolta, mintha vékony arany fénysugarak kötnék össze Szent Ferenc testét a Krisztuséval, azokon a pontokon, amelyeken a megfeszített is sebeket szenvedett.

Ezzel a ténnyel a Gergely pápa által elképzelt, és majd hogynem tanításként hátra hagyott kínzó büntudat előtérbe került, amelyet segített az önfegyelmzés, az önostorozás, a böjt és nélkülözés, valamint az önmagába szállás egyéni gyakorlata.

Egyre másra jelentek meg a Krisztus életének eseményeit ábrázoló a stációik, amelyek között a leggyakoribbak a passió jelenetei voltak. Ezek mintegy illusztrációként vezették végig a hívőket, akik Szent Ferenchez hasonlóan zárándokoltak a természetben és lelki gyakorlatként inkább az ilyen helyeket részesítették előnyben, mint a templomokat.

Az utakon történő csodáknak a stációi viszont emlékeztettek a rómaiak közkedvelt kultikus helyeire, ahol az utazó áldozatot mutathatott be valamely istenség szobra előtt. Teljesen egyéni módon és följajnlásként történtek ezek az áldozat bemutatások. Nem volt kötött liturgiájuk.

Ez is egy olyan aspektus, ami hiányzott a bizánci gyakorlatból.

Nigel Spivey⁷⁴ így idézi a könyvében *Umberto Eco*t erről a gondolatról:.....” *a középkori Európa lakói olyan világot örököltek, amely telve volt isteni utalásokkal, emlékeztetőkkel és rejtett felhangokkal, Isten megnyilvánulásaival a dolgokban. A természet a heraldika nyelvén szól hozzájuk: az oroszlánok, vagy mogyorófák többek*

⁷⁴ (Látni a láthatatlant 233.-236.old Világteremtő Művészet BBC Könyvek Gabo Kiadó 2006)

voltak annál, aminek látszottak, a griffek pedig éppoly valóságosak voltak, mint az oroszlánok, mivel azokhoz hasonlóan egy magasabb rendű igazság jelei voltak.”.....

Minden templom előjárója lassanként céljaul tűzte maga elé a festmények, szobrok rendelését az egyháza és ezen belül saját temploma számára.

Azokban az időkben jelenik meg a polgár, aki szintén áldozati oltárképeket és oltárokat adományoz a templomnak, amelyen gyakorta megjelenik magának az adományozónak a képmása is.

Ezekbe a képekbe rengeteg szubjektív elem és narratívítás került, és ez lassan, fokozatosan: hagyománnyá vált.

Valóságos versengés alakul ki az adományozó polgárok között, hogy ki teszi a tökéletesebb felajánlást.

Ez kezdett visszahatni az alkotásokra és meghatározta a művészet szemléletét is, ugyanis az válhatott a legkiválóbb művészé, aki a legtökéletesebb képet tudta festeni. Ezt a jelenséget is, mint ókori görög, vagy római tradíciót, hozadéki örökségül kapták a művészek.

(A polükleithoszi⁷⁵ szemlélethez hasonlíthatóan, egyre inkább megjelenik az eszményített ember, és a középkor suta és anatómiát mellőző, csak a hit szempontját szem előtt tartó Krisztus korpuszok helyett, Michelangelo már atlétát idéző tökéletes idomú heroszt farag egyik ilyen megjelenítésen.)

Ez az örökség már a MŰVÉSZ és vele együtt a művészet igen erős individualizálódásához vezetett, amilyenek nem lehettünk tanúi a Bizánci Birodalomban, ugyanis Constantinus egy keresztény szemléletű várost épített, amelyet nem „terhelt” az ilyen fajta ókori hozomány.

Bizáncot az öröksége inkább az egyiptomi sík ábrázolási módhoz és a liturgián keresztül a közösségi szigorú rendhez kötötte.

Ez tehát lényegesen eltért a nyugati kialakult szemléletmódtól.

Ennek az eltérésnek a neve egybeesik egy másfajta rend kialakulásával, amit később humanizmusnak neveztek, és amelynek a központi szereplője a kezdeti politeista

⁷⁵ (EMBERIBB AZ EMBERINÉL, POLÜKLEITOSZ ÉS A TÖKÉLETES TEST, 72.old. Nigel Spivey :Világteremtő Művészet, BBC Könyvek Gabo Kiadó 2006)

önigazoló mítoszok után az EGO lesz, azokban az időkben, aminek a hagyománya aztán átível egészen ezekig a mostani az időkig.

A jelen Európájában és az Új Világban, (ahogy a bevándorlók Amerikát nevezték, és amelynek a polgársága a középkori Velence polgárságához hasonlóan tehetőssé vált, és ezzel egy időben mecénássá is, de üzleti alapra helyezve a művészet támogatását a felajánlások helyett) a konzum szemlélet generálta elidegenedés, és a már említett elvarázsolatlanságból fakadó mítosz keresés társadalmi jelensége nyomán, a művészetben is kialakultak az un. magánmitológiák.

Csakhogya, amint azt már kifejtteni próbáltam: a mítosz a káosznak amolyan diagnosztikai, ismertető jele.

Ahol káosz van, az értelem keresi a megoldást. Vagyis a rendet.

Ma viszont feltevődik a kérdés, hogy kell-e még az olyan művészet, amelynek a tökéletes ábrázolás a célja?

Egyáltalán kell-e ábrázolni, úgy, ahogy azt eddig értették az emberek a művészettel kapcsolatos elképzeléseikben?

Az erre adott válaszok már a XX. Század elejétől merőben eltérnek egymástól.

A kezdeti korszakban, az avantgardban adott válaszok erre a kérdésre inkább a meglévők tagadásával és valami új kifejezési mód kizárólagos jogosultságának a bizonyításával foglalatostkodtak.

Tehát a kérdésre adott megfogalmazásaikban inkább szentenciaszerűen nemlegesek voltak ők is.

(Kivételként említhetném meg Giorgio De Chirico⁷⁶ művészetét, amelyet én úgy szemlélek, mint egy igazi európai programot, amely az ókori hagyatékon keresztül az egész olasz reneszánszot és barokkot, meg realizmust is magába ölelve képes volt egy olyan gondolati szintézisére ennek a problematikának, amelyet összevetve a legmodernebb kor szemléletével, vele azonosulni tudott, és ezzel tökéletes képi világot sikerült létre hoznia.)

⁷⁶ (Olasz festőművész 1888-1978. A Metafizikus szemléletmód jelentős képviselője- A Művészetek forradalma, Egyetemes Művészettörténet Park Kiadó 1999)

Arthur C. Danto⁷⁷ napjaink művészetére, azaz a meglévő NEM MŰVÉSZETRE a következő formulát használja, mint történeti tézist: „*perceptuális ekvivalencia megtalálása*”, vagyis szerinte a XX. század elejére a festészet és szobrászat feladatát a film vette át és a narratívítástól a képzőművészet kezdett feltűnően elfordulni.

Ekkor azonban óhatatlanul feltevődött a kérdés, hogy mi maradt A képzőművészek számára, azzal hogy a művészet katarktikus élményt nyújtó fáklyáját más technikák vették át.

A szerző itt utal Matisse 1906-os portréjára, amelyet feleségéről festett zöld orral.

Felteszi a kérdést, hogy mi történt a művésszel?

Netán elfelejtett volna festeni? Vagy megőrült? Esetleg visszaél a tehetségével, hogy megtréfálja és kigúnyolja a gyűjtőket és kiállításrendezőket?

Danto megállapítja, hogy ekkor már járványszerűen terjednek az efféle tárgyak, amelyek kétségkívül festményeknek nyilváníthatóak, de valamiféle magyarázat szükségeltetett a létezésükre.

A szerző a zavarodottság szót említi a művészetben bekövetkezett „diszkrepanciára”.

Ha ezt szómagyarázattal kellene megneveznem, akkor a szerzővel együtt, valamiféle nem kellemes szétszakadásról, hasadásról kellene beszélnem.

Valami már nem jó. Már megszakadt. Elszakadt egymástól az elmélet és a művészi gyakorlat.

És mind a kettő egyúttal a valóságtól is elszakadt.

Vagyis új elméletre volt szükség a művészetben.

Az ábrázolás egyre inkább a filmé lett, míg a képzőművészet kifejezni akart.

Matisse zöld csikja a felesége orrán azt akarta láttatni, amiként az asszony iránt érzett, nem pedig ábrázolni akarta őt.

Arthur C. Danto úgy vélekedik, hogy mivel a művészet is egyfajta nyelv és mint ilyen, csak akkor lehet sikeres kommunikációs forma, ha be tudja mutatni a tárgyat, amelyhez kötődik.

Az elméletnek érzéseket tulajdonítani nem lehetséges.

⁷⁷ (96-111 old. A Művészet Vége Arthur C. Danto: Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet? Atlantisz kiadó, Budapest 1997)

Minden néző másként következtethet a festő érzéseire, amelyeket az kivetít a vásznára.

Ez a jelenség nyugtalanító kérdéseket halmozott fel és göngyölt maga előtt.

Főként azután kezdett ilyen formában meghatározó gondolattá válni, miután a képzőművészetben a tárgyak már egyre kevésbé voltak felismerhetőek, végül az absztrakt expresszionizmusban már el is tűntek, majd a szuprematisták ennél is tovább menve a puszta érzelemnek a bármilyen tárgytól való elvonatkoztatott, teljes lecsupaszítását igyekeztek megjeleníteni.

Így, miután a tárgy nélküli érzések kifejezése és a hozzájuk társuló létező művészet, mint erőteljesen színre lépő valóság megjelent, amelyben az ábrázolás semmilyen szerepet nem játszott, magának a művészetnek a definíciója igényelt változtatást.

Ilyen formán az egész művészettörténet más értelmezést nyert.

A képzőművészetnek nem volt továbbra olyan technikája, amellyel a kifejezést oly módon közvetíteni tudta volna, mint a film.

Úgy tűnt, hogy a lehetőségek beszűkülésével a képzőművészet fejlődésképtelenné vált.

Danto itt megjegyzi, hogy voltak olyan művészeti irányzatok, amelyek néhány hónapnál tovább nem maradtak fenn.

Minden egyes korszaknak szüksége volt igen bonyolult elméletre, olykor rendszerre, hogy az igencsak minimalista tárgyakat átsegítse a művészet síkjára, és főként a műkereskedés rendszerébe.

Azonban ezzel az érzések és kifejezések megjelenítése meglehetősen eltávolodott az elmélettől, amely önmagában túlságosan soványkának bizonyult, ahhoz, hogy az magyarázatot tudjon adni, akár az avantgard stílusok igen gazdag áramlására.

A régi modell tehát összeomlott, és újra előtérbe került a Plátóni kérdés, hogy tulajdonképpen mi is a művészet.

Ezért hát a nyugat európai gondolkodás szerint szükségessé vált egy filozófiai rendszer, amelyben a művek értelmezhetőek, amely rendszer egyúttal legitimizálja a kialakult helyzetet.

Ez a kérdéskör végig kíséri a XX. századot.

A művészettel kapcsolatos megítélés kezdett olyan lenni, mintha a művészet lényege abban állna, hogy saját lényegét keresi, miközben elutasít a saját kérdésére adható minden lehetséges választ.

Annak vagyunk tanúi, hogy az érdekelt kultúrkörök és a művészet köre szerveződött gazdasági szféra és a befogadók között is egyre mélyülő törés keletkezett.

Ez a törés még nagyobb, ha a köztudat szempontjából közelítjük meg a művészet lényegét.

A köztudat reflexiója a művészetre bizonyos kánon nyújtotta szabályrendszerben lehet optimális. A mű akkor érheti el hatását, ha a rendszer, amelyben született, ismerős lesz a befogadó számára.

A népi kultúrák – egymástól távol lévő régiók – elvesztették, ahogy Ábrahám áldozata is, eredeti jelentésüket, de mindmáig fennmaradt valamilyen- fajta rendszerük, amely főként a művészetben-népművészetben dekódolható, azonban ehhez már speciális képzés kell. Az ú.n. nép körében ezek az eredeti értelmüket vesztett rendszerek ma már csak „mintákban”, „formákban”, tánclépésekben, zenében mint esztétikum, vagy mint élvezet vannak jelen, és senki nem gondolja azt, hogy esetleg egy kalotaszegi(farsangi) legényes táncnak mondjuk egy nyári színpadon előadva esetleg betegségűző funkciója lenne (vagy lehetett egykor).

Pedig mindenfajta kezdet a művészetekben valamilyen nagyon konkrét célt szolgált és elképzelések kapcsolódtak hozzá arról, hogy mire jó, minek és kinek mit használ, milyen közösségi célokat szolgál. Ilyen értelemben nincs különbség az Altamira-i barlangfestészet, a barokk oltárképek, a futurizmus és a szocialista realizmus között. Mindegyik a létrehozók érdekeit szem előtt tartva a felhasznált jelek rendszerét alakította ki úgy, hogy az megfelelő legyen a saját befogadói, mondhatni közönsége számára.

Az ókori Egyiptom talán kivétel ez alól, hisz a művészete lényegét tekintve leginkább többnyire nem az élők, hanem a holtak számára készült.

Az ember a folyton pulzáló, lüktető élet jelenségei közé, amelyek számára a rázúduló végtelen pillanatok káoszát jelentik, kénytelen mértékegységeket, tájékozódási pontokat létrehozni. Ez olyan tevékenység, amelynek segítségével

megpróbálja a saját törvényeivel magyarázni a kozmikus törvényeket. Ez a mérce viszont nem bizonyult tökéletesnek a KÁOSZ-nak vélt nem tudás mérhetőségére. Ezért hát saját filológiai-művészeti kánonokat állít, amelyeket pontosan tud definiálni.

A káosz egyfajta megnevezhetetlen aktivitást jelent szemben a rendszerrel, a REND-del.

Az ember történetében ilyennek értelmezhetőek a forradalmak is.

A dinamizmus jegyében keletkeznek egy a céljától eltért (nek vélt) rendszer ellen, amely tarthatatlanná vált immár, csakhogy az újabb célok, amelyek a látszólag spontán mozgásból jönnek létre, azonnal új törvényszerűségeket eredményeznek. Ezek soha sem azonosulnak az előző REND-del, de még magával az aktuálissal szemben sem, amely őket hozta létre. Igyekeznek létrehozójukat azonnal az alantas szférába taszítani, mert a keletkező új rendszer nem tűri az önmagát létrehozó anarchiát, vagyis a KÁOSZT. (ana arche – visszautalást jelent a kezdetekre.)

Ilyen volt talán Ádám paradicsomi esete is, de ilyen volt a francia forradalom és az 1956-os magyar forradalom is, amely rövid 50 év alatt már több megbélyegzést és újraértékelést érhetett meg. (Az örökösnek hitt REND birodalmában csak pejoratív jelzőkkel illetett káosznak minősített jelenség volt, amelyet a világ legtermészetesebbnek tűnő módján a nagy TANÁCSRENDSZER hadigépezete volt hivatott helyreállítani.)

A rend-elvű társadalom, vagy éppen a felbomlott társadalom kaotikus talaján létrejött új rend, általában keményen bünteti a szembeszegülőket vagy forradalmárokat.

Ikarosznak, Prométheuszak, Petőfinek halni kell, de ebben a sorsban osztozik a ló (mint felségjelen és legfőbb termelési szimbólumon alapuló társadalmi érték) tolvaja is egy adott társadalmi rendszerben. Nem magáért a tolvajlásért, hanem a rend szimbólumának megsértése miatt válik főbűnössé.

A KÁOSZ tehát alantas és dinamizmusában emberi mércével szemlélve inkább horizontális, míg a kaotikust a rendre változtatni irányuló törekvés, a maga erkölcsiségében, keresett mércéiben és törvényszerűségeiben, felsőbb rendű, vagy, ha úgy tetszik, transzcendens és vertikális.

Ez a témája, és egyúttal a tartalmi rendszere is az eredetmondáknak. Mintha állandó jelleggel a „primitív” törzsek olyan ősi céljai fogalmazódnának meg ilyen formán, amelyek az ismeretlen domesztifikálására, birtokba vételére irányulnak.

Ezt a tevékenységet eredetmítoszokban, ideologikus formában tudatosították, amelyet aztán híven tükröztek a művészeti rendszerek is. Ez együttesen HIT-et eredményezett, amelynek aztán létrejött a sajátos kommunikációs rendszere. Ez mindenek előtt abból az igényből született, hogy a természet megfigyelt jelenségei között antropomorfizált kapcsolatrendszer teremthessen, és a gyakorlatban hasznát lehessen venni. Ez maga a mágia gyakorlata (a homeopátia), amely hasonlóság-utánzás alapján próbál beavatkozni-varázsolni, egyúttal új rendet teremteni. Ebből születnek a művészeti rendszerek is.....

A Káosz és a Kozmosz a vízszintes és a függőleges metszéspontján találkozik. Ezeken a pontokon lényegül át a profán fenségessé. Az anarchikus helyzet kínálja a lehetőséget ezeken a kardinális pontokon a megdicsőülésre. Prométheusz az égből lopja el a tüzet, hogy szétossza az alantasabb szférában az emberek között.

A rendet alapvetően egy emberi tevékenység céljaként és annak függvényeként a megvalósulásra irányuló végeredményeként foghatjuk fel, ami az ellentét-párja nélkül aligha lenne az, aminek megnevezzük. Ez hatványozottan érvényes a társadalmi-kulturális definíciókra is.

Ilyen értelemben a kígyó betölti szerepét a TOTÁLIS NYUGALOMBAN HONOLÓ és ÖRÖKKÖN MOZDULATLAN ÉDENKERT-ben, és az előremutató erkölcsi fölemelkedéshez vezető új dimenziók felé konvergáló KÁOSZ megteremtőjeként nélkülözhetetlen elemmé válik.

Pál apostol vagy Theodora⁷⁸ császárnő példája egyetlen élet keretén belül igazolni láttatja, amint a horizontális, mennyiségi és buja kaotikus állapotból egy minőségi átlénygülés következik be, ha olyan kardinális ponton érintkezik az életútjuk a vertikálitással, vagyis a fentről érkező, vagy felfelé mutató REND-del, amely érintkezés révén már többé nem létezhetnek a promiszkuitás és pragmatizmus állapotában. Ezt példázza Augustinus élete, vagy akár egy egész sor katolikus szentté (Assisi Szent Ferenc, Szent Origenész stb.), de hasonlóságot mutat a művészet területén, akár Liszt Ferenc életútja is.

⁷⁸ (Egyetemes egyháztörténet előadások dr. Juhász István Kolozsvári Protestáns teológia 1973)

A különbség csak a kifejezési formában rejlik.

Meggyőződésem, hogy ha egy életúton belül az alantas horizontális nem találkozik a katartikus vertikális irányultsággal, akkor az ügyes és tehetséges tyúktolvaj szerencsés esetben uzorás bankár lesz vagy korrupt polgármester. Még szerencsésebb esetben külső támogatással egy észrevétlen egyszerű ember tud maradni, ami egy minőségi fejlődést jelent. Ez esetben csak saját életének főszereplője a kaotikus ember, de egyúttal elveszti a mozgékonyágát. Viszont az intuitív kaotikus elme, ha tehetséggel párosul, és a kaotikus küszöbén túllép, a tolvaj ügyességi adottságai kamatoznak. Tehetséggé duzzad, és végül megdicsőül. Petőfi ebben a stádiumban, ilyen megdicsőülten, már nem nyughatatlan vándorszínész, hanem eszme.

Ikarosz a tudatban előbb mítosszá, majd epikai művé csontosodott, holott a jellemzője a dinamikus rendezetlen tett volt.

A Káosz szüli meg a rendet, ahol a szerepek fölcserélődnek, és a dinamizmusból elmozdíthatatlan szabály lesz.

A REND tehát eszmei-szellemi természetű és statikus.

Prométheusz, a tolvaj kultúrhőssé minősül és örökké a Kaukázushoz láncolódik. Ebben az állapotban a szerepek többé már nem fölcserélhetőek. Prométheusz már nem cselekedhet. A dinamizmusa, amely az istenek világában káoszt idéző zűrzavart keltett, a kaotikusnak mondható lopás mozzanata után a vertikálitással, vagyis a magasabb erkölcsiséggel való találkozással: átlényegül.

Már nem lopás, hanem szellemi természetű jótett. Minősített cselekvés, amely örökre rögzül.

Petőfi⁷⁹ tévedett, amikor a világszabadságot SZENT-nek nevezte. A szabadságnak a szabadság maga az egyetlen attribútuma. A SZENTSÉG fogalma pedig parancsolatokhoz, szabályokhoz kötött rítusokban nyilvánul meg, és örökkévaló.

Romantikus álláspontjában akkor nem tévedett, amikor a két fogalmat össze akarta egyeztetni, hisz nem tett egyebet, mint megpróbált a FENNKÖLT-ség gondolati-eszmei állapota felé irányítani, és azzal összeegyeztetni egy feudális rendből kitörni

⁷⁹ (Egy gondolat bánt engemet , Petőfi Sándor)

akaró vágyat. A fogalom használata pont abból a rendből kölcsönzött, amit megszeretett volna dönteni.

Zsenialitása épp abban rejlett, hogy ezt neki sikerült, szinte előkép nélkül, a művészet szintjén megvalósítani.

A forradalmi mozzanat a maga minden dinamizmusával együtt is, nem egyéb, mint valami rendezetlen és kaotikus mozgás két rendi állapot között.

Ez a dinamizmus lehet egyszerre romboló és építő, vagyis két irányba mutat: a dekonstrukció, és az ebből származó új minőség irányába, amit konstrukciónak lehet nevezni.

Mózesnek a pusztában összevissza szabálytalanul kóborló embertömegét, amely gyakran a teljes kaotikus tobzódásban leli örömét, végül a vertikális természetű parancsolat teszi néppé, és ettől találja meg igazi arculatát.

Az alulról nőtt felfelé törekvően növő valamikor fa állapotból a kézbe került bot suhintására víz fakad a sziklából, de az erő, amely mozgatja FENTRŐL származik, mint ahogy fentről származik az életet alapvetően megreformáló eszme, a TÍZPARANCSOLAT is.

Az életben és mindennapi gyakorlatokkal járó tudatban a rend, a DEFINITIVITÁS szabályait így öltheti magára.

A REND = TARTALOM, FORMA, HARMÓNIA

A KÁOSZ = NYÜZSGŐ DINAMIZMUS

A nyüzsgés terminust használom, mert bármilyen periodicitás, ha fellelhető egy bármilyen mozgásban, az már a REND világához tartozónak minősíthető.

Mendelejev⁸⁰ így tudta sikeresen meghatározni az atomok mozgásai szerint az elemek periodikus rendszerét, hogy felfigyelt a rendezett mozgásokban rejlő periodikusságra, és, ha néhány elemet ismert, de a többit nem, meg tudta nevezni az általa nem ismert hiányzó láncszem tulajdonságait.

⁸⁰ (Dimitrij Ivanovics Mendelejev orosz vegyész, a periódusos rendszer meghatározója 1834-1904.)

Ha az ilyen rendszerező gondolkodást vesszük az emberi viszonyítások rendszere alapjául, akkor ilyen értelemben a Káosz is a tudat szüleménye, hisz örökösen a rendhez viszonyítjuk.

A természetben az élet a fönmaradás funkcióin túlmenően rendkívül sokrétű szín és formajelleget ölthet magára, amit a tudatunkkal Mendelejevhez hasonlóan a könnyebb megérthetőség feltételeit szem előtt tartva igyekszünk rendszerré, számunkra törvényszerűségekkel fogalmazni, és ez által mintegy meg is merevíteni. Az emberi élet keretei végesek, és így az eligazodás kényszere miatt kénytelen az elme a valószínűtlenségeket és kiszámíthatatlanságokat kutatni.

Mihelyst valamilyen új információ kerül a tudatba a maga dinamizmusával reagálva a RÁCIÓ azonnal a REND részévé teszi azt, ami a maga törvényszerűségeivel jól definiálható.

Már az ókorban lejegyeztek a világ keletkezésére vonatkozó állapotokat, amelyek uralták az univerzumot. Ezek csak elképzelések, és eléggé rövid tartalmúak vagy antropomorf jellegűek, ugyanis a gondolat közlésének filológiai szabályai vannak, és ezek a szabályok egyrészt a gondolkodóval egyidejűek, másrészt korlátozzák magát a gondolatot is.

Ilyenformán nem ritkán a születés emberi megnevezhetőségi aspektusához kötődik a fizikai világrend előtt létezett NEM-VILÁG- kép is.

A káosz tehát úgy viszonyul ezekben a mítoszokban a rendhez, mint születés előtti állapot a születés utánihoz.

A megszületett világ akárcsak az egyén rendelkezik a fizikailag rögzíthető és megfogalmazható adatokkal.

Az egyén és a Világrend is rendelkezik saját tömeggel, kiteljesedéssel, hőmérséklettel stb. Az egyén még ezeken kívül jogokkal is az adott társadalomban. Van ujjlenyomata, saját hangja, vérképe, haj és bőrszíne, szemszíne, melyeket ezekben az időkben: jegyzőkönyvben rögzítenek. Noha minden ilyen adattal rendelkezett mondjuk 2 órával születése előtt is, jogi értelemben mégsem nevezik a történés előtt: fizikai személynek.

Attól a pillanattól, ahogy a születés ténye bekövetkezik, egy rendszerben találja magát, ahol szabályok és törvényszerűségek érvényesülnek, amelyek későbbi

létét determinálják. (Születése előtt más törvények szerint létezett, de nem volt megnevezve, nominalizálva.)

Ha úgy tetszik a GENEZIS másképp a világ teremtéstörténete és néven való nevezése játszódik le minden egyes születő lény létrejötte körül.

Ezt a különböző mitológiák különbözőképpen tartalmazzák, de közös bennük az, hogy mindegyikük valamilyen ŐSELV köré szerveződve bontakozik ki a saját törvényszerűségei szerint, és létrehozza mindegyik azt a rendet, amelyet saját belső szerkezetük szerint a VILÁG RENDJÉNEK neveznek el.

A világ rendje jelen tudásunk szerint valamilyen állandó körforgásban percipiálható. A körforgásnak pedig van egy magja, egy tengelye, ami körül tulajdonképpen ez a mozgás megvalósul.

Ez a különböző kultúrákban különbözőképpen jelenik meg. Ez a megjelenés, vagy megjelenítés, lehet egy tárgy is, mint a napi gyakorlatból átvitt és átlényegített eszmehordozó. Az archaikus eredetre való tekintettel megszűnik, mint eszköz, és már, mint szimbólum kerül át a legősibb mondákba, hogy aztán túlélve évezredekig akár a legújabb kori mítoszokban is felbukkanjon.

Mózes törvényt csináló, vizet fakasztó, és a fáraói önkényre csapással válaszoló botja még a XX. Században is fölbukkan más minőségben, de szintén új világrendet teremtő szimbólumként.

Összességében elmondhatjuk, hogy az ilyen szimbólumok az eredeti gyakorlati jellegük után, miután a gyakorlati jellegüktől eltérő tartalmakkal telítődnek, igen erőteljesen beépülnek a tudatba, ahol meghatározott rendszeren belül foglalnak helyet és végül önmaguk is a rendszert meghatározó elemmé válnak.

A már említett Vajda Mária által gyűjtött és kiadott néprajzi leírásban olvastam az 1960-as évekből, amelyben egy pásztor azt nyilatkozta, hogy ott van a világ közepe, ahova a botját szúrja.

Itt tulajdonképpen egy támaszkodó mozdulatnak lehetünk a tanúi, de mivel a pásztor állandó jelleggel horizontálisan vándorol, saját egójával együtt szüntelenül magával hordozza annak a közösségnek a világgözép fogalmát, amelyhez tartozik.

Az 1980-as években kezdett érdekelni egy-egy karakter megfogalmazhatósága. Ezért néhány ember különböző életkorából származó

fényképeit hasonlítottam össze. Megkérdeztem tőlük, hogy melyik az igaz, mert a különböző életkorban a karakter is változhat.

Én magam a saját fényképeimen csak felidézni tudom a 10-20-30 évvel ezelőtti énem lényegét, de minden esetben úgy gondolom, hogy a korábbi, már idejét múlta.

Másokra vonatkoztatva, inkább a rendszerező gondolat volt az, amellyel olyankor a megkérdezett igyekezett meghatározni önmagát.

A kísérletemmel továbbhaladva megkérdeztem azoktól az emberektől, hogy meg tudnak-e nevezni olyan formákat vagy színeket, amelyek egy-egy lelkiállapotuknak felelnek meg. Szinte mindegyikük igen széles spektrumban határozta meg önmagát. A hegyes-szűrös agresszív formáktól, amelyek vörös színű karaktert öltenek, vagy a sárgát feketével társulva, vagy egészen a lágyan hullámzó szelíd kék színig, mindent a saját tulajdonságaik hordozójaként vélték a kérdezettek felismerni.

Arra a következtetésre jutottam, hogy ezek rendezetlenül léteznek mindenkiben, de a törvények elfogadására irányuló akarat az, ami végső soron a személyiséget az adott időben meghatározza.

A kísérleti jellegű keresgéléseim abból fakadtak, hogy igyekeztem megtudni, hogy miért is festek valójában, és mi az, ami ezt kiváltotta belőlem.

Kénytelen voltam másokat figyelni, mert az könnyebb feladatnak tűnt, mint az önmagamra való koncentráció.

Így azt állapítottam meg, hogy rendkívül sok apró látszólag önálló és spontán létező komponensből szerveződik egésszé egy ember.

Ezt próbáltam képileg megfogalmazni – több- kevesebb sikerrel.

Miközben ezt a keresgélést végeztem, arra lettem figyelmes, hogy a méhek élete kitűnő illusztrációja a gondolataimnak. A rajzásuk valami képletes kaotikus állapothoz hasonlítható.

Kiszakad egy meghatározatlan számú egyed a rendszert képező családból, és spontán keresi az új helyét az általa elfogadható világban. Ösztöneiktől hajtva keresnek egy új mátkát, amely biztosítja számukra a fennmaradást. Ha az összevissza röpködésük során erre rátalálnak, megkezdődik az új szerveződés, és a káoszról a biztos stabilitást jelentő rend szinte szervezeti szabályként működött tovább az életüket. Ez nyújtja számukra a biztonságot, és szinte varázslatszerűen szűnik meg minden zűrzavarnak látszó röpködésük, mihelyst ennek az új rendnek alávetik magukat.

(A kérdés annyira izgalmasnak látszott, hogy méhészekkel is konzultáltam. Többen is állították, hogy a királynő/mátka elpusztulásának esetén a méhek között teljes zűrzavar keletkezik. Agresszívvé, és kiszámíthatatlanná válnak, és teljes zavarodottság lesz úrrá rajtuk. Egy ilyen kicsiny lény, amely egy bonyolult, és bizonyos szempontból az emberéhez hasonlítható rendszerben él, azonnal elveszti a tájékozódási képességét is, ha a rendjének a központi tényezője megszűnik. Azt is elmondták a méhészek, hogy ilyen esetben tenni szoktak egy új királynőt a kaptárba, de az elején egy elkülönített dobozkában, mert semmi garancia nincs arra, hogy az új központi elemet, mint rendet el is fogadják ezek a titokzatos rovarok. Lehetséges, hogy megölik, ha nem alakult ki egy rend, amelyben megszokják az új mátkát, vagy, abban az esetben is, ha nem tetszik nekik.

Ilyenkor tovább fönmarad a zavarodottság állapota, mindaddig, amíg ki nem nevelnek maguk közül egy új anyát, és azután e köré szerveződve helyre áll a rend.

Olyan mintha egy társadalmi modell után készült forgatókönyv alapján működne a szervezettségük. (Nehéz Gyula százhalombattai, Kerékgyártóné Melinda, egri, Bíró Csaba parajdi méhészekről, és másoktól származnak az információim.)

Persze az evolúció során a rovarok sokkal hamarabb léteztek, mint az ember, de a káosz és rend fogalmi párost az ember alkotta meg.

Továbbá azért is tartom érdekesnek a méhekkal kapcsolatos dolgokat, mert teológiai szempontból is bizonyos kérdésfelvetéseket hordoznak magukban ezek az ízeltlábúak.

A judaizmus a méhet magát tisztátalan állatnak tartja, de a terméke, vagyis a méz: áldást hordoz magán. A tejjel, mézzel megjelenített Kánaán, az Ígéret Földje, vagyis a zűrzavaros időkben való céltalannak tűnő vándorlás közepette a kivetülő pozitív jövőkép, mint a biztonsággal és a renddel összeköthető szimbólumok kapnak itt jelentést és jelentőséget.

A kereszténység előhírnöke, Keresztelő Szent János pedig sáskákkal és erdei mézzel táplálkozott, és tanításaival ő is előre vetítette a rossz, és szolgaságban szenvedők szabadulását.)

Vizuálisan az ember számára azonban egy kinyitott méhkaptár a követhetetlen mozgású egyedek sokasága miatt kaotikus benyomást kelthet.

A tudatunk az, amely tapasztalati úton felfedte, hogy a méhek csak látszólag élnek kaotikusnak tűnő életet, valójában nagyon bonyolult jelzéseikkel egy igen komplex rendszert hoznak létre, amely genetikailag indukálva van minden egyes egyedbe, és az biztosítja a túlélésüket.

Nos, ehhez próbáltam hasonlítani a társadalmat, és továbbmenve azt gondoltam, hogy minden egyes egyénben tulajdonképpen a méhekéhez hasonló folyamatok játszódnak le. (Kairóban vagy New York-ban az volt a benyomásom, hogy minden hasonlóan kaotikusnak tűnő rendben működik, akárcsak a méhek esetében.)

Az ilyen és más jellegű észrevételeimet, és az összes ehhez köthető gondolataimat igyekeztem szintézisekként megfogalmazni és vizuálisan is rögzíteni.

Ezt egy fajta művészi programként értelmeztem, és törekedtem ebbe az irányba orientálódni és valamilyen ábrázolási összegzését létrehozni az elképzeléseimnek.

Főiskolai éveim idején nem sikerült teljességgel erre koncentrálnom a más jellegű kötelező elfoglaltságaim miatt. Később a tiltott poszt-avantgarde törekvések megízlelése vezetett más utakra, amin nem is csodálkoztam, hisz önmagam megállapítása szerint rendkívül sok komponens határoz meg minden embert.

Kerestem a személyes megoldást, amely csak az enyém lehet.

Azt gondoltam, hogy a művészet amolyan sugallatra és titokzatos céhrendszerekben keletkezik csupán, mint valami szabadkőműves, vagy alkimista műhelyben. (Még ma is úgy gondolom, hogy ennek van is valami igazság tartalma. Szabályos zárandokúttal igyekeztem egy ilyen titokzatos műhelyt magamnak felfedezni Barcsay Jenőt fölkeresve.)

Azt, maga az élet vagyis a valóság néha elképesztőbb helyzeteket hoz létre bármily abszurd, és ezáltal egyszersmind megkomponált avantgard drámánál, az valahogyan nem tudtam egyeztetni a művészet szintjén a tevékenységemben.

Úgy véltem, hogy a valóságot csak megéli az ember, de a katarzis felemelő élménye az más terület: a művészet privilégiuma.

Vagyis én is szétválasztottam a művészetet az élettől. Nem is tehettem mást, mert ilyen közegben formálódtam nap, mint nap.

Hogy ez mennyire igaz és, hogyan vált személyessé az esetemben a következőkben leírom az eseményeket, amelyek végül, úgy gondolom, hogy meghatározták és kialakították művészi programomat.

1973 karácsonyán néhány egyetemista társammal Kolozsvárról Marosvásárhelyre szerettünk volna utazni.

Abban az időben már a Ceaucescu rezsím rendjét egy központi vezérlésű káosz kezdte jellemezni, amit érthetetlen módon egy fajta rendként is éltek meg az emberek. Mintha ez lett volna a rend maga.

A vonatok nem indultak soha pontosan, az áramszolgáltatás kiszámíthatatlan időközökben szünetelt, az iskoláknak mindig csak egy papíron meghirdetett kezdési és vakációs rendje volt, valójában a szép időtől és a termés betakarításától függött az oktatás. Ha olyan volt az idő, akkor miniszteri rendelet határozott a kezdésről, és máris mehettek a diákok a mezőre kapálni, vagy krumplit ásni. Ilyen, és egyéb hasonló megszokott dolgok között éltünk.

Az állomásokon legtöbbször nem arról a vágányról indult a vonat, amin az ki volt írva, hanem az utolsó pillanatban mondták be, hogy honnan, és akkor mindenki arra felé rohant, hogy le ne maradjon. Így a vasúti megállókat legtöbbször ide-oda hömpölygő tömeg jellemezte.

Azon a karácsonyon én is így próbáltam felszállni a szerelvényre, ami nagy nehezen sikerült is, sőt még ülőhelyet is találtam. Egy zeneakadémiás ismerősömmel, aki hegedűjét féltve és magához szorítva ült le velem szemben a vonat elindulása után végre megnyugodva beszélgetni kezdtünk. Ekkor az egyik utastársam rám szólt, hogy ne beszéljek itt magyarul, mert ezt az országot Romániának hívják. Pechemre azt találtam válaszolni, hogy erre törvény adta jogom van, amire egy jó nagy pofon csattant el az arcomon. További pechemre, (sajnos) ezt a pofont visszaadtam, amire aztán dulakodás kezdődött. Végül a hétvégi ittas ingázó munkások győzedelmeskedtek, és honnan, honnan nem, egy jókora bot is előkerült, amivel engem ütöttek.

Igazi káosz alakult ki, mivel mások is beleavatkoztak az eseményekbe.

Engem ki akartak dobni a robogó vonatból, de valaki meghúzta vészféket, és mintha minden egy amolyan varázsütésre megállt volna. Az ütlegetésem is abba maradt. A

vonat egy idő után lassan továbbment, de a következő állomásnál a megvadult ingázók leszálltak, és kövekkel betörték az ablakokat. Virágos Völgy nevű községnél történt mindez. (A falu neve szimbólum értékű lehet!) Annyira összeverték, hogy a saját lábamon nem tudtam járni, és haza érkezésemkor a kórházba szállításmat követően a kötözések után, amikor a mentővel haza vittek, anyám alig ismert rám. Az események másnapján, amikor még jóformán beszélni sem tudtam, fölkeresett két civil rendőr, és azt mondták, hogy ne beszéljek erről a dolgról soha senkinek, mert komoly bajom származhat belőle. Én megértettem ezt a finom utalást. Ezek után nem éreztem semmi mást, csak gyűlöletet és elfojtott, csillapíthatatlan bosszúvágyat.

Oly sokáig és olyan intenzitással tépelődtem ezen az eseményen, hogy végül nevetségesnek tűntek önmagam előtt a saját érzelmeim, (pedig a fizikailag erősen bántalmazott ember nehezen felejt) és lassan elvesztették élüket, értelmüket.

1990-ben egy este, amikor hazamentem a műteremből, a televízióban a következő döbbenetes jelenetet láttam. (Ekkor már Magyarországon éltem.)

Botokkal felfegyverzett tömeg megvadult rajzó méhekhez hasonló kaotikus mozgással ide-oda hömpölyög, míg végül egy védtelen emberre lecsap, és agyba-főbe veri. A következő képsor pedig Sütő Andrást mutatja, amint hordágyon viszik, és bottal kiütött szemén jókora véres kötés van.

Ekkor igen erőteljesen visszatértek bennem az 1973-as élmények.

Napokig azon tűnődtem, hogy vajon mi az én teendőm ebben a helyzetben. A személyes gyűlöletet és bosszúvágyat sikerült legyőznöm magamban, és Marosvásárhelyre utaztam. Ott egy barátom a kezembe adott egy román újságcikket, amelynek röviden az volt a tartalma, hogy Sütő András azért tartotta oda a szemét a bot elé, hogy ezzel nemzetközileg lejáráthassa Romániát. Ez annyira abszurdnak tűnt számomra, hogy úgy gondoltam, hogy hatványozottan meghaladja Tristan Tzara és Eugen Ionesco⁸¹ minden erre irányuló törekvését. (No lám csak! Az élet túlmutat a művészetén, és kigúnyolja azt. Vagyis, az abszurdnak is itt található meg az eredete.) Ugyanakkor azt is éreztem, hogy ebben a pillanatban teljesedett ki a művészi programom. Magyarországra való visszautazásom után azonnal hozzá is fogtam a megvalósításához.

⁸¹(Tristan Tzara 1896-1963. román-francia művész a Dada avantgard mozgalom alapítója, Eugen Ionesco 1912-1994. román-francia drámaíró az abszurd dráma nemzetközi hírnő mestere)

Tovább kezdtem érdeklődni az emberektől, de most már nem a saját énjeik komponense izgatott, hanem az, hogy mit gondolnak a BOT-ról.

Rájöttem, hogy ezzel saját maguk karakterét és a kultúr közeget is definiálják egyúttal.

Igen érdekes és eltérő véleményeket hallottam, és egyre inkább kikristályosodott bennem az, amit vizuálisan szeretnék megfogalmazni.

Mindenek előtt felkerestem azokat a helyeket, amelyeken exodus-szerű vándorlásaim során a sors valamilyen botütésszerű csapást mért rám, és kivágtam egy-egy botot onnan. Ezeket aztán olyan háromszögletű installációba helyeztem, amely rendkívül sok középkori ábrázoláson az Isten szemét szimbolizálja.

Miután teljességgel tisztáztam magamban plasztikailag is megfogalmazandó munkáimat és megtaláltam számukra a megfelelő méretet, amely körülbelül megegyezik egy vándorbot vagy egy pásztorbot méretével, hozzá is fogtam a koncepcióm megfestéséhez.

Ezekhez olyan méretű vásznat kerestem, amelyen megjeleníthető a szimbólum, de a vertikális motívumhoz (a REND) a horizontális tobzódás (a KÁOSZ) is megjeleníthető. Ehhez a 160x140 cm nézet bizonyult a legalkalmasabbnak.

További kérdések merültek fel bennem, amikor a bot, mint szimbólum eredetét kezdtem vizsgálni.

Ezekre a kérdésekre a Bibliában találtam utalásokat, és így a programommal ebben az irányban szándékoztam tovább haladni egyeztetvén a saját szubjektív élményeimmel egy olyan komponálási elvet, amely rendszerében magában hordozhatja azt az élményt, amely úgy tűnik, azokat az eseményeket, amelyeknek (életem során)(abszurdnak tünnek) csak teleologikus magyarázatát találtam önmagyarázatként, és azt is utólag.

Ez a komponálási módszer a centrális tengely köré szerveződött szimmetrikus rendszer, amelyben az elemek bár különbözőek és néha más-más állapotot és érzelmi telítettséget hordoznak attól függően, hogy milyen lelkiállapotom szolgált indítékul a létrehozásukra mégis ugyanannak az együttes antropomorf rendszernek a megjelenítését szolgálják.

Ezek lehetnek több ezer éves szimbólumok vagy egészen friss vizuális vagy akár érzelmi-érzéki élmények leképezései.

Eddigi munkáimban a legerőteljesebb élményeimet nagyméretű triptichonokban valósítottam meg, amelyek közül hármát a Múcsarnokban mutattam be 2002 őszén. A többi munkámat 1999-ben mutattam be a Miskolci Galériában, illetve 2001-ben Budapesten az Ernst Múzeumban.

Mindkét kiállításon több mint 50 ilyen munka került bemutatásra (triptichonok és egyedi festmények).

A mestermunkáim két olyan nagyméretű triptichonból, amely ugyanezen elvek köré szerveződő kompozíciókból állnak.

Az egyiknek az eredőjét a Jónás könyvében találtam felfedezni.

Mint már utaltam rá, Jónás az ide-oda hányódtatásában, amelyet részben maga akar önmagának, másrészt a felelősség elől való menekülése révén kerül olyan helyzetbe, amely kaotikusnak mondható, lépten-nyomon találkozik a fentről történő számonkéréssel és végül kénytelen engedni a törvénynek, sőt maga kéri az isteni beavatkozást.

Úgy gondolom, hogy a triptichon megjelenítési forma a legmegfelelőbb a gondolataim és érzelmeim közlésére, hisz a hármas tagoltság megtalálható úgy a szakrális szövegekben, mint a szentségeket megjelenítő művekben, de lépten-nyomon találkozunk vele a népmeséktől kezdve a mitikus hagyományokig, hiedelmekig és profán tartalmakig.

Ez a tagoltság már gyermekkorom óta jelen van az életemben, másrészt igazi kihívást jelent egy ilyen munka megkomponálása. (Talán a kihívás szó itt nem a legmegfelelőbb....)

Ilyen munkám a TENDERLI című triptichon, amelyet Ruth könyve inspirált előkészületekkel együtt a befejezésig majdnem 1 év munkával készült el.

A számok rendje

A Jónás című triptichonjaim is több mint egy-egy évet vettek igénybe a megfestésük során

Miért épp a triptichon formát választottam?

Erre csak a számok misztikájával tudok magyarázatot adni.

Ugyanis úgy éreztem eddig, hogy létezik Káosz és Rend a számok világában, bár ez kissé paradoxon, mert a számokat a tudat hozza létre, és, ha a tudatot a gondolat jellemzi, akkor hogyan lehetséges a káosz?

Erre találtam a számomra legmegfelelőbb magyarázatként támpontnak a Sánta Csaba Rubik kockás informatikai elméletét, mint amolyan fogódzót.

A szép és a rút dolgok között a számok, mint az emberi gondolkodás legabsztraktabb produktumai, néha kétségbe ejtettek, mert egyáltalán nem tartottam magam képesnek a rendszerüket élményszerűen átélni, pedig mindig izgatott, hogy miként determinálhat mindent, ami emberi, valami olyasmi, ami nincs is.

Mint a bot, amely lesújtott rám, hogy észrevegyem a lényegit, azonképp a számok is valamilyen megmagyarázhatatlan módon kísérnek és vannak jelen az életemben.

A hetes szám a teremtés napjaira utal, de más vonatkozásban is úgy érint, mint valami misztériumi elem. Erdélynek a neve németül, Sieben Bürgen, vagyis Hét Vár, de gyakran a népmesékben, vagy a legendákban is nagyon fontos a hetes szám.

Az álomlátó József esetében még a Bibliát nem ismerő ember számára is ismerős a hét bő esztendőt követő hét szűk esztendő, vagy Jákób szolgálata hét, és újra hét esztendeig a menyasszonyaiért.

A hetes számot örökségül kaptam, de ilyen szám a hármás is, amelynek örökségét szintén útravalóul kaptam, mert a legjobban a triptichon megoldások segítenek a képi mondanivalóm megjelenítéséhez.

A háromnak és a hétnek van közepe, ha materializálódnak, vagyis nem csak, mint absztrakt számokra és fogalmakra gondolok, hanem mondjuk a számokhoz köthető szimbólumokra, képzettársításokra.

Ennek a két számnak oly módon van közepe, hogy a középső szám két egyenlő féllé osztja.

Ha ezeket a számokat, mint valaminek a kivetülési a mennyiségét egy képen alkalmazom, akkor is van közepük, tehát tengelyt tudok képezni a KÖZÉPPEL.

A három és a hét, más számokkal nem oszthatóak, csak önmagukkal, vagyis oszthatatlanok.

Prim számoknak szokták mondani az ilyeneket, de én nem ilyen értelemben használom őket.

Főként a hozzájuk kapcsolódó képzetek szempontjából vizsgálom, mint valami étellel telíthető személyeket vagy eszméket, mert úgy gondolom, hogy amiként az ausztrál bennszülött ábrái visszahatnak a törzs életére, ugyanúgy ezeknek a számoknak is közösség megtartó és formáló erejük van.

Természetesen nem a szám önmaga valamilyen matematikán kívüli transzcendensnek mondható erejével fejt ki a hatását, hanem azok a spirituális értékek, vagy gyakorlatok, nyernek más tartalmakat, amelyek a szám, mondhatni liturgikusan meghatározható gyakoriságához köthetőek.

Így alakulhatott ki aztán a számnak magának is közösség formáló, és egyben megtartó ereje.

Számtalan példa található erre úgy a népmesékben is, mint a rituális vallásgyakorlatokban, liturgiákban, és/vagy a különböző felekezetekhez tartozó szent iratokban is. (Lám miként jeleníthető meg valaminek a nem konkrét sokasága. A szám nélküliséget, vagyis a számtalanság filológiai fogalmát kölcsönözzük egy tartalommal nem telített halmaz pusztá mennyiségi jelölésére, de a személyessé tétele is ismert, amikor úgy használjuk, hogy ezzel a saját meggyőződésünket akarjuk hangsúlyozni, egyszerűen azt mondjuk, hogy: valami számomra ezt meg ezt jelenti, stb..)

Ezek a számbéli elemek néha egészen természetes módon keverednek és egy közösség meghatározó „tulajdonává” válnak, amelyek aztán vissza is hatnak a közösség életére.

A teljesség igénye és forrásanyagok megjelölése nélkül fölsorolnék néhányat.

Előbb a hármas és a négyes szám néhány ilyen előfordulásáról.

Talán nem is kronológiai sorrendben. Három a Szent Írásban az ősatyák száma, de három a népmesékben a királynak is, és a szegény ember fiainak is a száma, akik közül többnyire a harmadik az igazság teremtő.

Hárman vannak a Napkeleti Bölcsék és hárman vannak a Golgota hegyén Krisztus megfeszítésekor a keresztfákon is.

Gyakran az igaz tanítások is hármas tagoltságúak.

Ilyen például Konfuciusz⁸² tanításainak sommája, amelyet maga így foglal össze, amikor egy tanítványa kérdezi: állhatatosság, egyszerűség, szűkszavúság.

Meg is nevez más, szintén három szempontot a bölcs élet gyakorlatára:

- 1.) Ren-vagyis a másokkal szembeni emberség
- 2.) Shu-vagyis jóindulat, megbocsátás
- 3.) Jire-vagyis igazságosság

*Pál apostol*⁸³ is a következőképp foglalja össze a keresztény élet lényegét:

Hít, remény, szeretet, vagyis a három fő érték.

A keresztény teológia egyik legvitatottabb kérdése is a hármas számhoz köthető, vagyis az évszázadok során többször felvetődött az a kérdés, hogy Krisztus emberi természete egy lényegű- e az Atyával, és a Szent Lélekkel?

Végül az azonos értéket vallók tábora győzött, és így aztán kialakult a hármas szentség fogalma, vagyis a Szent Háromság.

Madách Imre *Az ember tragédiája* című fő művében igen szemléletesen jeleníti meg ennek a teológiai vitának a nem minden erőszaktól mentes lezajlását a bizánci színben.

Hogy mennyire fontos volt ez, mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy helyiségnevek is megőrizték azoknak az időknek az emlékezetét, amelyek talán a keresztes háborúk idejéhez köthetőek, és Madách Bizánci színében kulcskérdéssé válva jelennek meg. Ilyen lehet az erdélyi Szentháromság nevű falu, amely a Nyárad felső folyásánál Nyárádszereda várostól észak-keletre található, stb..

⁸² (64.-65.old. KONFUCIANIZMUS,A VILÁG VALLÁSAI- VENTUS LIBRO KIADÓ 2006.)

⁸³ (Pál Apostolnak Korinthusbeliekhez írott Első Levele 13.Rész 13. vers, Új Testamentum,Szent Biblia)

A Szent Háromság*-ról való tanítás, egy erőteljes szellemi vita eredményeként vonult be és maradt a történelmi tudatba, és maradt is hosszú ideje elmozdíthatatlanul ott.

Ez a szelleminek is mondható lényegi vita, amely a kereszténységben a szent hármasság tudat kialakulásához vezetett, ami lényegileg egy és oszthatatlan, köthető az ókori görög hagyatékhoz is az ouisia-lényeg fogalmához, amely a Platóni gondolkozásban is fontos szerepet kapott.

A Reveláció és Igazság* című fejezetben a Világvallások Képes Enciklopédiájában így olvashatunk erről:

"A Kereszténység központi tana a Szentháromság, a vallás történelme során mindvégig foglalkoztatta a hittudósokat. A tan szerint egyetlen Isten létezik, aki azonban három elemet ötvöz magában-Atya, Fiú, Szentlélek-, s azok egyetlen entitást alkotnak...Origenész (185-254) azt állította: a keresztény hit hármasság alapja, az emberiséget Teremtő Isten, az emberiséget megváltó Fiú, és az emberiséget megszentelő Szentlélek"

A lényegi tevékenységét, vagyis a tanítást, Krisztus is a hagyományok szerint három esztendő alatt fejtette ki.

Ez alatt mindvégig mutatta isteni, de szenvedése és halála által, emberi természetét is.

Ebben a kettőségben kap helyet, mintegy az összekötő szerepként a harmadik: a Szent Lélek is, amely néha mint galamb jelenik meg.

A galamb, héberül jona a vertikális összekötő elem (vagy, ha úgy tetszik lény, vagy lényeg) az égi és a földi világ között.

A Jóna⁸⁴, vagyis a Jónás könyve is ehhez a szimbolum-gondolatkörhöz tartozik.

Nagyon sokrétű még a hármasság szám szimbolikájának az értelmezhetősége.

⁸⁴ (Jóna neve és élete 65. old. 2004 , Oláh János:Jóna(Jónás) Könyve, Országos Rabbiképző Zsidó Egyetem) *(A Szentháromság, 65. old., Reveláció és Igazság, Világvallások Képes Enciklopédiája, Magyar Könyvklub Kiadó, Budapest 1999.)

Én itt most csak arra vállalkoztam, hogy bemutassam abból a szempontból, amely számomra meghatározó volt, és amelyre megpróbáltam magyarázatot szerezni, hogy miként hatott az én gondolkodásomra.

Úgy vélem, hogy az európai hagyaték akár a számok által is, így egymásra épülve és rétegződve jut el az idők hídján keresztül a jelenbe az ünnepekkel kapcsolatos szokásokkal összefüggésben, de gyakran a hétköznapi életbe is.

A mesében a szegény ember harmadik fiának (többnyire ez a legkisebb) három ló lesz segítségül a hősiesség véghezviteléhez: egy bronz, egy ezüst, és egy arany. Bizonyos hierarchiát láthatunk a hármasszámokon belül is, míg végül a dicsőség a harmadik számhoz, (vagy nevezhetjük napnak is) köthető.

Krisztus a harmadik napon támad fel és lesz diadalmas a halál felett.

Bár vannak a hármasszámnak női vonatkozásai is, megállapítható, hogy előfordulásának gyakoriságában, és tartalmában is többnyire maszkulin karakterű értékről van szó.

A jogi és szociális értelemben vett igazságosság is köthető a hármasszámnak: Fazekas Mihály⁸⁵ Ludas Matyi háromszor vesz elégtételt a rajta esett sérelmen.

A Jónás című munkámban ezért használtam a triptichon megoldást.

Ha a hármasszámról azt írtam, hogy többnyire férfi karakterű, akkor a négyesre állítható, hogy női természetű misztikus, és mitikus érték.

Négyen vannak a Bibliában az ósanyák, és mivel a korabeli szokásoknak megfelelően nem tiltott a többnejűség, így a mohamedán felekezetben, amely szintén Ibrahimtól (Ábrahám), származtatja magát, négy feleséget engedélyez a törvényes házasság keretei között egy férfinak.

Erről így olvashatunk a Saria és az Iszlám* törvénye című fejezetben a Világvallások Képes enciklopédiájában:

"A Korán világosan kimondja: muszlim férfinak egyidejűleg, legfőljebb négy felesége lehet" (szúra 4:3)

⁸⁵ (Fazekas Mihály : Ludas Matyi Egy eredeti magyar rege négy levonásban 1817)

* (A Saria és az Iszlám törvénye, 111. old. Világvallások Képes Enciklopédiája, Magyar Könyvklub Budapest 1999)

A judaizmusban a hívek és a Tóra viszonya olyan, mint a menyasszony és a vőlegény égi örök összekötöttségének a jelképe.

A kereszténység ezt a hagyományt tovább folytatja, és négy evangéliumot kanonizál, amelyek aztán az egész hitélet alapját szolgálják.

A négyes számnak más jelentőségei és tartalmi is ismeretesek, amelyek nincsenek összefüggésben a számok misztikus kifejező erejével, de talán mégis a mindennapjainkban való használatuk gyakorisága miatt fontos szerepet töltenek be az életünkben.

Ilyenek: a négy égtáj, a négy évszak, és, ami talán számomra a legfontosabb, a koordináta rendszert képező, és egymást metsző függőleges, és vízszintes, ami a számok, vagy az életterünket képező környező világban való tájékozódásunkat is szintén négy részre osztja.

A hármas és a négyes összege a hét, vagyis egy újabb szám, a mely a mindennapjainkat meghatározza és nem is kis mértékben.

Hét a legnagyobb MŰ, a Teremtés napjainak száma.

Azért írtam rögtön az elején, és nem valamilyen matematikai logika szerint a hetes számról, mert fontossági sorrendben azt gondoltam, hogy megelőzi a hármat és a négyest.

Az életet adó Nap és Fény, akár, mint szimbólumot, vagy ha akár, mint közösség formáló és megtartó égi eredetű szakrális és liturgikus jelképet értelmezzük, talán semmilyen más tárgyban nem nyilvánul meg szebben és kifejezőbben, mint a hét ágú menórában.

A népi kultúrában szokás említeni a Nap teljes tündöklésekor, hogy hét ágra süt le ránk.

Jákób⁸⁶ hét és még egyszer hét szolgálati esztendeje a menyasszonyaiért, olyan, mint egy szakrális, és mitikus egyesítése a férfi karakterű háromnak, és a női négynek.

Az élet így lesz a pátriárka példamutató életének szimbolikája, a teremtés kabbalisztikus számrendjével azonos számértékű.

⁸⁶ (Szent Biblia I. Mózes 29.rész)

Más ilyen szám, ami szintén gyakorlati jellegből került a mítosz világába a tízes szám.

Egyszerűnek tűnhet a tízes számrendszerben való gondolkozás, mert az ujjainkon tanulható gyermekkorban.

Van azonban a tízesnek sokkal mélyebb tartalommal telített jelentése is.

A Teremtő pusztító haragjának lecsillapításához tíz igaz ember a szükséges minimális szám, amiért megkegyelmez Sodomának, vagy Ninivének.

Tízes a nagyságrendi szorzója azoknak a számoknak, amelyek valamilyen pozitív kimenetelű, vagy szakrális tethez szükségesek, de tíz a csapások száma is, amellyel a Teremtő a kevély egyiptomi fáraó népét bünteti az Izráellel való bánásmód miatt.

Három és tíz a szorzója Krisztus, tanító éveinek megkezdésekor, de négyszer tíz napig esik az eső az özönvíz idején, és négyszer tíz évig bolyong Izráel népe a pusztában, a bűnei miatt.

Hétszer tíz a kneszet, vagyis a bölcsök tanácsa, akinek átadják a TÍZ PARANCSOLATOT.

Folytathatnám a szám misztikájának értelmezését, de a munkám szempontjából engem leginkább a Ninivével kapcsolatos tíz szer tizenkétezer gyermek megléte, vagyis a Jónás általi küldetés idejében való említése érintett meg első sorban. Az égbe kiáltó bűnözés városa mekkora lehetett azokban az időkben, ha tíz szer tizenkétezer, azaz százhuszezer gyermek lakott benne?

Ugyancsak ilyen mitologikus és természetfeletti erőt hordozó szám a tizenkettes.

A hármashoz és a négyeshez a matematikai szorzata.

A Szent Írásban gyakran előfordul, és ettől nem is lehet eltekinteni. Józsefnek és testvéreinek tizenkettőnek kell lenni. Mert csak így teljes a számérték. A nőtestvér nem számít bele, mert akkor nem tizenkettő a tizenkettő. És a Nappal és a Holddal együtt tizenkét búzakalásznak kell meghajolnia.

Ugyancsak tizenkettő a honfoglaló törzsek száma, még akkor is, ha József gyermekei, Efraim és Manassé is külön törzset képeztek. Ebben az esetben

úgy hídálja át a tizenkettes számtól való eltekintést a történet, hogy a Lévik törzse tulajdonképpen törzs is, meg nem is.

Tizenkét évesen történik a nagykorúvá avatás szertartása.

Jézus tizenkét évesen vitatkozik a templomban a bölcsékkel.

Tizenkettőnek kell lenni mindenképp Izrael törzseinek, vagyis a Józsefi testvéreknek, és ez a tizenkettő búzáért megy Egyiptomba.

Tizenkét marok búza az egy kéve, tizenkét kéve egy kalangya.

Naomi Bét Léhembe⁸⁷, vagyis a kenyér házába megy, amikor éhínség tör ki, majd Ruth az ő menyé búzakaralászatot szed, amikor megismerkedik Boázzal.

A történet abból a szempontból nyer jelentőséget, hogy innen származik Dávid király.

Az Új Szövetség hagyománya szerint a Dávid házából származik Jézus, aki Bét Léhemben született, és tanításainak lényegét, mint evangéliumot tizenkét tanítványa által küldte szét az egész világba.

Igen szép legenda az erdélyi Szent Anna tóhoz fűződő történet is, amelynek a lényege az, hogy két hatalmas várúr az egymással való vetélkedéseik során, egy olyan csatát vívtak, amelyben az lehetett a győztes, aki szebb fogatot tudott a másoknak mutatni.

Az egyikük gyönyörű lovakat fogott a hintóba, míg a másik tizenkét fiatal lányt, akik testvérek voltak.

A dölyfös és kegyetlen nagyúr korbáccsal ösztökdélte a lányokat, hogy húzzák a hintáját.

Anna a legkisebb a lányok közül, sűrűn imádkozott, hogy a Teremtő szabadítsa meg a testvéreit ettől a szörnyű kintól és megaláztatástól.

A hegy szelleme, (más előadásban a Jóisten), megharagudott a kegyetlen despótára, és ott helyben elsüllyesztette a hintót. Annát átváltoztatta hattyúvá, aki minden évben azon a napon (Anna nap) oda száll és siratja a nővéreit.

Olykor hallani lehet a föld mélyéből hozzá kiáltó testvérek keserves hangjait is, és a hagyomány szerint, Annának a könnyeiből keletkezett maga a csodálatos szépségű Szent Anna tó, amit róla neveztek el.

⁸⁷ (Ruth Könyve, Új Szövetség, Máté Evangéliuma)

A történet igaz és hiteles voltának elengedhetetlen feltétele a tizenkettes szám.

A tizenkettes szám tízszerese a százhusz. Mózes és más ősatya százhusz éves koráig élt. Ezt az élettartamot határozzák meg a genetikusok is az ember lehetséges genetikailag kódolt életidejének.

A tízes szám tízszerese a száz, aminek a gyakorlati jelentőségén túl más jelentései is ismeretesek.

A judaizmus tanítása szerint az igaz ember naponta száz áldást mond el mindenért, amivel az élet megajándékozta. Még a rosszért is áldást kell mondania. Így tett Jób⁸⁸ is, aki semmilyen csapásért, vagy betegségért nem volt hajlandó mást mondani, mint áldást.

Az emberi elme körülbelül száz évet képes átfogni úgy, hogy az ismétetei ne tűnjenek a régmúlt káoszába, vagy a beláthatatlan jövőbe.

Ennek az időtartamnak mindig a közepénél található az ember maga. A száznak a matematikai közepe az ötven. Ez egy rendkívül fontos szám és egyúttal esemény is egy ember életében. Jobél –nek mondják ivritül. És számszerűségében az emberi élet ötvenedik születés napja jelentőségének különlegességében nyilvánul meg, amit hitéleti értelemben is ünnepnek tartanak, és így is ülnék meg.

Ezt a szokást átvették a rómaiak is és elterjedt az egész birodalomban.

Latin változata a jubileum.

A jobél⁸⁹, vagyis az ötvenes szám rituális ünneplési ceremóniáját és fontosságát a pészáchtól számított ötvenedik nap különös hangsúlya is kiemeli. (Ugyanilyen fontosságú az ötvenedik év is.)

Az ötvenedik napnak a különlegessége és fontossága több szempontból is lényeges.

Ezen a napon adta a Teremtő a Törvényt a népe kezébe, Mózes által a Sinaj hegy lábánál.

Egyúttal, a nap fontosságához tartozik, hogy zarándok ünnep és az un. zsengek ünnepe is, vagyis az új termés zsengeinek bemutatásának ünnepe.

⁸⁸ (Szent Biblia: Jób könyve)

⁸⁹ (Szent Biblia III. Mózes 25. rész 11.-12. vers)

Ezen a napon egyébként utalás történik a már említett méhekre, mert ekkor a testet is a megfelelő Rend irányába kell befolyásolni.

Az addigi együttlét meglehetősen zavaros és rendszer nélküli volt, de a Törvény adásától ez megszűnt.

A tejjel és mézzel folyó Kánaán képe a helyes út, vagyis a Rend elővetített képe is egyúttal.

Az ebbéli örömet leginkább a tej és a méz fontosságával hangsúlyozza az Énekek Énekének 4 része 11. verse is, amelyben a zsoltáros a Tórárt személyesíti meg ezzel a metaforával.

Ebben az esetben engem nem annyira a tej, mint inkább a méz izgatott jobban, mivel a már említett méhek megfigyelése, és a kultúrához kapcsolható majdhogynem misztikus tiszteletük érdekelt.

Mint megannyi más fogalom a jobél, vagyis az ötvenes szám is sok áttételen ment keresztül, amire ide ért hozzánk a jelenbe.

Ma már senki nem gondolja, hogy a jubileum, az tulajdonképp ugyanazt jelenti, mint a görög pentateuchos, vagyis magyarítva: pünkösöd.

Különösen nem sokan gondolják a kedves nézők közül, hogy mondjuk egy nagykereskedelmi áruház Európának ezen a részén, amikor egy szintén kereskedelmi tévé csatorna műsorának keretén belül az öt éves jubileumát ünnepli, akkor a Sinaj hegynél történt, a világ erkölcsi történetiségét befolyásoló meghatározó eseményről szólna maga a jubileum szó.

A fogalom etimológiája ebben az esetben nem sokat jelent a tévénézők gondolkozásban.

A számoknak és a hozzájuk tapadt képzeteknek is megvan a maguk életük.

A véletlen (vagy mégsem) Százhalombattára vezette az életem lépteit, ahol olyan életkörülményeim alakultak ki, amelyeknek folytán még inkább a szimbólumok és a legősibb jelentések felé irányult az érdeklődésem.

Százhalombatta egy mesterségesen létrehozott ipari kisváros.

Ha a racionális rendezettséget, vagyis az urbanisztikai rendet vennénk alapul, azt kellene megállapítsuk, hogy a városka a maga tökéletes konstrukciójában tényleg nem más mint az ideális és tökéletes REND.

Csakhogy: az ott élő lakosság a szó szoros értelemben csak lakosság.

Senki nem őslakos.(még)

Mondhatni, a szükségszerűség és az optimális munkalehetőségek matematikai és közgazdasági számításaiból létrehozott város, ahol senki nem honos, és ebből kifolyólag senki, vagy szinte senki nem tekinti a sajátjának.

Mivel a település maga még nincs fél évszázados sem, azt gondoltam, hogy az ott felnövő generáció, majd magáénak tekinti, és a puszta fizikai és ergonómiai élete mellett, szellemileg is részese lesz a saját ottlétének.

Azt hiszem: erre még várnom kell. És nem is keveset.

Annak ellenére, hogy a legmérvökibb rendezettséggel megépített város, amit valaha is láttam az ott élő emberek élete számomra mégis kaotikusnak, vagyis rendezetlennek tűnt.

Sokáig nem értettem ennek az okát, hisz, ha a magyarországi átlag életszínvonalat vesszük alapul, akkor Százhalombatta jóval szerencsésebb helyzetben volt, mint más települések.

Ez leginkább abból adódott, hogy a százhalombattai ember, aki valahonnan máshonnan költözött oda, nem rendelkezett azzal a kozmológiai világtengely képpel, amelyet *Mircea Eliade*⁹⁰ oly fontosnak tart, és amelybe az ott élők énképe beágyazható lett volna.

Nomád, betelepültnek lennének mondhatóak, de hiányzik belőlük a Vajda Mária által említett és az általam megismert román csobán kozmikus világgép-élménye.

Azt, hogy várnom kell, és nem is keveset, amíg ilyen szempontból pozitív elmozdulás történhet, arra alapozom, hogy hiába nő fel az új generáció, mert az elődök nincs mit átadjanak neki.

Annak ellenére gondolom ilyennek a várost, hogy a legrendezettebb város, amit valaha is láttam. (Természetesen a tervezési hibákról, amelyek a

⁹⁰ (A kozmikus ember világgépe 41.old. Mircea Eliade: A szent és a profán, Európa Kiadó Budapest 1987)

szocialista típusú tervgazdálkodást illetik, itt most nem kívánok említést tenni. Az egy teljesen más természetű megközelítés és feldolgozás tárgya lehet.)

És annak ellenére gondolom ezt, hogy egy nagyon is ősi, több, mint 4000 éves temetkezési helyről kapta a nevét.

A város lakosságának csak igen csekély része tudott ezzel azonosulni. Számomra figyelemre méltó lehet ebből a szempontból, hogy olyan valaki volt a legkövetkezetesebb elkötelezettje annak a gondolatnak, hogy a város tulajdonképpen egy ősi, és talán megszentelt területen fekszik, aki nem is lakott a településen.

A városka múzeumának, az igazgatónöje, Dr. Poroszlai Ildikó, elkötelezett híve volt a terület szakrális jellegű múltjának a feltárásának. Az intézményt Matricának hívják, mivel az ókori Rómában már ezen a néven létezett településként a mostani is, és erről, feljegyzések, és régészeti bizonyítékok is maradtak ránk,

Bár a szemléletünk ebben a tárgyban különböző volt, azért néha engem is izgalommal töltött el a rejtély.

Kik élhettek ott?

Miért hozták létre a halomsírokat?

A Rómaiak megtelepedése ott egyszerűen stratégiai okokkal volt magyarázható, és érthető is, akár csak a Dunaújvárosé.

Igen ám, de az ők odaérkezésekor azok a sírok már több mint 2000 évesek voltak.

Kik voltak a település lakói, akik ezeket a monumentálisnak mondható földemlékeket ránk hagyták?

Talán őket is a könnyű védhetőség vonzotta volna oda? Vagy a termékeny talaj? Ma már ezek csak talányok.

A Duna nyugati oldalán magasodó lösz fal különös védelmet nyújthatott az ott élőknek. Keletről a támadás, úgyszólván kizártnak volt tekinthető.

Ha valaki ilyen szándékkal érkezett volna, előbb át kellett volna haladni a nagyon nagy sodrású Dunán, majd egy néhol 200 méter magas majdnem függőleges falat kellett volna megmászni, hogy végre harcolni lehessen.

Abban az időben ez majdnem lehetetlennek tűnt.

Ez persze nem utolsó szempont, de engem mégis inkább a hely szakrális jellege izgatott.

Az anyaföldnek a hatalmas mennyiségű halomba való hordása, mint temetkezési hely.

Dr. Poroszlai Ildikóval abban különbözött a nézetünk, hogy ő a kutató régész szempontjából vizsgálta a helyet, és ez által azt az időt, amelyben keletkezett, míg engem főként az időtlenséghez, mint címzetthez szóló kozmikus üzenet spirituális megtapasztalása, és ennek csakis és kizárólag meditáció útján történő bekövetkezése érdekelt.

Ezt próbáltam is megvalósítani azzal, hogy néha egyedül kimentem oda, és nem csináltam semmi egyebet, csak próbáltam magam arra ösztönözni, hogy ne gondoljak semmire, és előbb utóbb kapcsolatba fogok kerülni a titokzatos elődökkel.

Ez sajnos nem sikerült, mert már a környezetben számos zavaró tényező, mint ennek a kornak a relikviája, ott éktelenkedett. (Hatalmas gyárkémények, zúgó hang az erómű felől, stb.)

Az volt a nézetem, hogy nem kellene bolygatni a halomsírokat, mert ott valakinek a nyugalma és a rangjának az örökkévalóságát piszkálnánk.

Ami közös volt mindkettőnk részéről, a múzeum igazgatónökjével: az a kíváncsiság, amellyel valamit meg szeretünk volna tudni erről.

Nekem elegendő volt ehhez a látvány, amelyet a létrehozási és avatási szertartáson kívül, valószínű örök és fenséges csendbe burkolózásnak szántak.

Ha nem így lett volna, akár más korabeli temetkezési szokások logikájából és kiindulva, akár a mostaniakból is, akkor nem az életteret jelentő településen kívül hozták volna létre, ugyanis akkor a még látható nyomok szerint, a település maga néhány száz méterrel odébb lehetett.

Végül a gazdasági haszonnal is kecsegtető régészi szemlélet kerekedett felül, meg aztán nagyon egyedül voltam a magam elméletével.

Az emberek kíváncsiak voltak. Mindenféle kincsekről lehetett hallani, amelyeket a halmok rejtnek.

Voltak olyan nézetek is a 18. században oda telepített szerb lakosság leszármazottainak körében, akik mára igen kis számmal maradtak a településen, hogy a sírokat már régen kifosztották.

Ez utóbbi látszott igazoltnak, mert számos domb nagyságú sír oldalában üregeket vájtak valakik.

Végül megkezdődött az ásítás.

Ezernyi kamion földet mozgattak meg, hogy szinte semmit, vagy csak a már feltételezett elégetett tetem fából készült sírba helyezett maradványait találják meg, ami így is jelentősnek mondható, de a heurisztikus nagy kincs élmény ezúttal elmaradt.

Kellő reklámmal és előzetes média információterítéssel, végül mégis a várt eredményt hozta meg az esemény.

A régészeti parkot a köztársasági elnök nyitotta meg, és megkezdődött a várva várt érdeklődés mellett az idegenforgalmi haszna is a beruházásnak.

Én mégis azt találtam a legnagyobb eredménynek, hogy a százhalombattaiak figyelme a hely szelleme felé irányult.

Természetesen megjelentek az ilyen szenzációs eseteket követő infrastrukturális beruházások is, amelyek már valami más karakterű tevékenységgel kapcsolatosak, de ha már egyszer a Vatikán sem képzelhető el büfé és wc. nélkül, akkor ezen sem kell nagyon csodálkozni.

Gondolataimat tíz év elteltével egy kicsit igazoltaknak láttam, amikor Mircea Eliade⁹¹ : Mítoszok, álmok, és misztériumok című tanulmánykötetét olvasva a Földanya és a kozmikus hierogámiák című fejezetében azzal szembesültem, hogy egy indián mágus nem akart földműves lenni, amikor leigázták őket.

Az ok egyszerű volt.

A mágus, vagy próféta, ahogy Eliade nevezi, bűnnek tartotta a Földanya testét megsebezni.

A szerző leszögezi, hogy ez nem egyedi eset. A Földanya tisztelete külön tanulmányt érdemelne, ahogy egyik kultúrából a másikba vándorol.

A Föld, mint Nő kozmikus képe nem idegen az európai kultúráktól sem. Már utaltam a kútnál a kihúzott víz első kortyával, mint egy áldozati rítussal a Földanya előtt való tisztelet kifejezésére.

Eliade indián mágusa még az idő kategóriáját is bele számítja ennek a női princípiumnak az embert meghatározó tényébe.

Úgy fordítja európaivá a szerző, hogy latin kifejezést használ az első emberek születésének a körülírására.

⁹¹ (230.-233. old. A Földanya és a kozmikus hierogámiák, 1953 Mítoszok, álmok és misztériumok, Cartaphilus kiadó Budapest 2006)

Úgy nevezi meg, hogy in illo tempore, vagyis azokban az időkben szülte a Földanya az embereket.

A navaho indiánok Eliade szerint a földet „fekvő Asszonyrak” nevezik, aki azzal, hogy méhéből megszülte az embert, különös tiszteletet érdemel.

A római anyajogú társadalom szintén kiemelt szerepet szánt a Földanyának.

Talán legszebb vizuális bizonyítéka számomra az, hogy amikor elérkeztek a mai Százhalombatta területére, akkor ott emelő-szerű föld dombokat találtak, és a helyet elnevezték Matrica-nak, vagyis az anya kedveskedő megszólításával illették azt a teret, amelyen településüket létre hozták. In illo tempore.

Amikor viszont én éltem abban a városban, akkor az 1800-as évek iratai két faluról tettek említést Százhalom⁹² és Bata, vagy Benta, a török időkben Báté. (Néhány okleveles említést is ismer a város története de ezeket én most nem óhajtom említeni, mert nem kapcsolódnak a témámhoz.)

Bár az ott lelhető halomsírok száma nem száz, hanem eredetileg százharmincnál is több, mindazonáltal a hely különleges volta valamilyen nem tudott konvenció alapján, megkövetelte a százazs számmal, mint a misztériummal való telítettség számával való megnevezést.

Ezek a példák, amelyeket eddig említettem, nem mások, mint kísérletek arra, hogy megpróbáljam elméletileg alátámasztani azt az eleve bennünk létező, a mágiával rokonítható, rendszerező hajlamot, amely a kozmikus gondolkodó embert arra készíti, hogy a mindennapi élettel kapcsolatos dolgai közül kiemelje azokat, amelyek számára szellemi közösség teremtők, és szimbolikus jelentőséggel bírnak.

Az én életemet és ezzel a művészetről alkotott elképzeléseimet is nagyban meghatározták a szimbólumok.

A tények ki nem mondhatóságának évtizedei annyira befolyásolták a gondolkodásmódomat, hogy ma már talán ott is szimbólumokat keresek, ahol tulajdonképpen talán nincsenek is.

⁹² (A Település Kezdetei, 19. old Dr. Poroszlai Ildikó Százhalombatta, Tanulmányok a 30 éves város történetéből 1970-2000, Felelős Kiadó: Hamvas Béla Városi Könyvtár és Matrica Múzeum Százhalombatta)

A sok hányattatás, amelyeket személyesen úgy éltem meg, mint valami kaotikus, és kilábalhatatlan állapotot(ka)t, amelyekkel szemben mégis valamilyen kötelezettséget éreztem, a gondolkodásomat és az érzelmi ingadozásaimat, a szimbólumok keresése és érzelmi megközelítése felé vezetett.

Ezek tartalmukban, és a megjelentetésük, megfestésük kapcsán, arra készítették, hogy a rend állapotával megközelíthető szellemben, harmóniává próbáljam tenni őket.

Rendkívül elszomorítónak tartom, amikor azt tapasztalom, hogy az igazi szimbólumokat már látni és értelmezni sem tudjuk.

Csak elmegyünk mellettük és esetleg az észlelés szintjén megrekedünk a szemléletükben.

Értelmezni nem tudjuk már és szerencsés esetben úgy regisztráljuk a tudatunkban, ha egyáltalán megtesszük ezt, mint valami ornamentikává szegényedett kellékeket.

A sok műanyag Mikulás és Szent Család, amelyek karácsony táján lepik el a piacokat csak mennyiségileg jeleznek valamilyen eszmét, amelyek létre hozták őket.

Csak az értelmetlen ornamentika kaotikus halmazát szaporítják.

Nagyon sok az ilyen tartalom nélkülivé vált díszítő elem, amely körbevesz bennünket, és amelyeket talán még ornamentikának sem nevezhetünk.

És ez a dologi természetű áradat csak egyre szaporodik körülöttünk.

Azt látom, hogy a szobrászتانodákban, amelyeket ma épületszobrászatnak nevezünk, az igazi nemes anyagokat gyakran felcserélik a műanyagokkal, és ezzel az ornamentika is elveszti azt a még megmaradt funkcióját is, amiből kinőtt.

Olyan folyamathoz hasonlítanám, mint a Bizáncból elszakadt ikonfestészet, amely előbb nyugaton elvesztette telítettségét, majd egy silányabb megjelenítésben a polgári lakások díszítőjévé vált, majd tovább termelődve a reprodukciós lehetőségek elterjedése útján, egyre inkább a vásári egyszer használatos karácsonyi giccs kategóriájába süllyedt.

Egyre többször és újra megfogalmazódik bennem a kérdés: milyen szimbólumokat, esetleg milyen ornamentikát hagyunk MI magunk után?

Lesz –e olyan, amit a mostan ornamentikájából, vagy, ha úgy tetszik ornamentikátlanságából, mondjuk száz év múlva érdemes lesz megőrizni?

Én valami olyasmit látok, hogy a jelenben a lelketlen díszítő művészet kelléktára csak szaporodik és szaporodik a környezetünkben, míg végül teljesen eláraszt bennünket, és keresgélni fogjuk, hogy hol veszítettük el a lényegét.

Nem is próbálkoztam valamilyenfajta ítélet, vagy igazság megfogalmazásával.

Kizárólag az észrevételeim és tapasztalataim rögzítésére törekedtem, amelyeket, ha lehet a szimultaneitás szemléletmódján keresztül szerettem volna bemutatni. Ezért írtam meg úgy a gondolataimat, ahogy a szem tekintete ugrál egy festett kép felületén, egyik hangsúlyról a másikra, és vissza, miközben mindig megáll a lényegen a tekintet.

Talán ezért is hagyom nyitva magát a kérdést is, mert mindeddig semmilyen váratlan felismeréshez nem vezetett el engem.

Csak újabb gondolatokat szült.

Mégis megreszkírozom, hogy állításként tételezzem, hogy Andy Warhol coca-colás tolakodó ábrái már régen kiléptek a mindenki által elérhető, és fogyasztható, bármilyen, a környezetet díszítő funkciójukból.

Ez már a tökéletes értelmezhetetlenség?

A teljes káosz?

A szétesés?

Maga a DIABOLIKA, ami a szimbolika logikai ellentét párja?

?

(Lehet, hogy nem így van és tévedek. Ennek viszont én örvidenek a legjobban)

Azt hiszem azonban, hogy a görögökről ránk hagyatékozott európai gondolkodást oly nagymértékben meghatározó atlétikai versenyhez hasonlíthatóan, a probléma tovább gördül a profit mítoszának szabályai alapján.

A művészet pedig a saját rendje szerint követni fogja az egyre kaotikusabb valóságot.

Képjegyzék

Vázlatok a Jónás Könyvéhez 2007

1. kép Dorüphorosz vagy „Lándzsavívő” Polükleitosz nyomán i.e. 440-körül, márvány, Louvre
2. kép Vera Muhina: Munkás és Kolhoszparaszt nő 1937 Párizs Világkiállítás, öntöttvas
- 3.kép: Jeff Koons: Made in Heaven 1990. Private collection, Galerie Max Hetzler, Berlin
- 4.kép: Marilyn Monroe (1926-1962) amerikai énekesnő, színésznő, szexszimbólum (fotó)
- 5.-6.kép: Maszkos felvonulás, Eger, 2007-2008, Eszterházy Károly Főiskola, Vizuális Művészeti Tanszék diákjai
- 7.kép: Róma díszkút, az alkotóját nem ismerem, saját felvétel
- 8.kép: Csontváry Kosztka Tivadar: Mária Kútja Názáretben, olaj-vászon, 362x515 cm, Janus Pannonius Múzeum Pécs
- 9.kép: Ősöket ábrázoló Ausztrál festett faragványok, Egyetemes Művészettörténet Park Kiadó Bp.1999.
- 10.kép Giant Horse Barlang: Ausztrália falfestmény kb. i.e. 20.000
- 11.kép: Afrikai Kubamaszk Kongóból, festett fa, háncs – ismeretlen szerző
- 12.kép: Ausztrália Uluru (Ayers Rock) az őslakók kultikus helye
- 13.kép: Noszvaj- Pocem Lovagterem Farkaskő Egyesület (Balázs Péter, Horváth Ottó, Kotormán László, Kotormán Norbert, Pattantyús Gergely és Gálhidy Péter szobrászművészek)
14. kép: Szt. Péter és Marcellinus katakombája, Róma, Via Labicana
- 15.kép: Noszvaj-Pocem, Zeneterem
- 16.kép: Noszvaj- Pocem Mágikus tájszobrászat Farkaskő Egyesület (Balázs Péter, Horváth Ottó, Kotormán László, Kotormán Norbert, Pattantyús Gergely és Gálhidy Péter szobrászművészek)
- 17.kép: Paul Gauguin: Ta Matete, olaj-vászon, 73x93 cm, 1892, Bazel, Kunstmuseum
- 18.kép: Jean-Auguste-Dominique Ingres:A nagy Odaliszk készült: 1814 Louvre, Párizs
- 19.kép: Vajda Lajos: Leányikon, olaj-vászon, 30x50 cm, 1936
- 20.kép: Barcsay Jenő: Félelem, olaj-vászon, 40x30 cm 1974.
21. kép: Deim Pál: Golem 30x40cm olaj-vászon 1990.

- 22.kép: Aknay János: Őrangyal, akril-vászon, 60x80 cm 2003
- 23.kép: Orosz iskola (Teodor Szimeonov műhelye), ikon, Istenszülő Krisztussal
1400-as évek közepe
- 24.kép: id. Pieter Bruegel, Bábel Tornya, olaj-vászon, 1563, Bécs, Kunsthistorisches
Museum
- 25.kép: Goya: Kolosszus, olaj-vászon, 1808-1812, Madrid, Prado
- 26.kép. Colat kínáló Mikulás a piramisok és a Szfinx társaságában, üdvözlő lap,
Egyiptom
27. kép: Borgó: Király és Királynő, olaj-vászon, 300x 100x 130 triptichon, 2004-
2005
- 28.kép:Festett kontyos székek Székely népművészet (Internet letöltés)
- 29.kép: Andrei Rubljov: Szentháromság, ikon, fa, 1411-körül
- 30.kép: Christus Imperator, Ravennai érseki kápolna, mozaik, 494-520
- 31.kép: Michelangelo: A feltámadt Krisztus, 1504, márvány, Santa Maria Sopra
Minerva Székesegyház Róma
- 32.kép: Giorgio De Chirico: A nagy metafizikus olaj-vászon, 1910, New York,
Museum of Modern Art
- 33.kép:Jónás/triptichon,300x100x120cm,olaj,vászon,2005

Felhasznált irodalom

"Jelbeszéd az életünk" Osiris Kiadó Budapest 2002. A Magyar Iparművészeti egyetem Doktori Iskolájának támogatásával-Hankiss Elemér, LEGENDA PROFANA, AVAGY A VILÁG ÚJRAVARÁZSOLÁSA..96, 97,99..117,121.old.)
75 old.

A Világ Vallásai Ventus Libro Kiadó 2006 ...Forrás Könyvek ...Dr. Sean McLoughlin bevezetőjével (University of Leeds) (64.-65. old.)

Arthur C. Danto: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? ATLANTISZ KIADÓ Budapest 1997 112-120 old.....

Babits Mihály : Jónás könyve.....Arcus Kiadó 2001

Bretter György: VÁGYAK EMBEREK ISTENEK Kriterion Könyvkiadó Bukarest 1970

David Piper: A MŰVÉSZET ÉLVEZETE. Helikon Kiadó Budapest1988

Egon Friedell Az újkori Kultúra Története II. Holnap Kiadó Budapest 1990

Egyetemes művészettörténet Park Kiadó Budapest 1999

Gecse Gusztáv: Vallástörténet. Kossuth Kiadó Budapest 1980...69.old.

Haggáda.Dr Munkácsi Ernő tanulmánya. Raj Tamás bevezetőjével. Omzsa kiadás Budapest 1987

Hamvas Béla Tabula Smaragdina, Mágia szutra Életünk Könyvek Kiadó 1994

Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György :JELKÉPTÁR Helikon Kiadó Budapest (1988?)

Internet, Google.hu, Wikipédia....

Israel Meir Lau : A Zsidó élet törvényei Második kiadás. Tel-Aviv 2000

Johannes Itten: A színek művészete. Tanulmányi kiadás. Corvina Kiadó 1978.

Keresztényi József: Kis Olimpiatörténet, Gondolat kiadó, Budapest,1988

Marlo Morgan: Vidd hírét az Igazaknak , Magyar Könyvklub Kiadó Budapest 1996/2001

Mircea Eliade : Mítoszok,álmok és misztériumok (tanulmányok)

Cartaphilus kiadó Budapest 2006.(230.-232 old.)(23.-28.old)(84.-86.old.).

Mircea Eliade: A szent és a profán, Európa Kiadó Budapest 1987

Natale Spineto: Szimbólumok az Emberiség Történetében, Officina96 Kiadó Budapest 2003...Bevezető, 7. old.

Nigel Spivey : VILÁGTEREMTŐ MŰVÉSZET BBC Books 2005 Fordítás: Szabados Levente. Gabo kiadó 2006...A kereszténység kép dilemmája alcím 225-239 old.

Nigel Spivey: VILÁGTEREMTŐ MŰVÉSZET BBC Books... az ausztrál művészettel kapcsolatos tanulmányrész...113.-120 old (Gabo kiadó 2006)

Oláh János: Jóna (Jónás) Könyve, Országos Rabbiképző Zsidó Egyetem.2004.

Sánta Csaba Káosz és Rend elmélkedés, ismeretterjesztő írás 1996 Internet...

Szent Biblia : Jónás Könyve.....799.-800. old.

Szent Biblia Mózes I. könyve 30. rész. 32-43 vers.

Szent Biblia: Mózes I. könyve 11 rész. 1-9. szakasz

Szent Biblia: Ruth könyve

Szent Biblia:Máté Evangéliuma

Történelem, kultúra, medialitás Balassi Kiadó 2003 (Oktatásügyi Minisztérium Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Programja), Kékesi Zoltán: Műalkotás, anyag, médium c. tanulmánya

Vajda Mária: Hol a világ közepe? Parasztvallomások a szerelemről. Kecskemét, Erdei Ferenc Művelődési Központ Kiadója 1988

Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben. Corvina Kiadó 1987. Budapest

Világvallások Képes Enciklopédiája, Magyar könyvklub Kiadó, Budapest 1999

Zrinszky László: Makarenko etikai nézetei. Tankönyvkiadó Budapest 1964 73-

Zsidó Biblia... Dr. Joseph Herman Hertz kommentárjával...Chabad Lubavics Zsidó Nevelési és Oktatási Egyesület kiadása..Budapest, 1996...3.-old.

BORGÓ (György I. Csaba)

Szakmai életrajz

Borgó Képzőművész

Polgári név:(György István Csaba)

1950 május 10-én született Marosvásárhelyen (Románia, Magyar Autonóm Tartomány).1969-ben érettségizett a Bolyai Farkas Gimnáziumban. 1976-1980 között a Kolozsvári Képzőművészeti Főiskolára (Állami Akadémia, ma Egyetem) járt, ahol festőművész-rajztanár diplomát szerzett (mesterei: Paul Sima, Victor Ciato). Tagja a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetségnek, a Magyar Festők Társaságának, a Szentendrei Vajda Lajos Stúdióinak, és a Szentendrei Grafikai Műhelynek.

Alapító tagja a MA.MŰ csoportnak, amelynek 1984-86 és 1989-92 között vezetőségi tagja. Alapító tagja az 1992-ben létrejött Túlsó P.Art Művész csoportnak, A Széchenyi Művészeti Akadémia Észak Magyarországi Csoportjának. Eddigi munkássága során készített festményeket, grafikákat, szobrokat, és monumentális gobelineket. Ezen kívül egyéni és kollektív installációk készítésében és performance-okban vett részt. Az Egri Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékének Docense.

Eddig 55 egyéni kiállítása volt és több mint 200 csoportos kiállításon vett részt külföldön és belföldön egyaránt.

Fontosabb egyéni kiállítások 2000-től:

2000 Budapest, Missionart Galéria, (John France Angol képzőművésszel)

2000 Dresden, Linde Galerie

2001 Budapest, Ernst Múzeum

2001 Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum

2002 Budapest Szinyei Szalon

2002 Ráckeve, Múzeum (Aknay Jánossal és Bereznay Péterrel)

2002 Kapolcs, Művészetek Völgye Fesztivál

2003 Miskolci Egyetem
2003 Miskolci Nemzeti Színház
2003 Miskolc, II.Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár
2003 Budapest, Ma.Mü Galéria
2004 Balassagyarmat, Horváth Endre Galéria
2004 Zalaegerszeg, Zsinagóga, Városi kiállító terem
2005 Szegedi Tudományegyetem JGYTF Rajz Tanszéki Galéria
2005 Szekszárd, Művészetek Háza
2005 Eger, Művészetek Háza
2005 Miskolc Magyar Tudományos Akadémia Miskolci Székháza
2006 Szentendre, Vajda Lajos Stúdió Galériája
2006 Budapest Ma.-Mü Galéria
2008 Bécs Kellergalerie Art.

Fontosabb csoportos kiállítások 2000-től:

2000 Krakkó, Nemzetközi Grafikai Biennálé
2000 Salgótarján, Országos Rajz Biennálé
2000 Miskolc, Országos Grafikai Biennálé
2000 Szentendre, Vajda Lajos Stúdió kiállítása
2000 Eger, Aquarell Biennálé
2000 New York, Mamü kiállítás
2000 Nürnberg, Nemzetközi Grafikai kiállítás
2000 Szekszárd Országos Színesnyomat Biennálé
2001 Szcecin (Lengyel Ország) Nemzetközi Grafikai kiállítás
2001 Budapest, Ma.Mü Galéria Tótsó P.Art Művészcsoporthoz Nemzetközi kiállítása
2001 Szentendre, Művészet Malom: Vajda Lajos Stúdió kiállítása
2001 Szentendre, Művészet Malom: Ma-Mü Jubileumi kiállítása
2001 Békéscsaba, Alföldi Tárlat
2001 Sárospatak, "3 Sziget" című kiállítás
2001 Kanagawa, Japán Nemzetközi Grafikai kiállítás
2002 Miskolc, Országos Grafikai Biennálé

2002 Sárospatak, Baja, Nyíregyháza-Patak művészeti csoporttal
2002 Wien Adriadne Galéria (performance Uta Heineckevel)
2002 Miskolc, Tulsó P. Art Művészcsoport
2002 Eger, Aquarell Biennálé
2002 Szolnok, Visegrádi Országok Nemzetközi Grafikai kiállítása
2002 Budapest, Nemzetközi Kisgrafikai Biennálé
2002 Szentendre, Pest Megyei Képtár
2002 Budapest, Palme Ház, Díjazott Művészek kiállítása
2002 Budapest Műcsarnok, a Szentendrei Vajda Lajos Stúdió 30 éves Jubileumi kiállítása
2003 Salgótarján, Tavaszi Tárlat
2003 Miskolci Egyetem Az Egri Eszterházy Károly Főiskola Rajz Tanszékének kiállítása
2003 Krakó Nemzetközi Grafikai Biennálé
2003 Bangkok, Thailand, Nemzetközi Grafikai kiállítás
2003 Moszkva, Nemzetközi Grafikai kiállítás
2003 Szekszárd, Országos Színesnyomat Biennálé
2003 Kijev, Lavra Gallery-Eurgrafik kiállítás
2004 Győr, Media Wawe Nemzetközi Művészeti Fesztivál
2004 Szentendrei Vajda Lajos Stúdió kiállítása Győr
2004 Miskolci Grafikai Biennálé
2004 Tokyo Magyar Grafikusok kiállítása
2004 Budapest , Csók Galéria az Egri Eszterházy Károly Főiskola Művész Tanárainak kiállítása
2004 Budapest Palme Ház, Maoe Ösztöndíjasok kiállítása
2004 Lipsk (Germany) , Polish Cultural Institute-Eurografik kiállítás
2004 Eger, Aquarell Biennálé
2004 Budapest, Országos, És Nemzetközi Kisgrafikai Biennálé
2004 Oldenburg (Germany), Horst Jansen Múzeum, Krakói Triennálé Grafikai kiállítási anyaga
2004 Győr, Krakói Nemzetközi Grafikai Triennálé anyaga
2005 Szeged, Országos Nyári Tárlat

2005 Békéscsaba Alföldi Tárlat
2005 Tokyo, Magyar Grafikusok kiállítása
2006 Ulan Bator, Magyar Képzőművészek közös kiállítása
2006 Salgótarján, Országos Rajz Biennálé
2007 Salgótarján, Tavasz Tárlat
2007 Miskolci Téli Tárlat
2007 Budapest Kogart Galéria

Díjak:

1987 Szolnoki Képzőművészeti Triennálé Munkajutalom.
1988 Váci Művészeti Fesztivál I.Díj.
1989 Szentendre, Pest Megyei Tárlat 1 éves ösztöndíj.
1991 Ferenci Nóémi Textil Centenárium Budapest III. díj
1991 Neufeld Anna Díj Művészeti Tevékenységért.
1992 Szeged Képzőművészeti Biennálé díja.
1992 Győri Nemzetközi Grafikai Biennálé II.díj
1992 Miskolci Téli Tárlat Festészeti Díja.
1993 Miskolci Grafikai Biennálé Mission Art Galéria díja.
1993 Érdi Művészeti Fesztivál I. díj
1994 Miskolci Téli Tárlat díja
1996 Százhalombatta Város Kultúrájáért díj
1998 Namur (Belgium) Nemzetközi Grafikai Kiállítás kiemelt művésze.
1999 Salgótarjáni Tavasz Tárlat Képzőművészeti díja.
1999 Miskolci Téli Tárlat díja.
2000 Eger Akvarell Biennálé díja
2001 Békéscsabai Alföldi Tárlat díja
2001 Kolozsvár (Románia) Nemzetközi Kisgrafikai Biennálé díja
2002 Eger Akvarell Biennálé díja
2002 Munkácsy-díj
2002 Százhalombatta Város Önkormányzatának díja
2003 Bangkok (Thajföld) Nemzetközi Grafikai Kiállítás díja

2003 Marosvásárhely Bolyai Farkas Gimnázium Arany Oklevele Kitüntetés
2004 Pro Urbe Díj Szentendre (Vajda Lajos Stúdió Tagjaként)
2004 Budapest Kisgrafikai (Országos És Nemzetközi) Biennálé díja.
2005 Szeged Országos Nyári Tárlat díja

Művek közgyűjteményekben:

Európa Parlament, Strassbourg (Franciaország),
Ferenczy Múzeum Szentendre,
Kortárs Képzőművészeti Múzeum, Dunaharaszti,
Kortárs Művészeti Intézet Dunaújváros,
Magyar Ház Gyűjteménye Stockholm,
Magyar Nemzeti Galéria Budapest,
Miskolci Galéria,
Nemzeti Múzeum Kairo (Egyiptom),
Nógrádi Történelmi Múzeum Salgótarján,
Szombathelyi Képtár,
Tragor Ignác Múzeum Vác,
Városi Múzeum Kamiyamada (Japán),
Városi Művészeti Múzeum Győr,
Városi Múzeum Namur (Belgium),
Tokyo Art University Museum (Japán),
Matrica Múzeum Százhalombatta,
Washington, Amerikai Szövetségi Nemzeti Múzeum,
Ernst Múzeum Budapest,
Dobó István Múzeum Eger,
Nemzeti Múzeum Bangkok (Thajföld)