

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

Kovács-Gombos Gábor

**Transzcendencia a művészetben
mint az idea „felragyogása” az anyagban**

DLA értekezés

Témavezető: Dr. habil, DLA Tölg-Molnár Zoltán egyetemi tanár

2009

Tartalomjegyzék

1. Bevezető	3
2. Transzcendencia és művészet	4
1. Az egymást részben fedő fogalmak áttekintése.....	4
2. Transzcendencia és művészet kapcsolata	5
3. Művészet és liturgia viszonyának megváltozása	6
4. A posztszekularizáció ideje	7
5. A kortárs transzcendens művészet.....	8
3. Sóvárgás a transzcendens után.....	9
1. A négy korszak	9
2. Az autonóm ember sóvárgása.....	11
4. Fényhasználat	12
1. Az intervallum fénye	12
2. A mennyei fény	14
3. Az arany.....	15
4. Sötétség, amely fényesebb a fénynél	16
5. A prototípus nyugaton	18
1. Az árnyék.....	18
2. A látomás	18
3. Kép és csoda	20
4. Árnyékban	22
5. A meg nem valósuló mű	24
6. Menekülés az alkotás elől.....	25
7. Menekülés az alkotásba	25
8. Szinkronitás	25
9. Festett zene, spirituális tisztaság és abszolút transzcendencia	27
10. Áldozat.....	31
11. Dionüszosz uralma	33
6. Alkotói magatartás	35
7. A közvetlen út	39
8. A mű anyaga	40
1. Konceptió és matéria.....	40
2. A fény mint a mű anyaga.....	44
3. Fény és egyidejűség.....	45
4. A könyv anyaga	46
5. Írás a képzőművész kezében.....	47
6. Az anyag önmagában.....	49
7. A kifejezhetetlen megragadása	50
8. Tangenciális és radiális energia	52
9. Festmény szögekből	54
10. Fehér árnyék	56
11. Az üres tér.....	59
12. A fekete fény	61

13. A térbe kiterjesztett festmény	63
9. A mű helye.....	66
1. Művek jó helyen – művek megszentelt térben	72
10. Saját művészi program	76
1. Fizikai és metafizikai fény.....	77
2. Az előzmények	77
3. A festés mint menedék	78
4. Az új piktúra	78
5. A kép mint katalizátor	79
6. Fényhasználat	80
7. Szimmetria.....	80
8. Mozdulatlanság.....	80
9. Majdnem monokróm	81
10. A küszöb lét vizuális artikulációja.....	81
11. Meditációs objektum	82
12. A festmény mint imádság	82
13. A bencés diákok véleménye	83
14. Három természeti kép.....	84
15. Építés és öltöztetés.....	85
16. Olaj-vászon.....	85
17. Ecsetkezelés.....	86
18. A program jövője.....	86
11. A művész dolga	88
1. Tér és idő	90
2. Az igazi mű.....	91
12. A hegyen	93
13. Sine loco et anno	94
Köszönetnyilvánítás.....	95
Képjegyzék	95
Idézett irodalom.....	99
Felhasznált irodalom:.....	105
Szakmai életrajz.....	111

1. BEVEZETŐ

Szerző évtizedek óta foglalkozik a címben megfogalmazott problémakörrel. Egyrészt, mint képzőművész, másrészt mint pedagógus. Saját alkotói munkája során éppúgy, mint a képzőművészet tanításában (már amennyiben ez tanítható) pályakezdekéskor szembekerült azokkal az ősi, az emberi létezés lényegét érintő alapkérdésekkel, amelyek megválaszolására a teológia, a filozófia és nem utolsósorban a művészet tesz évezredek óta kísérletet.

Remélhetően az értekezés tükrözi majd a szerző szemléletmódját, aki leginkább a töprengve dolgozó művész-tanár jelzővel illetné magát. Ennek megfelelően tanulmánya nem elméleti síkon kibontakozó festészet-teológiai munka kíván lenni, hanem egy olyan szubjektív elemekkel átszőtt tanulmány, amely a múltból kiindulva a jelenkor művészetének – a képzőművészetben belül is főképpen a festészetnek és valamennyire a szobrászatnak – transzcendens vonulatát próbálja kitapogatni. Az értekezés röviden foglalkozik a transzcendencia és művészet általános értelmezésével, majd a fogalmat leszűkíti az ars sacra zsidó-keresztény hagyományok szerinti felfogásra. Főképpen a filozófiából, teológiából, és természetesen a társművészetekből nyert doktrínákat igyekszik alkalmazni a képzőművészetre általában, majd választott specifikumára, a kortárs képzőművészetre.

Kutató munkája közben szerző megfogalmazza saját ars poeticáját és természetesen keresi és felmutatja az ezzel rokon törekvéseket. Vizsgálja a különféle művészi magatartásformákat és szándékokat – indokolt esetben függetlenül attól, hogy a művész által annyira óhajtott mű egyáltalán létrejön-e, vagy sem.

Szűkebb kutatási területének megfelelően sokat foglalkozik a művészet technikai kérdéseivel, főképpen annak anyagválasztásával. Felkutatja azokat a művészeket és műveket, amelyek sajátos anyaghasználata lehetővé teszi a tanulmány címében megfogalmazott metamorfózist: a holt anyag életre keltését, társalkotói szerepkörbe helyezését.

Szerző szándéka nem egy művészettörténeti áttekintés, ennek megfelelően nem kronológiai sorrendbe rendezettek a tárgyalt elméleti kérdések, magatartásformák, művészi szemléletmódok, anyaghasználati módszerek, konkrét művek és helyszínek illetve művészek. Megkötöttségektől mentesen kezeli és ha szükségesnek látszik, egymás mellé rendeli a térben vagy időben távoli koncepciókat és alkotásokat, abban a reményben, hogy lehetséges kapcsolódási pontjaik segítségével a transzcendencia és az ezzel összefüggő művészi anyaghasználat újabb és újabb aspektusai tárhatók fel. Ezért fordulnak majd elő bizonyos ismétlődések az értekezés folyamán: szükségesnek tűnik ugyanis megmutatni egy-egy fontos gondolat új megjelenési formáját, de ugyanígy szükséges ráirányítanunk a figyelmet azokra az örök tartalmakra és funkciókra, amelyek a művészet specifikumai.

A tanulmány fő kutatási területe a kortárs művészet, de természetesen ezt a célját az időben való alkalmankénti visszatekintés és összehasonlítás nélkül nem érhetné el maradéktalanul.

Az értekezés saját gondolatmenetéhez keres művészeket és műveket. Szerzőtől távol áll a mini monográfiák írásának vágya. Amikor bővebben foglalkozik egy művész munkásságával, akkor azt egy bizonyos koncepció jobb megvilágítása érdekében teszi. Ez az oka, hogy a fejezetcímekben soha nem szerepel művészek neve, hanem általában egy olyan kifejezés olvasható helyette, amelyik az adott tendenciát a legátfogóbban jelzi.

Szerző tudatában van, hogy az elemzetteken túl, még rendkívül sok alkotó szerepelhetne joggal a tanulmányban, de kimaradásukat mégsem tartja hiányosságnak, hiszen – mint már kifejtette – nem a krónikás szerepére vállalkozott, hanem művészként vizsgálva az alkotás folyamatát és célját, kutatásához keresett alkalmas (művészi)anyagot.

Ezért szerepelhet a tanulmány során egy művész többször a különféle témákat tárgyaló fejezetekben, és ugyanígy, azonos gondolatokat dokumentál a dolgozat több, más korban, más társadalmi közegben, vagy más vallásban nevelkedett művésznél.

Születésénél (Győr) és jelenlegi munkahelyénél (Sopron, Nyugat-magyarországi Egyetem) fogva szerző a Nyugat-Dunántúlhoz kötődik. Ezért kapnak nagyobb hangsúlyt Győr, Sopron és Pannonhalma művészeti értékei és ezért hozza távolabbi művészeti példáinak többségét is német nyelvterületről.

Az értekezés tizedik fejezetében foglalkozik saját festészetével. Amennyire lehetséges, kívülről szemléli saját alkotói útját, feltárja azok indítékait és célját. Analizálja saját művészi élmény-és kifejező-eszköztárát, kompozíciós formáit. Tipizálja eddigi festményeit és papírra veti programjának további állomásait.

Végül felvázolja elképzelését a transzcendenciával foglalkozó művészet jövőbeli feladatát illetően.

A tanulmányhoz való anyaggyűjtés során felhasználta a magyar és német nyelvű szakirodalmat, de éppen ilyen fontosnak tartotta a művekkel való találkozást is. Nagyban támaszkodott a művészekkel, művészettörténészekkel és teológusokkal való személyes beszélgetésekre, előadásaikon elhangzottakra. Mivel választott témája nagyon régóta foglalkoztatja, saját kiállításainak megnyitóját már többször összekapcsolta nyilvános kerekasztal beszélgetésekkel – ezeknek írásos változata forrásul szolgált. Forrásként használta azokat a dokumentumokat is, amelyek azokról a konferenciákról, beszélgetésekről készültek, melyeknek meghívott résztvevője volt. Felhasználta saját előadásainak idevágó gondolatait valamint konferencia-kiadványokban, folyóiratokban, könyvben publikált tanulmányait.

A dolgozat nyelvezetében törekszik a lehető legegyszerűbb és érthetőbb fogalmazásra, és a magyar szakkifejezések használatára. A német szövegrészek a szerző nyersfordításai.

A tanulmányhoz nagy mennyiségű képanyag tartozik, szelekciójuk is tükrözi a szerző koncepcióját: dominánsan az absztrakt hazai és nemzetközi kortárs művészet transzcendensre és anyaghasználatra nyitott alkotásaiból összeállított gyűjtemény.

2. TRANSCENDENCIA ÉS MŰVÉSZET

1. AZ EGYMÁST RÉSZBEN FEDŐ FOGALMAK ÁTTEKINTÉSE

Rendkívül szövevényes, sokféle műveltségi területet érintő vizsgálódási terület a transzcendencia és művészet viszonya. Általánosságban művészek által is gyakran használt fogalom mindkettő, de pontos jelentésük nem mindig egyértelmű. Megnehezíti feladatunkat, hogy mindehhez szorosan hozzákapcsolódni látszik a szakrális művészet, az ars sacra, a vallásos művészet, a liturgikus művészet és az egyházművészet szintúgy gyakran használt fogalma. Ezért elsősor a címadó két kifejezés körbejárására törekszünk, meghallgatva tudósok, teológusok, művészettörténészek, művészek definícióját, véleményét. Ezután határozhatjuk meg saját értelmezésünket, amellyel tulajdonképpen be is határoljuk e tanulmány kutatási területét. Ez utóbbi értelmezés csak úgy válik teljessé, ha hozzátesszük az idea és a művészi anyag viszonyáról alkotott elképzeléseinket is.

„Transzcendens: értelemmel fel nem fogható, a megismerés határain túli, tapasztalat feletti, az érzékfeletti, nem anyagi, magasabbrendű, felsőbbrendű. (...) Transzcendentális: tapasztalattól függetlenül létező.”¹ – tudhatjuk meg Bakos Ferentől.

¹ Bakos Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára. Akadémiai Kiadó Budapest, 1976, 860. o.

Hasonló, ám bővebb és művész számára tágabb teret nyitó értelmezést kínál Maróti Gábor teológus. „Transzcendencia: a latin *transcendere* ('átlép, meghalad') szóból, jelentése: 'a benne nem rejtés ténye' (például egy dolog benne nem rejlése a tudatban); *mint* dolog nincs a tudatban, hanem csak *mint* képzet. Átlépés, túlhaladás, felülmúlás; 'magasabb rendű, felsőbb rendű', természetfeletti. Filozófiai megközelítésben: az empirikus valóság nem empirikus lehetőségi feltétele. Transzcendentális: a transzcendencia iránuló; az empirikus valóság nem empirikus lehetőségi feltételére való reflexió.”²

A spiritualitás és a szakralitás művészek által is gyakran és eltérő értelemben hangoztatott fogalmait tanulmányunkban Beke László meghatározása szerint alkalmazzuk, „(...) előbbit tágabb értelmű 'szellemiség'-ként, utóbbit egyedül az Istennek s a Vele egységben lévőknél fönttartott 'szentség' értelmében használva.”³

2. TRANSZCENDENCIA ÉS MŰVÉSZET KAPCSOLATA

Transzcendencia és művészet kapcsolatát világítja meg a művészekhez intézett levelében II. János Pál, aki mindehhez egy költői képet, a „hit horizontja” kifejezést alkalmaz. „Minden igazi művészet a maga sajátos módján az ember és a világ legmélyebb valóságát közelíti meg. Ezért nagyon értékes utat jelentenek a hit horizontján is, ahol az emberi lét és történelem megtalálja teljes jelentését.”⁴

II. János Pál ebben a híres levélben a művészet egészét úgy határozza meg, mint az emberen messze túlmutató küldetést, amely az ember egyik legnemesebb feladata és amely a transzcendencia eredeztethető, s amelynek célja is a transzcendencia. „Isten (...) létbe hívta az embert és feladatul adta neki, hogy művész legyen. A művészi alkotásban bizonyul leginkább Isten képmásának az ember.”⁵ Író és teológus meghatározása ez egyben.

A művészet legtömörebb jellemzését a nagy német író és festő, Hermann Hesse adja. „Művészet: minden dolog mögött megmutatni Istent.”⁶ Ebben a definícióban transzcendencia és művészet olyan szorosan fonódik össze, hogy különválasztásuk lehetetlen. Hesse mondata után nehéz lenne olyan művészeti törekvésekről beszélni, amelyek nélkülözik a transzcenciával való kapcsolatot, ugyanis az a fentiek szerint egészen egyszerűen nem is tekinthető művészetnek. Hesse másik meghatározása arra figyelmeztet bennünket, hogy bármennyire is törekednénk alkotásunkban a természetfölöttihez kapcsolódni, az közvetlen módon szinte lehetetlen; ugyanis a misztika útján való egyesülés az Istennel, illetve az Eucharisztia jelenti a közvetlen kapcsolatot.

A világon keresztül, a világ megismerésén át juthatunk a világ fölé, csak így, alkotásán keresztül ismerhetjük fel mindennek teremtőjét. A művészet egy sajátos állapot gyümölcse: ebben az ajándékul kapott állapotban nyílik csak meg a szemünk, csak ekkor

² Maróti Gábor: Fény és élet. Győri Egyházmegye Pasztorális Helynöksége, Győr, 2005. 136. o.

³ Beke László és Varga Zsuzsa: Lezárás helyett tisztázási kísérlet. „Szakralitás a művészetben” - Beke László és Varga Zsuzsa művészettörténész, Kálmán Peregrin ferences szerzetes-művészettörténész, Balla Lajos és Kovács-Gombos Gábor festőművész, Lovas Ilona képzőművész, Nagy Tamás építész beszélgetése. Elhangzott az ELTE Kölcsey Ferenc Protestáns Szakkollégiumának szervezésében, a Szakralis művészet című háromnapos szimpózium keretében, a Budapesti Németajkú Protestáns Gyülekezet templomában, 2003. október 4-én.

A konferencia beszélgetés összefoglalója. Kézirat, 2003

⁴ II. János Pál pápa levele a művészekhez. 1999 húsvétján. Szent István Társulat, 10. o.

⁵ II. János Pál pápa levele a művészekhez. 1999 húsvétján. Szent István Társulat, 4. o.

⁶ „Kunst ist: hinter jedem Ding Gott zeigen.” In.: Hermann Hesse: Kunst - die Sprache der Seele. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2008, 19. o.

leszünk képesek a világ szemlélésére, újraalkotására. „A művészet a világnak a kegyelem állapotából való szemlélése.”⁷

„A szakralitás fogalmával egyre inkább úgy vagyunk, mint Szent Ágoston az idővel; ha kérdezik, nem tudjuk, mi az, ha nem kérdezik, tudjuk.”⁸ – állapítja meg szellemesen Varga Mátyás, majd hozzáfűzi, hogy annyira eltérő módon használja a kifejezést a szakirodalom, hogy ő maga is (a Szent és a profán a művészetben című írásában) gyakran használja helyette a szentség, vagy egyszerűen csupán a szent kifejezést. Annyit azonban megjegyez, hogy e kifejezések alatt minden esetben a vallásos tapasztalat egy formáját érti.

Ennek a vallásos tapasztalatnak műalkotásban való realizálódását nevezhetjük szent művészetnek.

3. MŰVÉSZET ÉS LITURGIA VISZONYÁNAK MEGVÁLTOZÁSA

Bánhegyi B. Miksa fontosnak tartja megemlíteni, hogy az ilyen, magas színvonalú alkotás igazából csak megszentelt térben és szertartásban nyeri el teljességét, felszentelését kapva meg attól. „Az ars sacra fogalmában találkozunk (...) a művészi szinten megvalósult alkotás és annak alkotója, valamint a befogadó szent hely, tér vagy cselekmény, s ez utóbbi teszi szentté magát a művészetet és annak alkotásait.”⁹ Nyilvánvaló, hogy ebben az esetben az ars sacra teljességének csak egyik – bár nagyon fontos – eleme a festmény, vagy szobor. A művészet nem irányítója, hanem szolgálója a liturgiának.

Ez a viszony változott meg a huszadik század folyamán teljesen. Vanyó László jól jellemzi ezt a folyamatot: „(...) ha valamikor, akkor a modern korban jutott el a művészet abba a fejlődési fázisba, ahol autonómiája, mint benső törvénye akadályozza abban, hogy alkalmazkodjék, hogy 'ancilla' szerepre vállalkozzon.”¹⁰ A művészet azóta tehát öntörvényűen fejlődik – vagy inkább változik. A szekularizáció folyamán egészen leszakadt az egyháztól, egyre inkább önmagával kezdett foglalkozni, kérdésfeltevéseiben is önmagára hagyatkozva.

Mivel megszűnt az egyház irányító és mecénási szerepe, megváltozott az eddig használt kategóriák jelentése is. Újra át kell gondolni, mi is tartozik a szent művészet, a vallásos művészet, az egyházművészet körébe. Bánhegyi Miksa így fogalmaz: „Amikor a pápai megnyilatkozások istentiszteletet és Isten házát, liturgiát és templomot említenek a szent művészettel kapcsolatban, akkor ezzel közvetett módon elhatárolják a szent művészetet a vallásos művészettől, sőt a nem létező, de nagyon sokszor emlegetett egyházművészettől is.”¹¹ Érzékletesen határozza meg a különbségeket Joseph Ratzinger – a jelenlegi pápa, amikor a képeknek a liturgiában betöltendő jövőbeli szerepéről gondolkodik: „Továbbra is különbség marad (...) a szakrális (liturgikus vonatkozású, a templomtérhez tartozó) és az általában vallásos művészet között. A szakrális művészet nem lehet önkényes. A művészet olyan formái, amelyek a dolgokban jelenlévő Logoszt tagadják és az embert az érzékelhetőséghez kötik, a templomi kép értelmével

⁷ „Kunst ist Betrachtung der Welt im Zustand der Gnade.” In.: Hermann Hesse: Kunst - die Sprache der Seele. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2008, 19. o.

⁸ Varga Mátyás: Szent és profán a művészetben. In.: Varga Mátyás: Nyitott rítusok. Vigília Kiadó Budapest, 2008, 41. o.

⁹ Bánhegyi B. Miksa: Ars sacra. In.: Szent művészet. Szerkesztette: Cs. Varga István. Xénia Könyvkiadó Budapest 1994, 13. o.

¹⁰ Vanyó László: Ars sacra - ars liturgika a 20. században. Budapesti Központi Papnevelő Intézet Budapest 1994, 6. o.

¹¹ Bánhegyi B. Miksa: Ars sacra. In.: Szent művészet. Szerkesztette: Cs. Varga István. Xénia Könyvkiadó Budapest 1994, 17. o.

összeegyeztethetetlenek.”¹² Hasonlóképpen vélekedik Kálmán Peregrin is, aki szerint „Isten végtelen szépsége inspirálja a vallásos művészetet, ezen belül kell megkülönböztetni a szorosan vett szakrális művészetet, amely nem bárki Isten keresésének művészi megnyilvánulása, hanem az Egyház szellemében készült, alkalmazott és az Isten jelenlétében felszentelt művészet.” – írja konferencia-összefoglalójában Beke László és Varga Zsuzsa.¹³

Így külön választódik a megszentelt helyeken megjelenő műtárgy és a magánélet szférájában helyet kapó festmény vagy szobor. A lakásokban megjelenő – témájukat tekintve a szenttel foglalkozó művek – nem tekinthetők szó szoros értelemben az ars sacra körébe tartozóaknak. Bánhegyi Miksa szerint e kettő közé képzelik, a szent művészet és a vallásos művészet közé helyezik el többnyire az egyházművészetet. Ez utóbbi, mint hivatalos egyházi művészet, lenne hivatott az egyház által meghatározott elveket, dogmákat képszerűen megjeleníteni. Ezeknek a konkrétan sehol meg nem határozott normáknak megfelelő művészet az esetek többségében csekély esztétikai értékkel bír. Sajnos, sokszor ezek a művek felelősek a jogos kritikákért, megérdemelve az elmaradott, a konzervatív, a giccses jelzőket.

Ezért is elmarasztaló a művészeti előírásokat illetően XVI. Benedek véleménye: „Bizonyára nem szabad merev szabályokat alkotni.”¹⁴

4. A POSZTSZEKULARIZÁCIÓ IDEJE

Az utóbbi évtizedekben egy újabb változás tanúi vagyunk. Varga Mátyás a posztszekularizáció idejeként definiálja jelenünket. Nem szűnt meg a szekularizáció, de a vallás iránti társadalmi igény megnövekedett. „Ez a történelmi egyházak háttérbe szorulásával, valamint új spirituális mozgalmak és magánvallások születésével jár együtt.”¹⁵ „A szekularizáció során láthatatlanná vált vallás ma – a posztszekularizáció korában – újra láthatóvá válik és visszatér a nyilvános térbe. Ez a művészetben nem történik meg nyom nélkül.” – állapítja meg Johannes Stückelberger.¹⁶ A kötöttségektől megszabadult kortárs művészet vallásos érdeklődése tehát megnőtt.

Ezek az alkotások sok esetben nem kapcsolhatók a keresztény liturgia konkrét elemeihez, így szigorú értelemben nem tekinthetők az ars sacra körébe tartozóknak. Transzcendenst kereső, transzcendenssel foglalkozó művek, amelyek szolgálhatnak „andachtsbildként” magánáhitatot vagy (csak) szép festményként esztétikai élvezetet, megjelenhetnek lakásban, irodában, múzeumban. Szükségünk van a látványukra, hiszen a mi jelenünkől, a mi nyelvünkön reflektálnak a megismerhetőn túlira. „Ha a kortárs műveket kirekesztjük a látóterünkől, ha olyan művekből építjük esztétikai környezetünket, amelyek a régiak és a klasszikusok reprodukciói vagy utánérzései, akkor vagy nincsen kapcsolatunk a saját korunkkal, vagy az meglehetősen bizonytalan.”¹⁷ – mondja Varga Mátyás.

¹² Joseph Ratzinger: A liturgia szelleme. Szent István Társulat, Budapest 2002, 120. o.

¹³ Beke László és Varga Zsuzsa: Lezárás helyett tisztázási kísérlet. lásd 3. jegyzet

¹⁴ Joseph Ratzinger: A liturgia szelleme. Szent István Társulat, Budapest 2002, 120. o.

¹⁵ Rítus és metafizikai érzékenység – Beszélgetés Varga Mátyással. (Csanádi-Bognár Sz.) In.: Műértő 2008. július-augusztus

¹⁶ „Die in Zuge der Säkularisierung unsichtbar gewordene Religion erhält heute – im Zeitalter der Postsäkularisierung – eine neue Sichtbarkeit und kehrt in den öffentlichen Raum zurück. Das geht nicht spurlos an der Kunst vorbei.” Johannes Stückelberger: Religion im öffentlichen Raum als Thema der Gegenwartskunst. In.: Kunst und Kirche 04/2008, 5. o.

¹⁷ Rítus és metafizikai érzékenység – Beszélgetés Varga Mátyással. (Csanádi-Bognár Sz.) In.: Műértő 2008. július-augusztus

5. A KORTÁRS TRANZSCENDENS MŰVÉSZET

Tanulmányunk célja a kortárs művészet egészéből kiemelni és felmutatni a transzcendens vonulatot. Csupán a transzcendens műveket vizsgáljuk, nem kizárva annak reményét és lehetőségét, hogy némelyikük belép egyszer a teológusok definíciója szerinti ars sacra körébe is.

Szerző a kortárs transzcendens művészetről vallott véleményét Bokody Péter Művészet, transzcendencia, etika című írásában kifejtett gondolataival igazolja. „Bizonyos művészet (mint út), bizonyos művészek (mint útépítők) és bizonyos esztéták (mint vezetők) nem idegenkednek túlságosan attól, hogy tevékenységüket a világ egyfajta művészi megnyitásként fogják fel az Abszolútumra.”¹⁸ Jelen tanulmány ezzel a bizonyos művészettel és ezekkel a bizonyos művészekkel kíván foglalkozni, tapasztalva, hogy az Abszolútumra való nyitás vágya felerősödött a posztsekularizáció korának alkotóiban. A közvetlen út keresése jellemzi e művészetet, hiszen már mentesült a korábbi (Vanyó László által jellemzett) kötöttségektől. „Ennek a finom mozzanatnak köszönhetően a művészet lerázza magáról a gondolkodás igáját, kilép az ancilla philosophiae szerepéből és azon nyomban olyan területet nyilvánít magáénak, amely meghódításáról a gondolkodás még csak nem is álmodhat.” – fejezzük be Bokody Péter előbb citált gondolatát. Célkitűzésünk ezeknek a területeknek, – Szöllőssy Enikő sorozatcímét kölcsönözve – ezeknek a „Bejáratlan égi tájaknak” a vizsgálata.

Az elmúlt évszázad művészete sokszínű módon keresett és talált kapcsolódási pontot a transzcendenssel, de azt szinte kizárólag az esztétika oldaláról megközelítve. Szilágyi Ákos a művekben megjelenő vallási és esztétikai viszonyát vizsgálva Kierkegaard gondolatát idézi, aki „egykoron azt mondta hogy a kortársakra nézve választásról van szó: választaniuk kell az esztétikai és a vallási között, hogy vagy ezt, vagy azt tegyék meg egyetemes princípiummá és mindent velük magyarázzanak. Ma úgy látszik,” – fűzi hozzá Szilágyi Ákos – „hogy ez a választás új hangsúlyt kapott: aki a vallásit választja, egyszersmind az esztétikait is választja, és megfordítva. Egyik a másik nélkül nem változtatható egyetemes elvvé.”¹⁹

Tanulmányunk címébe beleszóttuk a történetíró Prokopiosznak gondolatát, melyet Faludy Anikó a bizánci monumentális festészetre vonatkoztat: „a szépség nem a materiális világhoz tartozik, hanem szellemi eredetű: az idea átragyogása az anyagon.”²⁰ Úgy véljük ugyanis, hogy képzőművészeti alkotások vizsgálatánál elengedhetetlen az anyagról való értekezés, hiszen ennél a kettős természetű – egyszerre spirituális és materiális – művészeti ágánál a transzcendens hordozója maga az anyag. Ez az önmagában holt anyag képes arra, hogy önmagán felülemelkedve megnyíljon az Abszolútumra.

Szóhasználatunkban azt nevezzük transzcendens műnek, amelyben a transzcendens a művészileg artikulált anyagban mutatkozik meg. Ez többek között a minimal art, a monokróm, az újgeometrikus művek egy részében fellelhető, amelyeknél a művész tudatosan is törekszik arra, hogy a rendkívül esztétikusan kezelt anyag túlmutasson önmagán. Ez a szemlélet az ikontól a (kép)teológiát és nem az esztétikát veszi át. Szerző számára az ikonok és a nyugati kegyképek teológiája, áhítata, devóciós képi ereje ma is lenyűgöző. Mindezek felül, az értelmezésünk szerint kortárs transzcendens művek esztétikájában viszont inkább a huszadik század nagy újítói, Malevics, Mondrian, Kandinszkij, Rothko hatása fedezhető fel. Intellektuális, nem narratív művészet, amely képes anyagával, struktúrájával a transzcendens megidézésére. E geometrikus művek esztétikumá, misztikája – amely parttalan – olyan utat kínál, amely formájában kevésbé, de

¹⁸ Bokody Péter: Művészet, transzcendencia, etika. In.: Pannonhalmi Szemle 2002 X/3, 118. o.

¹⁹ Szilágyi Ákos: Az ikon eseménye. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 9. o.

²⁰ Faludy Anikó: Bizánc festészete és mozaikművészete. Corvina Kiadó Budapest 1982, 10. o.

szellemiségében annál inkább összeegyeztethető az ikon képteológiájával. Nem képes biblia-magyarázatokot, nem a liturgiában konkrét szerepet betöltő képeket vizsgálnunk, hanem olyan transzcendens tartalmakat hordozó műveket, amelyek képesek nézőiket a Logosz felé vezetni. Műveket, amelyek mentesek a naturális ábrázolás terhétől, így szabadságot adnak a szemlélő tekintetnek, – de rendjükkel megakadályozzák a gondolat parttalan kalandozását.

Nem azokat a műveket vizsgáljuk, ahol – Szilágyi Ákos szavaival élve – a spiritualitás, mint negatívum, mint Isten-hiány jelenik meg. Olyan alkotásokkal foglalkozunk inkább, ahol a szakralitás, mint Isten valóságában való tartózkodás érezhető. Függetlennek tartjuk a művek szempontjából, hogy templomtérben, múzeumban vagy lakásban jelennek meg, sőt, éppen azt reméljük, hogy például egy magángyűjtemény részeként néma jelenlétükkel „megszentelik” profán világunkat.

Megszentelik, mert szemlélésükkor fokozatosan „Fölfedezünk egy hasonlóan kötött teremtő valóságot, amelyet isteni rendeltetésre vezethetünk vissza, s amely az emberi lényegben felismerhető.”²¹ – gondoljuk Günther Ueckerrel.

3. SÓVÁRGÁS A TRANSCENDENS UTÁN

1. A NÉGY KORSZAK

Az európai művészet története Hans Sedlmayr felosztása szerint négy nagy egységből áll. Ezek a szakaszok már találó elnevezésükben is utalnak a művészetnek Istennel kapcsolatos pillanatnyi viszonyáról, tanúskodva arról, hogy a művészetnek a szenttel való kapcsolata, ennek a kapcsolatnak a megszakadása, vagy a kapcsolat helyreállítására tett kísérletek sorozata önnön legbenső lényegét érintik.

Lőrinc Zoltán a következőképpen fordítja és összegzi e korszakolás lényegét.²²

Az első korszak az Isten-Uralkodó (Gott-Herrscher). Ez a preromán és a román kor időszaka. Ezt követi a második szakasz, az Isten-Ember (Gott-Mensch), a gótika ideje. Az Isten-Ember és az Isteni Ember, (Gott-Mensch und Göttlicher Mensch) ideája jellemzi a harmadik korszakot, amely a reneszánsz és barokk ideje. Az utolsó, ma is tartó szakasz az Autonóm Ember (Autonomer Mensch) elnevezést kapta.

Az első két szakaszban Isten dominanciája ural gondolatot és művészetet. Bár a Gott-Mensch szóösszetétel utal már a változásra, melynek lényege talán az, hogy az értünk megtestesülő, földi kínokat, sőt a Golgotát vállaló Krisztus személyét állítja középpontba. A Pantokrator szigorúságát a szenvedő Istenember szelídsége váltja fel. „Ezek a képek nem csak az 'epidermiszt', a külső érzékelhető világot mutatják; a csak láthatón átvezetve, az Isten szívére irányuló tekintet is szabaddá teszik számunkra.”²³ – fogalmazza meg XVI. Benedek. Következésképpen terjednek el ekkor az elmélkedést segítő devóciós képek, házioltárok, hordozható oltárok műfajai – ez a fajta magánáhitat, csendes szemlélődés újból és újból forrása lesz a kortárs transzcendens művészetnek és ebben a kontemplatív alkotót és befogadót jellemző vallásos „technikában” fedezhetjük fel a nyugati művészetnek a bizánci ikonokkal való (valójában soha meg nem szakadt) kapcsolatát. „Ikon és devóciós kép bizonyos értelemben egyet jelentenek. Az ikon (...)

²¹ Günther Uecker: ORDOS, Belső Mongólia / ORDOS, Innere Mongolei. In.: Günther Uecker: Nyolc képstruktúra Veszprémnek / Acht Strukturfelder für Veszprém. Verlag Walter Storms, München, 2008, 18. o.

²² Lőrincz Zoltán: Vallás és képzőművészet. In.: Artes salubres. Sorozatszerkesztő: Lőrincz Zoltán. Kiadja a Berzsenyi Dániel Főiskola Szombathely, 1995, 8. o. Lőrincz Zoltán a következő műre hivatkozik: Hans Sedlmayr: Die Zeitalter der abendländischen Kunst. Epochen und Werke. II. K. Wien, 1960.

²³ Joseph Ratzinger: A liturgia szelleme. Szent István Társulat, Budapest 2002, 114. o.

mihelyst a nyugati vallásgyakorlat hatókörébe került, nem is lehetett más, mint devóciós kép.”²⁴ – állapítja meg Hans Belting, a korszak másik jellemző képtípusa, a Mária-táblakép kapcsán. A devóciós képek tették lehetővé a laikusok számára, hogy képmeditációt végezzenek, amely a szenvedő Krisztussal való azonosulás révén saját szenvedéseikre nyújthatott vigaszt, a Mária képek szemlélése révén pedig az oltalom alá kerülés biztonságát éljék meg. A képek áhítatos szemlélése lehetőséget biztosított számukra, hogy a szentekkel azonos állapotba kerülve azt lássák, amelyet ők éltek meg elragadtatásaikban.

A harmadik korszak a Götlicher Mensch ideje. A korábbi egységes világkép felbomlik, a vizsgálódás középpontja Isten helyett maga az ember lesz. Míg a devóciós képeket a laikusok téma, anyag, nagyság meghatározta paraméterek nyomán ítélték meg (és vásárolták pénzért), addig a reneszánsz öntudatra ébredt művésze joggal várja el, hogy művét ne csak vallásos tartalma, hanem esztétikai értéke révén ismerjék el. A festészet végképp kilép a mesterségek sorából és elfoglalja helyét a Parnasszuson, műzsát igényelve magának. A művészet laicizálódásának következménye, hogy a szakrális művészet a világi művészet befolyása alá kerül. „A szakrális művészet elsődleges helyére a művészet szakralitása, illetve a világi művészet szakrális megnyilatkozásai léptek.”²⁵ – jellemzi a folyamatot Kálmán Peregrin.

Ezt erősíti Luther is, aki fellépésével megváltoztatja a képek funkciójáról alkotott eddigi véleményt. Felfogása szerint „a képek sem nem jók, sem nem rosszak, az ember birtokolhatja őket, de el is utasíthatja (Die Bilder sind weder das eine noch das andere, sie sind weder gut noch böse, man kann sie haben oder nicht haben.). A kép tehát Luther szerint privát dolog, annak értelmét csak a szemlélő határozhatja meg.”²⁶ – értelmezi a reformátor gondolatát Sinkó Katalin.

Az önmagáért való művészet egyre erősebben kibontakozó gondolatának koncepciózusan ellentmond az ellenreformáció barokkjá, amely rövid időre visszaállítja a templomi Gesamtkunstwerk eszméjének uralmát. Jó értelemben vett didaktikussága rendkívüli meggyőző erővel rendelkező művek sorát eredményezte. Bár sok alkotás teátrálissága kétségtelen, azonban transzcendens tartalmuk és esztétikumuk egysége a hajdani keresztény aranykor műveit idézi.

Sedlmayr felosztása szerint haladva elérkeztünk a barokk után elkezdődő utolsó, ma is tartó időszakhoz, az Autonomer Mensch uralmának idejéhez. Kezdeté messze nyúlik: már Luthernek a képekkel szemben tanúsított semleges magatartása is hozzájárult az autonóm művészet kialakulásához. Megjegyezzük azonban, hogy ezt a folyamatot nem tekinthetjük egyenes irányúnak és mindenütt végbemenőnek. Jó példával szolgál Raffaello Drezdába került Sixtus-Madonnája, amely fantasztikus hatást gyakorolt a művelt, ám a katolikus egyházművészettől elzárt protestánsokra. A kép iránti rajongásukat e szavakkal jellemzi Schlegel 1799-ben: „’Félő, hogy katolikusokká válnak’, hangoztatták némelyek. ’Nem baj az, ha Raffaello a pap’, válaszolták mások.”²⁷ Lelkesedésük érthető, ha arra gondolunk, hogy ez a déli kép megtestesítette számukra mindazt, amit a felvilágosodás kora már elveszített. A mindinkább szekularizálódó 18. század végi társadalomra az egységes világkép hiánya nyomja rá bélyegét. A tudományos fejlődés eredményeképpen

²⁴ Hans Belting: Kép és kultusz. Balassi Kiadó Budapest, 2000, 383. o.

²⁵ Kálmán Peregrin OFM: Szakrális művészet. In.: Culmen et fons. Malezi – Szent István Társulat Budapest 2004, 71. o.

²⁶ Sinkó Katalin: Templomi képek, biblikus művészet a 19. században. A vallási témák szekularizációja. In.: Artes salubres – Vallás és képzőművészet II. Sorozatszerkesztő: Lőrincz Zoltán. Kiadja a Berzsenyi Dániel Főiskola Szombathely, 1995, 66. o.

²⁷ Schlegel szavait Belting idézi. In.: Hans Belting: Kép és kultusz. Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 508. o.

hatalmassá tágult világban az önálló ember támasz nélkül marad. Művészete immár megszűnik Jákob létrajaként összekötő kapocsként szolgálni föld és ég között. Ez már az autonóm ember egyre autonómabbá váló művészete, amely erejét önnön létéből meríti és amelyben az esztétikum hordozza a szakralitás utáni vágyat.

Mindennek következtében bizonytalanodik el végképp az úgynevezett hivatalos egyházművészet. A 19. század óta tanító célzatú művekkel népesítették be a megszentelt tereket, melyeknek didaktikussága nélkülözi mindkét művészi princípiumot: a szakralitást és az esztétikumot.²⁸ Nem segített a programszerű múltba fordulás sem: a különféle neo stílusok végképp elválasztották a hitet a korszellemtől, s a korszellemmel szinkronitásban alkotó művészeketől.

2. AZ AUTONÓM EMBER SÓVÁRGÁSA

A 20. század elejének modern művészete „azonban a szubjektivitás végső uralma, és az egységes világkép teljes felrúgása volt, amelynek eredményeként elsősorban nem Isten önmagáról szóló kinyilatkoztatására, hanem az ember Istenkeresésére irányították a művészi kifejezésformák érdeklődési körét.” – állapítja meg Kálmán Peregrin.²⁹ Fülep Lajos több mint száz éve megfogalmazott gondolatát idézi Lőrincz Zoltán, amikor a modern művészet magárahagyottságát, és a transzcendens utáni vágyát jellemzi: „Nézzétek, egy fölfelé törő vonal, alatta nincs, amire támaszkodjék, ahová fönt kapcsolódni akar, nem éri el. Lóg a levegőben és nem marad számára más, mint hogy erre a levegőben lógó vonalra, mely egyszerre a kezdet és a vég, hogy erre építsen, mindenkitől külön, kizárólag magára, egy voltára, egyéni voltára.”³⁰

Látjuk, hogy az autonóm ember művészi problémáinak oka alapvetően nem művészi természetű volt és ma sem az. Ezért mondja Konok Tamás, a jelenkorra értve: „Úgy érzem, nem az a fontos, hogy merre tart a művészet, hanem inkább az, merre fordul az emberiség morálja.”³¹

A kortárs művészet Varga Mátyás szerint több úton közelít a szakralitáshoz. Az egyik út oka történeti távlatokban keresendő, lényege pedig a szentképek „érintetlen nyersanyagként” való művészi felhasználása. Ez a teória rávilágít ikon és nyugati szentkép közös tulajdonságaira is, amely már csak azért is figyelemre méltó, mert manapság

²⁸ Az esztétikai szempontból értékelhetetlen szobrok, festmények tömegét érő jogos kritikákra ma is gyakori válasz: de a hívek szeretik; a hívek kívánták; a hívek ajándéka. Mintha a megszentelt tér egy olyasféle közösségi karácsonyfa volna, amelyre bárki ráaggathatja kedves díszait, függetlenül azok esztétikai és spirituális értékeitől és mindenféle egységes rendező elvtől.

Terdik Szilveszter szerzőnél erősebben fogalmaz, amikor a 19. században meghonosodott templomi művészet jelenleg is tapasztalható gyakorlatát bírálja. Mint írja: „(...) különböző stílusokat idéző képek születnek a templomok számára, gyakran a 'vallásos' jelzővel felruházva. El kell ismernünk, hogy ezek fényében a képekkel szembeni bizalmatlanság gyakran jogos, mivel csakis a figurális (és ekkor valóban csak a naturalista és realista értelemben) az egyetlen rajtuk érzékelhető szempont, elképesztő giccseket hozva létre.” Terdik Szilveszter: *Katolicizmus és ikonfestészet*. In.: *Ikonográfia ökümenikus megközelítésben*. (Szerkesztette: Xeravits Géza) Pápai Református Teológiai Akadémia – Pápa, L' Harmattan – Budapest, 2005, 73. oldal

²⁹ Kálmán Peregrin OFM: *Szakraális művészet*. In.: *Culmen et fons. Malezi* – Szent István Társulat Budapest 2004, 72. o.

³⁰ Lőrincz Zoltán: *Vallás és képzőművészet*. In.: *Artes salubres*. Kiadja a Berzsenyi Dániel Főiskola Szombathely, 1995, 15. oldal. Lőrincz Zoltán itt az alábbi műből idéz: Fülep Lajos: *Új művészeti stílus*. In.: *Új szemle*, 1908.

³¹ Konok Tamás: *Korunk művészetének dimenziói*. Konok Tamás előadásának írásos változata, 5. o. Elhangzott a Nyugat-magyarországi Egyetem Benedek Elek Pedagógiai Karán, a Tudomány Napja plenáris előadásaként 2006. november 7-én.

többnyire csak a különbségek hangsúlyozása történik. Az elképzelés felidézi, hogy a zarándokhelyek kegyképei, a kegyképek másolatai, a nyomtatás elterjedésével pedig ezek nyomatai egyre szélesebb körben terjedtek. Eredetüket tekintve valamely veretes, erős spirituális töltéssel rendelkező, a grand art körébe tartozó műalkotás leszármazottai. A sok másolás révén már önálló életet éltek, a hívek támogatása következtében pedig kultikus jelentőséget kaptak. Ezek a képek valamiképpen párhuzamba állíthatóak az ikonokkal. A keleti ikon és a nyugati Mária-kegyhelyek ábrázolásai hasonló – nem esztétikai, inkább képteológiai kategóriában értelmezhetők. Az ikonmásolatok és szentképek többsége – beleértve a ma készült ikonokat is – elszakítva szakralitásától, csupán csak esztétikai normák szerint ítélve, nem tekinthető igényes festménynek. Varga Mátyás szerint ez „a vallásos giccs pedig elindult – lényegében visszafelé – a folklorizálódás útján. Esztétikán kívülsége, és a kánonkövetésben is sajátosan autonóm teológiai státusa, amely leginkább a népi vallásossághoz hasonlítható, egyszerűen felkeltette a művészek érdeklődését.”³² Természetes forrásként, tiszta nyersanyagként kezdtek dolgozni vele.

Talán éppen az előbb vázolt folyamat ellentétéként ébredt fel bizonyos művészekben a vágy, hogy megtapasztalják a vallásosság ősi formáit. A kereszténység előtti, a kereszténységen kívüli kultúrák szertartásait építik be művészetükbe. A mítosztalan szakralitás felmutatását várják az anyagtól. Ide kapcsolhatóak a tudattalan mélyéről feltörő archaikus indulatok metafizikájára építő alkotások is: bármennyire is esztétizáló művek vannak közöttük, – szerző véleménye szerint nem nevezhető szakralitásnak a bennük manifesztálódó vágy, félelem és indulat.

Inkább a világba vetett ember transzcendens utáni sóvárgását érezzük e művekben. Kísérletet arra, hogy a művészet eszközeivel megidézzék azt, amit a tételes vallás formájában maguktól elutasítottak.

Mint látjuk, e kissé szubjektív felosztás szerint is hosszú utat tett meg a művészet, de a transzcendencia – mint meghatározó lényege – soha nem hiányzott belőle. Vagy magától értetődő természetességgel válik eggyé vele, vagy égető hiányként jelenik meg a művekben. A megjelenítés örök vágya motiválja minden kor művészt: megjeleníteni a láthatót, de főképpen arra törekedni, hogy a láthatón keresztül érzékivé váljék a láthatatlan is.

Konok Tamás meggyőződése, hogy „(...) a művészetben egy nagy gondolati ív húzódik az őskortól napjainkig. A megjelenítő erő szelleme, kvalitása és etikája, amely mindig új dimenziók felé törekszik, de lényegében mindenkor az emberi értékek hordozója.”³³

4. FÉNYHASZNÁLAT

1. AZ INTERVALLUM FÉNYE

Az intervallum fényének értelmezése és a kortárs művészettel való lehetséges kapcsolata kifejtésének előfeltétele a keleti kereszténységben oly fontos szerepet játszó ikon néhány tulajdonságának áttekintése. Mielőtt azonban ehhez hozzáfognánk, egészen röviden utalunk a keleti egyháznak a nyugatitól eltérő azon gondolkodásmódjára, amely meghatározó a művész és befogadó ikonnal való viszonyát illetően. Varga Mátyás tömör

³² Varga Mátyás: Szent képek. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 12. o.

³³ Konok Tamás: Korunk művészetének dimenziói. Konok Tamás előadásának írásos változata, 5. o. Elhangzott a Nyugat-magyarországi Egyetem BEP Karán, a Tudomány Napja plenáris előadásaként 2006. november 7-én.

megfogalmazása szerint: „A keleti egyházak (...) az úgynevezett hészükhaszta tanítást fogadták el, amely szerint az Isten lényege szerint örökre (az üdvösségben is!) felfoghatatlan és láthatatlan marad, úgy ebben az életben, mint az eljövendő üdvösségben, de 'tevékenységeiben' (energeiai) ismerszik meg a teremtményeknek. Ahhoz, hogy Isten tevékenységét felismerje az ember, nem kell megvárnia a halált, mert aki szívében megtisztult, már ebben az életben (megfoghatatlan isteni fényként) szemlélheti az Isten működését ebben a világban.”³⁴

A jelenkor művésze számára újra aktuális az ikon háttérének vizsgálata. Ez a homogén háttér ugyanis csöppet sem jelentéktelen eleme a festménynek, ugyanis ez jeleníti meg tulajdonképpen a fényt. Azt a fényt, amely átöleli a teljes felületet, hiszen az ikon nem egy – materiális értelemben konkrét – irányból kapja a megvilágítást. Uszpenszkij szavaival élve: „(...) itt mindent átjár a fény. Isten fény, és az Ő megtestesülése a fény megjelenése a világban: 'Eljöttél, megjelentél, megközelíthetetlen Világosság' (vízkeresztű kondákion).”³⁵

Ez tulajdonképpen a fény értelmezésének egy újabb variánsa.

Fentiek szerint ez a fény nem a Teremtés Könyvében olvasható világosság, mely az első nap egyik legfontosabb isteni tette: „Isten szólt: 'Legyen világosság', és világos lett.”³⁶ Azonnal tudósít minket az Őstörténet szerzője arról is, hogy az imént megteremtett fény, a világosság, és a jó fogalma összetartozik: „Isten látta, hogy a világosság jó.”³⁷ Nyomatékosítja ezt az is, hogy erre a véleményezésre a látja kifejezést használja, amely szintén tartalmazza a fényre való utalást.

Még kevésbé azonosítható az Isten által megteremtett világító égitestek (a Nap és a Hold) sugározta fényvel: „Isten megteremtette a két nagy világítót. A nagyobbik világítót, hogy uralkodjék a nappalon és a kisebbik világítót, hogy uralkodjék az éjszakán, s hozzá még a csillagokat.”³⁸ Mindez a negyedik napon történt, tehát a világító testeknek nincs közvetlen kapcsolatuk az első napon teremtett világossággal.

Az előbb idézett „megközelíthetetlen Világosság” forrása tehát nem a Genézisben leírt eseményekben és jelenségekben keresendő, hanem a meghatározott történelmi időpontban megtestesült, s a halált a halál által legyőző Második Isteni Személynek jelzése a festészet eszközeivel. Ez tulajdonképpen a „Fény és Élet”³⁹ – ahogyan tömören megfogalmazza Maróti Gábor.

„A Húsvét minden *intervallum* jelképe. (...) Ha az ikon időszemlélete az *örökkévalósággá vált jelen*, melyet a *most* és *mindörökkön örökké* közötti intervallum szimbolizál, akkor ennek megfelelő tér a *küszöb*, melyet (...) az ikonon *kívülit* és *belülit* elválasztó *senkiföldje* szimbolizál.”⁴⁰ – írja Sorin Dumitrescu.

Bizonyítéka látható mindebben annak, hogy a jelenkori szakrális festészet igenis támaszkodhat az ikon hagyományára, hogy a fényhasználat különféle mai útjai összekapcsolhatóak ezzel a több, mint ezer éves műfaj szellemiségével. Amennyiben a kortárs nonfiguratív táblakép az ikon teológiájának erre az aspektusára építve a fényszimbolikáját – konkrét (és populáris) utalások nélkül – Krisztus egyik legfőbb tulajdonságának ábrázolására használja, méltán nevezhetjük szakrális jellegű alkotásnak.

³⁴ Varga Mátyás OSB: Az eltérés öröm(hír)e (Gondolatok művészet és hit viszonyáról) kézirat, Pannonhalma, 2000, 3. o.

³⁵ Leonyid Uszpenszkij: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 362. o.

³⁶ Ter 1,3

³⁷ Ter 1,4

³⁸ Ter 1,16

³⁹ Maróti Gábor: Fény és élet. Győri Egyházmegye Pasztorális Helynöksége, Győr, 2005. 3. o. A könyv előszavában Maróti utal II. János Pál pápa jelmondatára, melyet az Eukarisztia évére hirdetett meg 2004-ben: „Jézus Krisztus a harmadik évezred fénye és élete.”

⁴⁰ Sorin Dumitrescu: A küszöb. Kézirat, 7. o.

2. A MENNYEI FÉNY

„Istent nem lényege, hanem energiája szerint nevezik Fénynek.” – idézi Palamasz Szent Gergelyt L. A. Uszpenszkij, majd így folytatja: „Következésképp a fény isteni energia, s éppen ezért azt is mondhatjuk, hogy ez az ikon fő gondolati tartalma. Pontosan ez a fény az ikon szimbolikus nyelvének az alapja.”⁴¹

Mennyei fényről ír avilai Szent Teréz, aki látomásaiban tapasztalta meg ezt a jelenséget, amely tulajdonságait tekintve bizonyos értelemben nyugati empirikus párja lehetne az előbb idézett keleti ikonteológiai okfejtésnek. Ennek a mennyei fénynek jellemzésére álljon itt a tanulmány egyik leghosszabb összefüggő idézeteként a nyugati kereszténység doktornőjének, avilai Szent Teréznek leírása. „Már maga az a fehérség és az a fény is teljesen rendkívüli. Nem valami vakító sugárzás, hanem szelíd fehérség, és nyájas fény, amely végtelenül gyönyörködteti a szemet, anélkül, hogy fárasztaná; (...) Ez a fény teljesen különbözik mindattól, amihez idelent vagyunk szokva; s a napfény, amely testi szemeinknek szolgál, annyira különbözik ettől a világosságtól és ragyogástól, amelyet belső látásunk fog föl, s annyira hitvány hozzá képest, hogy utána legjobban szeretnők föl sem nyitni többé a szemeinket.

Az egyik olyan mintha egy kristályon színtiszta víz csurogna végig, s a nap sugaraiban fűrészténé; míg a másik olyan hozzá képest, mintha sötét, felhős ég alatt, iszapos víz folynék piszkos földön. Nem úgy kell elképzelni a dolgot, mintha az ember valami napot látna, vagy pedig az a fény napfényhez volna hasonló; hanem úgy, hogy az a mennyei fény látszik az igazinak, s hozzá képest ez utóbbi mesterséges fénynek tűnik föl. Ez a fény nem ismer éjszakát; igazi fény lévén, soha semmi nem homályosítja el.”⁴²

Mintha ezt a csupán kevesek számára megtapasztalható „odaáti” fényt keresné saját fantáziájában Günther Uecker, aki művészi, kozmikussá tágított fénymisztikáját a következő, eufórikus mondat-töredékekkel jellemzi: „A fény szárnyakat ad nekünk... Úgy hatol majd át rajtunk, mint a mindenben és a semmin. A szemünk lesz a közel és a távol és körbe fog látni ott, ahol eddig az irány vakká tett... Lélegzetünk a szél lesz... A fény szépsége minden alakot felölt, amit kívánunk és álmodunk.”⁴³ Uecker fénymisztikájának megjelenítő anyagaként a szögelt és fehérre festett felületeket tartotta és tartja ma is alkalmasnak. Itt a különböző irányú megvilágítás hatására keletkező fény és- (halvány) árnyékviszonyok váltják ki a néző tudatában a fent idézett emelkedett állapotot.

Ezek szerint az érzéki (művészi) jelenség segít át a tapasztalhatón túli világba, amelynek talán legkönnyebben megragadható attribútuma maga a fény. Ez az a jelenség, amely művészi eszköz is egyben, amellyel a különféle korok művészete a legkülönbözőbb módon igyekszik a transzcendenciához közelíteni.

⁴¹ Leonyid Uszpenszkij: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 362. o.

⁴² Jézusról nevezett Szent Terézia összes művei – Önéletrajz. (A könyv írását Szent Teréz 1562-ben fejezte be.) Kármelita kiadás. Budapest, 1927, 289. o.

⁴³ „Das Licht wird uns fliegen machen... Es wird durch uns hindurchgehen, wie es durch etwas und nichts geht. Unser Auge wird die Ferne und Nähe sein und wird rundherum blicken, wo uns eine Richtung blind gemacht hat... Unser Atem wird der Wind sein... Die Schönheit des Lichtes wird jede Gestalt annehmen, die wir wünschen und träumen.” In.: Juliane Roh: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971, 167. o.

3. AZ ARANY

A fény megjelenítésére a bizánci művészet az aranyat használja. Természetes módon kínálkozik ez a különféle kultúrában egyaránt legnemesebbnek tartott fém arra, hogy az isteni eredetű fény megjelenítésére használják. Fizikai és kémiai tulajdonságai teszik elsősorban erre alkalmassá. Lágysága miatt könnyen alakítható hidegfolyatással, sajtolással, kalapálással – ezeket a jellemzőit nem csak a képzőművészet, hanem a pénzverés is kihasználta. Lágysága bizonyos esetekben önigazolásra alkalmas tényezővé vált – bevett középkori gyakorlat volt az aranypénz szájba vétele és megharapása, annak ellenőrzésére, hogy kellő tisztaságú (kevés ötvözt – többnyire ezüstöt tartalmazó), és ennek következtében kellően puha, azaz harapható-e.

Túlmutat vizsgálódási körünkön, de mégis érdemes egy gondolatra felfűzni az arany megcsókolásának, szájbevételének – immár minden praktikumtól (eredetiség vizsgálattól) független – atavisztikus rítusát a bekebelezés vágyával, amely nem idegen bizonyos pogány áldozatok szertartásrendjétől. Ezt a vágyat tükrözi a magyar nyelvben az „úgy szereti, majd meg eszi” mondás is.⁴⁴ Az arany passzív fém, korrózióknak ellenáll. Régészek elbeszéléséből tudjuk, hogy úgy bukkannak elő ásatásokkor aranyleletek, hogy szinte csak a rájuk rakódott földtől kellett őket megtisztítani és máris úgy ragyognak, mintha most kerültek volna ki a szobrász műhelyéből. Előző, zárójelben megkockáztatott gondolatunkhoz fűzhető az a magyar régészgyakorlat – melyről szerző Sosztarics Ottó elbeszélése nyomán szerzett tudomást – hogy az aranyleletet szájba véve kell megtisztítani.⁴⁵ Ismételten kérdezhetjük: túl a célszerűségen (tisztítás), nem lappang itt valami ősi vágy, melynek kielégítését szolgálja ez a praktikus cselekedetnek álcázott mágikus szertartástöredék?

Az arany passzivitásából következik egy nagyon fontos tulajdonsága, az úgynevezett romolhatatlanság. Dacol az évezredekkel, az időjárással, nem kezdi ki a savas eső, nem bántják a vegyszerek – fényét örökké megőrzi. Ez a földi romolhatatlansága az aranyaknak párhuzamba állítható Isten égi örökkévalóságával. Szinte törvényszerű, hogy minden kor szent művészete az aranyat használja az öröklét megjelenítésére.

Az arany értékét növeli ritkasága is. Egy aranyból készült műtárgy már önmagában, művészi értékétől függetlenül, pusztán anyaga miatt is értékhordozó. Ezért különösen alkalmas emelkedett (ritka) spirituális értékek megjelenítésére.

Az arany művészi alkalmazásáról már az Ószövetség tudósít. (Vizsgálódásunk természetesen szűkített, hiszen csak a zsidó-keresztény kultúrkört és művészetet érinti.) Itt Mózes kétszer is az aranyat említi először, amikor az Úr parancsa szerint hozzáfog a Szentély felállításához – először akkor, amikor Izrael fiainak közösségét javaik felajánlására szólítja fel: „Ajánljatok fel javaitokból az Úrnak. Akit ösztönöz a szíve, ilyen adományokat hozzon: aranyat, ezüstöt, bronzot (...)”⁴⁶; másodszer akkor, amikor a népnek bemutatja Becaleel polihisztor képzőművészt, akiről így beszél: „(...) eltöltötte Isten lelkével, hozzáértéssel, okossággal, tudással és minden munkára alkalmas ügyességgel, hogy kidolgozza a terveket, megmunkálja az aranyat, az ezüstöt, a bronzot (...).”⁴⁷

Becaleel műve az a két aranszobor is, melyet az Úr parancsainak megfelelően alkotott meg. Ez a mű azért nagyon fontos az ars sacra történetében, mert egyértelműen

⁴⁴ Utalhatunk azokra az esetekre is, ahol a rajongásig szeretett csecsemő „áldozattá” válik: össze-vissza harapdálja a szülő, nagyszülő – véraláfutásos, kékülő (felnőtt!) fognyomokat hagyva a bőrén.

⁴⁵ Sosztarics Ottó régész szóbeli közlése (1982, Sopron, Központi Bányászati Múzeum) nyomán. Sosztarics a nevezett gyakorlatot az emberi nyálban lévő olyan összetevőkkel magyarázta, melyek teljesen megtisztítják az aranytárgyat és így visszaadják annak fényét.

⁴⁶ Kiv 35,5

⁴⁷ Kiv 35,31-32

figurális ábrázolás, – ám jelen esetben anyaga miatt kerül említésre: „(Becaleel) Csinált hozzá két arany kerubot. Művészi munkával alakította ki őket az engesztelés táblájának két végén (...) az engesztelés táblájával egy darabból. (...) A kerubok fölfelé kiterjesztették a szárnyukat és szárnyukkal befőték az engesztelés tábláját. Arcuk egymás felé fordult s tekintetük egyszersmind az engesztelés táblájára szegeződött.”⁴⁸

4. SÖTÉTSÉG, AMELY FÉNYESEBB A FÉNYNÉL

Mint belátható, az arany ragyogása Isten dicsőségének szimbólumává vált. „(...) ez nem allegória és nem is önkényesen kiválasztott hasonlat, hanem annak adekvát kifejezése. Hiszen az arany fényt sugároz, de ez a fényhordozás egyszersmind áthatolhatatlansággal párosul. Az arannak ezek a tulajdonságai azzal a szellemi léttel függenek össze, amelyet az arany kifejezni hivatott, vagy azzal a jelentéssel, amelyet szimbolikusan közvetítenie kell: vagyis Isten tulajdonságaival.”⁴⁹ – állítja Uszpenskij.

A festők által használt aranyban – mint festőanyagban, sajátos módon valósul meg a természeti tapasztalat és teológia szintézise. „Az arannak, a napnak, a fémnek többek között azért nincs színe, mert ezek szinte megegyeznek a nap színével. (...) Az eget semmiféle festékkel nem lehet ábrázolni, csakis az arannyal. Minél tovább szemléljük az eget, különösképpen a nap közelében, annál mélyebben gyökeret ver elménkben az a gondolat, hogy az égbolt legjellegzetesebb jegye nem a kékség, hanem a fényhozó mivolta – az, hogy az égbolt térségét fény itatja át, és e fénytel telt mélységet csak az arannyal lehet ábrázolni; mert a festék szennyezett, síkszerű és áthatolhatatlan. Az ikonfestő tehát a tiszta fényből konstruál, de nem véletlenszerűen, hanem csak azt, ami láthatatlan, ami az elme által felfogható, s tapasztalatunkban adott ugyan, de nem érzéki módon, s ami éppen azért az ábrázolás során minden lényeges vonatkozásban el van különítve az érzéki dolgok ábrázolásaitól.”⁵⁰ – írja Florenszkij.

Beke László szerint: „Azt mindenki tudja a festők közül is, az ékszerészek, tudósok számára is ismeretes, hogy az arany csillog. Azért csillog, mert a nap, a gyertya vagy egyéb fény rávetül, és azt visszaveri. Ez a szó szoros értelemben egy értéknek a csillogása. Ezt még a bankárok is tudják, meg mindannyian, akik a pénzzel dolgoznak, hogy ez sokat ér. Itt valami érték jelenik meg a fénytel és csillogással. A Biblia tele van ilyen képekkel: a fénybe öltözött asszony (a Jelenések könyvében – szerző megjegyzése)⁵¹, a világosság és a sötétség megkülönböztetése.”⁵²

Ismét Uszpenskijt idézzük, aki Nagy Szent Vazulra hivatkozik: „(...) Istenünket cselekvései által ismerjük meg, de magára a Lényeg megközelítésére nem teszünk ígéretet. Mert bár Isten cselekvései elérnek hozzánk, lényege megközelíthetetlen marad.” „Istennek ezt a megközelíthetetlenségét sötétségnek nevezik” – folytatja Uszpenskij és pontosítja ezt két Dionüsziosz Aeropagitész idézettel: „Az isteni sötétség az a 'megközelíthetetlen világosság'⁵³, amelyben, mint mondják, Isten lakik.” Ez a Szent Pál által megfogalmazott „megközelíthetetlen fényesség” tehát Dionüsziosz Aeropagitész szerint „(...) sötétség,

⁴⁸ Kiv 37,7-9

⁴⁹ Leonyid Uszpenskij: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 362. o.

⁵⁰ Pavel Florenszkij: Az ikonosztáz. Typotex Budapest 2005, 127. o.

⁵¹ „Az égen nagy jel tűnt fel: egy asszony, öltözet a nap, lába alatt a hold, fején tizenkét csillagból korona.” (Jel 12,1)

⁵² „Fénykűszőb” Beke László művészettörténész, Kovács-Gombos Gábor festőművész, Martos Gábor irodalomtörténész és Varga Mátyás irodalmár-szerzetes nyilvános beszélgetése, melyre Kovács-Gombos Gábor kiállításának megnyitóját követően, a Pannonhalmi Főapátság Bencés Gimnázium Diákkönyvtárában került sor 2000. november 6-án. Kézirat, a beszélgetés szerkesztett változata.

⁵³ 1Tim 6,16 „(...) aki egyedül halhatatlan, aki megközelíthetetlen fényességben lakik, akit senki nem látott, s nem is láthat (...)”

amely fényesebb a fénynél.”⁵⁴ Ez a megközelíthetetlen világosság vakító, és éppen ezért áthatolhatatlan – gondolkodunk tovább Uspzenszkijjel – szimbolizálható az arannyal, amelyre egyaránt jellemző a vakító fény és az áthatolhatatlanság. Az isteni fény és az áthatolhatatlan sötétség kettősségét jeleníti meg az arany, valami olyat, „(...) amelyik a természetes fénytől, a természetes sötétség ellentététől lényegileg különbözik.”⁵⁵ Ez az áthatolhatatlan fény-sötétség rejti el, teszi számunkra megismerhetetlenné a fény forrását. Keresztes Szent János is – bár más összefüggésbe ágyazottan – prózájában használja a sötét fény fogalmát: a lélek „az isteni szemlélődés sötét sugarában (...) azt is látja most, amit annak előtte nem láthatott (...)”⁵⁶ Az ikon háttérének fénye az a határ, ameddig a művész a megismerésben eljuthat. Ugyanis „az isteni lényeg mindig meghaladja az emberi (...) felfogóképesség határait s ezen határok felismerése (...) a kinyilatkoztatás élő tapasztalatának, a teremtetlen fényből való részesülésnek az eredménye.”⁵⁷

Az intervallum lét, a „küszöb lét” ábrázolásának művészi programja már benne rejlik az ikon teológiájában. „Az ikon tere átlép a mi világunkba, s a mi világunk tere kapcsolatba kerül az ikon világának terével. Az ikonfestés valamiféle misztikus látomáson alapuló festészet, amely – Florenszkij szerint – ott van a nyugati kereszténység bizonyos alkotásaiban.” – vélekedik Varga Mátyás.⁵⁸ Ezek szerint ez a fajta művészi program nem kizárólagosan a – manapság (érthetően és méltán) népszerű – keleti kereszténység sajátossága.

A megközelíthetetlen világosság ábrázolása – immár nem háttérként, hanem a teremtetlen fényre való utalás jeleként – megkísérelhető. Az áthatolhatatlan fény-sötétség Isten sötét ragyogásaként is értelmezhető. A fekete fény természetével, képi megjelenítésének lehetőségeivel foglalkozik már hosszú ideje Tölg-Molnár Zoltán, aki a kép láthatóságának feltételeit kutatva első olvasatra talányosan, ám a fenti kontextusban elhelyezve nagyon is logikusan definiál: „(...) a KÉP, ami számomra igazán 'látszik', az nagyon fekete és még fénylik is.”⁵⁹ (2.) A művész által alkotott fekete művek csillogó, egyenetlen felszíne transzcendens távlatokat nyit meg szemlélőjük előtt. Ha belenézünk ezekbe a fekete felületekbe, ahol sötétség helyett fényben fürödhet tekintetünk, megérthetjük, mennyire helytálló a sötét-ragyogás fogalmának kiterjesztett alkalmazása: nem csupán a teológiában, de a művészetben is.

Annál is inkább indokolt Tölg-Molnár előbb idézett megállapítása és ennek megfelelően redukált színhasználata (amelyre a későbbiekben még visszatérünk), mivel már az ikonok esetében sem kizárólagos az arany használata, azaz más szín is megjelenhetett e funkcióban.

„Egyáltalán nem feltétlen, hogy az a bizonyos ikon-festészet (...) mindig arany háttérrel alkalmaz.”⁶⁰ – állítja Beke László. A kortárs művészetben sem példa nélküli az aranyak más színnel való helyettesítése. A legkézenfekvőbb a metálszínhez hasonló földfestékekkel való helyettesítés: az okker használata. Ezt teszi Stefanovits Péter is az Őseinket felhozád című sorozatában, ahol „az okkerrel felvitt gyönyörű tárgyak szakrális jelentőségűvé válnak a kozmikus reminiscenciákat hordozó fekete-fehér természet tájképi

⁵⁴ Leonyid Uspzenszkij: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 362. o.

⁵⁵ Leonyid Uspzenszkij: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 362. o.

⁵⁶ Keresztes Szent János: A lélek sötét éjszakája. Európa Könyvkiadó Budapest, 1999, 131. o.

⁵⁷ Leonyid Uspzenszkij: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 363. o.

⁵⁸ Varga Mátyás OSB: Az eltérés öröm(hír)e (Gondolatok művészet és hit viszonyáról) kézirat, Pannonhalma, 2000, 5. o.

⁵⁹ Tölg-Molnár Zoltán: Mikor látszik egy KÉP? In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004, 9. o.

⁶⁰ „Fényküszöb” Beke László, Kovács-Gombos Gábor, Martos Gábor és Varga Mátyás nyilvános beszélgetése a Pannonhalmi Főapátság Bencés Gimnázium Diákkönyvtárában 2000. november 6-án. Kézirat.

részleteiben.” – írja Keserü Katalin, majd utal arra, hogy „az okker (...) az arany profán vagy egyszerű, hétköznapi változata, metafizikus összefüggéseket hordoz.”⁶¹ (3.) Ma már a festékgyárak olajban sokfajta okkerszint tartalmazó tubust kínálnak a művészeknek: szerző véleménye szerint közülük az aranyokker névre hallgató olajfesték utal leginkább a metálszínre – ez természetesen nem arany imitáció.

A sötét-ragyogás értelmezése viszont óriási távlatokat nyit a „küszöb” ábrázolásában, nem csak színt, hanem tónust illetően is.

5. A PROTOTÍPUS NYUGATON

1. AZ ÁRNYÉK

Visszatérve a látható fény problematikájára, nem feledkezhetünk meg a fény hiányának, a sötétnek és az árnyéknak a vizsgálatáról.

Példát az árnyék értelmezésére ismét a Biblia kínál. „Még a betegeket is kivitték az utcára, hordágyra feltették őket, hogyha Péter arra megy, legalább az árnyéka érje egyiket-másikat.”⁶² – olvasható az Apostolok cselekedeteiben. A jelenetet Masaccio megfestette 1426-1427 között Firenzében, a Santa Mariad el Carmine Brancacci-kápolnájában. (4.) Árnyék-értelmezésünkhöz segítünk az említett Szentírás-idézeten kívül ez a kép.

Masaccio Szent Péter az árnyékával gyógyít című freskója méltán tekinthető a bizánci típusú fényhasználat nyugati kísérletének. Az Apostolok cselekedeteiben leírt esemény nem szólhat a teremtett fény hiányáról, az árnyékról, hiszen akkor az üres, a semmi jelenne meg – az a terület, amely a nap fényét nélkülözi. Ez esetben Szent Péter azzal a tétellel, hogy a betegek elől testével eltakarja a napot (Diogenész és Nagy Sándor esetéhez hasonlóan), csak a kevesebbet, sőt, a negatívumot, a teremtett fény hiányát okozná árnyékvetésével – azaz egy nagyon fontos dolgot elvenne a betegektől.

A Szentírás és Masaccio festménye szerint azonban itt valami egészen más, valami rendkívüli történik. Szent Péter nem elvesz, hanem ad! Az apostol árnyéka nem negatívumként, hanem eleven, aktív hatóerőként, érzékelhetően „létező erőként” fejt ki gyógyító hatását. Ez már viszont nem lehet más, mint Isten áthatolhatatlan vakító lényege, a teremtetlen fény sötét ragyogása.

Ezt látszik igazolni az apostol testtartása, tekintete is. „A küldetése tudatában levő Péter tekintetét nem a nyomorékokra, hanem az előtte álló, láthatatlan feladatra függeszti, vonulásának ünnepélyes ritmusa nem a szigorú igazságszolgáltatást, hanem az isteni jóságot jelképezi.”⁶³ – állapítja meg Takács József. Péter tekintete nem a látható fény forrásával, hanem magával a teremtetlen fénnel, Istennel keresi a kapcsolatot.

2. A LÁTOMÁS

Florenszkij megállapítására reflektálva állíthatjuk tehát, hogy az elmúlt évszázadok nyugati művészetben is fellelhető az ikonfestészet elveivel analóg művészeti gyakorlat. Szükséges azonban megjegyeznünk, hogy amikor Florenszkij a nyugati reneszánsz művészet misztikus-látomásos vonulatáról beszél – melyet a keleti szemlélethez hasonlónak tart – akkor éppen egy olyan művészre gondol, aki az érett reneszánsz egyik legnagyobb alakja, s így a hagyományos művészettörténeti szemlélet szerint a legkevésbé tartanánk a „prototípus” megszállott keresőjének. Raffaello Santi (1483-1520) kora és művészete ugyanis a Sedlmayr által megállapított korszakok közül a Göttlicher Mensch-

⁶¹ Keserü Katalin: Stefanovits Péterről. In.: Stefanovits. Budapest 2007, 48. o.

⁶² Apcsel 5,15

⁶³ Takács József: Masaccio. Corvina Kiadó Budapest 1980, 14. tábla

nek felel meg. Florenszkij egy Raffaello által írt levél rejtélyes mondatára hivatkozik, amely szerint „A világban oly kevés ábrázolás van a női szépségről; ezért is nőtt hozzám egy titkos kép, amely időnként meglátogatja a lelkemet.”⁶⁴ A mondat értelmét Bramante írásának segítségével fejthetjük meg. Bramantének ugyanis Raffaello bizalmasan elmesélte a látomása történetét. Idézzük fel az elbeszélés legfontosabb eseményét.

Raffaello egy éjjel, miután szokása szerint a Szűzanyához imádkozott, elaludt. Hamarosan felriadt álmából és tekintetét a falon lógó, saját maga által festett, még be nem fejezett Madonna festménye vonta magára. A kép ekkor a szeme láttára átalakult egy fénylő, csodálatos jelenéssé, oly tökéletesnek és élőnek tűnt, hogy szinte mozogni látszott. „Olyannyira kifejezte önnön isteni mivoltát, hogy a megdöbbsent Raffaello szeméből patakzani kezdtek a könnyek.” – jegyezte fel Bramante. A festő lelkében örökre rögzült a képmás és ez segítette későbbi művészi munkájában. Ugyanis „A legcsodálatosabb az, hogy Raffaello épp azt találta meg benne, amit egész életében keresett, és amiről sötét, homályos előérzete volt.” – fűzi hozzá Bramante.⁶⁵ Raffaellónak tehát olyan látomás adatott, melyben saját, még tökéletlen, az anyagi világból származó műve alakul át a prototípusá. Önnön isteni mivoltával lesz azonos! Doxológia ez, idézhetjük is a festő reakciója nyomán a római katolikus liturgiából: „Hálát adunk neked nagy dicsőségedért”. Fordítottja történik itt annak a megszokott festői gyakorlatnak, amikor valami lappangó sejtelem nyomán kezd el dolgozni a festő, és elképzelését elkezdi matériába önteni, de műve többnyire jóval gyengébb az alkotásra ösztönző belső képnél. Tovább dolgozva igyekszik egyre közelebb kerülni ehhez, de általában a kész festmény is csak halovány visszfénye annak, amit megjeleníteni kívánt. Raffaello esetében a sokszor méltatlanul emlegetett „kegyelmi állapot” valósul meg: ajándékképpen mutatkozik meg számára az isteni szubsztancia, önnön dicsőségében ragyogva. Festői ecsetvonás nélkül alakul át festménye: felfénylik az idea az anyagban.⁶⁶ (5-6.)

Első pillantásra párhuzamba állítható az éjszaka, a festő ágya mellé állított kép, Salvador Dalí alkotói módszerével: Dalí arra ügyelt, hogy elalvás előtti utolsó pillantása félkész festményére essen és igyekezett ébrenléte utolsó gondolatait is a képnél tartani, reménykedve abban, hogy álmában megoldást talál festői problémáira. „Úgy igyekeztem elaludni, hogy közben néztem a vásznat, hadd ragadjon meg bennem a rajz, mialatt alszom. Néha, az éj kellős közepén, fölkeltem, hogy egy pillanatra a holdvilágnál lássam a vásznat. Az is előfordult, hogy két alvási periódus között villanyt gyújtottam, szemlélni a művet, amelytől képtelen voltam elszakadni.”⁶⁷ – olvashatjuk a S. D. titkos élete címmel publikált önéletrajzában. Reggel első pillantása ismét a képre esett, összevethette a még el nem illanó álombélivel, és azonnal nekilátott a kép továbbfestésének. Dalí őszintén bevallja, hogy ez nem mindig volt könnyű, és erőfeszítésmentes munka. „Az állvány előtt ültömben egész nap úgy néztem a festővásznat, mint valami médium, hadd lássam, mint árasztja felém a saját képzeletvilágom elemeit. Amikor az egyes képelemek már egészen pontosan

⁶⁴ Raffaello a levelet Baldassare Castiglione grófnak írta. In.: Pavel Florenszkij: Az ikonosztáz. Typotex Budapest 2005, 63. o.

⁶⁵ Pavel Florenszkij: Az ikonosztáz. Typotex Budapest 2005, 65. o.

⁶⁶ Ezt a művészlegendát hozták kapcsolatba később Raffaello Sixtus-Madonnájával – írja Belting, Johannes Riepenhausen: Raffaello álma című művére hivatkozva. Ezen az 1816-ban készült metszeten a művészt látjuk középen, amint fejét megtámasztva éppen elaludt. Másik kezében még ott az ecset. A kép baloldalán áll a befejezetlen kép, a Madonna alakja még vázlatos. Jobboldalt (amerre a festő bóbiskoló feje ösztönösen fordul) jelenik meg a Szűzanya, a kis Jézussal a karjában, pontosan olyan pózban, amilyennek a Sixtus-Madonnáról ismerjük. Ezek szerint a művész látomása valamint művészi ideája egy konkrét eseményhez és egy valóságosan létező, tehát bármikor megnézhető és tanulmányozható műhöz kapcsolódna. In.: Hans Belting: Kép és kultusz. Balassi Kiadó Budapest, 2000, 508. o.

⁶⁷ La Vie secrète de Salvador Dalí (Salvador Dalí titkos élete). Párizs, La Table ronde, 1942, 169. o. In.: René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 59. o.

elhelyezkedtek a kép egészében, rögtön, azon melegében megfestettem őket. Néha azonban órákig kellett várnom, és mozdulatlan ecsettel a kézben tétlenkednem, amíg végre jelentkezett valami.”⁶⁸

Erről a Dalira oly jellemző onirikus technikáról állapítja meg René Passeron: „Dali maga is médium volt tehát, aki várta önnön zsenijének látogatását, mégpedig valamiféle szorongó mozdulatlanságban (...)”⁶⁹

Ehhez hasonló művészi vágyról és módszerről már Hermann Hesse is ír egyik festő-elbeszélésében. Ez „(...) a Rosshalde, 1914-ből, melynek hőse, Johann Veraguth munkában töltött napjának utolsó perceiben festőállványa előtt ül, s tágra nyílt szemmel mered a készülő képre, hogy ágyába és álmába ne vigyen magával más látomást, mint azét a festményét, amelyen dolgozik.” – foglalja össze a számunkra leglényegesebbet Gábor György.⁷⁰

Visszatérve a Raffaello által megélt eseményre, most látható csak igazából annak emelkedettsége és könnyedsége – amely leginkább abban ragadható meg, hogy a festővel egész egyszerűen történnek(!) a dolgok; hogy a csoda minden előzetes kérés, ráhatás nélkül való. Ezzel szemben a szürrealisztikus módszer a tudatalattival kívánt kommunikálni, s amennyire lehetséges, kierőszakolni az álombéli „látomást”. Dali önmagában lefelé hatolva kereste géniuszának érintését, míg Raffaello önmagából kilépve fölfelé törekszik. Dali saját művéből merít inspirációt, Raffaello ellenben elalvás előtt imádkozik, s kegyelmi ajándékát éber állapotban kapja meg, nem valami maszatos álom-ébrenlét határán. Ajándéka tisztaságát későbbi munkássága, a mű tisztasága, a látomás pontosan felidézhető mivolta hitelesíti.

Az alkotást segítő inspiráció természetéről másképpen vélekedik Kandinszkij, aki szerint az igazi műalkotás születése titok, de az mindenképpen feltétele, hogy a művészen eleven lélek lakozzék. „A lelke maga is megtalálja, mit mondania kell, még akkor is, ha pillanatnyilag el sem jut a művész tudatáig. A lélek belső hangja súgja meg neki, hogy milyen formára van szüksége, és hogy honnan – a külső vagy a belső 'természetből' – merítse ezt a formát.”⁷¹ Kandinszkij Arnold Böcklinre hivatkozik, aki szerint gyakori, hogy még a cél is egészen váratlanul világosodik meg a művészen.

3. KÉP ÉS CSODA

Szücs Miklós a következőképpen gondolkodik a művészet csodájáról, az alkotó sötétben tapogatózásáról: „(...) A festés nem 'állás'. A festés az élet. A festés a legnagyobb kaland az életben. Mindig újból kell kezdeni, mindig vissza a startvonalhoz. Minden új vászon egy vadonatúj kaland: amikor nekikezdek, fogalmam sincs, hová jutunk, jutunk-e egyáltalán valahová? Ha valamit soha nem untam életben, az a képcsínálás. Nem öröm rossz képekkel bajlódni (hiszen ha nem rossz, akkor készen van), de soha nem tudod, hogy a következő pillanatban nem történik-e valami csoda. És néha történik!”⁷² Szücs Miklós az alkotómunka első részében a saját maga által készített fényképeket tanulmányozza. Ezek a fényképek valamiképpen jelenkori festői vázlatnak is tekinthetőek. Az alkotás misztériuma a fotó révén bizonyos értelemben visszafelé irányuló folyamatot indukál. Homályos sejtések, képekben nehezen megfogalmazható emlékek, érzelmi

⁶⁸ René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 59. o.

⁶⁹ René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 59. o.

⁷⁰ Gábor György: Ingres hegedűje. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1972, 510. o.

⁷¹ Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben. Corvina Kiadó Budapest, 1987, 88. o.

⁷² Szücs Miklóssal Bencze Mariann beszélget, Állandóan van valami dolgom. In.: Pannonhalmi szemle 2005 XIII/3, 125. o.

állapotok és vágyak ezek. Valamiképpen mindig szinkronban vannak az alkotó lelkében szunnyadó ideával, a lélek belső hangjával. Ezt a – Kandinszkij által olyan szépen definiált – belső hangot hallhatja meg a művész egy-egy fényképében, mely hívja arra, hogy a festményének inspiráló forrása legyen. „ (...) Az igazi kemény munka a fotók kiválasztása. (...) Valahogy úgy képelem, hogy minden alkotó embernek a fejében (vállában, gyomrában) van egy valamifajta alapkép. Talán az őskép – mint az össejt – szó használható. A munka minden szakaszában ez az őskép valahol bennem jelen van: hozzáigazítva választom ki sok-sok munkával azt a néhány fotót, ahonnan egy-egy kép útnak indul, de ehhez az ősképhez igazítom ösztönösen a készülő képet a festés során is. Döntéseim talán így születnek: beilleszthető-e ez a kép, ez a képrészlet, ez a szín a bennem lakó nagy 'őskép puzzle-ba', mert ha úgy érzem, nem, akkor mennie kell.”⁷³

Hogy mennyire aktuális ma is Böcklin megállapítása, mely szerint a művészet nagyszabású improvizáció, azt Szücs Miklós őszinte és élményszerű vallomásának folytatásában látjuk igazolódni. „ (...) Amikor elkezdek egy képet, nem tudom, mi lesz belőle. Egy kiválasztott színnel, mondjuk egy okkerrel szoktam fölvezetni, ami – ha esetleg el is tűnik onnan – végigkíséri a képet. A lényegről – amíg festem – biztosan fogalmam sincs. Ott születik. Mint a magzat az anyja hasában: rugdos már vadul, vannak nyugtalanabb napjai... De hogy szeretni fogja-e a spenótot, pocakos osztályvezető lesz vagy buddhista szerzetes, azt nem lehet tudni.”⁷⁴

Az előbbi vallomás egy jelenleg figurális képeket festő művész alkotói technikájába engedett bepillantást, ahol magától értetődőnek tűnik a valóság látszati képét rögzítő gépi eljárások segítségül hívása. A nonfiguratív képek esetében nagyobb jelentőséget kap az a belső látás, az a misztikus élmény, amelynek körbejárására teszünk folyamatosan kísérletet. Bullás József saját festészetében az anyaggal való küzdelmet nagyon lényeges elemnek tartja. A képzelet, a lélek hangja, a bennünk rejtőző archaikus kép többnyire nehezen változik anyagi valósággá. Ez a nehézség és alkotói gyötrelem egyben a művész legnagyobb gyönyörének forrása. Ezért állítja Bullás, hogy a festészetten kívül semmiféle más kifejezőeszköz nem alkalmas számára, ugyanis a számára nélkülözhetetlen közvetlenséget csak a vászon előtt egyedül állva élheti át. „A festésnek íze, szaga, nagysága van. Azért fontos maga a festék, a vászon, mert közvetlen testiséget, érzékiséget jelent. A computerből hiányolom az anyagszerűséget. Ha olajjal dolgozom, akkor közvetlenül elé kell, hogy álljak egy adott méretű vászonnak, és itt dől el minden. Benne van az egész történetem, ahogy elkezdem, sírtam, nevettem, őrjöngtem, ez mind beleég a képbe. Mert anyaga van, és ezzel az anyaggal közvetlenül, saját kezemmel és szellememből fakadó energiáimmal, habitusommal megküzdöttem. Ez egy olyan fajta misztikum, amit nem akarok kikerülni.”⁷⁵

Más festőnél a várakozásnak nevezhető állapot az, amelyet triviálisan csodakeresésnek is tarthatnánk, s így, mint komoly alkotóhoz méltatlan magatartást, elutasíthatnánk. Valójában ez a látszólagos tétlenség leginkább egy misztikus ajándékvárással hozható összefüggésbe, de benne van a művészi alázat is. Amikor a művész ráébred ugyanis arra, hogy önnön erejéből képtelen a mű létbe hívására, akkor már azt is tudja, hogy a művet csak ajándékképpen kaphatja meg. Hogy kitől várja és kapja az

⁷³ Szücs Miklóssal Bencze Mariann beszélget, Állandóan van valami dolgom. In.: Pannonhalmi szemle 2005 XIII/3, 127. o.

⁷⁴ Szücs Miklóssal Bencze Mariann beszélget, Állandóan van valami dolgom. In.: Pannonhalmi szemle 2005 XIII/3, 126. o.

⁷⁵ Mútermi beszélgetés Bullás Józseffel. In.: Vadnai Galéria 2003. Szerkesztette: Perenyei Monika. Kiadó Vadnai Galéria Budapest 2003, 26. o.

ajándékot, az már persze a művész szuverén döntése. Váli Dezsőről Szüts Miklós tudja, kitől kapja ajándékát: „(...) naphosszat, mit naphosszat: élethosszat áldogál félkész képei előtt és vár. Cserélgeti egymás mellett a többnyire rémes, vagy legfeljebb majdnem jó színeket, és vár. Mint Pilinszky mondta: a magaslesen, hogy jöjjön a vad. És néha jön. Egyetlen vonal, egy másik szürke folt: és a semmiből (...) előbújik... Mi is? Ahogy Váli szokta mondani: Isten palástjának szegélye.”⁷⁶

Nem festőművész látomásáról, hanem festő által dokumentált misztikus fényjelenségről értekezhetünk Jan van Eyck fiatalkorában festett műve, a Madonna a templomban⁷⁷ című kisméretű képe kapcsán. (7.) Az első pillantásra semmi rendkívülit nem mutató festmény akkor válik izgalmassá, amikor összevetjük a katedrális belső terének megvilágítását az égtájakkal. Amennyiben keletelt templommal van dolgunk – és ez Eyck idejében természetesnek számított – akkor a napfény egyedül onnan nem jöhet, ahonnan a művész jönni enged: északról. Északi napfény áramlik be az ablakokon s ebben ragyog a Szűzanya. Nem gondolhatunk másra, mint nem természetes eredetű fényre, valamiféle látomásra – ezt látszik igazolni a koronát viselő Madonna irreálisan nagy mérete is, amely szinte szétfeszíti a teljes templombelső. Eyck szemérmessége azonban nem engedi, hogy a misztikum valamiféle dagályos pátosszal uralja a képet: finom vizuális utalásait csak a liturgikus ismeretekkel felvértezett néző érti.

4. ÁRNYÉKBAN

Az árnyék értelmezésének a Masaccio-műnél jóval profánabb, a személyestől az általános felé tagított újfajta módszerét láthatjuk Picasso Árnyék című festményén. (8.)

„(...) A középben látható árnyékkontúrok Picasso testalkatát, gömbölyű fejformáját leplezik le. A festő egy beszélgetés során így kommentálja ezt a művet: 'Ez volt a hálószobánk. Látják az árnyékomat? Épp akkor jöttem el az ablaktól; látják az árnyékomat és a nap fényét, amely az ágyra és a parkettára vetődik?' – idézi a festő gondolatait Florian Siffer.⁷⁸ A festményben Picasso kihasználja az árnyéknak azt az izgalmas tulajdonságát, hogy az csupán utal az őt vető testre és így annak értelmezése nagymértékben a festmény szemlélőjének képzeletére van bízva. Így vélekedik Egry József is, amikor a következő megállapítást veti papírra. „A tárgy árnyéka sokszor többet mond a tárgyról festőileg, mint maga a tárgy.”⁷⁹ A tárgyalt festmény különlegessége ezen túl abban rejlik, hogy az árnyékvető – hasonlóan Masaccio Szent Péteréhez – nem egy egyszerű tárgy, hanem élő személy, még hozzá maga a művész.

„(...) Picasso új típusú önarcképet vezetett be a modern művészetbe, amely saját testének árnyékára épül. Az árnyéknak jelképes értéke is van, amely sokkal mélyebb, mint a festmény vizuális valósága. Akár Jan van Eyck Arnolfini házaspár című művén vagy Velazquez Nemes hölgyein (Las Meninas) a festő önmagát is behívja a műbe, anélkül, hogy maga is fizikai értelemben megjelenne a kompozícióban.” – írja Florian Siffer

⁷⁶ Beszélgetés Váli Dezső festőművésszel. TV-2 Premier c. műsorban 1989. szeptember 20-án. A beszélgetés írásos változata. In.: <http://deske.hu/iras/c-fajlok/c2022-1.htm>

⁷⁷ Jan van Eyck: Madonna a templomban. Berlin, Staatliche Museen

⁷⁸ Siffer Duncan írására hivatkozik: David Douglas Duncan, Les Picasso de Picasso (Picasso Picassói), Párizs, La Bibliothèque des Arts, 1961, 183. o. In.: Florian Siffer, Pablo Picasso: Árnyék. In.: Fény és árnyék – A francia festészet négy évszázada. Műcsarnok-Kunsthalle Budapest 2004, 278. o.

⁷⁹ Egry József: Gondolatok a művészetről, művészekről, a természetéről és a Balatonról. In.: Egry breviárium. (Válogatta Takács Margit, ellenőrizte Keresztury Dezső, szerkesztette Éri István) Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága kiadása 1975, 161. o.

művészettörténész.⁸⁰ Bizony, önarckép ez valamiféleképpen, de nem kell hozzá semmilyen tükör, vagy azt szellemesen helyettesítő fényvisszaverő felület (vítükör, páncél). Egyetlen szükséglete a fény, melyből elvesz egy szeletet a művész alakja.

A picassói árnyékkép egyszerre jelenlét és hiány. Tárgyilagos leképezése a jelennek, hiszen az árnyékból tudjuk, hogy valóban itt áll a művész – és egyszerre fájdalmas múltba tekintés: valaminek, ami már elmúlt, csupán a jele, a kétdimenziós árnyéka látható.

Metafizikus töltése okán a két elemzett árnyék-értelmezés közé helyezhetők el Chirico piktúrájából azok a művek, amelyek nagyon erősen építenek a képmezőbe kívülről vetődő árnyékok keltette érzelmi hatásokra. A kihalt olasz tereken végighúzódnó hosszú árnyékcsíkokat ugyan látja a néző, de azokat a testeket, amelyek vetik őket, már nem. Így a képzelet a transzcendens felé lendül, és az árnyék sötétje felidézi annak – fizikai szemnek láthatatlan – ragyogó ősoát.

A harmadik évezred elején léteznek a művészetben olyan árnyék-értelmezések is, amelyekben az árnyékkal szinte szinonimaként használatos feketesség-fogalom de facto jelentené a megismerhetetlen célt. Ez a felfogás – bár felületesen szemlélve pedig elképzelhetőnek tűnik – semmiféle rokonságot nem vállal az Isten sötét ragyogását tanító parabolával, amellyel talán egyetlen közös vonása a lét ősoának kifürkészhetetlenségéről vallott nézet.

A negatív-árnyékfogalom⁸¹ manapság oly általánossá vált, hogy leszivárogoz már a populárisba is. A soproni zenészekből alakult Moby Dick trash metal zenekar, (amely műfajában az utóbbi tizenöt év egyik legegységibb hangot megütő magyar együttese) sajátosan intellektuális, erős vizuális töltettel bíró szövegeinek gyakran visszatérő témája a negatív-árnyék, a fekete doboz, a fekete lyuk;⁸² ezek az ambivalens képek egyszerre tisztítóak és félelmetességükben vonzóak.

Az itt érintett tendenciák mintha érintkezési pontot keresnének a transzcendenssel. Valójában nagyon távol állnak attól és semmiképpen nem sorolhatóak a szakrális művészet tárgykörébe. Felvillantásukat azért tartjuk mégis fontosnak, mert így erősebb fényben láthatjuk azt a keskeny sávot, amelynek vizsgálata a tényleges célunk: a jelenkor transzcendensre nyitott művészete. Egy – az alkotó vágya és szándéka szerint – ilyen szellemiségben fogant mű bemutatásával fejezzük be az árnyékkal kapcsolatos elmélkedésünket.

Árnyékban címmel rendezett kiállítást a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége.⁸³ A tárlaton többek között szerepelt szerzőnek egy, Szent István diakónus vértanúságával foglalkozó képe. (9.) A festmény nem a szent erőszakos halálának elbeszélése, vagy megjelenítése kívánt lenni, hanem inkább egyféle szubjektív (újgeometrikus) kameraként rögzítette azt a jelenést, melyet István evilági élete utolsó pillanataiban látott, és amelyről saját maga felkiáltva így tudósít: „Látom, hogy nyitva az ég és az Emberfia ott áll az Isten jobbán.”⁸⁴ A vízszintesekre komponált, majdnem teljesen monokróm képmezőt az árnyék uralja, csak felül húzódik végig egy ragyogó okker csík.

⁸⁰ Florian Siffer, Pablo Picasso: Árnyék. In.: Fény és árnyék – A francia festészet négy évszázada. Műcsarnok-Kunsthalle Budapest 2004, 278. o.

⁸¹ Negatív-árnyékfogalom = szerző kényszerű megkülönböztető szóalkotása a már elemzett „Isten sötét ragyogása” ellentétéként

⁸² A Moby Dick: Golgota című albumának szövegírója Pusztai Zoltán győri költő. A fekete lyuk című kompozíció szuggesztíven lüktető refrénje: „A salétromos falak mögött/ kígyózó ősvény/ fekete lyuk/ fekete lyuk/ feket lyuk/ fekete lyuk!”

⁸³ A kiállítást 2002 novemberében, a Vigadó Galériában rendezte a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Festő Szakosztálya, melyre 14 művészt hívott meg.

⁸⁴ Apcsel 7,56

Árnyékban vagyok – mondhatjuk a megkövezett vértanúval, ezt sugallja a nagy, sötét felület is, de mégis tudjuk, hogy nem az árnyék, hanem az a keskeny felső fényzalag az egyedüli realitás. Az absztrakció elveszi a tragédia kegyetlenségének érzetét, megtisztítja azt még történeti mivoltától is, meglátatja az árnyékos világ sokfélesége, kaotikussága mögötti tiszta rendet, a szenvedés és az áldozat értelmét.

5. A MEG NEM VALÓSULÓ MŰ

Szerteágazó problémakört jelent az alkotó életvitele, magatartása, az alkotói folyamathoz való viszonyulása, művészete saját magának megfogalmazott célja. Mindezt leginkább a művészi alázat kifejezésével szokták illetni. Klee, mint gyakorló művész, a közvetítői feladatára és a szerénységre inti a mindenkori alkotót: a művész „(...) nem is szolgál, nem is parancsol, egyszerűen közvetít. Tehát nagyon szerény szerepet tölt be.”⁸⁵ Ez a művészek által nem túlon túl jelentősnek tartott kérdés sarkalatos akkor válik, amikor a művész művével tudatosan a szakralitás felé fordul. Ekkor a művész életének tisztasága szorosan összekapcsolódik a létrehozandó mű üzenetének tisztaságával.

Az alábbiakban két irodalmi mű segítségével vizsgáljuk a művészi magatartás szélsőséges helyzetait: Szabó Jenő Fráter Domonkos című novellája⁸⁶ és Hermann Hesse Narziss és Goldmund című regénye két ellentétes alkotói utat mutat be.

Szabó Jenő hőse, Domonkos fráter már régóta tervezi, hogy egészen újszerű felfogásban faragja meg a Szűzanyát: úgy, hogy fedetlen keble látható, amint gyermekét szoptatja. A művészt többek között azzal vádolják, hogy bűnös viszonyt folytat modelljével, a gyermekét egyedül nevelő asszonnyal, ám ő ezt cáfolja, hiszen az asszonyban nem a bűnre csábító nőt, hanem éppen ellenkezőleg, az anyát, s ebben az anyaságban pedig Szűz Mária tisztaságát látja meg.

Domonkos tervét, újszerűsége és merészsége miatt ellentmondásos fogadtatásban részesítik. Több irányból éri támadás, de akadnak védelmezői is. Az egyház részéről azzal vádolják, hogy művével tagadja Szűz Mária szüzességét, és imádását. Hajdani mestere pedig a botránytól félti, ezért megtiltja a szobor megfaragását.

Egy másik művész kolléga, a (Bánfalván dolgozó) norinbergai Wilpoldus viszont védelmébe veszi a tervezett szobrot. Védőbeszédében himnikus módon határozza meg a művészet alapfeladatát: „Szépséget tenni Isten olyan imádása, mi nem minden embernek adatik meg, ezért vésőt, mely fából, kőből bontja, önt, ecsetet, mely papírra, vászonra írja, az ő szerszámaként tiszteljétek és ki műveli, igaztalan bántástól óvjátok.”⁸⁷

Hogy e gondolatok a huszadik – s véleményünk szerint a huszonegyedik – században sem veszítették érvényességüket, azt Kandinszkijnek a szépségről írott alábbi sorai bizonyítják: „Ha a művész a szépség papja, akkor e szépségnek szintén a belső érték elvén kell alapulnia, s akkor e szépséget csakis a belső nagyság és szükségszerűség mércéjével mérhetjük (...).”⁸⁸

⁸⁵ Paul Klee: Ueber der moderne Kunst. In.: Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállata, Budapest 1978. 96. o.

⁸⁶ A történet az 1531. június 17-én tartott vizsgálat és krónikásfeljegyzéseken alapszik – írja a szerző. A fennmaradt dokumentum tulajdonképpen egy egyházi házi vizsgálat (nevezhetjük kihallgatásnak is), a Sopron mellett Wondorf Szent Farkas kolostorában dolgozó Domonkos fráter, kitűnő kőfaragó bűneit firtatja. Wondorf (Wandorf) ma a város egyik kerülete, Sopronbánfalva (Kertváros) néven. Pálos kolostora és temploma később a kármelitaké lesz.

⁸⁷ Szabó Jenő: Fráter Domonkos. In.: Soproni Füzetek. Szerkesztette Sarkady Sándor 1985. 12. oldal

⁸⁸ Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben. Corvina Kiadó Budapest, 1987. 76. o.

6. MENEKÜLÉS AZ ALKOTÁS ELŐL

Domonkos a kritikák és tiltás ellenére kitartott megfaragandó szobra mellett mindaddig, amíg saját szándékát és erkölcsét tisztának érezte. Ám hiába tudta megőrizni tisztaságát modelljével szemben, ha egy másik asszony csábításának nem tudott ellenállni.

Bűnét már másnap meggyónja, nagyon kemény penitenciát kap. De ennél is sokkal nagyobb az a büntetés, amelyet saját háborgó művészi lelkiismerete mér önmagára: büntudata nem engedi, hogy régóta tervezett művét megfaragja! Méltatlannak érzi magát a tervezett szakrális mű megalkotására, mert véleménye szerint ezt csak tiszta szívvel szabad megfaragni, s a saját szívét már nem érzi annak. Egyetlen kiutat lát, a menekülést a feladat elől. Egyetlen lehetőséget talál lelke megmentésére: megszabadulni még a mű gondolatától is. Így jut el a tervek megsemmisítéséig, a rajzok elégetéséig. Megrázóan beszél erről: „Nem volt másként, lelkemmel kellett gondolnom s a rajzolásokat, miket eddig írtam, tűzbe vettem.”⁸⁹

Ez a megoldás nem példa nélküli a művészet történetében, és nem is örvendő osztatlan elismerésnek. Domonkos döntését helyteleníti is kollégája, Wilpoldus – sőt, a nagy feladat előli megfutamodásnak tartja.

7. MENEKÜLÉS AZ ALKOTÁSBA

Bizonyos értelemben Wilpoldus véleménye rokonítható Hermann Hesse gyönyörű regényének – a Narziss és Goldmund-nak – vezérgondolatával. Ebben arról olvashatunk, hogy a művész – Goldmund – egész kalandos élete bűnnel szennyezett, ám ez a „feltöltődési szakasz” egyszer csak lezárul. Idős korában ugyanis védelmet, otthont és műtermet kap gyermekkori barátja, Narziss (ekkor már) apát kolostorában, ahol megalkotja azt a művet, amely sűrítmánya egész élettapasztalatának. Ez a mű, makulátlan tisztaságával, szakralitásával szöges ellentétben áll Goldmund hajdani életmódjával. A bűnös művészt műve megalkotása tisztítja meg. Domonkos fráterrel ellentétben Goldmund nem az alkotás elől, hanem éppen az alkotásba menekül. Penitenciája a születendő mű. Bár látszólagos ellentmondás fedezhető fel itt a művész eddigi zavaros, tisztátalan élete és a megszülető mű fennköltége között, könnyen belátható, hogy Goldmund megtisztulásához a kolostorban eltöltött alkotói életszakasz rendezettsége is hozzátartozik.⁹⁰

8. SZINKRONITÁS

Az élet rendezettsége iránti igényről tanúskodik a soproninak tekinthető idősebb Storno Ferenc⁹¹ időbeosztása is. Az eredetileg olasz származású művész – akinek életműve ellentmondásos megítélés alatt áll jelenleg – munkásságát hallatlan teherbírás jellemezte. „Id. Storno Ferenc szerény, szimpatikus és szigorú erkölcsű férfi volt, ezt visszaemlékezéseiből, levelezéseiből, fiainak írt intelmeiből is megismerhetjük. Felemelkedését a polgári erények mellett kitartó szorgalmának is köszönhettem.”⁹² – írja

⁸⁹ Szabó Jenő: Fráter Domonkos. In.: Soproni Füzetek. Szerkesztette Sarkady Sándor 1985. 9. o.

⁹⁰ „A Narziss és Goldmund azok közé a regények közé tartozik, amelyek egy művészre mély benyomást tesznek. (...) Olyan, mint a művészet metafizikájának kadenziája. (Narziss und Goldmund gehört zu den Büchern, die einen Künstler tief beeindruckten. (...) Es ist wie eine Kadenz über die Metaphysik der Kunst.)” – írja a regényről Henry Miller. In.: Hermann Hesse: Narziss und Goldmund. Suhrkamp Taschenbuch Verlag 274, 2. o.

⁹¹ id. Storno Ferenc (1821-1907) Sopronban telepedik le 1845-ben és innen kiindulva alkot. Restaurátor, festő, építész. Rendkívüli munkabírással éli életét. Műemlékvédő szervezetek kultagja, Bécsben is dolgozik. Jelentős munkája – a számtalan között – a soproni Szent Mihály templom, és a Pannonhalmi apátság restaurálása. Munkásságának emléket állít a soproni Fő téren álló Storno ház-múzeum (hajdani otthona).

⁹² Askercz Éva: id. Storno Ferenc. In.: VÁRhely 1996/1. 103. o.

Askercz Éva. Hogy miképpen tudott szerteágazó művészi és családi kötelmeinek megfelelni, arra saját, 1870 körül készített feljegyzései adnak választ.

„Naponta ötkor ébredés, 7 óráig írás, aztán mise, majd reggeli. Munka ebédig, aztán óracska alvás, munka estélig. Este némi hideg étel, fél liter bor, két szivar, vagy két törökpipa után 9 kor lefekvés. Alvásig olvasás. Hetente: vasárnap délelőtt templom, azután séta. Délután munka, üzleti könyveim rendezése, és újra séta. Hétfőn: Pince és szőlő, majd napi dolgok. Kedden: A mindennapi, szerdán a mindennapi, csütörtökön és pénteken is a mindennapi, szombaton a mindennapi és délután a munkák után nézni. Havonta: 1,2,3,-án vidékre utazni, az ottani munkák után nézni.”

Vajon ma hány művész vállalná ezt az első olvasatra riasztóan száraznak és puritánnak tetsző életmódot, ahol nyoma sincs semmiféle kötetlenségnek és bohémságnak? Pedig itt rejtezik Storno titka: mély hitéből fakadó művészi alázata és szorgalma szorítja rá erre a nagyon rendezett életmódra, s ez a tiszta és átlátható életstílus azután visszahatva megsokszorozza alkotóerejét. Nem örömtelen életmodell a stornói, hiszen rendszerek benne a feltöltődést szolgáló szentmisék, a városi és erdei séták, a búfelejtést pedig az esti borozgatások és szivarozások segítik. Storno teljes életet élt, olyat, amelyben szinkronban volt a környezet, az életmód és a mű. Erről a szinkronitásról beszél Paul Klee is, fél évszázaddal később (1924-ben), Jénában.

Klee találó példázata a műről és a mű környezetének kapcsolatáról, amelyet a fa képével tesz számunkra érthetővé, ma is aktuális: bár a nagy festővel együtt azt nem tarthatjuk elvárhatónak, hogy a műalkotás direkt módon hasonlítson arra a miliőre, amelyben születik, hiszen „nem létezhetik egyenlő kapcsolat az alsó és a felső részek között”⁹³ – úgy véljük, mégis beszélhetünk egyfajta artistikus projekcióról, aminek eredményeképpen a fa lombkoronája valamiképpen tükörképe lesz a láthatatlan föld alatti gyökérzetnek – annak égi másaként. A művész – mondja Klee – „(...) mivel a törzs szerepét tölti be, nem tehet mást, mint hogy összegyűjti mindazt, ami a mélységből érkezik és továbbítja azt feljebb.”⁹⁴

Mindezt a gyakorlati életre vonatkoztatva megállapíthatjuk, hogy a művész legközvetlenebb környezete – amely nem más, mint a műterem – rendezettségével általában hatással van festőre és így az itt festett képekre. Kortárs művészek esetében is létezik ez a jótékony kapcsolat: szerző ezt Konok Tamás festőművésznél tett látogatásai alkalmával tapasztalta meg a legerősebben, ahol mindig érezte a végletekig tiszta műterem és az itt születő művek harmóniáját.

Domonkos élete zavarossá vált, és ebből ő a két lehetséges kivezető út közül az áldozatot választja. Feláldozza művének vázlatát. Véleményünk szerint a másik út, az alkotás folyamatának vállalása lett volna ugyan a nehezebb, de az igazi megtisztító megoldás.

Három, a transzcendenssel foglalkozó, egymástól elkülöníthető művészi magatartást vizsgáltunk végig. Raffaello látomása és az azt követő művészi kegyelmi állapot a festő elbeszélése szerint ajándék – de ez egyben természetes következménye a művész tiszta életének. Fráter Domonkostól tulajdonképpen éppen ellenkezőleg, az életében bekövetkezett törés miatt elvételük az alkotáshoz szükséges kegyelem, melyet ő

⁹³ Paul Klee: Ueber der moderne Kunst. In.: Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállata, Budapest 1978. 96. o.

⁹⁴ Paul Klee: Ueber der moderne Kunst. In.: Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállata, Budapest 1978. 96. o.

azután, kétségbeesetten, műve feláldozásával remél visszakapni. Goldmund pedig alkotással vezet, műve révén nyeri vissza a korábban eljátszott kegyelmi állapotot.

Közben találkoztunk egy olyan életformával is, amelynek egyenletes ritmusa semmiféle törést nem szenved. Storno munkásságát nem irányítják látomások, életéből hiányoznak a hatalmas érzelmi hullámzások is, – vezérlőelve mégis a csendes hit.

9. FESTETT ZENE, SPIRITUÁLIS TISZTASÁG ÉS ABSZOLÚT TRANSZCENDENCIA⁹⁵

Az előbb már utaltunk arra az összhangra, arra a külső és belső világot harmonizáló magatartásra, amely Konok Tamás alkotói lelkületének fontos jellemzője. A kortárs festészet e kiemelkedő jelentőségű mestere életművének átfogó vizsgálata tanulmányunk keretein messze túlnőne – s ezt már meg is tették szerzőnél jóval avatottabb szakértők. Most csupán a művész néhány – az eddig vizsgáltak szempontjából fontos tényező felvillantására és eddigi gondolatmenetünkbe való beillesztésére szorítkozunk.

Szerző eredeti Konok művekkel 1980-ban (a főiskola elvégzése után) találkozott először Győrben. Ez a győri Xantus János Múzeum Képtárában rendezett tárlat volt a művész első magyarországi bemutatkozása, hosszú külföldi távolléte után. Szerző ma is jól emlékszik arra az összbenyomásra, melyet a képek együttese keltett, s amelyet leginkább a korszerűség, a jelen idő, az egységesség, az állandóság és a tisztaság fogalmával képes jellemezni. Ezek a képek a tágas nagyvilág szabadságát mutatták az akkori, (megfáradt, már szocialista realizmusnak sem nevezhető) hivatalos magyar festészethez szokott szemnek. A képek geometrikus rendje, újfajta nonfigurativitása, a majdnem monokróm felületek intellektuális visszafogottsága, a finom szürke formákon átsuhanó graphidionok⁹⁶ karcsú teste egy eddig ismeretlen világ szépségével ajándékozta meg szerzőt. A három termet újból és újból végigjárva egyre markánsabban volt érzékelhető a műveket létrehívó rendkívül tudatos és következetes alkotói szándék.

Ezek a tulajdonságok kapcsolják ma is Konokot a régi mesterekhez. Az egymásra épülő művek tulajdonképpen ugyanarról beszélnek, ám formakincsük, artikulációjuk finoman változik. A sorozatok – amelyek egy gondolat más és más festői eszközökkel való kibontásai – csak megerősítik a teremtett világ és az azt vizsgáló, s valamiképpen értelmezve újraalakító emberi szellem végtelen gazdagságában való hitünket. Olyan módon világítják meg ugyanazt a tartalmat, ahogyan az Evangéliumok is másképpen beszélnek el a történéseket, mást tartanak fontosnak, sőt, egyes részleteket el is hagyva, új összefüggéseket tárnak fel. Mindezzel nem hitelüket veszítik, hanem a tartalom mélységének kimeríthetlenségét bizonyítják.

Konok festményei az értelem tisztaságát sugározzák. Megerősítenek abban a meggyőződésünkben, hogy a világban nem a káosz uralkodik, hanem a teremtő értelem. Az így születő forma – amely egyben matematikai képletekkel modellezhető arányrend is – az ókori görög filozófia és művészet alapelveit idézi.⁹⁷ Ám ez a konoki geometria nem száraz, hanem éppen ellenkezőleg: rendkívüli érzelemgazdagság jellemzi. A képek

⁹⁵ A jelzőpárost Steven A. Mansbach Konok Tamás festészetét méltató írásából kölcsönöztük. Steven A. Mansbach: Abszolút fejlődés. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 52. o.

⁹⁶ A graphidion Konok általi elnevezés egyben visszautalás a művész rokonának, Ferenczy Istvánnak híres művére is.

⁹⁷ „Hatvan év múltával már sajnálom, hogy elhanyagoltam a matematikai stúdiumokat. Zenei és festészeti tanulmányaim során értettem meg a számok jelentőségét.” – mondja Konok Tamás, Beke Lászlóval folytatott beszélgetésekor. „Hiszen a számok, a mozgások, a ritmusok, az arányok és a mértékek az idő hordozói, amelyek mindennapi alkotómunkám szerves részévé váltak, ha nem is tudományos értelemben, de az ösztöneimen át hatva.” Beke László beszélgetése Konok Tamással. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 14. o.

hűvösségükkel, távolságtartásukkal nem tolakodnak erőszakosan intim szféránkba. Akkor közelítenek csupán, ha mi hívjuk őket. Etikusságuk és absztrakciójuk révén képesek vigaszt nyújtani nézőjüknek, bármilyen szélsőséges érzelmi állapotban is legyen éppen.

Ezek a tulajdonságai kapcsolják a Konok festményeket az eredendően absztrakt művészeti ághoz, a zenéhez. Közel érezzük Johann Sebastian Bach metronóm pontosságú, matematikailag is precízen komponált műveinek látszólag csupasz absztrakcióját a Konok festmények zeneiségével. Mindkettőjük műveiben ott lüktet valamiféle diadalmas életöröm, amely apollói fegyelmeztségében (a lefojtott gőzkazánhoz hasonlóan) nagyobb erőt képvisel, mint bármilyen parttalan dionüszoszi tombolás.

Mint ismeretes, Konok Tamást fiatalosága Györhöz köti. Itt, miközben a bencés gimnázium diákja volt, a győri konzervatóriumban zenei tanulmányainak is eleget tett, hegedű szakon. Konok Tamás hangszertudásának, muzikalitásának következménye, hogy bizonyos festményein a zeneivel párhuzamba állítható vizuális ritmusok a zenész kollégák számára valóságos kottaképeknek tűnnek. (10-11.) Ez a kotta véleményük szerint valóságos zenei kottaként olvasható, sőt, le is játszható. Mindezt bizonyítandó, Rácz Zoltán⁹⁸ a Ludwig Múzeumban a mesterrel való beszélgetés alkalmával olyan fantasztikus ígéretet tett, hogy ütösként leírja, hangszereli, és kamara ütőegyüttessel elő is adja a Válogatott ritmusok című festményt.⁹⁹

A nagy zeneszerző, Bach egyes kézzel írott kottalapjai vizuális értelemben is esztétikai élményt nyújtanak, látványukban is felidéznek azt az egyensúlyt és harmóniát, amely a hallható zene üzenete. Konok Tamás festményei fordított módon: a festészet eszköztárával operálva teszik láthatóvá a zenei lüktetés rafináltan balanszírozott folyamatát, a festmény repetitív módon áramló szövelemeibe iktatott apró „botlások” segítségével. Kontrapunkt és kontraposzt fogalmát így ötvözi egyé a teljesség megragadását célzó művészet.

A zenei hatásokra való törekvés nem újkeletű: már a reneszánsz velencei festészetében fellelhető. Giorgione, aki maga is templomi kórusban énekelt, olyan festői effektusok kimunkálásán fáradozott, amelyek a zenehallgatáskor támadó megfoghatatlan és elmondhatatlan érzések és hangulatok rögzítésére és kiváltására képesek.¹⁰⁰ A muzikális festészet, mint cél nagyon nehezen elérhető, ugyanis a zene, mint elementáris absztrakció, mindig is lelkünk mélyéig hatol: feljegyzések tanúsítják, hogy Johann Joachim Quantz fuvolakoncertői lassú tételeinek „édes melankóliája és gazdag harmóniája”¹⁰¹ hallatán a kortárs közönség minden esetben könnyekre fakadt.

A festészet ezt a hatást csak hosszas fejlődés folyamán a 20. században érte el, amely hatásért valamiképpen hasonulnia kellett a zenéhez: lemondani a konkrét ábrázolás kényszeréről, bizonyos értelemben elszakadni még a formától is. Cserébe megnyerte az önmagukban csengő színek érzelmeket mozgató erejét. A belső látás, a meditáció ismét visszakerült ősi jogaiba, s az így festett művek érzelmeket felkavaró hatása többet tárt fel a

⁹⁸ Rácz Zoltán az Amadinda Ütőegyüttes alapítója, művészeti vezetője

⁹⁹ A beszélgetés 2007. május 26-án, a Ludwig Múzeumban „A Randevű tárgya: Konok Tamás: Válogatott ritmusok, 1990 című műve” elnevezést viselte.

¹⁰⁰ A Scharfen-Antink szerzőpáros hiteles dokumentumokra épülő életrajzi regényében az alábbi szárnyaló mondatokkal jellemzi a festő vágját: „És mint ahogy a hangok ujjongó fénye és dübörgő sötétje zenévé vegyül, (...) úgy akar ő festeni! Zengjenek a színei, és öllekezésükből szülessék a megváltó boldogság!” In.: C. és M. Scharfen-Antink: Giorgione. Corvina Kiadó 1986, 97. o.

¹⁰¹ „Seine langsamen Sätze, von Süßer Melancholie und reicher Harmonik, rührten seine Zeitgenossen zu Tränen.” – írja tanulmányában a fuvolista Jed Wentz. In.: Jed Wentz (Musica ad Rhenum): Quantz, Concerti from Dresden & Berlin 20. o.

transzcendensből, mint az elmúlt két évszázad hivatalos egyházművészetének közepszerű alkotásainak bármelyike.

A második világháború utáni művészet legjelentősebbjei közé tartozik az amerikai Mark Rothko és Barnett Newman festészete.¹⁰² Ők zsidó származásukra hivatkozva az ószövetség ábrázolási tilalmát piktúrájuk egyik vezérlő elvévé tették. Newman „(...) a festményt minden konkrét, objektív jellegétől s minden közlést hordozó jeltől és szimbólumtól megfosztotta. A világi és a transzcendens élmény nála egy harmadik minőséggé alakult át, ez pedig maga a kép.” – írja Ruhrberg.¹⁰³ Mindehhez kapcsolható Rothko véleménye a festészet témáját illetően: „Az egyetlen érvényes téma csak az lehet, ami tragikus és időn kívüli. Ezért valljuk magunkat a primitív és az archaikus művészek rokonainak.” – idézi David Piper.¹⁰⁴ „Ez a fajta művészet szoroson összenő azzal a térrel, amely magába zárja. Nem különös, ha Rothko élete vége felé a múzeumi igazgatók nyakára járt, hogy elérje: művei kapjanak külön, megfelelő termet. (...) a művek oly mértékben elszakíthatatlanok alkotójuktól, hogy szinte képtelenek önálló életet élni, igazi terük maga a művész marad, és éppen az igen személyes, meditativ tartalmú alkotások csak keletkezésük belső terében létezhetnek, amolyan magzati stádiumban maradnak.” – olvashatjuk Vanyó Lászlótól.¹⁰⁵ Az 1999-es párizsi Rothko tárlat rendezői igyekeztek megfelelni a művész elveinek: a nagyméretű képeket alacsonyra és egymáshoz közel akasztották – így a néző úgy érezhette, hogy valóban körülölelik a képek.¹⁰⁶ (12-17.)

Ennek az újra meglett és zeneiséggel telített meditativ festészetnek legnagyobb példája a Mark Rothko műveivel díszített houstoni Szent Tamás kórház ökomenikus kápolnája, amely előtt Barnett Newman hatalmas acélszobra, a „Tört obelisz” áll. Rothko nem sokkal halála előtt festette ide azokat a nagyszerű, triptichon formában elrendezett nagyméretű képeket, amelyek elmondása szerint a térrel összhangban az elmélyült meditációt segítik.¹⁰⁷ A Rothko Chapel képei előtt gyakori a síró ember.¹⁰⁸ Mark Rothko, a század második felének nagy misztikus művésze – ahogyan Konok Tamás nevezte – sok könnyet, bűnbánatot és remélhetőleg megtisztító katarzist váltott ki festményeinek nézőiből, akiket legalább annyira tarthatunk zarándokoknak, mint műértőknek.

Konok is épít művészetében a szín érzelmeket mozgósító erejére – zeneiségére. Már (említett) győri kiállításának katalógusában ír erről Salamon Nándor: „Meghatározó

¹⁰² Az alábbi, Rothko művészetével foglalkozó sorok – némi változtatással – szerzőnek az *Ars sacra* című írásából valók. In.: Tudomány Napja 2002, Nyugat-Magyarországi Egyetem BE Pedagógiai Főiskolai Kar konferenciakötete, Sopron, 2003, 127. o.

¹⁰³ Karl Ruhrberg: *Festészet*. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnet: *Művészet a 20. században*. I. rész. Taschen/Vince kiadó Budapest, 2004, 290. o.

¹⁰⁴ David Piper: *A művészet élvezete*. Helikon Kiadó, Budapest, 1988, 78. o.

¹⁰⁵ Vanyó László: *Ars sacra-ars liturgica a 20. században*. Seminarium Centrale Budapestinense, Budapest, 1994, 53. o.

¹⁰⁶ Az 1999-es párizsi (Musée d'Art Moderne) Rothko kiállítás messzemenően érvényesítette a művész elveit: a rendezők a nagyméretű képeket alacsonyra akasztották, és közel helyezték őket egymáshoz. Így a nézők – a művész akaratának megfelelően – valóban úgy érezhették, hogy körülölelik őket a képek.

"Soha ennyi látogatót nem láttam még kiállítóteremben ülni, és ennek oka láthatóan nem a fáradtság volt. E festmények megállítják, leültetik az embert, fogva tartják a tekintetet, hogy azután szabad utat engedjenek az elmélkedésnek." – írja Cserba Júlia. In.: Cserba Júlia: *Egy amerikai Párizsban*. Balkon, 99/5, 26. o.

¹⁰⁷ A 'Rothko-Chapel'-t, amely a Texas Institute of Religion and Human Development részét alkotja, 1971. február 27-én avatták föl." – írja Restany. In.: Pierre Restany: *Az absztrakt expresszionizmus – A XX. század művészete*. Corvina, Budapest, 1993, 137. o.

¹⁰⁸ „Soha kortárs művész művei előtt nem sírtak annyian, mint a Rothko-képek előtt – a Houston Chapel vendégkönyve tele van ilyen jellegű beírásokkal, sőt némelyiket egyenesen sírás közben írták” – jegyzi meg L. James Elkins írására hivatkozva Krasznahorkai Kata. In.: Krasznahorkai Kata: *Képreszállás – Rothkót nézni és nem hinni*. In.: Balkon 2008 – 7, 8

tulajdonságuk a szín, amely a Konok-képen visszafogott, finoman modellált, szinte zeneileg összhangosított.”¹⁰⁹

Konok Tamás szerint a 20. század a tudomány és a művészet robbanásszerű fejlődésének és mozgásának ideje volt.¹¹⁰ A század elejének nagy művészeti kísérleteiből saját művészetébe integrálta mindazt, ami építőkövétül szolgálhatott egy új, szuverén, a jelenbe ágyazódó piktúra építéséhez. Festészetének architektonikus elemei sem mondanak ellen az előbb hangsúlyozott zeneiségnek, hiszen az építészet minden időben a legabsztraktabb és egyben a legzeneibb képzőművészeti műfajnak számított. Ez az építészek teremtette „megfagyott zene” évszázadok óta inspiráló forrása a festészetnek, és különösen a jelenkor vonzódik ismét erősen a humanizált terek festészeti problémáihoz. Konok szubtilis terei nem a realitást tükrözik, ám mégis érzékiek. Legalább annyira intellektuális építészeti alkotások,¹¹¹ mint amennyire zenei kompozíciók. Egyszerre szólnak a szemnek és az intellektusnak. A láthatón keresztül serkentik értelmünket a tapasztalaton túli felé. A művészet eszközeinek segítségével a metafizika birodalmába invitálnak. „Az utolsó évtized munkái az 'abszolútum' körüljárását célozzák (...). Az a benyomásunk, hogy immár végleges az eltávolodás a materialitástól (...) a spiritualitás (a 'Malevics' típusú festészet) felé.” – összegzi ezt a folyamatot Beke László.¹¹²

Konok Tamás hatalmas műterme csupa fehér ragyogás. A fehér falak, a fehér padló, az ablakokból bőven áradó fény, a nagy, elegánsan üres terek mind az alkotáshoz szükséges kellékek. A hatalmas, fehér asztal inkább hasonlít az építészmérnök rajzasztalára, mint festő munkaeszközére. Ebben a fehérségben különös erővel élnek a hatalmas festett vásznak, vagy a gondosan rendezett „microludiomok”.¹¹³ (18.) Rend van mindenütt. Ugyanaz a rend bent, mint kint; ugyanaz fent, mint lent. Ebben a rendben „építi-komponálja” tisztaságot és érzéki-intellektuális örömet sugárzó festményeit a művész.

Konok festészete kapcsán talán választ kapunk arra a kérdésre is, amelyik a globalizáció hívei és ellenzői között dúl. Mennyire legyen a 21. század művésze kozmopolita, mennyire ragaszkodjon szűkebb hazája hagyományaihoz – esetleg legyen bigott hagyományörző? A művésztől több beszélgetés¹¹⁴ alkalmával is megkérdezték: „Ön évtizedekig Párizsban élt, de sok időt töltött Svájcban, és Amerikában is. Most jobbra ismét itthon dolgozik. Hol van Ön otthon?” A mester válasza sokatmondó: „tudja, amikor több hónapos szünet után megint párizsi lakásom előtt állva megszólít a sarki zöldséges – 'Jó napot Konok Úr, de régen láttuk, jó, hogy ismét itt van' – akkor úgy érzem, itthon vagyok. De ha szellemi származásomat kérdezi, akkor ma is budai és Győr-belvárosi polgárnak tartom magamat.”

¹⁰⁹ Salamon Nándor: Konok Tamás festőművész kiállítása. Xantus János Múzeum Képtára, Győr, 1980

¹¹⁰ Konok Tamásnak a tudomány és művészet kapcsolatáról tartott előadása a Tudományos Akadémián, 2008. május 27-én hangzott el.

¹¹¹ Az „intellektuális építészet” kifejezést Steven A. Mansbach alkalmazza Konok festészetére, s abban a művész sajátos Bergson-olvasatára utal. Véleménye szerint ez „nem más, mint egyfajta intellektuális építészet, mely döbbenetes hatású képek konstruálására alkalmas (...), amelyek az idő, a mozgás és az intuíció kompozíciós elemként való felhasználását igénylik.” Steven A. Mansbach: Abszolút fejlődés. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 46. o.

¹¹² Beke László: Megjegyzések egy interjúhoz. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 44. o.

¹¹³ Kicsiny játékok. A valóban kisméretű, 10x10 cm-es, dobozformán fehérbe keretezett festmények és kollázsok a művészből soha ki nem fogyó játékoságot, szellemességet testesítik meg. E szikrázó ékszerként ható „titokzatos játékdobozok” sokszor kiindulópontjai a nagy festményeknek.

¹¹⁴ 2007. március 30-án a Scheffer Galériában nyílt kiállítása kapcsán Martos Gábor és szerző beszélgettek a művésszel; 2007. december 7-én az Alexandra Könyvtárház színháztermében ismét Martos Gábor kérdezte a művészt. Szerző a mindkét beszélgetés folyamán kifejtett azonos tartalmat összegezte.

10. ÁLDOZAT

A készülő, vagy a már befejezett mű megsemmisítése nem ismeretlen a művészet történetében. Vizsgálódásunk természetesen csak azokra az esetre szorítkozik, ahol maga a művész, saját akaratából pusztította el – vagy finomabban fogalmazva – alakította át a művét. Némelyiknél a cél egyértelműen egyfajta áldozat bemutatása, másutt bizonyos lelki folyamatok lezárását segítő aktus, de ismereteseek olyan törekvések is, ahol a mű jelentésének megváltoztatására tett kísérletekről beszélhetünk.

Henri Boulad – az Alexandriában, 1931-ben született filozófus-pszichológus-teológus – középiskolás korában képzőművésznek készült. Ekkor, 16 évesen változott meg az élete –, valami kényszerítő erő hajtotta, hogy Isten iránti szeretetét a lehető legnagyobb lemondással bizonyítsa. „Mindent oda akartam ajándékozni Istennek, mindent, ami voltam, és mindent, amim volt! Kerestem valami lehetőséget, hogy amellyel bizonyíthassam odaadásom teljes komolyságát, és arra az elhatározásra jutottam, hogy próbát teszek: vajon képes lennék-e szeretett rajzaimat feláldozni?”¹¹⁵ Ezzel az önvizsgálattal már eljut eddigi életcélja – a művészi pálya – megtagadásának fontolgatásához. Szerző jól emlékszik saját kamaszkora művészet iránti lelkesedésére, a szintén festőnek készülő barátokkal folytatott végtelen beszélgetésekre, amelyek a művészet és az emberi létezés célját boncolgatva szinte mindig abban a szenvedélyes megállapításban egyeztek csupán meg, hogy a művészet az élet egyik alapvető értelme. Ezért is olvassa rokonszenvvel Boulad azon sorait, ahol vívódásairól ír. „Először egész lényem föllázadt ez ellen a borzasztó gondolat ellen, másrészt viszont hallottam a benső hang figyelmeztetését: Ha nem tudod föláldozni rajzaidat, akkor Isten még nem minden számodra.”¹¹⁶ Végül ez a bizonyos benső hang bizonyult erősebbnek és legyőzte a kamaszgyerek művész-lét utáni vágyakozását. Boulad eddig alkotott legjobb művét Istennek ajánlotta olyan módon, hogy megsemmisítette azt. „(...) Kikerestem legjobb rajzomat, amit legbensőbbben szerettem és amelyre leginkább büszke voltam. Ezt tettem jelképesen az oltárra, azaz apróra vagdostam, és beszórtam utcánk csatornájába.”¹¹⁷

E sorok már a felnőtt jezsuita szerzetes visszaemlékezései, amelyben utal a 16 évesen végrehajtott tette próbatétel mivoltára: „Próbára kellet tennem magamat, hogy el tudok-e szakadni a világtól, művész-tehetségemtől és önmagamtól.”¹¹⁸ Boulad sorok közötti válasza erre a kérdésre természetesen igenlő, melyet egész későbbi nemes, karitatív szerzetesi életműve igazol is. Általánosító következtetést azonban nem vonhatunk le belőle, hiszen Kandinszkij éppen a művészi felelősséget hangsúlyozza, amikor Jézus példabeszédére¹¹⁹ hivatkozva a művész legfontosabb feladatának az ajándékul kapott tehetséggel való gazdálkodást tartja: „(...) termékenyen kamatoztatnia kell a rábízott talentumot (...)”¹²⁰ A tehetség véleményünk szerint is ingyen kapott adomány, nem kiérdemelhető, és nem is érdem. Tisztelet nem jár érte, a testi szépséghez hasonlóan. Elismerést csak a felelősséggel kiművelt tehetség érdemel.

Elgondolkoztató, hogy Boulad miképpen kapcsolja össze a világtól való elszakadás gyakori művészi gesztusát az önmagától való elszakadással, s ebben a (fájdalmas) kiüresítésben miképpen valósítja meg a talentum tranzakcióját: teljes tehetsége szerzetesi létbe virágoztatását.

¹¹⁵ P. Henri Boulad S. J.: Az önátadás fényében. Ecclesia Budapest, 1991. 98. o.

¹¹⁶ P. Henri Boulad S. J.: Az önátadás fényében. Ecclesia Budapest, 1991. 98. o.

¹¹⁷ P. Henri Boulad S. J.: Az önátadás fényében. Ecclesia Budapest, 1991. 98. o.

¹¹⁸ P. Henri Boulad S. J.: Az önátadás fényében. Ecclesia Budapest, 1991. 98. o.

¹¹⁹ Mt 25,14-30

¹²⁰ Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben. Corvina Kiadó Budapest, 1987. 76. o.

Eljutott tette nyomán oda, ahová kevés művész. Lemondása nyomán ugyanis még attól a büszkeségtől is megszabadult, melyet Simone Weil így kritizál: „A büszkeség, amelyet valamely jócselekedetünk (vagy művészi alkotásunk) nyomán érzünk, a legmagasabb rendű energia értékvesztése.”¹²¹

Egészen más az indítéka annak a mű-megsemmisítésnek, melyet Feszty Masa követett el. A fiatal művésznő 1926-tól négy éven át Olaszországban, pontosabban Firenzében élt. Itt érzelmileg nagyon közeli kapcsolatba került egy arisztokrata fiatalemberrel. Ő, a firenzei Guido Bellegni lett életének nagy szerelme. Szén-tanulmányt is készített róla 1929-ben, de a portrét nem adta oda modelljének, hanem magánál tartotta. „Amikor a kapcsolat felbomlott, Masát nagy válság érte és a hazahozott portrét este a gyallai temetőben darabokra tépte”¹²² – emlékezik az eseményre Peller István, a festőnő rokona. Másnap a rokonok a temetőben összeszedték az elszórt darabokat és összeragasztották a képet. (19.) Bellegni szerzetesnek állt. Ez a döntése bizonyára meghatározó volt Feszty Masa későbbi festészetére, szakrális témaválasztására. Ne tekintsük rajzszaggyatását hisztérikus dühkitörésnek, hanem inkább áldozatnak, amely az individuálistól az egyetemes felé való fordulás állomása. A gesztus szenvedélyes – ezt a rekonstruált kép bizonyítja: a jórészt átlós, egymással párhuzamosan futó papírszeletek nyomán elképzelhető, milyen indulat fűtötte a művésznőt.¹²³ Ezzel szemben viszont Henri Boulad áldozata tudatos és lassú, majdnem liturgikus méltóságú cselekmény. Távolsgártartását eszközhasználattal is hangsúlyozza: ollóval vágja szét rajzát, és a darabokat a képzeletbeli oltárra helyezi. A különbségek ellenére, más módon ugyan, mint az energikus Bouladnál, de mégis megtapasztalható a Feszty-esetben is valamiféle kiüresítési törekvés. Feszty Masa is azt kívánja, hogy ezt a későbbiekben már önkéntes döntése nyomán vállalt úrt a transzcendens töltsse be.

Cselekményének tudatosságában Boulad tettehez áll közelebb Váli Dezső nagy visszhangot kiváltó, a Fiatal Művészek Stúdiója Jubileumi tárlatán szereplő boxa. (20.) A Magyar Nemzeti Galériában 1978-ban megrendezett kiállításon a festő egy olyan boxot rendezett be, amely 900 darab 15x15 centiméteresre szétfűrészelt festménymaradványát tartalmazta. A képhalmaz fölötti szöveg a kritikusokat és nézőket szólította meg, majd így folytatódott: „(...) ez itt vagy 20 négyzetméter felfűrészelt rossz képem. Itt és most! lehetőség nyílik jobb, sőt JÓ műveket összeállítani belőlük! Tessék megpróbálni! Baráti üdvözléssel: Váli Dezső”.¹²⁴ Ismeretes, hogy a név szerint (csak nevük kezdőbetűivel jelezve) köszöntött kritikusokat szólította fel elsősorban a művész arra, hogy a korábban általuk rossznak minősített művek darabjaiból valami jobbat alkossanak, ha tudnak. Számunkra most nem is az a fontos, hogy mindegyre hogyan reagált a magát megtámadva érző művészetkritika, hanem a festménypusztítás ténye, és a művész célja.

¹²¹ Simone Weil: Jegyzetfüzet. Új Ember - Új Mandátum Könyvkiadó Budapest, 2003, 17. o.

¹²² Farkas Veronika: Feszty Masa. KT Könyv- és Lapkiadó, Komárom, Szlovákia, 2002, 22. o.

¹²³ Ezek a ferde tépések azt a kisgyermeki alapfirkát idézik, melyet Löwenfeld longitudinális, Molnár V. József pedig lengőfirkának nevez. Ez a firkatípus, mint motorikus cselekvés, már önmagában is indulatot generál: ezt bizonyítja az a számtalan - főképpen kisfiú által készített - rajz, amelynél oly indulatosak a ceruzavonások, hogy meggyúrik és átszakítják a papírt. Molnár V. József egy kis számú hallgatóság előtt, Sopronban tartott előadásában humorosan óvta a férfiakat attól, hogy a lakótelepi konyhában húst klopfoló háziasszonyt zavarják. Feltételezése szerint ugyanis a húst puhító mozdulatok ugyanazt az indulatot gerjesztik, mint ami a szablyával hadakozó vitézekben, illetve az indulatát rajzzá elaboráló kisgyermekben munkál. Ha ekkor a férj mégis benyit a konyhába, csak rá kell az asszony arcára pillantania, hogy belássa: jobb lesz menekülni.

A tépő, vágó, szabó, mozgás vizuális lenyomata a lengőfirkák, Feszty Masa esetében a csíkokra szaggatott portré. Guido Bellegni (képmása) nem tudott elmenekülni.

¹²⁴ www.deske.hu

Többnyire ugyanis a festő saját teremtményének tekinti alkotását, és éppen ezért nagyon nehezen válik meg tőle. A teremtmény elpusztítására pedig – még akkor is, ha az kevésbé tökéletes – ritka esetben képes. Átfestésére, javítására már inkább. A legrosszabbnak ítélt képek általában a műtermi raktárakba, szekrények és polcok mögé száműzetnek és sokszor éveket töltenek ott el. Szerencsés esetben ismét napvilágra kerülnek és a festő ekkor megtalálja a megoldást, amire korábban képtelen volt: megoldja, átfesti, sőt befejezi a képet és az új életre kel.

Szerző ismeri a róka fark fűrészszel való „képjavítás” technikáját is, amelyet a hetvenes és a nyolcvanas évek fiatal művészeinél oly gyakori pénztelenség következtében szinte kizárólagosan alkalmazott „farostlemeztáblaképfestés” tett lehetővé. Előfordult olyan is, hogy életnagyságú, háromalakos képet fűrészelt egyalakosra, de ezt mindig egyfajta, a kertészetben alkalmazott metszésnek érezte, amely nyomán a mű megújul, töményebbé, koncentráltabbá válik.

Váli a Stúdiós kiállításon másként alkot és másként értelmez: „(...) képeimet (kritikusi) segítség nélkül, önerőből szoktam létre alkalmatlannak ítélni.”¹²⁵ Ami a legkülönösebb itt, az az ítélettel eltöltött hosszú munka, amely tulajdonképpen maga az alkotás. Váli a hetvennyolcas Stúdiós kiállításra készülve úgy alkot, hogy nem javít, hanem megsemmisít. Váli Dezső tárgyalt kiállítási művéből természetesen nem hiányzik a játékos elem. Boxbéli alkotását tréfának nevezi. Gesztusa valamiképpen mégis egyszerre huszadik századvégi, precízen kivitelezett destruktív aktus, egyben megfelel a huszonegyedik században oly sokat hangoztatott interaktivitás követelményének. Ez utóbbi persze még nem virtuálisan, hanem a régimódi anyagelvűségben megvalósulva értendő. A romokból építkezés öröme a művész ez esetben a kiállítás nézőjére bízta. Ennek a felszólításnak engedelmeskedett P. Szűcs Julianna: „Jó ideig babráltam a jubileumi Stúdió kiállítás egyik boxában, és létrehoztam néhány tízszer tíz centis darabból egy – állítom – kiváló művet: volt benne sejtelmes domb, éjszaka, sőt még sáfrányfényes hajnal is. Egészen addig gyönyörködtem benne, amíg egy nyolcéves kolléga szét nem dobta az egészet, mert ő meg sivatagi vihart komponált a sarokban, és ahhoz hiányzott a sáfrányszínű kocka, de a sikerélmény így is megmaradt.”¹²⁶

A nyolcéves után következnek egy három és fél éves kolléga, aki édesapjával, Paul Cézanne-nal „dolgozott együtt” – utolsó műveletként elvégezve a képek fizikális kinyitását, térbe fordítását. „A kis Paul (...) annyit hasogathat szét belőlük, amennyit csak akar; a gyermeke által művelt tisztítás láttán Cézanne mindössze kuncogó elragadtatást érez” – írja Perruchot, majd idézi a mester felkiáltását: „A fiú kinyitogatta az ablakokat meg a kéményeket; jól látja a kis csibész, hogy ház, amit lát!”¹²⁷ Milyen titokzatos mélységei vannak a szülői szeretetnek! A hús-vér gyermek és a műalkotás, mint gyermek, ebben az esetben nem kel birokra, kezdettől fogva egyértelmű a kis Paul elsőbbsége. A művész csöppet sem bánja festménye tönkretételét, hiszen cserébe örömet kap: láthatja gyermeke nyíló értelmét, és szemében az „alkotás” lázát. A művész áldozatának tekinthető ez a cselekmény is, hiszen itt is a mű felajánlásáról van szó – bár sajátos módon, hiszen ez esetben pontosan egy (majdhogynem Lao-ce-i ízű) „nem cselekvés” az aktus kiváltója.

11. DIONÜSZOSZ URALMA

Perruchot hozzáfűz azonban ehhez az anekdotához még egy mondatot, amely a festmény elpusztításának egészen más, csöppet sem derűs, hanem elkeseredés fűtötte

¹²⁵ www.deske.hu

¹²⁶ P. Szűcs Julianna: Játsszani is engednek. In.: Népszabadság 1978. 12. 10. In.: www.deske.hu

¹²⁷ Henry Perruchot: Cézanne élete. Gondolat, Budapest, 1969, 214. o.

fajtájára utal. „Igaz, hogy a fiúcska, játékból, sokkal, de sokkal kevesebb festményt pusztít el, mint a festő haragjában.” Ez az a tett, amely eddig felállított kategóriáink egyikébe sem sorolható be. Csak találgatható (mert erről kevesen szeretnek beszélni), hogy hány művész ismeri azt az indulatot, azt a sötét, minden józan megfontolást elsöprő vágyat, amely a jó teremtésre való tehetetlenségből fakad – és amelynek egyetlen célja a tökéletlen teremtmény elpusztítása. Mintha saját tehetetlenségének bizonyítékát eltüntetve, a teremtést deszakralizált állapotából ismét a helyére billenthetné. Valójában ez a tett nem értelmezhető többnek, mint kétségbeesett menekülésnek, dionüszoszi őrzöngésnek.¹²⁸ Létezik más természetű, inkább féltékenységgel motivált indulat is. A társművészetből, a zene világából vett példánk gambavirtuóza, Monsieur de Sainte Colombe egy dührohamban összetöri fiatal kollégája gambáját, majd amikor némiképpen megnyugszik, arra a kérdésre, hogy miért tette mindezt a szörnyűséget, így válaszol: „Uram, mi is egy hangszer? A hangszer nem a muzsika.”¹²⁹ Majd kiveszi a szekrényből aranyakkal teli erszényét és a lába elé dobja azt kárpótlásul a sírás határán lévő fiatal vetélytársának, aki nem más, mint Marin Marais.

A mellérendelés, a minden mindennel egyenlő elve tükröződik egy egészen másféle festménytépő magatartásban, melynek célja korántsem a megsemmisítés, hanem éppen ellenkezőleg, az adott mű értékének megsokszorozása. Az „akciót” egy kortárs olasz festő, Giuseppe Galli hajtotta végre.¹³⁰ Az Itáliában Pope néven kiállító művész magyarországi bemutatója után oly módon ajándékozott egyszerre több barátjának festményt, hogy mappájából taláalomra kivett egy akrillal papírra festett képet, majd a gyűjtők szeme láttára tépte azt szét darabokra. Az így teremtett képecskéket azután gondosan szignálta, dedikálta és fejedelmi gesztussal elajándékozta. (21.)

Véleményünk szerint e tettel a festő demonstrálni kívánta, hogy képein nincsen értékesebb vagy értéktelenebb részlet, hiszen mindent a művész saját kezű ecsetvonása hitelesít. Ez az Jackson Pollock piktúrájának leírására használt „all over effect” fogalmát juttatja eszünkbe, amely a kompozíción belüli képelemek hierarchikus viszonyának megszüntetését jelentette. Pope tette sajátos megvilágításba helyezi a rész-egész viszonyának művészi értelmezését, annak kozmikus távlatot adva.

Feltételezhető, hogy a festő bízik abban, hogy művének minden egyes darabja is képes annak a gondolatiságnak a hordozására, amely művészetének lényege. Ezek a kis képek¹³¹ immár korántsem fragmentumok, hanem magángyűjtemények részeként az intim

¹²⁸ Érzékletesen mutatja be ezt az állapotot Tarkovszkij: Solaris című filmje, amely egy ismeretlen bolygó körül keringő űrállomás tudósainak sorsát ábrázolja. Mint a film folyamán kiderül, a bolygó óceánja egyetlen intelligens élőlény, aki képes a tudósok álmainak, vágyainak materiális megjelenítésére. Kinek így, kinek úgy osztogatja saját emlékeiből boldogító, vagy rémítő emberi szereplőit, sőt, méltán elfojtott, torz vágyálmait. Sorra megjelennek testi mivoltukban a tudósok félresikerült álom-alkotásai – s a vágyak szülői nem akarnak többé találkozni velük. Még akinek a legszebb emléke támasztatik föl – hiszen rég meghalt szerelme jelenik meg szobájában hús-vér valóságban – egy idő után képtelen elviselni e mű-alkotást, és megkísérli elpusztítását. Elgondolkoztató, hogy Tarkovszkij pont ezt a művét illetve a későbbiekben önkritikával. 1986-ban az újságíró kérdésére, mely szerint talán azért nem szereti ezt a filmjét, mert ez az egyetlen, amelyik nem lehangoló, a művész így válaszol: „Azt hiszem, hogy a lelkiismeret fogalma, amiben a filmben szó van, elég szépen megjelenik. Az a baj, hogy túl sok áltudományos műszerfeleség került a filmbe. Az űrállomások, a különféle szerkentyűk engem nagyon bosszantanak. (...) Vajon nem azért megyünk-e a világűrbe, hogy egyre távolabb kerüljünk elsődleges problémánktól: a szellem és az anyag harmóniájától?” Andrej Tarkovszkij: Megcsillan-e még valami fény a kút mélyén? In.: Pannonhalmi Szemle 2003. XI/1. 97. o.

¹²⁹ Pascal Quignard: Die Siebente Saite. Wilhelm Goldmann Verlag München, 1992, 67. o. „Monsieur, was ist schon ein Instrument? Ein Instrument ist nicht die Musik. (A francia regényből készült film Magyarországon a Minden reggel címet kapta.)

¹³⁰ Az eset szerzőjé a soproni lakásában történt 1989-ben.

¹³¹ A Pope alkotta kis képek kapcsán a legkevésbé gondolunk a Magyarországon történelmi távlatban is használatos „bilduskák”, vagy a Basquiat által festett „igénytelen képek” kategóriáira.

szférában ugyanúgy utalnak az életműre, mint a nagy művek a galériák nyilvánosságában. Ahogyan bizonyos növények letépett levelei a földbe ültetve gyökeret eresztenek, kihajtanak, majd lassan reprodukálják az egész növényt, melynek egykor részei voltak.

A fragmentumokból való komponálás vágya szerzőt sem kerülte el. Önálló, GAMF-ban rendezett stúdiós kiállításán bemutatott egy vízszintes, 120x120 centiméteres, a kiállítóterem padlója fölött fél méter magasan lebegő keretet, amelybe korábbi, farostra és vászonra festett képeinek darabjaiból komponálta meg művét.¹³² A felhasznált részletek mind figurális festményeiből származtak és a művész szándéka egy egyszeri, egységes kompozíció létrehozása volt. Ezek a korábbi művek „javításából” megmaradt darabok önálló értékkel már nem bírtak, ám a művész szándéka szerint együtt, egy elgondolkoztató kompozíció építőköveiként (legalábbis számára) újra értékessé váltak. Mindenesetre segítették az alkotót régi stílusától megszabadulni: keretbe zárultak a múlt immár halott emlékdarabkái, hogy az együttesükből fakadó kompozícióval az új művészi gondolkodásmód, az új stílus erjesztőivé válhassanak.

6. ALKOTÓI MAGATARTÁS

Mint látjuk, nyilvánvaló, hogy az alkotói magatartás szorosan összefügg az egész személyiséggel – s a művész életmódja befolyásolja azokat a technikákat is, ahogyan a festéshez gyűjti az anyagot. Először ennek az élményanyag-gyűjtésnek az automatizmusát vizsgáljuk, és majd csak a későbbiekben térünk rá ennek tudatos módszereire.

Alapvető kérdésünk tehát az, hogy a művész mennyire törekszik a külvilág ingereinek befogadására. A régi korok művészetére tekintve ez nem tűnik különösebb kérdésnek: feltételezhető, hogy a művész sokféle ismeretet kívánt szerezni a világról. Az utazások élménye, az új, más városokban látható művekkel való találkozás inspirációs forrásul szolgált. A huszonegyedik századból visszatekintve kicsinek tűnik ez a világ – ám a miénknél sokkal változatosabbnak és színesebbnek. A XIX. század második felére azután ez a hajdani meghittség végképp eltűnt, s a megismerhetetlenségig tárgult horizont nem csupán önteltséget, hanem bizonytalanságot is gerjesztett. A radikális változás következményei e század végének művészeit már erősen foglalkoztatták. Egyre többen vélték úgy, hogy a túl sok ismeret nem válik művészetük hasznára, hanem ellenkezőleg: csak zavart okoz. Ezek a művészek már tudatosan védekeztek a rájuk záporozó ingerek ellen, kifejlesztve sajátos módszereiket.

Közülük is kiemelkedik a hermetikus elszigeteltségben élő angol festő, Eduard Burne-Jones magatartása. Burne-Jones attól félt, hogy a külvilágból érkező információk kizökkentik nyugalmából – ezért bojkottálta a híreket. Aggodalma a társművészetek okozta lelki megrázkódtatásokra is kiterjedt, ezért nagyon óvatosan fogott hozzá egy-egy ismeretlen mű olvasásának, sőt egyes esetekben le is mondott a könyv megismeréséről, ha barátai úgy vélekedtek, hogy az nagy traumával jár. Így történt ez Tolsztoj Anna Kareninájával is: a festő nem olvasta el, mert az alkotáshoz szükséges belső csendet többre értékelte a kívülről kapott katarzisznál. Burne-Jones arra a kérdésre, hogy miképpen képes ilyen nyugodt, tiszta képeket alkotni, amikor a világ egészen más arcát mutatja, rendkívül tömör választ ad: „minél elviselhetlenebb a világ, annál több angyalt festek.”¹³³ A preraffaelita festő csupán vidéki családi házába bújt el. Elődei, a nazarénusok hazájukból költöztek le a Róma melletti elhagyott kolostorba, hogy ott a szerzetesi életformához

¹³² Kovács-Gombos Gábor *Apródok* című tárlata. Kecskemét, Fiala Képzőművészek Stúdiója - GAMF Galéria, 1985. A tárlat katalógusában a művész közölt egy azonos című novellarészletet is, melyet a későbbiekben a *Soproni Füzetek* '91 (évente megjelenő periodika) közölt teljes terjedelmében, 1991-ben.

¹³³ Sármány Ilona: Burne-Jones. Corvina Kiadó Budapest, 1983, 13. o.

hasznos magányban dolgozzanak.¹³⁴ Paul Gauguin mutatja talán ennek a művészi menekülésnek (legalábbis földrajzi értelemben) a legszélsőségesebb példáját, amikor Tahitit választja új otthonául.

Ám Marcus Aurelius óta tudjuk, hogy a fizikai értelemben vett utazás nem oldja meg a lélek gondjait. „Az emberek búvóhelyeket keresnek maguknak: falun, tengerparton, hegyeken. Te magad is szoktál effélékre vágyni. Micsoda korlátoltság! Hiszen megteheded, amikor csak akarod, hogy önmagadba visszavonulj. Mert az ember sehová nyugodtabban, zavartalanabban vissza nem vonulhat, mint saját lelkébe, különösen, ha annak olyan a belső világa, hogy beletekintve azonnal teljes béke tölti el.”¹³⁵ A filozófus császár javaslata egyszerűsége miatt könnyen megvalósíthatónak tűnik, ám figyelembe kell vennünk az utóbbi mondatában rejlő korlátozást is, amely szerint az önmagába való visszavonulást nem mindenkinek ajánlja.

Ezt a visszavonulást valósítja meg a Napkirály udvarától magát távontartó Monsieur de Sainte Colombe. Versailles helyett vidéki udvarházába zárkózik és itt, teljes magányban dolgozza ki a gembajáték legmodernebb technikáját. Művészetének híre azonban még innen is eljut a királyhoz, aki követei útján hivatja udvarába. Pascal Quignard regényében Monsieur de Sainte Colombe felháborodásában levegőért kapkod és modortalán, de valamiképpen mégis himnikus kirohanást intéz válaszképpen rangos, ám hívatlan vendégeihez: „Többre becslöm a lenyugvó nap fényét a kezemen, mint az aranyat, amit ön kínál. Többre tartom a posztóruhámot az önök parókájánál. Többre becslöm a tyúkjaimat az ön királyának hegedűinél és a disznóimat az önök társaságánál.”¹³⁶

A probléma tehát nem új keletű, a XXI. századra azonban oly égetővé vált, hogy valamiképpen minden művész kénytelen vele foglalkozni. A megoldás skálája szélesnek tűnik, de ha alaposabban megvizsgáljuk, kiderül, hogy csupán néhány alternatíva variánsa áll a rendelkezésünkre. Egyik lehetőségünk a védekezés: elutazunk, kolostorba rejtőzünk, otthonunk magányába húzódnunk vissza, kihúzzunk minden dugót és csatlakozót, sőt, kortárs tárlatokra sem járunk. Másik lehetőségünk a világgal való azonosulás: lebontunk minden falat, bekapcsolódunk a nagy áramlatba, a mainstream részeként dolgozunk.

Schmal Károly a védekező magatartást választotta. „Meglehetősen tájékozatlan vagyok – és talán furcsának tűnik, hogy tájékozatlanságomhoz bizonyos mértékig ragaszkodom. Védekezem a világban levő információáradat ellen. Egyáltalán nem igaz az, hogy mindenről kell tudnom és mindent meg kell ismernem. (...) De mintha valami furcsa mohóság fogott volna el mindenkit. Én sejtem is ennek a mohóságnak az okát: ez a bizonytalanság.”¹³⁷

A bizonytalanság, amely talán a jelenkor művészi magatartásának egyik karakteres jelzője. Ezt használja a kiváló német festőművész, Gerhard Richter is, amikor sokoldalúságának okát firtatják: „mert én bizonytalan vagyok” – másutt: „mert én következtelen vagyok”.¹³⁸

¹³⁴ 1810-ben bécsi akadémiáról kikerülő művészek megalakítják a Lucasbund-ot – ez a Szent Lukács szövetség. Rómába, a már használaton kívüli Sant'Isidoro-kolostorba költöznek, ahol szerzetesek módján élnek és dolgoznak. Céljuk a német művészet keresztény szellemben való megújítása.

¹³⁵ Marcus Aurelius elmékedései. Európa Könyvkiadó Budapest, 1975. Negyedik könyv, 36. o.

¹³⁶ „Aber ich ziehe den Schein der untergehenden Sonne auf meinen Händen dem Gold vor, was Ihr mir bietet. Ich ziehe meine tuchenen Kleider Euren Perücke vor. Ich ziehe meine Hühnen von Geigen des Königs vor und meine Schweine Eurer Gesellschaft.” Pascal Quignard: Die siebente Saite. Wilhelm Goldman Verlag München 1992, 27. o.

¹³⁷ Lóska Lajos: Áthatások – Beszélgetés Schmal Károllyal. In.: Művészet 1982 április, XIII/4., 21. o.

¹³⁸ „Weil ich unsicher bin” – másutt: „Weil ich inkonsequent bin.” Juliane Roh: Ein deutscher Beitrag zur Pop-Malerei: Gerhard Richter. In.: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971, 205. o.

Hasonlóan vélekedik Sulyok Gabriella, aki egy vele készült interjúban két fogalommal jellemzi a kortárs művészet csöppet sem rózsás helyzetét. „Én az egész képzőművészet megváltozására két szót találtam, az egyik a türelmetlenség, a másik a fenyegetettség. Ebben minden benne van, jó adag hit nélküliség – nem vallásra gondolok – magány, félelmek. A türelmetlenség és a fenyegetettség hajtja arra az alkotót, hogy gyorsan akar látni, gyorsan akar hatni.”¹³⁹

„Mindenki mindent be akar habzsolni attól félve, hogy lemarad, lekésik valamiről. A teljes információzárlat persze butaság, de ami ahhoz kell, hogy be tudjam magamat időbe, térbe mérni, hogy elhelyezzem magamat a világban, ahhoz meglepően kevés is elég. A többi információ felesleges, sőt gátol abban, visszatart attól, hogy megalkossam azt, ami nekem fontos.”¹⁴⁰

Szerző jól emlékezik kamaszkora művésztanárára, Alexovics László szobrászművészre, aki a hetvenes évek elején a Győri Képzőművészeti Kör vezetője volt. Ha a művésznövendékek olyan önálló műként aposztrofált festményt mutattak be neki, mely idegen hatásról árulkodott, első kérdései között mindig ott szerepelt az alábbi: Nem jársz túl gyakran kiállításokra?

Be kell látnunk, hogy fentiek ellentmondanak a reneszánszban kialakult művészeszménynek, amely (felszínesen vizsgálva) szinkronban van az „(ismerjétek meg,)¹⁴¹ hajtsátok uralmatok alá az egész földet” isteni parancsának. De a mára áttekinthetetlenül megnőtt ismeretanyag mellett tarthatatlan a mindenhez értő, mindent megismerni kívánó polihisztor ideája. Ugyanis az az ijesztő mennyiségű (ál)információ, amely a közvetítő csatornákon nap-mint nap a művészre ömlik, nem segíti, hanem éppen ellenkezőleg, gátolja a pannenbergi eszmében fellelhető keresztény küldetés-feladat teljesítését.

Legfontosabbnak az látszik, hogy feloldjuk az örök művészi megismerés-vágy és annak jelenkori beteljesíthetlensége közötti bénító feszültséget. A felfokozott információ fogyasztás – amely a bizonytalanság-érzést lenne hivatott kompenzálni – csak még inkább mardosó információéhséget indukál, soha nem érezhető az elégséges tudás beteltsége. Az az elégedettség, amelyről a Biblia az ószövetségi pátriarka halálakor beszél: „Ábrahám áldással teli korban, megöregedve és az életet megelégelve halt meg (...).”¹⁴² Schmal Károly előbb idézett gondolatai mögött szerző erre a művészi magatartásra való törekvést sejt. A szilárd – vizsgálódásunk szempontjából keresztény – világképpel bíró művész biztonságban érzi magát (a kifejezést az előbb használt ’bizonytalan’ jelző ellentétéként használjuk), hiszen tudja a helyét. Nem igényli a folyamatos információözönt, mert az alá- és fölérendeltségi viszonyokban eligazodva figyelmét a pillanatnyiról az állandó tartalmak felé irányítja. Ezek a tartalmak állandóságukban is változni látszanak, hiszen egy szubjektum kutatja őket, és művészi interpretációs lehetőségük kimeríthetetlen gazdagságú.

Schmal Károly műveinek visszatérő motívuma a fény és árnyék. Az árnyékvetés és lenyomat összefüggéseit vizsgáló fotóiban ehhez társul egy harmadik szereplő: a homok. A művész felfogásában „fény és homok ugyan egymástól távol esnek, annyiban mégis

¹³⁹ „A világban a fény az úr...” Sulyok Gabriella grafikusművésszel Vargha Zsuzsa beszélgetett. In.: VÁRhely 2002 1-2, 131. o.

¹⁴⁰ Lóska Lajos: Áthatások – Beszélgetés Schmal Károssal. In.: Művészet 1982 április, XIII/4. 21. o.

¹⁴¹ Szerző értelmező kiegészítése

¹⁴² Idézzük fel ezt a verset Károli Gáspár veretes fordításában is: „És kimúlék és meghala Ábrahám, jó vénségben, öregén és betelve az étellel, és takarították az ő népéhez.” Ter 25,8

rokonok, hogy végtelenen finom szemcsékből állnak.”¹⁴³ Fény és homok című fényképén egy testetlen fehér csík jelöli az abszolút fényt, melynek mégis látjuk a homokra vetett árnyékát, sőt, otthagyt lenyomatát is. (22.)

Hasonlóan örök kérdéseket feszegetnek a művész későbbi, kilencvenes években készített festményei, melyeket többszörösen hajtogatott, gyúrt, majd újra kisimított papírfelületekre készített. Varga Mátyás szerint Schmal „(...) a gyűrődések és szakadások Veronika-kendőjében keresi egy értelmes rend, egy biztató üzenet lehetőségét, amikor a véletlenszerűen (vagy sorsszerűen) struktúrált anyag egyszer csak előhívja a valamiképpen definiálható (többnyire geometrikus) formát, a forma által pedig a teret.”¹⁴⁴ (23.)

A fény rajzol jeleket azokra a lebegő tárgyegyüttesekre és a Lajos utcai galéria pincéjének talajára, melyek közé a látogató be is léphet. „Olyan, mintha egy festett keresztet szétszednék és egy madzagon lógatnánk be a térbe.”¹⁴⁵ – mondja művész. A legkisebb huzat hatására megmozduló pontfények vetette árnyékok azután síkba fordítják és integrálják a térben különálló részeket: a fény az, amely értelmezi, szervezi és felismerhetővé teszi a rendet. (24-25.)

Lehetséges persze oly megrázó erővel beszélni a jelenkor egyszeri eseményéről, hogy a kiváltó ok, a mű megalkotására inspiráló történet elrejtőzik az alkotás mögött. Ehhez olyan minőség szükséges, amely a példázat szintjére képes emelni az esetlegest. Ilyen volt szerző véleménye szerint Berhidi Mária és Lovas Ilona installációja, melyet 2000 márciusában mutattak be a Fészek Galériában.¹⁴⁶ (26-27.)

Az évek múltával sem halványulnak a megnyitó emlékei. Szerző még most is érzi orrában azt az akkor még bizonytalan eredetűnek tartott szagot, amely belépéskor a lépcsőházban fogadta, látja a kedvesen mosolygó, ám meg nem szólaló művésznőket a galéria nyitott ajtajában állni. Emlékszik, hogyan sodródott be a terembe a tanácstalanul kibe mászkáló nézők között, és mennyire kereste a már-már szinte elviselhetetlen erejűvé fokozódó bűzben a műveket. Ezután következett a megdöbbentő élmény: a halbörök rejtőzködő csillogása, a meleg levegőt befúvó padlórácsok mélyén.

Az egész épületet megtöltő halbűz, a puritánul „berendezett”, szinte üres kiállító terem, és a mű főszereplői, a csillogó halbörök együttese által sugallt emelkedettség mind azt sugallta, hogy a mű értelmezése a liturgikus időben való elhelyezésben keresendő. Húsvét előtt, a nagyböjtben, Jézusnak az emberhalásokról szóló mondatai látszottak a mű kulcsának – ehhez kapcsolódott egy egész asszociációs lánc: a hal, mint Krisztus szimbólum, a húsvéti legnagyobb áldozat és az azt megelőző nagycsütörtöki virrasztás csendje (a Berhidi Mária faragta padon ülve), valamint a későbbi – sőt, talán mindenkori – áldozatok sokasága és értelme. Fent és lent: az alsó világ sötétje – amelyet mégis bevilágít a halpikkely ezüstje, s az egykor éltető levegő, – amely innen, lentről áramlott egykor felfelé – megposhadása.

Szerző, a mű értelmezésén töprengve, először azt nem kötötte össze az akkor már mindenki által hallott halpusztulással. Csírájában elvetette a gondolatot, annyira „méltatlannak” tűnt számára, hogy ennek a „húsvéti” installációnak az alapja egy ilyen gyilkos „hír” legyen. Idő kellett hozzá, hogy a művet összekapcsolhatóan tartsa a Romániából induló ciánmérgezővel, amely a Tiszán végigvonulva megölt minden életet, s a szőke folyót haltemetővé gyalázta.

¹⁴³ Gelencsér Rothman Éva: Beszélgetés Schmal Károly képzőművésszel – Ahol a vonal, a tónus és a forma összeér. Műértő, 2009. február, 10. o.

¹⁴⁴ Varga Mátyás: A szegénység értelme, az értelem szegénysége. Élet és irodalom, 2009. február 6.

¹⁴⁵ Gelencsér Rothman Éva: Beszélgetés Schmal Károly képzőművésszel – Ahol a vonal, a tónus és a forma összeér. Műértő, 2009. február, 10. o.

¹⁴⁶ Berhidi Mária – Lovas Ilona: Installáció. 2000. március 16 - április 7.

A későbbiekben éppen ez a „méltatlan” kiindulópont tűnt a mű legnagyobb érényének, hiszen mérhetetlen módon kitágította ezzel az alkotás határait: figyelt a világra, hagyta, hogy annak eseményei behatoljanak lelkünk védett zugaiba is, de a sebzett lét fájdalmát oly módon volt képes szublimálni, hogy az felemelkedve összekapcsolódhatott az ember számára csak a művészet és vallás eszközeivel megközelíthető misztériumokkal. A méltatlan felmagasztaltatott, mert – ahogyan Egry József írja naplójában: „A művészetben a bűnök is magasztossá válnak.”¹⁴⁷

7. A KÖZVETLEN ÚT

Létezik közvetlen út is. Avilai Szent Teréz önéletrajzában megrázóan számol be életének ama válságos szakaszáról, amikor megtiltják, hogy a számára oly fontos kontemplációs könyveket továbbra is olvashassa.¹⁴⁸ Teréz engedelmeskedik, de közben kétségbe is esik. Számára ezek az írások jelentették a környezetével való kapcsolatot, a teremtett világ megismerhetőségét reprezentálva, de egyben útmutatással szolgáltak a transzcendensbe vezető utat illetőleg. Aggodalma azonban nem tart sokáig, mert feltárul előtte a közvetlen út lehetősége. Szent Teréz, a rá jellemző visszafogottsággal ír erről: „Ekkor azt mondta nekem az Úr: Ne szomorkodjál: én majd élő könyvet adok neked.”

E szavak mélységét és igazi jelentőségét csak később érti meg, amikor elkezdődnek látomásai. Ezekben tárul fel előtte az a bizonyos misztikus élő könyv, amelyre előzetesen ígéretet kapott. „Az, amit magam előtt láttam, annyi anyagot szolgáltatott a gondolkodásra, s oly mély áhítatba merített, az Úr pedig akkora szeretettel foglalkozott velem és oktatott minden képzelhető módon, hogy azóta igen kevésbé, sőt majdnem egyáltalában nem szorultam könyvekre. Ő Szent Felsége maga volt az az igazi könyv, amelyben szemlélhettem az igazságokat.”¹⁴⁹

A későbbiekben akadozva, nehezen találva hozzá szavakat, de mégis beszámol olyan látomásokról, amelyekben a szépség, mint boldogsággal szinonim fogalom jelenik meg. A szép látásának gyönyöre nem elvont filozófiai kategória számára, hanem megtapasztalt, konkrét, testekhez kapcsolt – mondhatnánk – érzéki élmény. „(...) az ember nem tud ilyesmiről beszélni anélkül, hogy oda ne volna egészen. (...) Csak azt az egyet akarom mondani, hogyha a mennyországban nem volna más látnivaló, mint a megdicsőültek testi szépsége, már ez is végtelen nagy boldogság volna.”¹⁵⁰ Ez valóban az a közvetlen út, amelyet minden művész keres és amelyet talán bizonyos pillanatokban ajándékképpen meglesni vél, majd ismét elveszít.

De a vágyakozás megmarad.

¹⁴⁷ Egry József: Gondolatok a művészetéről, művészekről, a természetről és a Balatonról. In.: Egry breviárium. (Válogatta Takács Margit, ellenőrizte Keresztury Dezső, szerkesztette Éri István) Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága kiadása 1975, 159. o.

¹⁴⁸ „De Valdes Don Fernando érsek, főinkvizítor 1559-ben egy Index-et adott ki, amely eretnekkönyveken kívül számos spanyol hitbuzgalmi művet ítelt el pusztán azért, mert (...) egyéni véleménye szerint rossz hatást gyakorolhattak egyes lelkekre. Úgy látszik nagyjából a szemlélődéssel foglalkozó művekről van szó.” – írja magyarázatában a fordító. In.: Jézusról nevezett Szent Terézia összes művei – Önéletrajz.. Ernő atya, sarutlan kármelita fordítása. Kármelita kiadás. 1927, 270. o.

¹⁴⁹ Jézusról nevezett Szent Terézia összes művei – Önéletrajz. 270. o.

Szent Teréz maga is érzi, hogy mindaz, amit itt leír, nehezen, vagy egyáltalán nem érthető azoknak, akik nem részesültek ilyen kegyelemben. Szinte mentegetőzve írja: „Adja az Úr, hogy sikerült legyen a mondottakat megmagyaráznom. Akinek ezen a téren van tapasztalata, az – meg vagyok róla győződve – meg fogja érteni, s be fogja látni, hogy egyben-másban sikerült is magamat megfelelő módon kifejezmem. Akinek nincs, az más... Nem csodálnám, ha elejétől végig ostobaságnak tartaná az egészet, ami nem is lehetne tőle rossz néven venni, tekintve, hogy én állítom ezeket a dolgokat. In.: Önéletrajz. 271 o.

¹⁵⁰ Jézusról nevezett Szent Terézia összes művei – Önéletrajz. 287. o.

8. A MŰ ANYAGA

Anyagvizsgálatunk felölelhetné az összes lehetséges matériát, amelyet a művészet eddigi története során felhasznált. Ebben az esetben tulajdonképpen mindent vizsgálhatnánk – hiszen alig akad olyan, földön fellelhető természetes anyag, amely ne szolgált volna műalkotás alapjául – de ugyanígy, szinte minden mesterségesen előállított anyag is előbb-utóbb megtalálta helyét a művészi kifejezésben. Kutatásunk most csak azokra az anyagokra és technikákra terjed ki, amelyek tanulmányunk fő koncepciójába beleillenek. Megfordítva immár: azokat a technikákat tanulmányozzuk, amelyek lehetővé tették és teszik a művész számára azt, hogy a súlyos és tompa anyagot önmaga fölé emelje és transzcendens tartalom hordozójává nemesítse.

Hogy mennyire tág a művészi matéria mibenlétének értelmezési köre, azt bevezetőül két idézettel kíséreljük érzékeltetni.

Molnár-C. Pál szellemesen, de érezhetően őszintén különbözteti meg a festék és a szín fogalmát: az előbbit tartja anyagnak, míg az utóbbit egyértelműen szellemiként határozza meg – véleménye szerint ez a művész produktuma. „A magyar nyelv különbséget tesz szerelem és szeretet, valamint festék és szín között. Varázslatos az a 30-40 cm, amelyet az ecset a palettától a vászon felületéig tesz, ezalatt a festék színné változik, ez egy csodálatos dolog. Ez az a titok, amitől a művész mágus lesz.”¹⁵¹

Moholy Lucia anyag-definíciója jóval elméletibb, s messze túlmutat az állványfestészet problematikáján. Konok Tamás festészete kapcsán nem fizikális értelemben vett festékről, hanem képletszerű természet-sűrítvényekről beszél, amelyek elvont filozófiai tartalom közlésére is alkalmas (szinte építészeti) alapok. „Az 'anyag' fogalmát nála úgy kell érteni, hogy az 'organikus' természetű alapterek a belőlük kinövő alakzatok élő hordozóivá válnak; képletek, amelyek segítségével az ember és a művész Konok érzéseit és gondolatait közvetíti.”¹⁵²

1. KONCEPCIÓ ÉS MATÉRIA

Koncepció és matéria viszonyát illetően kétféle irányt, kétféle folyamatot figyelhetünk meg. Az egyik esetben a művész már megszületett elképzeléséhez keresi azt a megfelelő anyagot, amely gondolatait, belső képeit a leghübben tolmácsolja. Ebben az esetben a művész többnyire arra kényszerül, hogy elképzeléseinek bizonyos részéről lemondjon, hiszen anyaggal nem adható vissza az elsőként megszületett testetlen kép gazdagsága. Az idea ragyogása óhatatlanul csökken, amikor az anyagba lesüllyed. Ez nem tekinthető művészi kudarcnak, hanem a szellem és anyag eltérő természetéből adódó törvényszerűségnek. A művész számol is ezzel és boldog, ha csupán egy töredékét is képes anyagba önteni annak a képi gazdagságnak, amelyet képzelete megteremt. Mindez csak akkor ilyen képletszerűen leírható folyamat, amikor a koncepció megteremtője és annak megvalósítója azonos személy. Az öntudatos művész típusa, aki megrendelő, témaadó és kivitelező egyszerre, csupán néhány évszázada létezik. Zárójelben megjegyezhető, hogy a barokk kor protestáns Hollandiája hozzáad még ehhez egy funkciót: a művész önnön művének értékesítőjévé is kénytelen válni. A kör ezzel tulajdonképpen bezárul. A művész mindent önmaga végez el.

Eszményi példáját annak, hogy miképpen dolgozhatnak együtt tökéletes harmóniában az alkotás különböző szakaszainak specialistái, a bizánci művészet egyik

¹⁵¹ Molnár-C. Pál. In.: Országunk titkos ereje. 100 év 100 művész. Készült a Molnár-C. Pál baráti Kör 7. közös kiállítása alkalmából. 2007-ben. 49. o.

¹⁵² Lucia Moholy: Konok Tamás festőművész kiállítása. Xantus János Múzeum Képtára, Győr, 1980

legfényesebb lapjának felidézésében véljük megtalálni. A Hagia Sophia építésének fázisait (Isztambul, 532-537) egy angyal sugalmazta Jusztinianosz császárnak álmában, aki reggelente ezt elmesélte milétoszi Iszidórosznak, aki az így megismert koncepciónak anyagban megvalósítható formát adott. Utánozhatatlan példa ez arra, hogyan száll le az idea az anyagba úgy, hogy a lehető legkevesebb veszteséget szenvedje el.

Hasonlón tiszta példát találunk mindennek az ellentétére Raffaellónál. A Vatikánban festett három nagy falképe, „Az Athéni iskola”, A „Disputa” és a „Parnasszus” az urbinói mester teológiai és filozófiai műveltségét is dicséri, a művek közismert művészi tökélyén kívül. Ezeknél a műveknél ugyanis a koncepció is Raffaellóé. Szerző számára ezek a művek summásan azt az üzenetet közvetítik, hogy a világ megismerésének három fontos eszköze létezik: a filozófia, a teológia és a művészet. A reneszánsz Itália katolicizmusának rugalmasságát bizonyítja, hogy e három freskó – mint a megismerés egyenrangúságának tanúja – megvalósulhatott, méghozzá úgy, hogy ráadásul a koncepció megalkotásának jogát is átengedték a művészeknek.

Koncepció és művész viszonyának későbbi változását két magyarországi példán keresztül vizsgáljuk. Franz Anton Maulbertsch fiatalkori remekműve, a rokokó Sixtus kápolnájának is nevezett sümegi templom freskói – melyeket 33 évesen, 1757-58-ban fest meg – bonyolult teológiai rendszert követnek. A megbízó, Padányi Bíró Márton püspök hosszasan konzultált a festővel és egyetértésük nyomán született meg a freskóciklus.¹⁵³ Az idősödő és egyre híresebbé váló Maulbertsch már nem hajlott ilyen rugalmasan megrendelőinek koncepciójára, elegendő megemlítenünk a győri Bazilikában és a pápai Nagytemplomban látható műveit. A győri Bazilika főhajójának mennyezetét két, különböző stílusban és időben alkotott freskó díszíti (itt a kifestés második periódusa 1781-ben zárul): a szentély fölötti boltozat festménye, a „Magyar szentek megdicsőülése” későbarokk dinamizmusa után a főhajó központi képe, az „Urunk színeváltozása” klasszicizálóan nyugodtnak tűnik. A pápai Nagytemplom freskói (1781-82) pedig ez utóbbinál is hűvösebbek: tudjuk, hogy milyen nehezen, kompromisszumok árán változtatott stílusán és temperamentumán a mester, hogy megfeleljen a szinte ráerőszakolt új divatú stílusnak.

Még több gondja volt az egyházzal, mint megrendelővel Szőnyi Istvánnak, aki a győri Szent Imre templom 1941 és 1944 közti kifestésekor igyekezett teljesíteni azokat a szinte lehetetlen igényeket, melyeket a készülő képpel szemben támasztottak. A fogalmi gondolkodás eme bakugrásait az anyag – a saját szigorú kötöttségében – képtelen követni. Pontosabban megfogalmazva, az elvárt vallástörténeti narratívák, az elvont teológiai tartalmak és a „szőnyis” igényesség összekapcsolhatatlansága okozta azt, hogy a nagy mű nem képez egyetlen egységet. Azokon a részeken, ahol Szőnyi kénytelen volt engedni a megbízónak, ott a félköríves szentélyfalkép darabokra hullik. A bonyolult W alakzatra komponált egység központi hatalmas trapéza – „Krisztus mennybemenetele” – tekinthető a tulajdonképpen oltárképnek, hiszen a templomból hiányzik az oltárépítmény. P. Szűcs Julianna szerint „A templom óriási méretű kompozíciói között mindössze ez a trapézal határolható rész vált-válthatott Szőnyi teljesértékű, oeuvre-jébe joggal illeszthető művévé (...).”¹⁵⁴ P. Szűcs ennek a fényben úszó látomásnak kapcsán utal Szőnyi „szemérmes

¹⁵³ Szép és ritka gesztusa az utókornak, hogy szobrokkal emlékezik meg az alkotókról. Igen, így, többes számban, hiszen a templom bejárata előtti téren két bronz portré áll: a festőé, Franz Anton Maulbertsché és a koncepciót megalkotó társművészé, Padányi Bíró Márton püspöké. A két, azonos stílusban megalkotott szobor Marton László műve.

¹⁵⁴ P. Szűcs Julianna: Szőnyi István győri falfestményei. In.: Művészet 76/12 (XVII. évfolyam, 12. szám, 1976. december), 28. o.

pannon transzcendenciájára”, ebben lelvén meg az okát annak, hogyan is tudott ilyen belső megéltégtől hiteles bibliai művet alkotni. Sajnos, a „W” többi tematikus festménye, mint megannyi különálló táblakép, valóban nem szolgálja a mű kohézióját.

A később kifestett hosszház bal oldali hosszú falán – annak is leginkább az alsó mezőjében – viszont véleményünk szerint keresztülvihette akaratát a mester, – ennek eredménye itt egy karakteres Szőnyi festmény-óriás, ahol az ezüstös fényű tájelemek észrevétlenül emelik a néző tekintetét egyre magasabba, majd át a transzcendensbe. Innen lassan visszatérve azután már megszenteltnek érezzük ezt a tájat és szakrálisnak a benne dolgozó embert is. Valahogyan olyannak látjuk ekkorra ezt a gabonátáblát, folyót, hegyet és munkását, amilyennek Egry József írja le a Balaton szentségét: „Láttam egy öreg parasztot, mikor belemártotta ujját a Balatonba és keresztet vetett magára (...).”¹⁵⁵ (28.)

Az utóbbi két évtizedben másféle – de valamiképpen Szőnyi mester problémájával rokonságban álló – nehézséggel kell a mai művésznek számolnia. Ez a művet a maga anyagi valóságában megteremtő művész jelentőségének csökkenése, amely annak egyenes következménye, hogy megnőtt a mű koncepcióját megalkotó kurátor fontossága. Egyre gyakoribb, hogy egy-egy nagy tárlat előbb rendelkezik átfogó kuratori koncepcióval, mint művészek által megalkotott művekkel. Röviden úgy összegezhethetnénk ezt a folyamatot, hogy úgy tűnik, mintha az anyagi valóságban megjelenő képzőművészet iránti igény csökkenése hívná elő azokat a virtuális elemekben bővelkedő tárlatokat, melyek a kiállítás lebontása után nem hagynak maguk után fizikálisan megragadható műveket. Nem véletlenül nőtt meg a dokumentáció fontossága, hiszen igazából ezek a tárlat eredményei, sőt, megkockáztatjuk azt a hipotézist, hogy maga a tárlat vizuális-verbális emléke az igazi alkotás. Visszaérkeztünk tehát a kollektív alkotás öröméhez, ismét egy koncepció szellemében alkotnak egyes művészek – már azok, akik izgalmasnak találják ezt a szellemi kalandot.

Koncepció és anyag viszonyát tekintve az eddigieket valamiféle fölülről lefelé való haladó módszernek tekinthetjük. A másik ennek pontosan az ellenkezője, mert ezt az alkotói folyamatot az alulról fölfelé építkezés jellemzi: itt a művész szenvedélyesen kutatja az ismert anyagban rejlő még kiaknázatlan lehetőségeket és keresi azokat az eddig ismeretlen anyagokat, amelyeket művészi céllal még nem használtak. A művészet története bővelkedik olyan esetekben, amikor egy-egy technikai felfedezés, egy új technológia bevezetése, a társadalmi igény nyomán kifejlesztett új termék megjelenése, vagy éppen a gyártástechnológia fölöslegesnek tartott mellékterméke adott új lendületet a művészeknek, egészen új művészi programokat, sőt műfajokat teremtve.

Az üvegyártás fejlődése tette lehetővé a színes üvegmozaik előállítását,¹⁵⁶ amely azután hatalmas méreteivel az akkor születő-formálódó ókeresztény ikonográfia alaptípusait teremtette meg.¹⁵⁷ A technikából is fakad, hogy a ritmikusan ismétlődő elemekből felépített kompozíciók alakjai titokzatosan merevek, ám káprázatosan színesen ragyognak fel az egységes arany háttérből. Ez a háttér emeli az időtlenben lebegő alakokat

¹⁵⁵ Egry József: Gondolatok a művészetéről, művészekről, a természetről és a Balatonról. In.: Egry breviárium. (Válogatta Takács Margit, ellenőrizte Keresztury Dezső, szerkesztette Éri István) Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága kiadása 1975, 171. o.

¹⁵⁶ „Az ókorban színes terméskőből készültek a mozaikkockák, s az átlátszatlan (opál) üvegganyag csak az üvegyártás fejlődésével jutott szinte kizárólagos szerephez.” – írja Molnár C. Pál. In.: A képzőművészet iskolája I. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Budapest, 1976, 142. o.

¹⁵⁷ A templomok fő díszítőeleme keleten és nyugaton egyaránt a mozaik: Santa Pudenziana (Róma, 5. sz.), Galla Placidia-mauzóleum (Ravenna, 5. sz.), Sant Apollinare Nuovo (Ravenna 6. sz.), San Vitale (Ravenna, 6. sz.)

fel a transzcendensbe – megteremtve ezáltal a kompozíciókhoz egyedül méltó (irreális) téri rendet, a szakrális teret. Senki nem sejthette ekkor, hogy másfélezer év múlva ismét egy forradalmi technikai változás – a digitalizálás – alappillére lesz a kisméretű homogén színes felület, – csupán nem mozaiknak, hanem pixelnek nevezik.

Megváltoztatta a festészet útját Németalföldön és Itáliában egyaránt az olajtechnika elterjedése. Hogy mennyire meghatározó volt a lassan száradó festék szerepe ebben a születő új piktúrában, azt éppen az az előbb említett tény bizonyítja, hogy a változás mindkét földrajzi területen erős, holott eltérő társadalmi-valláspolitikai viszonyok jellemzik. A lassú festésmód lehetősége eddig soha nem álmodott tónusgazdagságot, puhaságot, részletfinomságot kölcsönzött a képeknek, s mindezt fokozta a lazúrozás adta többlet, valamint az, hogy immár a festmény egy eddig ismeretlen tartományba, a sötét színek világába is behatolhatott. A selymesen csillogó színes feketék varázsát a lakkozott olajfelületek bontották ki először – a korábban használt különféle temperatechnika erre nem volt képes, hiába lakkozták utólag. A fekete ilyen problémája azóta is izgatja az emberiséget. A könnyen matt szürkévé sápadó élettelen felület a televízió gyártó világcégeknek is az egyik legnagyobb nehézséget okozza. Nem véletlen, hogy a legjobb képernyők erénye az, – és ezt a reklámok is hangoztatják, hogy a lehető „legfeketebb feketét” képesek produkálni.

A barokkban válik Európa számára az egész földkerekség megismerhetővé. A gyarmatosító hatalmak – melyek közvetlen kijárással rendelkeznek az Atlanti óceánra, minden eddiginél gyorsabb hajóflottákat építenek. A holland és angol klipperek hatalmas és rendkívül bonyolult vitorlarendszere a szél hajtóerejére épített hajózás technikai csúcsát jelenti mind a mai napig. A hajózás támasztotta vitorlaigényt elégítették ki azok a textilmanufaktúrák, később gyárak, melyek eddig soha nem látott méretű, erős vásznakat szöttek. Ezeket a vásznakat kezdte használni a monumentális festészet is. Maga a festővászon nem volt új jelenség – hiszen Itáliában már a quattrocento idején festettek lenvászonra, de a nagysága annál inkább. Az újfajta egyben szőtt vászon olyan méret lehetőségét kínálta a művészeknek, melyet eddig legfeljebb a freskó vakolt fala nyújthatott. A hatalmas vászon kifeszítve könnyű és – főképpen – tökéletesen sík felület. Jól alapozva, az olajfestés lehetőségeit – a fatáblára festéshez képest – megsokszorozza.

A petróleumgyártás melléktermékeként maradt vissza az a bitumenmassza, melyet művészfesték-forgalmazó cégek alapozóként kezdtek forgalmazni. Ez a szürkésbarna, meleg tónusú massza a magyar műértő tudatában egyszer-s mindenkorra összeforrt Munkácsy Mihály nevével. Ismeretes, hogy miként csábította ez a csalfa alapozó Munkácsyt és kortársait arra, hogy letérjenek a fehérrel való alapozás technikájáról, s munkájukat inkább a sötétbe ágyazott fények felrakásával kezdjék. A kezdeti eredmény az ilyen módon könnyen elért drámai fény-árnyék hatásban rejlett – a lassan bekövetkező végeredmény viszont a tragikus elfeketedés következtében, a kép pusztulása lesz.

Egyik eddig felsorolt és példákkal igazolt kategóriába sem fér egy igazán, – mert kizárólag a festők érdekében kifejlesztett találmány, a tubus megjelenése. A puha fémtubusokban árusított festékek az 1840-es években jelennek meg – írja David Piper¹⁵⁸. A jelentéktelennek látszó festékestubus ugyanis megváltoztatta a festők jelentős részének életmódját, munkamódszerét, utazási szokásait. Az olajfestés a tubusos festék segítségével „utazó technika” lett. Nemcsak a festék előkészítés fárasztó munkájától kímélte meg a művészt, hanem lehetővé tette a rögtönzést, – hiszen a zárható-nyitható tubusban sokáig lehetett tárolni a már kész színeket. Nem kellett pontosan, előre megtervezni, hogy milyen, és mennyi színt kell előkészíteni a következő napok munkájához. A legfontosabb talán

¹⁵⁸ David Piper: A művészet élvezete. Helikon Kiadó Budapest, 1988, 129. o.

mégiscsak az a lehetőség, amit a szabadban tapasztalható fényintenzitás kutatásához nyújtott. A tubus előnyeit élvezve mentek a XIX. század festői oly gyakran a szabad ég alá festeni s szembesültek azzal a problémával, amit ennek a hatalmas fényerőnek az ábrázolása jelentett.

A probléma bizonyos teoretikus vitákra is alkalmat adott, melyek máig eldöntetlenek. August Renoir is foglalkozott a nevezetes kérdéssel, hogy a szabad ég alatt készült festmény élvezhető-e az ehhez képest sötét szobában, kiállítóteremben, – avagy csak keletkezése helyének fényerejében nézhető? Vagy fordítva: a plein-air (hatású) képet is egy épület belsejének ablakfényénél fessünk, hiszen úgyszólván csak ilyen gyenge fényben lesz majd kiállítva és szemlélve.

S ha már kérdésekkel fejezzük be ezt az anyaghasználatot kutató fejezet bevezetőjét, tegyünk fel még egy kérdést utoljára. Vajon az impresszionisták, akik a színes árnyékok tudóiként számúzták palettájukról szegény feketét, hogyan dolgoztak volna a szabadban festékes tubusok nélkül?¹⁵⁹

2. A FÉNY MINT A MŰ ANYAGA

A képzőművészet által használt anyagok közül először a legszubtilisabbra, magára a fényre irányítjuk figyelmünket.

A fénynek, mint művészi matériának a kutatását célozta meg szerzőnek egy műve. Ezt a kísérleti művét alkalmasnak találjuk arra, hogy bizonyítsuk: a fény önmagában is képes művészi üzenet hordozására.

A Lichthof címet viselő installáció léte csupán egy napsütéses déli órácskára korlátozódott, de a menetközben készített fényképek megőrizték a koncepció lényegét. Mivel az installáció egy muzeális épület vertikális és horizontális kiterjedését egyaránt felhasználta úgy, hogy annak külső és belső terein átnyúlt, ezért egy pillantással soha nem volt átfogható. Így valójában a fotódokumentáció nyújtja róla a legszemléletesebb képet, azt, amelyet a megvalósulás egy órájában a néző csak a helyszínek bejárása nyomán nyert vizuális emlékei (képzeletbeli) egymás mellé helyezésével érhetett el. Az installáció fizikai alapelveiben és technikai megoldásában nincsen semmi új. Tükörrendszer segítségével fény vetít olyan területre, ahová az egyenes úton haladó napsugár természetes módon soha nem hatol be.

A „Lichthof” alapötletét szerző gyerekkori emlékei indukálták. A félhomályos délutáni szobában, vagy a gangon játszva, néhány pillanatra napfény ragyogtatta fel a színeket. Mindannyiunk által ismert, de a kisgyermek számára élményszerű felfedezés volt, hogy ez a fény – amelyről sejtésszerűen tudta, hogy nem lehetne itt(!) – a szemközti ház egyik ablakának pillanatnyi speciális állásának köszönhető. A csodás ragyogás csak másodpercekig tartott, addig, amíg becsukták, vagy kinyitották az ablakot, és annak üvege éppen a megfelelő szögben tükörszerűen viselkedve „beküldte” a szobába a napfényt.

A mű a soproni egykori Esterházy palotában – a jelenlegi Központi Bányászati Múzeum épületében valósult meg. (29-35.)

Elsődleges célja egy pusztán fizikai kísérlet: a palota pincéjének napfényvel való bevilágítása. Elsőnek a múzeum loggiás zárt udvarába besütő napsugárból kellett tükör segítségével egy keveset elkapni. Ez a tükör a napfényt a hosszú, boltozatos folyosóba vetítette, amelyből a pincelejárát nyílt. A lefelé tartó lépcsősor kezdete fölött a második tükör fogta a fénysugarat és dobta tovább a pince mélyébe. Lent, a hosszú lépcsősor alján

¹⁵⁹ Azt a merész és némiképpen humoros állítást már csak lábjegyzetben meri szerző megkockáztatni, hogy ezek szerint a plein-air festészet egyik kiváló oka (mint anyagban rejlő lehetőség) a tubus feltalálása volt.

azután egy újabb tükör továbbította a napsugarat, a nagy, boltozatos pince legtávolabbi faláig. Az élmény nagyon erős volt: amikor a munkatársak segítségével a tükrök összekapcsolódtak, s a három évszázados pince napfénybe borult, szinte mindenki összerezsent, felsóhajtott, mert hiába tudta, hogy mi fog következni, a nap ereje által kiváltott érzelmi hatás minden eddigi elképzelést felülmúlt. Úgy éreztük, maga az élet költözött a Bányászati Múzeum pincéjébe.

A második célkitűzés csupán a gondolat síkján mozogva, mindennek szintéziseként, a „Lichthof” teológiai és művészeti értelmezését adja. A fény lehívása fentről, az égi szférákból a köztes földi létbe, majd innen továbbítva még lejjebb, a kiismerhetetlen és sötét alsó világba – a harmadik évezredben is mitikus cselekmény. A fény, amely – mint az isteni princípium hordozója – hatalmas ereje miatt közvetlenül nem is lenne szemlélhető, hosszú utazása során megszeli, ember számára elviselhetővé válik.

Remélhető, hogy kiolvasható a mű végső üzenete, mely szerint ez az átható teremtetlen fény, humanizált formájában az ember számára nemcsak az anyagi világot, hanem saját lelkének felső és alsó régióit is bevilágítja, megtisztítja s otthonává teszi.

3. FÉNY ÉS EGYIDEJŰSÉG

Bizonyos szempontból fény a fő anyaga Lovas Ilona marhabéلبől és üveglapokból komponált installációjának is. A mű szerepelt a Pannonhalmi Főapátság galériájában. (36.) Ennek a kiállításnak kapcsán fejtette ki a műről gondolatait Varga Mátyás, a Pannonhalmi Szemlében.¹⁶⁰ Ezek a gondolatok szükségszerűen az irodalom, a filozófia és a teológia felől közelítenek az alkotáshoz. Segítségükkel tekintünk az installációra, amelyben azután megtaláljuk a nekünk szóló üzeneteket is.

Varga Mátyás kiemeli a művet alkotó két anyag, az üveg és a bél hasonlóságát és különbségét. Leghasonlóbb tulajdonságuk az áttetszőség, amely régi korokban még azonos funkciót is kölcsönzött ezeknek a matériáknak, hiszen a középkorban, a szegényebb házak ablakain gyakran pótolta a nemes és drága üveget a bél vagy hólyag, amely a bent lakók számára ha kitekintést nem is, de valamiféle homályos derengést mégiscsak beengedett a szobába. A legjelentősebb különbség a két anyag között a szerves és szervetlen, élő és élettelen mivoltuk. Létezik az üvegnek egy sajátos, fizikus tollából származó definíciója: túlhűtött folyadék. Mintha azt jelentené ez a két szó, hogy az üveg, szilárd formájában csupán átmeneti, maszkot viselő vendég nálunk – igazi, forró arcát csak az üveghuta mellett dolgozó munkások ismerik. Ez a pillanatról pillanatra változó állapot titokzatos élettel telített. Kihűlt állapotában azután magára ölti azokat a szigorú jellemvonásokat, melyet lényegének tartunk. Ilyen hideg, kemény üveglapok az installáció alkotóelemei is, ezek fegyelmezik, kordába szorítják a közöttük laposan kiterülő szenvedélyes bél-lapokat. Nemcsak szorítják, hanem kifeszítik – érezzük és tudjuk is, hogy bélnek természetellenes állapot a síkba terülés: erőszak áldozata, valamiképpen megfeszített. Életének, szenvedésének története olvasható a felületén: az érzet ismeretlen írással telerótt kódexlapokat idéz, amelyek akkor is tiszteletet ébresztenek bennünk, ha elolvasni nem tudjuk.

A nekünk szóló személyes üzenet azonban nem az egyes lapok soraiban keresendő, hanem a mű összességében. Akkor, amikor a napsütés rávetül az egész installációra. Ekkor történik meg az, amelyet Varga Mátyás úgy foglal össze, hogy „(...) a fény egyszerre olvassa az ’írást’, és ezáltal egy olyan ’álló’ látvány keletkezik, amely a maga metaforikus

¹⁶⁰ Varga Mátyás: Hogy az íóta el ne vesszen. In.: Pannonhalmi Szemle, 2000/3. 110-115. o.

sűrítettségében feltételez egy tekintetet, amely egyidejűleg olvassa az egész 'könyvet'.”¹⁶¹ A két vaslemezre épített „könyvtábla” ekkor ugyanis olyan módon világítódik át, hogy mindkét anyaga áttetszővé válik. Így képes a fény – mint a mű összekötő- és értelmező ereje – a történet öntudatlan lenyomatainak feltárására. Felülről nézve a csekély térbeliség eltűnik és az erős fénynek köszönhetően a lapok „írását” saját életünk egésze olvassa. A fény segíti a műben rejtőző (csak fokozatosan, hosszú idő alatt dekódolható) „verbalitás” átlendülését egy más közléstartományba, az egyben-látás adottságával bír a vizuálisba.

4. A KÖNYV ANYAGA

Az egyidejű olvasat lehetőségének megteremtésére tett kísérletet ismerünk természetesen korábról is. Ilyen Esterházy Péter híres grafikai lapja, amely sajátos Ottlik iránti tiszteletadásnak is tekinthető. Esterházy, Ottlik Géza: Iskola a határon című könyvét az író születésnapjára lemásolta; kézírással leírta az egész regényt – ámde egyetlen lapra.¹⁶² (37.) Amikor hűséges másolása folyamán az utolsó sorral a lap aljára ért, akkor a munkát ugyanannak a lapnak a tetején folytatta. Így került egymásra az összes könyvoldal kézzel írt másolata.

A végeredmény egy hullámzó szürkéből komponált elegáns grafikai mű, melynek monotonitását itt-ott megtöri a kusza szövegből előbukkanó határozott rajzú vonal, amely hol valamiféle természeti formára, hol pedig betűre emlékeztet. Ez az előbújó írásjel visszacsúszik abba az ősi stádiumába, amikor még formájával verbális töltése azonosságot vállalt.

Szemléletesen beszél erről a csodálatos egységről, erről a folytonos metamorfózisról, a festőművésznek is jelentős Hesse. „Néha leírok egy görög betűt, (...) s miközben kissé elfordítom a tollat, farkát csóválja a betű, hallá változik és abban a pillanatban máris a világ valamennyi patakjára és folyamára, minden hűvösségére és nedvességére, Homérosz Óceánjára, és arra a vízre emlékeztet, amelyen Szent Péter vándorolt, madárrá változik a betű, farkát billegeti, tollát borzolja, felfújja begyét, nevet, és messzire röppen.”¹⁶³

Úgy derengenek fel figyelmes tekintetünk nyomán az alaktalanság függönye alól ezek az artikulált forma-fragmentumok, ahogyan az ifjú Poussin vette észre Frenhofer számtalanszor átfestett vásznának sarkában a gyönyörű női lábujj maradványát, Balzac kultikus kisregényében: Az ismeretlen remekműben.¹⁶⁴

¹⁶¹ In.: Varga Mátyás: Nyitott rítusok. Vigilia Kiadó Budapest, 2008. 174. oldal. A szerző nevezett esszékötetében is megjelent Lovas Ilona installációjáról az idézett tanulmány, az eredetivel azonos címmel.

¹⁶² Esterházy Péter művét az alábbi kézírással megjegyzéssel zárja: „Ottlik Géza hetvenedik születésnapjára, ezerkilencszáznyolcvanegy december tizedikétől nyolcvankettő március tizenötödikéig, kb. 250 óra alatt, egy 57x77-es rajzlapra lemásoltam az Iskola a határon-t. Így keletkezett ez a kép. E. P.

¹⁶³ A regény ezen oldalán a művészi és a tudományos gondolkodás dialógusa zajlik. Az idézet folytatásában a művész (Goldmund) teszi fel a tudósnak a kérdést: „Nos, Narziss, te bizonyára nem sokra tartod az ilyen betűket? De mondom neked, velük írta Isten a világot.” A tudós Narziss válaszában kifejti, hogy ezek a betűk „a tudomány művelésére alkalmatlanok. A szellem a szilárdat, a megformáltat szereti (...)”. Az előbb elemzett Lovas installáció marhabél-üveg kettősében is érezhetünk utalást minderre. In.: Hermann Hesse: Narziss és Goldmund. Európa Könyvkiadó, Budapest 1999, 67. o.

¹⁶⁴ Poussint kollégája elviszi Frenhofer műtermébe, ahol az idős mester megengedi látogatóinak, hogy megcsodálják legféltettebb remekművét. A gyönyörű képet Frenhofer még tökéletesebbre akarta festeni, ezért aztán annyi újabb réteget rakott rá, hogy az eredeti kép teljesen eltűnt. De valami mégis maradt belőle. Porbus és Poussin „Közelebb léptek a vászonhoz és az egyik sarkában megpillantották egy meztelen láb ujját, amely kinyúlt a színeknek, tónusoknak, bizonytalan árnyalatoknak káoszából, ebből az alaktalan ködtömegeből; de micsoda pompás lábat, egy élő lábat!” In.: Honoré de Balzac: Az ismeretlen remekmű. Magyar Helikon Budapest, 1997, 68. o.

Esterházy grafikai művé alakította a regényt, és ily módon felszabadította az írásművek legjellemzőbb tulajdonsága, – az időbeliség kötöttsége alól. Egyetlen tekintettel felfoghatóvá tette. Az az idő, amelyet a néző a lap/regény egyidejű megtekinthetőségével magának megtakarít, az írva rajzoló Esterházy ajándéka. Ebben a humorosan is tiszteletteljes műben Ottlik szellemisége ötvöződik az irodalmár Esterházy gesztusával, majd konceptuális képzőművészeti alkotássá alakul.

Így lesz a könyv – egyrészt, mint a gondolat hordozója, másrészt, mint papír, festék és apró rajzocskák halmaza – a képzőművészet anyaga.

5. ÍRÁS A KÉPZŐMŰVÉSZEK KEZÉBEN

Mintha Hesse regényének előbb citált részlete szerint jelenne meg minden Lugossy Mária könyv-szobraiban. A művésznek könyv alakú szobrai akár zárt, akár nyitott állapotban ábrázolják ezt a sajátságos emlék-örzöt, mindenképpen megmutatnak valamit belső tartalmukból is. Esetükben ez a belső tartalom kifejezőeszköz-használatát tekintve azonos a külsővel: mindkettő a vizualitás nyelvén szól hozzájuk. Míg az igazi könyv tapintható és látható valósága kevésbé fontos, mint a benne rejtőzködő verbálisan kódolt – és már csak látható (nem tapintható) – üzenet, addig a könyv-szobrok lapjaiból felsejülő alakokat nem kell fogalmiból vizuálisra dekódolnunk.

Azonban a Lugossy könyveiből felsejülő emberi figurák nem a Hesse regényhős, Goldmund által megénekelte tarka és derűsen csillogó világ változatosságát idézik meg. Egyformaságukkal a tömegben elvesző ember szomorúságáról árulkodnak, s azzal, hogy néhol tisztán felsejlik bronz testük, másutt félig betemetettek, avagy teljesen az üvegkönyv sötétjébe merülnek, csak kiszolgáltatottságuk, tehetetlenségük nyer megerősítést.

A művek értelmezéséhez segítséget maga a művész nyújt. Elméletek a létezésről című írásában olvashatjuk: „Álmainkban ott a sok ezer éves múlt: kristályos tünemények, lüktető vulkánömlenyek, lézengő sejtek, kibuggyanó nedvek, hidegen csörrenő fémek, koppanó kövek, rendszerező értelem, sikongó lélek, Földanya melegét sóvárgó, didergő Ember; függvénye a Teremtőnek, különleges mutáció, hordozója az isteninek, alkotó és tékozló, szent és bűnöző, gondolkodó és ösztönös, – egyazon végzetre ítéltetett embermilliárdok.”¹⁶⁵

Lugossy sorozatának első szobra, a „Történelemkönyv” csukott könyvet jelenít meg, melyben a lapok helyét egy szeszélyes formájú kőlap tölti ki – kissé ki is lógva a könyvtáblából. A többi szobor témája már a nyitott – fekvő és álló – könyv, ahol a lapok hullámoznak az őket benépesítő emberi sorsoktól. (38-39.) Nehéz határt húzni itt a profán és a szent könyvek között. Formája alapján persze könnyen azonosítható „Mózes táblája”, a „Földbe rejtett tekercs” és a „Kőbe süllyesztett tekercs”. (40.) Mégis, érdemes eltöprengenünk azon, hogy miért teszi Lugossy szabálytalan kőlapba, sziklába, a feltehetőleg sugalmazott írásokat, apokrif evangéliumokat tartalmazó tekerceket. Mintha megjelenítené ezzel azt a természeti környezetet is, amelyben ezek az írásművek születtek. Az organikus forma – amely magába zárja a tekercest jelentő bronz hengert – maga a világ zabolátlansága: hegyekkel, sivataggal, széllel és perzselő napsütéssel. Ehhez képest kicsiny a tekercs mérete, csekély a benne rejlő emberi cselekvés hatósugara. Sőt, a benne felsejülő alakok sorát véget nem érő körbenjárásnak is értelmezhetjük.

¹⁶⁵ Lugossy Mária: Elmélet a létezésről. In.: Lugossy Mária: Jégkorszak. Múcsarnok, Budapest 2004, Szerkesztette: Mayer Marianna

Szerző, – ellentétben mindazokkal, akik ezekben a művekben kizárólag az emberi báb-lét reményvesztettségét, a népirtások arctalan áldozat-millióinak, kezdet és vég egymásba éréseinek tragikus emlékműveit látják – másképpen vélekedik. A „Kőbe süllyesztett tekercs” megformálásának artisztikuma egyszerűen kizárja ezt az általános pesszimizmust. Az előbbi természeti képpel való hasonlatot folytatva feltételezi, hogy a művészno tekercei képesek ellenállni a külső nyomásnak és megvédik a belsejükben megbúvó, (esetleg monotonnak tűnő, ám az egyén számára egyedi) emberi sorsokon átszűrődő tanításokat. A függőleges tekercs egyben nyitott henger is, amely felülről fényt kaphat. A tágabb milió sem (csak) körbezár, hanem inkább ölelő, védelmező. Organikus forma rejt magába egy geometrikust, melyben ismét az élet szabálytalanságát fedezzük fel. Mozgó van a mozgóban – miközben összekapcsolja őket és értelmet ad nekik a világ tengelye: az Írás.

Serge Lechaczynski szerint: „Szobrai tele vannak múltbéli szenvedésekkel, nyílt sebek, melyek sosem gyógyulnak be, ám mégis, mintha mindegyik munka csillapítaná a fájdalmat, elviselhetővé tenné az életet, néha kimondottan örömtelivé.”¹⁶⁶

Másképpen, más anyagokat felhasználva jelenik meg a tekercs Joseph Beuys művészetében. Pecsétes levél című kompozíciója sajátosan balanszíroz verbalitás és vizualitás között. (42.) A mű egy spirálisan összetekert vastag lap, amelyet egy többszörösen köréje tekert, és pecséttel rögzített szál óv meg a szétnyílástól. A leírás nyomán elképzelhető szokványos történelmi levélforma megszokott alapanyaga (papír, pergamen, papirusz) helyett azonban Beuys tekerce filcből van. A művész anyagválasztása a mű üzenetének legfontosabb hordozója. Tudjuk, hogy Beuys életművében két szerves anyag, a filc és a zsír kitüntetett szerepet játszik, melyeknek szimbolikája rendkívül gazdag. (41.)

Jelen esetben a filc melegsége, puhasága tűnik fontosnak. Ez az anyag visszaemlékezik a hajdani állati létre, amikor még melegítő, szigetelő és védelmező funkciót töltött be. Később hosszas emberi munka eredményeképpen nyeri el végleges alakját, melyben mindenkorra őrzi az állati test és a dolgozó emberi kéz lenyomatát.

Ez a filc az, amely most tekercsbe gömbölyödve hordozza a levél tartalmát. Féltékenyen őrzi titkát, hiszen feladata, hogy csak a beavatottak számára nyíljék ki. Ezt a zártságot erősíti a többszörösen körbe tekert zsinag és a mindent végképp lezáró pecsét.

A pecsét anyaga a viasz, amely Beuys másik kitüntetett anyagára, a zsírra emlékeztet. A szintén állati eredetű viasz képlékenységével a mintázás anyaga. Templomokban a gyógyult testrészeket mintázó hálaadó offerek is ebből készültek. Ha gyertyát öntenek belőle, akkor a fényt adás érdekében önmagát elemészto égőáldozat szimbóluma. Az ókori Rómában az írás hordozója, melyre a stílussal rótták a betűket. Pecsétként azonban keményen őrzi a levéltitkot.

„Ki méltó rá, hogy kibontsa a tekerceset, feltörje pecsétjeit?”¹⁶⁷

Beuys szerint mindannyian méltók vagyunk a levél olvasására. A pecsétes levélben nem verbálisan kódolt üzenetet próbálunk tehát kibetűzni, hanem magát az univerzális művészt, Beuys-t olvassuk: magatartását, tanítását. A két könnyen elpusztítható anyagból készült mű Földünk sebezhetőségére figyelmeztet, de egyben az élet megőrizhetőségének reménységét is üzeni: nekünk, művészeknek szól, vagyis minden, a világ sorsáért aggódó embernek, hiszen tudjuk, hogy Beuys óta „mindenki művész”.

¹⁶⁶ Serge Lechaczynski cím nélküli írásából. In.: Lugossy Mária: Jégkorszak. Műcsarnok, Budapest 2004, Szerkesztette: Mayer Marianna

¹⁶⁷ Jel 5,2b

6. AZ ANYAG ÖNMAGÁBAN

Az anyagban rejlő lehetőségeket vizsgálja Richard Serra. Az eredendően angol szakos irodalmár acélgyárakban dolgozva, a maga valóságában ismerte meg a fém tulajdonságait. „1967 és 1968 nyarán készítettem egy listát igékből, meghatározatlan anyagokon végzett különböző tevékenységek jelölésére: tekercsel, hajtogat, hajlít, rövidít, borotvál, tép, hámoz, oszt, vág... Az anyagokra vonatkozó tevékenységemet, melyeknek funkciója megegyezett a tárgyias igékével, a nyelv struktúráltta.”¹⁶⁸ – írja.

Serra kitüntetett szerepet szánt a fémek közül az ólomnak, elsősorban lágyságából következő formálhatósága és hajlíthatósága, valamint alacsony olvadáspontja miatt. A folyékony ólommal foglalkozva a szilárd halmazállapotától megfosztott fém vizsgálatát állította akcióinak középpontjába. (43.) „A teremtő aktusban rejlő fizikai energia” izgatta – írja Serrának a Leo Castelli Galéria raktárában végrehajtott akciójáról Daniel Marzona, ahol a művész „(...) a falakra és a sarkokba ólomvillámokat hajigáló Zeusként (...)”¹⁶⁹ jelent meg.

Más műve az ólom börszerű viselkedésével foglalkozik. Untitled című alkotásán a földre fektetett, enyhén hullámzó ólomlap közepén egy acél kábelfeszítő hatására a lemez két szélé börszerűen kidudorodik. (44.) Az anyagon végrehajtott erőszak nyomán végbement transzformáció látványa élőlényhez hasonló viselkedésre emlékeztet.

Kevés mű szól jobban az anyag alkotótársi szerepéről, a holt anyag végsőkéig puritán művészi eszközökkel való életre keltéséről, mint Anish Kapoor: My Red Homeland című objektje. Az indiai származású művész önmagát egyaránt tartja festőnek és szobrásznak. Műveiben visszatérő kutatási téma a szín, tér, idő, üresség és forma, üresség és anyag viszonya, a spiritualitás felismerhetősége és megjeleníthetősége a rejtőzködőben. Szinte minden eddig felsorolt problémakörrel foglalkozik az alább vizsgált objektje, amelynek főszereplője a homogén (művészi nyersanyagnak semmiképpen nem szokványos) monokróm matéria. Ez a vörös anyag teremti újra meg újra önmagát a nagyméretű műben, melyet Kapoor a Kunsthaus Bregenzben, 2003-ban rendezett kiállítására készített. (45-50.) Kapoor következetesen járja útját, erről tanúskodik legutóbbi, Bécsben rendezett Shooting into the Corner című tárlata¹⁷⁰ is, ahol a művek anyaga ismét az a vörös viasz és vazelin, amely immár a művész „védjegyének” tekinthető.

A mű anyaga a végsőkéig homogén. A My Red Homeland anyaga 25 tonna vörösre színezett vazelin. Ez a képlékeny matéria egy 12 méter átmérőjű tányérban terül el. A kör közepén egy acéltengelyhez kapcsolódó hajtókar kényszeríti mozgásra a hatalmas acéltömböt, amely egy óra alatt szántja végig a kör peremét. Lassú mozgása során maga előtt tolja a vörös masszát, a kör peremén magas falat tornyoz belőle, míg maga mögött egy koncentrikusan húzódó mély, sík árkot ás. A tömb feltartóztathatlannak tűnő, egyenletes csúszását figyelve látjuk, amint a hátrahagyott vazelinfal lassan beomlik, az árok betemetődik: mire az acéltömb körkörös útja során újból ideérkezik, ismét van mit maga előtt tolnia, feltornyoznia, felszántania. A My Red Homeland hatalmas malma szenttelen következetességgel őrli a vörös húsrá emlékeztető masszát, de ugyanakkor új étellel is tölti meg. A felszín lesüllyed, az előbb még látható eltűnik a szemünk elől. A mélység viszont feltárja önmagát, árkok nyílnak, gátak emelkednek. Az üresség helyet cserél a teltséggel.

A teremtés és pusztítás kibogozhatatlan egysége játszódik szemünk előtt a végtelenségig. A mű által megidézett ciklikus idő, melyet tulajdonképpen a mozgás során megtett út jelez számunkra, emlékeztet a föld forgásának és nap körüli keringésének

¹⁶⁸ Richard Serra. In.: Daniel Marzona: Minimal art. Taschen/Vince Kiadó Budapest, 2006, 87. o.

¹⁶⁹ Richard Serra. In.: Daniel Marzona: Minimal art. Taschen/Vince Kiadó Budapest, 2006, 87. o.

¹⁷⁰ Bécs, MAK-Ausstellungshalle, 2009. január-április

változatlanságára, amelyhez mindenféle időmeghatározást kapcsolunk. Azonban semmi nem ismétlődik meg azonosan, még az állandónak tűnő is szüntelen megújulásnak hordozója: Herakleitos híres mondása, mely szerint kétszer nem léphetünk ugyanabba a folyóba, annak a filozófiának lett a jelmondata, mely szerint „(...) a testek folytonos folyásban, szünet nélküli mozgásban és változásban vannak (...)”¹⁷¹

A szünet nélküli formaváltozás és az örök visszatérés Hesse Sziddhárta című regényének utolsó fejezeteiben megfogalmazott örök egységet, a mindennek az egyben való létét is jelölheti: „(...) mindezek a formák (...) megnyugodtak, egymásba folytak, létrehozták egymást, tovaáramlottak és egymásba ömlöttek, s fölöttük egyfolytában volt valami hártya, ami nem látszott lényegszerűnek és mégis létezett, mintha vékony üveg vagy jégkéreg lett volna, mint valami átlátszó maszk vagy bőrréteg, vízből alakult héj, vagy forma vagy maszk, ez a maszk pedig mosolygott (...) ez a maszk mosoly, az egymásba áramló formák egységén való mosoly, a sok ezer születés és halál egyidejűségén való mosoly (...) pontosan ugyanolyan, pontosan ugyanaz a csendes, finom, kifürkészhetetlen, talán jóságos, talán csúfolódó, bölcs, ezerféle értelmű mosoly, ahogyan a Gótama mosolygott, a Buddha (...)”¹⁷²

Hesse derűjének fényében már látszik, hogy a Kapoor-mű által sugallt változatlanság-fogalom nem kétségbeejtő monotónia, hanem ellenkezőleg: a teremtő erő kimeríthetetlen gazdagságának illékony képe. Nem születik meg kétszer ugyanaz a forma, holott láthatóan az anyag a nagy törvényeknek alávetve szenved(?) el a végtelen átalakulást. Ebben a hatalmas drámában az anyag önmagát mutatja fel: felszínében és mélységében is azonos önmagával.

Ez a homogenitás azonban valójában a forma mögötti spirituális tartalom megragadására tett kísérlet. Ahogyan Eckhard Schneider megállapítja, Kapoor mindenekelőtt a láthatatlannak a láthatóban való felmutatására törekszik.¹⁷³ „Ami történt, régen is megtörtént, és ami lesz, az is megesett már, és Isten megújítja azt, ami elmúlt.”¹⁷⁴ – olvashatjuk a Prédikátor Könyvében.

Kapoor karakteresen 21. századi objektjével egy gondolati ívbe fogja az indiai bölcsélet, a görög filozófia és a zsidó-keresztény teológia maradandó kincseit.

A néző kívülállóként szemléli ezt a grandiózus világmodellt és talán feltételezi, hogy az objekt alkotója is kívülálló: hiszen művére, s azon belül főképpen anyagára bízta önmaga kinyilvánítását. Mi inkább úgy gondoljuk, hogy saját univerzumának teremtőjeként annak ideje és tere fölött állva művének hajtótengelyét, gondolati motorját képezi.

7. A KIFEJEZHETETLEN MEGRAGADÁSA

Anselm Kiefer a művészetet úgy definiálja, mint a kifejezhetetlen megragadására tett olyan kísérletet, amely soha nem juthat nyugvópontra: „A festészet, és az irodalom s ami még vele jár, nem más, mint körbejárni a kifejezhetetlent, körbejárni egy fekete lyukat vagy egy krátert, melynek a mélyébe sohasem lehet behatolni. A megragadott témák

¹⁷¹ Révai Nagy Lexikona, IX. kötet. Hasonmás kiadás - Szépirodalmi és Babits Könyvkiadó, 1991, 776. o.

¹⁷² Hermann Hesse: Sziddhárta. Hindu rege. Európa Könyvkiadó Budapest, 1994, 152. o.

A nagy német író regénye méltán népszerű Indiában is: „(...) tizenkét különböző indiai nyelvjárásra fordították le.” A regény főhőse, „(...) Sziddhárta egy személyben testesíti meg mindazt az értéket, amivel a keleti bölcsélet és a keresztény tanítás megajándékozta az emberiséget.” – olvasható a kiadó ajánlásában.

¹⁷³ „Vor allem aber geht es Anish Kapoor um das Etwas, das, schwierig zu umzuschreiben, zunächst als das Unsichtbare im Sichtbaren bezeichnet werden soll.” In.: Eckhard Schneider: Anish Kapoor - My Red Homeland. Kunsthaus Bregenz 2003, 17. o.

¹⁷⁴ Préd 3,15. Károlinál: „(...) Isten visszahozza, a mi elmúlt.”

olyanok csupán, mint a kráter lábánál heverő kavicsok, amelyek kijelölnek egy kört, s csak remélhetjük, hogy e körnek egyre kisebb lesz a sugara.”¹⁷⁵

„Megragadott témáihoz” sajátos módon igazítja, vagy inkább kitágítja festészetének eszköztárát. Táblaképeibe mulékony és tartós anyagok szövedékét építi bele. A festmény fizikális felületében, amely sok esetben a valóságos látványelvű piktúra eszköztárából is merít – formaképző elemként jelenik meg valamely természetes anyag, mint gyakran a szalma. (51.) Az okker száraz kötege egyidejűleg jelenti a festmény adott helyén igényelt konkrét színfoltot – amely „tisztá” technikánál olajfestékből állna, erőteljes ízt és faktúrát ad a képnek, hengerességével kilépteti a tábla síkját a térbe, de mindeközben megőrzi önmagát. Szalma mivoltában megidézi a természet gazdagságát, a történelem és az emberi munka számtalan aspektusát. És talán nem utolsósorban ez az „arte povera” zamat felveti azt a tipikusan ezredfordulós kérdést, hogy feltétlenül szükséges-e a művésznek műve materiális értelemben vett tartósságával, örökkévalóságával foglalkoznia.

A művész, aki sok művében foglalkozott a történelemmel, a német ősmondákkal, a zsidó misztikával, harminc év után a legutóbbi időben ismét a mariológia felé fordult. Ennek a témakörnek szentelte Salzburgban, a Thaddäus Ropac Galériában 2008-ban rendezett kiállítását. Inspiráló forrása többek között az a legenda, amely szerint a Szűzanya házáat az angyalok az itáliai Lorettóba repítették valamint a (katolikusok által gyakran imádkozott) Lorettói litánia. (52-53.) Szűz Máriában az állandó átalakító erőt látja, amely újból át-meg áttöri a földi lét megmerevedett viszonyait és egy új növekedés elindítója. Festményciklusának misztikus alap gondolatáról Kiefer így beszél: „Az angyali üdvözlés nyomán Mária egy másik világhoz tartozik. Sok történet van Máriáról, az egyik arról szól, hogy testben és lélekben a mennybe felemelkedett és három nap után ismét alá szállt (...). Látom Máriát állandóan felemelkedni és leereszkedni, látom őt örökös vándorlásában a határ körül. Mária felemelkedik, és leereszkedik. Átszenved mindent, ami a földön átszenvedhető. Mint egy segítő istennő, úgy emelkedik fel a megváltott emberiséggel együtt.”¹⁷⁶

Kiefer a Lorettói litánia egy részletét a galéria bejárati falára írta fel: Ave Maria, virgo potens. Így valamiképpen műalkotássá változtatta a falat és az általa megjelölt egész teret. A művészetet ősi jogaiba illesztette vissza ezzel a gesztussal, amikor e helyiség kvázi-felszentelésének rítusára utalt.

A lorettói Mária-szülőház legendájához Kiefer természettudományos töprengéssel közelít, „(...) mert ebben az anyag lebontásának és egy másik helyen való későbbi újra felépítésének metaforáját látja.”¹⁷⁷ – írja Klaus Dermutz. 2007-ben befejezett San Loretto című nagyméretű vásznán ezt a spirituális utazást és transzformációt jeleníti meg. A képmezőt teljes szélességében kitölti a kitárt szárny pár, amely egy súlyos kötömböt tart. Sötét erdőn át suhan a jelenés, melynek egységes tónusából csupán a szárnyak felső peremén fellobbanó színes fények emelkednek ki. A festmény drámaiságát jelentős mértékben fokozza az alkalmazott anyagok gazdagságával elért testesség.

¹⁷⁵ Karl Ruhrberg: Festészet. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnet: Művészet a 20. században. I. rész. Taschen/Vince kiadó Budapest, 2004, 372. o.

¹⁷⁶ „Durch die Verkündigung gehört Maria einer anderen Welt. Es gibt viele Geschichten über Maria, eine davon lautet, dass sie mit Leib und Seele in den Himmel aufsteigt, und nach drei Tagen wieder herunter steigt (...) Ich sehe Maria immer auf- und absteigen, ich sehe sie immer auf einer Wanderung um die Grenze herum. Maria steigt hinauf, sie steigt hinab. Sie durchleidet alles, was man auf der Erde durchleiden kann. Als Hilfgöttin steigt sie mit der erlösten Menschheit wieder hinauf.”

Klaus Dermutz: Transformatorische Energie. In.: Kunst und Kirche 03/2008, 55. o.

¹⁷⁷ „(...) weil er darin eine Metapher für den Abbau der Materie und den späteren Wiederaufbau dieser Materie an einer anderen Stelle sieht.”

Klaus Dermutz: Transformatorische Energie. In.: Kunst und Kirche 03/2008, 55. o.

A művész munkásságával – festők között első alkalommal – a Német Könyvkiadók Békédíját (Friedenpreis des Deutschen Buchhandels) nyerte el 2008-ban. A zsűri indoklásában többek között utalt arra, hogy Kiefer az időtlen és az akut témákat, melyekkel foglalkozik, olyan képi nyelvvé képes fejleszteni, amely a nézőt egyben olvasóvá is változtatja.

8. TANGENCIÁLIS ÉS RADIÁLIS ENERGIA

A Végtelen visszatérés címet viseli Farkas Ádám fémszobra. (54-55.) Az önmagába visszaérkező, zárt forma azonos méretű acél lamellák sokaságából áll – bizonyítva az egységes elemekből építhető konstrukció variációs lehetőségének kimeríthetetlen gazdagságát. Farkas Ádám „(...) úgy hoz létre vonal-lényegű, végtelenül önmagába záruló csomót, hogy az a Möbius-szalag két-, illetve háromdimenziós elvén végképp térbeli tömbbé válik. Másfelől ez a forma lineáris sajátosságokat is felmutató, kétdimenziós „mikroelemekből” (lamellákból) tevődik össze.” – összegzi a szobor koncepcióját Beke László.¹⁷⁸

Ez a mű szakít a fémnek a szobrászat – többnyire a mintázás-öntészet eljárásával jellemezhető hagyományos felfogásával. Technikájában inkább tekinthető az ipari technológiák, a szerszámkészítés és a gépgyártás rokonának. A mérnöki tevékenység, a szerelt jelleg, mint szobrászi attitűd, az ipari társadalom gondolkodásmódjának művészi vetületeként az elmúlt évszázad utolsó évtizedeiben vált általánossá. Farkas Ádám ezt a nagyon is korszerű technikát használja fel a rá olyannyira jellemző ősi, az anyaggal és szellemével kapcsolatos filozofikus tartalmak megjelenítésére.

A Végtelen visszatérés egymás alá- és fölé csavarodó testes szalagja zárt tömbbé rendezett, ám éppen ez a rend biztosítja az anyagban rejlő erő zavartalan áramlását. Szünet nélküli lüktetés tanúi vagyunk, amely valamiképpen a matéria életre keltésének bizonyossága. Ez az önmagába visszatérő áramlás, amely saját magából meríti erejét, látható és érzékelhető. A fizikai paraméterei szerint statikus szobor a néző számára egy titokzatos erőmű képzetét kelti: erő, *dynamisz* van benne, a kifejezés eredeti, görög értelmében véve. A minden nézőpontból más képet mutató kompozíció nagymértékben épít a sűrűsödő-ritkuló, nyitott-zárt térélmény-hatás keltésére.

Másik fontos építőeleme a fény. A szobor elemi összetevői, (a már említett) acéllapok különböző szögben döntöttek, így különbözőképpen verik vissza a rájuk eső fényt is. A tükröző csillogástól a mély árnyékig terjed a skála, amely nemcsak a megvilágítás beesési szögétől (vagy szögeitől) függ, hanem attól is, hogy a néző milyen pozícióból közelít a műhöz: az állandóan változó fény-hullámozás, mint érzéki tapasztalat, segít a mű belső lényegét jelentő energia áramlás felismerését. A fényhez kapcsolódik egy festői elem, a szín tudatos alkalmazása is. A kompozíció egységesen vörösre festett: egy újabb elem, amely tovább erősíti a műről, mint életre keltett anyagról kialakuló képzetünket.

A Végtelen visszatérés 2001-ben készült, Kapoor My Red Homeland című installációja 2003-ban. A két mű között feltárható kapcsolódási pontot a ciklikus idő, az állandó visszatérés gondolatában találjuk.

A fény a főszeplője Farkas Ádám csavart köoszlopainak is. Természetesen ezek a nyújtózó, organikusan növekvő (többé-kevésbé) geometrikus formák világtengelymivolta is ugyanolyan fontos. A földet az éggel összekötő fókuszpontok egyben szakrális

¹⁷⁸ Beke László: Fém-jelzés. In.: Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 92. o.

nyiladékok is: Ezek az oszlopok véleményünk szerint átszűrják a két szférát elválasztó burkot: „ködkarcolóként” kissé már a fenti világ részesei is.

Wehner Tibor költőien mutatja be egy, a japán tájba komponált oszlop egy napját, amely „(...) a nap minden szakában más-más formában jelenik meg, más és más arcát tárja fel; a reggeli napkelte sugarai hatására képletesen 'feléled'.”¹⁷⁹ (56-57.)

Látjuk mi is, amint Farkas Ádám oszlopai fény utáni sóvárgásukban követik a kelő Nap égi pályáját, egészen alkonyatig. Hajló törzsük, vékonyodó-vastagodó testük másképpen organikus, másképpen esztétikus, mint hajdanán a görögök oszlopai. Csavarodásuk nem a külső erőszak, hanem benső készítés hatásának következménye: egyben az élet utáni vágy eredménye. Törzsükön még viselik a föld mélyi kőzetek struktúráját, láthatóak a földtani rétegek szintjei, melyeket a szobrász vésője imitál, – de fent, a fejezetnél már szubtilissá kezd válni súlyos anyaguk: a fényben kibomlik spirituális lényegük.

Számos huszadik századi művész életművében játszik fontos, néha meghatározó szerepet egy-egy anyag. Ezt vagy a művész választotta, vagy a matéria szólította meg őt. Néha az életben való megmaradásban, gyógyulásban játszottak szerepet azok az anyagok, melyeket később a művészi kifejezés eszközéül választott. Így lett Joseph Beuys művészetének szimbóluma a filc és a zsír. Richard Serra a leglágyabb fém, az ólom és a hengerelt acél művészi alkalmazhatóságával foglalkozik. Anish Kapoor egy kőolajszármazékból, a vazelinből és viaszból építi hatalmas installációit. Lovas Ilona az állati bőrök és belek kutatója lett.

Farkas Ádámot már gyermekkorában kiválasztotta magának az egyik legősibb természetes anyagot, a követ: „(...) amióta vissza tudok emlékezni, a hasított kőtömbök felülete, a rusztikus, rakott kőfalak mágnesként vonzottak, és egy fadarabbal, pálcikával követnem kellett a bemélyedéseket, kiemelkedéseket.”¹⁸⁰ Az anyag tisztelete nem jelenti a szellemi tulajdonságok háttérbe szorítását. Ezt bizonyítja Teilhard de Chardin, a 20. század második felének meghatározó gondolkodója levelének egy részlete: „Mostanában minden lehető megteszek, hogy megtaláljam és ki tudjam fejezni azokat az érzelmeket, amelyek gyermekkoromban jártak át az iránt, amit később így neveztem: *a szent Anyag*. (...) egész belső életem úgy fakadt és növekedett, hogy azok az első érintkezések nem mondtak ellent a Világ lényegével.”¹⁸¹

A kő lett Farkas Ádám számára az az anyag, melynek érdes, organikus felülete alól számtalan alkalommal kibontotta a geometrikus testet, vagy annak egy markáns részletét. Az entrópia elméletének művészi igazolásául szolgáló munka a tekintet és a tapintás számára tette megsejthetővé az anyagban rejlő, önmagán túlmutató tulajdonságokat. Kibontott kereszt című szobra a kereszt motívumát úgy mutatja fel az anyagban, mint a Szent Kereszt megtalálása és felmagasztalása legendájának új, 20. századvégi változatát.¹⁸² (58.) A nagyharsányi Szoborparkban végzett munkája pedig közelít a természetátalakító tevékenységhez. (59-60.) A kőfejtő alján felhalmozódott sziklatömbök egyik-másik oldalába mértani formákat rejtett. Ezek a sík-vagy testrészek olyannak tűnnek, mintha az erózió következtéppen feltárulna az amorf tömb titkos lényege. Ugyan a vésés-faragás

¹⁷⁹ Wehner Tibor írásának részlete a Feléledt oszlop című gránitszoborról, melyet a művész a japán Fujimi Kogen nemzetközi szoborparkjában állított fel. In.: Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 64. o.

¹⁸⁰ Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 80. o.

¹⁸¹ Az idézett mondatok 1950. augusztus 18-i levelében találhatók. In.: Út az ómega felé. Válogatás Teilhard de Chardin műveiből. Szent István Társulat Budapest, 1980, 625. o.

¹⁸² Piero della Francesca két freskójára gondolunk: „A három kereszt megtalálása” és „A kereszt felmagasztalása”. 1459-1466, Arezzo, San Francesco.

nyomán valójában fogy az anyag, a néző mégis egy finom növekedés érzését tapasztalja. Az anyag szerveződésének misztikus folyamatáról tanúskodnak ezek a részletek. A teremtés óta tartó – a káoszból a rend irányába történő – fejlődés egyes állomásainak dokumentumai.

Teilhard de Chardin elmélete szerint a világban az energia egy része fogyatkozni látszik, de valójában nem eltűnik, hanem átalakul. A munkába befektetett, lassan kimerülő fizikai energiát nevezi tangenciálisnak, és azt a szellemi gazdagodást, amely az erőfeszítés nyomán teremődik, radiálisnak.¹⁸³ Ilyen értelemben gazdagodott a világ szellemi potenciálja, radiális energiája Farkas Ádám szobrai által. „Lerajzolni a Világ alakját annyit jelent, hogy a Szellem genezisét magyarázzuk.” – mondja Teilhard de Chardin.¹⁸⁴

Rejtőzködő művek ezek, amelyek a táj részeként élik további életüket, – bizonyítva, hogy a világ átalakítható úgy is, hogy az emberi beavatkozás nem sérti, hanem gazdagabbá teszi az univerzum harmóniáját.

9. FESTMÉNY SZÖGEBŐL

A festészet történetében kivételes módon egy hétköznapi eszközt, a szöveget teszi meg legfontosabb festői anyagává Günther Uecker. A szöveget, amelynek anyaga hagyományosan réz, bronz, vas vagy acél és amely jelen van minden társadalomban, az emberiség történelmének kezdetei óta. Mint minden ősidők óta használatos eszközhöz, a szöghöz is többféle jelentésréteg tapad. Pozitív értelemben úgy gondolunk a szögre, mint építéshez nélkülözhetetlen dologra: a szög összekapcsol, összetart, megszilárdít. Misztikus értelemben pedig jelentette már az univerzumot összekötő erőt is. Jézus kereszthalála óta azonban a szögnek lett egy másik jelentése is: a kínzás és szenvedés szimbólumává vált. Így aztán maga a szögelés, mint aktus is kétféle erőt tartalmazhat: a teremtőt és a pusztítót.

Uecker már évtizedekkel ezelőtt művészetének anyagául és kifejező eszközévé választotta a szöveget, ezt az ambivalens jelentésű tárgyat és eszközt. Teleszögelt fatábláit, – amelyeket még fehér festékkel is kezelt – a fény kutatásának szentelte a hatvanas évek végén. Nem öncélú strukturális kutatásokat végzett, hanem műveivel a megragadhatatlant, a kifejezhetetlent kívánta megközelíteni. Ezekkel az általa fehérstruktúráknak (Weißstrukturen) nevezett művekkel egy meditációra alkalmas szellemi nyelv megteremtése volt a célja. Mindazt, ami felé művészete törekedett, leginkább az imádság táján értelmezett fogalmában elhelyezhetőnek tartotta. „A fehér állapotot imaként foghatjuk fel (...)”¹⁸⁵ – idézi a művész szavait Roh.

Az immár idős művész gondolkodása az évtizedek folyamán természetesen változott, elmélyült, a transzcendens felé fordulása határozottabban érzékelhető formát öltött szavaiban, és műveiben is. „Günther Uecker egy – kettőre a titokról, a rejtetről beszélt, amelyből a tudás született; Mózes példáját említette, aki a Sínai-hegyen beszélt Istennel, és utána nem volt képes népének közvetlenül megnyilatkozni; az eredendő

¹⁸³ Henri Boulad előadásának segítségével foglaljuk össze így Teilhard de Chardin fenti gondolatait. „(...) a tangenciális, vagy fizikai energia (...) a világon lassan kimerül. Ez fölemésződik, ereje elenyészik éppen úgy, mint az elektromosság ebben az előadóteremben ma este. Csakhogy a tangenciális mögött ott van a radiális – mondja Teilhard –, mert ez a fizikai energiavesztés most szellemileg kiegyenlítődik a nagyszámú emberi agyban, mert a tudat nő és ezáltal a radiális, vagy szellemi energia egy quantumocskával több lesz a világon. Teilhard szerint a két energiaforma között egy folytonos kicserélődés megy végbe és végül is a világ radiális energiája növekedőben van.” In.: P. Henri Boulad S. J.: A szív okossága, Ecclesia Kiadó, Budapest, 1992, 226. o.

¹⁸⁴ Út az ómega felé. Válogatás Teilhard de Chardin műveiből. Szent István Társulat Budapest, 1980, 675. o.

¹⁸⁵ „Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein.” In.: Juliane Roh: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971, 167. o.

jelekről beszét.”¹⁸⁶ – írja Helmut Friedel, arra a beszélgetésre emlékezve, amelyet Veszprém városa – pontosabban a Vass gyűjtemény számára – alkotott vadonatúj nyolc műve kapcsán folytatott a művésszel.

Ezeket az új műveket tanulmányozzuk most, kiemelve belőlük azokat a vonásokat, amelyek a számunkra legjobban példázzák Uecker művészetében a transzcendencia és az azt számunkra felidéző művészi anyag kapcsolatát.

A művésznek a veszprémi Vass László Gyűjtemény felső emeletén rendezett tárlata¹⁸⁷ a világosság, tisztaság, rend – s mindennek (ellenére, vagy inkább) következtében titokzatos, lüktető élet benyomását kelti a belépőben. Uecker ide alkotott művei is magukon viselik az eddigi munkákból ismert tulajdonságokat: most is rendkívüli következetességgel teremt festői felületeket a fatáblába meghatározott távolságban, irányban, dőlésszögben és méretben bevett szögek százaival. Kompozícióinak felszínét többnyire a szögfejek adják, amelyeket fehér festékkel még ki is emel. A táblaképként falra akasztott művek szemből nézve emlékeztetnek leginkább festményre; oldalról viszont teljesen más, szövevényes térélménnyel ajándékozzák meg nézőiket. (61-72.)

Mező című kompozíciója különösképpen összegzi azokat a transzcendens tartalmakat, melyeket szerző Uecker művészetében kiemelkedő értékűnek tart. (61-69.) A majdnem négyzetméteres művet szögek sűrűsödő-ritkuló sokasága alkotja. A szögfejek egymáshoz való közeledése és távolodása egy finom, de első látásra érzékelhető hullámzást ad a képfelületnek. Érdekes módon ezt a „képfelületet” csak a szögfejek alkotják, látásunk szinte nem is akar tudomást venni a fejek közti ürességről és a mélyebben lévő fatábláról, melybe a szögek rögzülnek, holott ez az üres felület jóval nagyobb, mint a kiemelkedő fejek kis korongjainak összessége. Lassan veszünk tudomást a szögszarak sötét csíkjairól és ezzel kapcsolatosan az az érzésünk támad, hogy az a területe e monoton mezőnek, amelyet éppen vizsgálunk, a többinél világosabb, hiszen itt pontosan felénk nyújtóznak a növényi módra viselkedő (szög)szalak. Látjuk, hogy e központtól távolodva a szalak tőlünk elhajolni látszanak. A kép szélei elé állva hasonló tapasztalatban részesülünk, – pillanatok alatt rátalálunk a világos középpontra. Úgy érezzük, bárhol is állunk, mi vagyunk a központban, felénk hajlanak a fűszalak. A művész segítségével megéljük azt, amit elménkkel régóta tudunk: a világ bármely része lehet centrum! Jézus idejében Galilea jelentéktelen szöglete volt Róma hatalmas birodalmának. Mégis, ez az eldugott, a hódítók által provinciává degradált terület vált a világ központjává.

Nincs elhagyott hely, nincs peremvidék, a centrumba vezető út mindannyiunkban ott rejtőzik, s ha ezen az úton elindulunk, már az első lépéskor ott is vagyunk – sejthetjük Uecker minden konkrét olvasat lehetőségét szándékosan kerülő jelei nyomán. A centrum fogalmának ilyesfajta szubjektív megközelítése kissé hasonlít a gyermeki világkép énközpontúságához – de ez helyénvaló is, hiszen minden művész őriz valamit a gyermeki lélek naiv érzékenységből és önzéséből. Igen, a képet szemlélve mi is részesültünk az ueckeri centrum-lét boldogságából.

Ugyanezt az érzésünket erősíti meg a mű oldalának látványa. Egészen a kiállítóterem falához lapulva sűrű, áthatolhatatlan vas-erdőt látunk. De ha egy kicsit is elmozdítva tekintetünket e fák közé lépünk, akkor rögvest járható ösvényeket s nagyobb utakat is találunk köztük. Lépünk be az erdőbe, lépünk a központba vezető útra – csak messziről nézve tűnik lehetetlennek – sugallja a mű. Így, oldalról látszik leginkább, mennyire nem sík az a felület, amit a szögek alkotnak. „(...) úgy fúj át a fény a szögerdőn,

¹⁸⁶ Helmut Friedel cím nélküli katalógus-bevezője Günther Uecker új műveire. In.: Günther Uecker: Nyolc képstruktúra Veszprémnek / Acht Strukturfelder für Veszprém. Verlag Walter Storms, München, 2008, 11. o.

¹⁸⁷ A tárlat Veszprém Modern Képtárában, a Vass László Gyűjteményben volt látható, 2008. július 26-tól október 12-ig.

mint a szél egy gabonaföldön”¹⁸⁸ – értelmezte saját műveit egykor Uecker. Hullámzóan élő, termékeny dombvidék, fűvel és aratásra megérett búzatáblával. A centrum boldogságának ígéretével.

10. FEHÉR ÁRNYÉK

A fehér festékszín és a fény kapcsolatának vizsgálata bizonyos művészeknél az új anyagokkal való kísérletezésben realizálódik.

Kapoor nagyméretű, némi fenntartással geometrikusnak nevezhető fehér szobrainak jellemző vonása a forma-és színredukció. A művész fát, üvegyapotot és festéket használ a rendkívüli hatás érdekében, melyet talán éppen az elanyagtalánítás kifejezéssel jellemezhetünk. (73-77.) A White Dark sorozatban, melyet a művész a kilencvenes években és az ezredfordulón készített, találkozunk olyan téglatest formájú objektokkal, melyek keskenyebb oldalukon állnak és felénk forduló nagy felületük áttört vagy bemélyedő. A sorozat VI. számú műve olyan puha átmenettel válik síkból konkáv felületté, hogy a szobor felületén végigfutó fény sehol nem törik meg, nem produkál határozott árnyékhatárt. (76.) Az emberi tekintet alig talál nyugvópontot ezen a lágy tónusú felületen, s mivel nincs olyan konkrét elem, melyre szemünk koncentrálna, önmagát élesre állíthatná, bizonyos idő múltán „beleveszünk” ebbe a nagy fehérségbe: közel és távol kérdése bizonytalanra válik, de ugyanígy meghatározhatatlanná válik a mű plasztikai karaktere, olykor úgy sejtjük, mintha kidomborodó formát látnánk.

A fehér felület a végtelenségbe vezet bennünket, talán ez is a művész célja, mint már utaltunk rá: a láthatón keresztül a láthatatlan, a rejtőzködő felmutatása.

Ez a törekvés még erősebben tetten érhető a White Dark sorozat szobraival Bregenzben egy teremben kiállított When I am Pregnant címet viselő objekt. (77.) A terem hosszanti fala hordozza a művet, amelynek egyik fő tulajdonsága a rejtőzködés, a fallal való együttélés. A néző nem lát mást, mint a (természetesen) fehér fal egy kitüntetett pontjának kidudorodását. Ez a kis púp csupán 15 centiméteres kiemelkedés a fal síkjából, de mégis gyökeresen megváltoztatja a falról és a mögöttes világról alkotott eddigi képzetünket. A legerőteljesebb asszociáció – melyet a mű címe is megerősít – a terhességhez, finomabban kifejezve, a várandóssághoz kapcsolódik.

Találóan állítja párhuzamba Kapoor művészeti törekvéseinek lényegét Piero della Francesca Várandós Madonnájával (Madonna del Parto) Eckhardt Schneider,¹⁸⁹ hiszen mindkét művész a rejtőzködő csodáról, a szemnek láthatatlan misztériumról beszél. Erős szellemi rokonság érezhető Günther Uecker Kert című művével is. (70-72.)

Mindkét kortárs és a citált reneszánsz mű a mögöttesben (Ueckernél a föld mélyében, Kapoornál a fal méhében és Piero della Francescánál a Szűzanya ölében) lejátszódóra való finom, ám mégis érzéki utalás.

A fehér anyag, a fehér festészet kutatása áll az amerikai Robert Ryman munkásságának középpontjában. (78-82.) Az 1960-as években festett képeinek egységes felületet ad a pasztózan felhordott festékréteg. Az Untitled sorozat 1962-ben készült darabjai még vászonra festettek. (78.) Tulajdonképpen nem is festésről, hanem inkább festői aktusról kell beszélnünk, hiszen nem ecsettel a vászonra felvitt és ott különféle technikákkal oszlatott festékrétegből, hanem a tubusból közvetlenül a képfelületre nyomott fehér festéksomókból épül fel a kompozíció. A fehér, ide-oda kanyargó olajfesték-hengerek egymást fedik, néhol egymásba olvadnak, másutt határozottan elkülönülve

¹⁸⁸ „(...) so weht das Wind durch den Nagelwald wie der Wind durch ein Kornfeld.” – idézi Ueckert Roh. In.: Juliane Roh: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971, 167. o.

¹⁸⁹ Eckhardt Schneider: Anish Kapoor - My Red Homeland. Kunsthaus Bregenz 2003, 17. o.

tapadnak a vászonhoz. Egységes szövedékük a teljes felszint betölti, megszüntetve a fent és lent, központi és perifériális festői motívum problematikáját. Mindezzel együtt jár a termélység illúziójára való törekvés elvetése is. A festő ugyanis nem illúzióra, hanem valóságos tér képzésére törekszik. A festék vastagsága olyan jelentős, hogy nem csak súroló fényben, vagy oldalról nézve látszik kidomborodni, hanem szemből is jól látható, amint az egymásra tornyozott festékhurkák egymásra és a vászonra is árnyékot vetnek.

Mint már olyan sokszor tanulmányunk folyamán, ismét egy festészeti határátlépés tanúi vagyunk: Ryman festményei a valóságos harmadik dimenzióba terjeszkednek. Mindehhez párosul egy Ryman-re jellemző elem: a hordozó felület felmutatása vagy oly módon, hogy a fehér festék nem fedi be azt mindenütt, vagy pedig – és ezt főképpen a későbbi évtizedekben készített műveknél látjuk – áttetsző módon, fátyolosan sejlik fel a fehér réteg alatt, megszínezve azt. Fordítottja történik tehát a klasszikus – a világos tónusoktól a sötétebb színek felé haladó – lazúrozó technikának.

Művészi szándékának megvalósításához Ryman szüntelenül új anyagokat keresett. A vásznat felváltotta az alumínium, amelyet – a vászonnal összehasonlítva is – megfelelően síknak és szilárdnak talált, de leginkább a fémlap tükrözése volt az, amely izgatta. A Points című, 1963-ban alumíniumra festett képnél ki is használta ezt az eddig ismeretlen hatást: szakított eddigi képtervezői módszerével és egyszerre, all over rakta fel a festéket, csupán ceruzakontúrokkal vázolta a kompozíciót. (79.) A grafitjelzéseket először elfedő kék, majd az erre ráfestett egyre sűrűbb, néhol centiméteres vastagságú fehér olajfesték és az üresen hagyott fémfelület a tükröződésnek, az árnyékoknak és a tériségnek eddig ismeretlen gazdagságát mutatta.

Ugyanis – írja Christel Sauer, akinek tanulmánya nyomán vázoltuk fel a festmény hatásmechanizmusát és anyaghasználatát – „mindkét anyagnak megvan a képessége fény és árnyék felvételére, ezért tud egymás viszonylatában világosnak vagy sötétnek tűnni, és optikailag előre vagy hátra lépni.”¹⁹⁰

A művész, képeinek festése során még arra is ügyelt, hogy az alumíniumlemez hátoldalán tartóelemek vannak, amelyek a felfüggesztést szolgálják, de a lapot 2,5 cm-re el is tartják majd a faltól. Festményébe még ezt a távolság által a falon keletkező árnyékot is belekomponálta: az alumíniumlap hátoldalát is egyenletes fehérre befestette, így a hátlap derengő fehér árnyékot vet maga mögé és maga köré, a falra.

Ryman későbbi munkáiban egyre színesedik az anyaghasználat és még karakteresebbé válik a fehér transzparencia iránti vonzalom. Gyakorivá válik az üvegyapot – melyre az olajfesték és grafit kerül – és a vaxpapír együttes használata. A fehérhez közeli, világos színű illetve önmagukban áttetsző anyagok a fehér olajjal a lazúrok és diffúz árnyékok egyéni gazdagságát adják.

Robert Ryman 2006-ban a festmény megismerhetetlen titkáról beszél. „Nos, egy festmény alapjában egy csoda.”¹⁹¹ Véleménye szerint ugyan leírható a festmény összes fizikai és kompozíciós paramétere, de a mű születése mindig kiismerhetetlen és arról maga a művész sem tud semmit. A megszületett mű egyszeri és megismételhetetlen. „Természetesen a mai technológiával bizonyos dolgok ismételhetőek, fotográfia és mások, de nem egy festmény, amely egyedi munkával készült – erről beszélek. (...) Ezért kell a

¹⁹⁰ „Beide Materialien haben die Fähigkeit, Licht und Schatten aufzunehmen, im Verhältnis zueinander hell oder dunkel zu erscheinen und optisch vor und zurück zu treten.”

In.: Robert Ryman Points 1963, Werkbeschreibung von Christel Sauer/Ines Goldbach www.modern-art.ch-Hallen für neue Kunst

¹⁹¹ „Nun, ein Gemälde ist im Grunde ein Wunder.”

In.: Christel Sauer, Hg., Robert Ryman at Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh Raussmüller Collection, Frauenfeld/Basel 2006, Robert Ryman und Urs Raussmüller. Ein öffentliches Gespräch www.modern-art.ch-Hallen für neue Kunst

festőnek nyitottnak lenni arra, amit a kép neki mond, amit az akar. És nem neki kell a képnek megmondania, hogy ő mit akar vele.”¹⁹²

Mint láttuk, Robert Ryman festészetében jelentős szerepet kap a festett kép felülete és térbelisége. Mindez összefüggésben áll a festészetben eddig szokatlan alapokra, mint az alumíniumra, vagy a vasra való dolgozás, amely teljesen különbözik a régi németalföldi festők vörösréz lemezre való festésétől. Többek között mindezek eredménye a megvilágítás beesési szögétől függő, akár pozitív-negatív fordulatot produkáló tónus-és színlátványa a képeinek.

Az anyaghasználat módja érdekli Bernát Andrást is. (83.) A festék felületének sajátos alakítása festészetének egyik központi problémája. Majdnem monokróm képfelületein a formák, a tónusok és a színek igazi hordozója a festékréteg barázdáltsága. A hullámzó párhuzamosok rendszeréből komponált felület teljesen kitölti a képet. A barázdák mélysége nagyon kicsiny – leginkább a hanglemez barázdáltságához hasonlítható – ezért nem tekinthetőek térbe léptetett festménynek a Bernát-képek. Mélységük arra azonban elegendő, hogy változó irányuknak megfelelően verjék vissza a rájuk eső fényt. Az állandó villogás és mobilitás érzetét az olajfestékhez kevert alumíniumpor még fokozza.

Olyan érzetünk támad, mintha a festő megfésülte volna az olaj felületét és ennek az időben elszállt mozdulatsornak az érzéki lenyomatát rögzíti a megszáradt festék.

A képek fésülésével elérhető hatás más művészeket is érdekelt. Ide tartozónak tekinthetjük Bullás József munkásságát, ahol többnyire rendezett és sima felületeket tör át egy-egy fésült ív: a festő tehát csak néhol fésül bele a képbe – így adva ennek a gesztusnak különleges jelentőséget. (85.)

Egy alkotói szakaszában, bizonyos ideig foglalkozott a fésülésben kínálkozó lehetőségekkel Nádler István is, aki erős indulattól vezérelt, széles csíkokban fésült bele képeibe. (84.)

A monokróm piktúra egy sajátos változata teljesebben ki Serényi H. Zsigmond művészetében. Mondanivalóját a fehér felület plasztikus megdolgozottsága hordozza. Azonban olyan diszkrétan lépnek ki művei a síkból, hogy semmiképpen nem tekinthetjük őket valódi reliefeknek. Ízig-vérig festmények ezek a képek, és az egy-két milliméteres kiemelkedések tulajdonképpen a fehér festék sötétebb színnel való keverésével elérhető tónusfokozatait pótolják optikai úton.

A művész ugyanis a vászon felületére vékony zsinórdarabokat ragaszt: ezeknek rendjéből épül fel a tulajdonképpeni kompozíció. A megvilágítás hatására ezek a kiemelkedő kis fehér hengerfelületek lesznek a legfehérebbek, fénylő csíkjuk alatt kis árnyék keletkezik az úgyszintén fehér vásznon. Ezeket nevezi találóan Serényi árnyékceruzáinak Novotny Tihamér, aki három alapszabályba sűrítve összegzi a művész radikalizmusát. Ezek szerint „(...) 1. A képtest (a széleket és az applikációs elemeket is beleértve) nem lehet csak egynemű fehér (leginkább titánfehér); 2. A képfelület nem használhat mást, csak vízszintes elrendezettségű, szabályos vonalstruktúrákat; 3. A képrajzolat finoman kiemelkedő építőelemei csak ezekbe a vízszintes struktúrákba

¹⁹² „(...) Natürlich, mit der heutigen Technologie können bestimmte Dinge wiederholt werden, Fotografie und anderes, aber nicht ein Gemälde, bei dem es um Handarbeit geht – davon spreche ich. Deshalb muss der Maler offen sein für das, was das Gemälde ihm sagt, was es will. Und nicht dem Gemälde sagen, was er will.”

In.: Christel Sauer, Hg., Robert Ryman at Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh Raussmüller Collection, Frauenfeld/Basel 2006, Robert Ryman und Urs Raussmüller. Ein öffentliches Gespräch www.modern-art.ch- Hallen für neue Kunst

rendező, szabályos ritmusképletet alkotó, azonos, vagy különböző hosszúságú és vastagságú zsinórszakaszokból (esetleg textil vagy hullámpapír applikációból) állhatnak.”¹⁹³ (86.)

A művész hasonlóképpen fogalmazza meg saját szigorú programját és technikáját: „A homogén fehér síkokon kizárólag horizontálisan elhelyezett különböző vastagságú fonalak alkotta, plasztikus, geometrikus formák járulnak hozzá festői céljaim megvalósításához.”¹⁹⁴

A művek színvilága, matériakészlete, formarendje szinte a végletekig redukált. Geometriájuk szigorúságot és szárazságot eredményezhetne, ha nem állna ott a művek mögött az érzelemgazdag, némiképpen bohém természetű művész. A festmény „kézzel csináltsága” elemi szabálytalanságokat eredményez a zsinórok alkotta faktúrában: ezek fontos elemei a műveknek. Az apró, tulajdonképpen láthatatlan, ám a szemnek mégis jóleső ritmusbotlások adják meg a művek igazi zamatát. Ahogyan a természetben nincs két tökéletesen egyforma összetevője egy vizuális ritmusnak és mégis azonosnak érezzük lüktetésüket, úgy e fehér festmények vonalstruktúrája sem tartalmaz két teljesen azonos elemet. A növekvést és csökkenést, áradást és apadást megjelenítő kompozíciók többek között az előbb említett kézműves mivoltuk miatt is nélkülözik a monotóniát.

Minden igaz művészet, így az absztrakt festészet is a természet jelenségeiből és formáiból veszi a mintát – vallott saját alkotói módszeréről egy beszélgetés folyamán a művész.¹⁹⁵ Visszatekintve korábbi periódusára, ott még egyértelműen felismerhetők ezek az inspirációs források. A szentendrei festészet motívumkincséből Serényi is merített: annak „(...) piramidális szerkezetű, csúcsra lényegülő, szakrális töltésű, bensőséges hangulatú művészete kellően megérintette őt.” – írja Novotny, aki ezekből a szakrális eredetű hullámformákból származtatja a későbbi minimalizmussal is rokonságban álló egyéni stílusát. Ennek eredménye – idézzük tovább Novotny gondolatmenetét – „(...)”, hogy a kép fokozatosan feladta teologikus és metafizikai jellegét és egyre inkább átcsúszott a vallást és transzszenzualitást, illetve az abszolútumot pusztán csak megidéző, tisztán logikus, fizikai, érzékeny konkrét, (...) műtárgy materiális birodalmába.”¹⁹⁶

Serényi H. Zsigmond szerényen a háttérbe húzódik, s a legfontosabb képi üzenetet a fehérre, az „üresen hagyott” vászonra bízta.

11. AZ ÜRES TÉR

Materiálisan valósítja meg az üres teret Lucio Fontana, amikor bemetszi vásznait, hogy azoknak esztétizáló „megnyílását” létrehozza. (87-88.)

Lucio Fontana (1899-1968) koncepciója szerint a kétdimenziós vásznat meg kell nyitni az előtte és mögötte lévő tér számára. Az 1949-re datálható „Concetto Spaziale” realizálásának technikáját Ruhrberg így összegzi: Fontana „lyukat (buchi) ütött a vászonba, vagy késsel felhasította a kép felületét (tagli). Úgy vélte, a térprobléma megoldásának e durva módszere nem pusztítás, hanem inkább a felszabadítás aktusa. Az anyagon ejtett erőszak révén született meg a hely, a tér egy-egy gondolat vizuális megjelenítéséhez.”¹⁹⁷

¹⁹³ Novotny Tihamér: Konkrét és fehér – Serényi H. Zsigmond legújabb képeiről. In.: Serényi – formák fehérben. King Print Nyomda, Budapest 2005, 2. o.

¹⁹⁴ Serényi H. Zsigmond. In.: Scheffer Galéria – 15 év, 15 művész. Scheffer Galéria, Budapest, 2007

¹⁹⁵ A művésszel szerző beszélgetett erről Budapesten, 2005-ben.

¹⁹⁶ Novotny Tihamér: Konkrét és fehér – Serényi H. Zsigmond legújabb képeiről. In.: Serényi – formák fehérben. King Print Nyomda, Budapest 2005, 2. o.

¹⁹⁷ In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században I. rész, Karl Ruhrberg: Festészet. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004, 300. o.

A felhasogatott vászon felületek síkból térbe való hajlásukkal viszont a festészetnek a téralkotó műfajok irányába történő kilépését eredményezték. A felfeszített vászon önállósult, előre pontosan kiszámíthatatlan mozgása a műalkotás részévé válik. Az aktus elindítója olyan művész, aki a mű további alakításában társalkotónak tekinti műve anyagát. A Fontana művek Ruhrberg szerint „síkból komponált szobrok”, amelyek magukba fogadják a teret.

Az üres tér hordozza a leglényegesebb mondanivalóját Szöllőssy Enikő bronzszobrainak is. A művészről visszatérő motívumai közül leggyakoribb a kapu, az ablak, a spirálisan felfelé tekeredő épület, torony, és az emberi haladást-emelkedést lehetővé tévő ősi eszközök: a lépcső és a létra. Művein a kapuk hol épület részeként, hol önállóan jelennek meg. Állhatnak magányosan, tájba helyezetten is, de megtaláljuk őket égbetörő konstrukciók oldalán, tetején is. Formájuk szerint keskeny-boltívesek, néha félkörív záródásúak, gyakran pedig négyzet alakúak. Ami sokszínűségükben állandó, az az állapotuk: ezek a kapuk (néhol ablakok) mindig nyitottak! Nyitottságuk megteremti az átlépés lehetőségét. Ezek a kapuk egyben a művészi anyaghasználat határmezsgyéi is, hiszen a művész által (kényszerűen) használt anyag is itt veszíti el nehézkedését, itt szabadul meg önnön terhétől, itt fordul át az anyagon túli világba. Beney Zsuzsa szerint Szöllőssy Enikő szobrainak nézőit áhítat tölti el, amely „Nem csak a transzcendenciára utaló némaságból, hanem abból a titokzatosságból is (fakad), ami a megformált anyag helyét jelzi, a megformálásnak azt a lehetőségét, amit az anyag természete enged meg, vesz magára, mint áldozati terhet, hogy súlyosból súlytalanná alakuljon.”¹⁹⁸

Ezek a bronzkapuk rokonságban állnak a bizánci festészet küszöbeivel, de általában minden szent hellyel, ahol megnyílik az ég, ahol a térről és anyagról eddig alkotott fogalmaink csődöt mondanak, ahol a fizika helyét átveszi a metafizika. Az a jelentést, amit a bizánci ikonok aránya hordozott, Szöllőssy kapuinál az üresség, az átláthatóság veszi át. Ez a keretbe zárt semmi teszi lehetővé a mindenkori átlépést.

Némiképpen hasonló szerepet töltenek be a művészről épületei és építményei is. A tornyokba belelátunk, hiszen madártávlatból szemléljük őket. Észrevesszük ürességüket, és nem kerüli el figyelmünket, hogy a torony-lét, a toronyba zárt esendő ember egyetlen célja a felfelé tekintés, a felfelé törekvés, az égbe-szabadulás. Az arányviszonyokat és az embert általában egy üres szék jelzi: az emelkedés lehetőségét pedig a toronyfal peremén spirálisan emelkedő lépcsősor teremti meg. Rajtunk múlik tehát, hogy kiteljesítjük létünket a transzcendencia irányába, vagy passzivitásba süppedve töprengünk az emberi lét determináltságán.

A tornyoknak létezik egy másik típusa is, amelyeket kívülről kell szemlélünk. Magasra törő, több kis szögben megtörő karcsú hengerekből, létrákból és hágcsókból összerótt törekeny konstrukciók. Testük üregeit nem látjuk, mégis birtokba veszik az őket körülvevő teret. Szálasságukkal minden irányban benépesítik környezetüket – melynek üressége ezáltal nyer értelmet: a kapukhoz hasonlóan, átjárást biztosít odaát. A „(...) karcsú és sérülékeny épületek úgy rajzolódnak bele a térbe, mint plasztikusan mintázott, az űr rétegeit behálózó csipkék, mint pozitív és negatív, a valóságosan létező és annak hiánya között bujkáló, bonyolult arabeszkék (...)”¹⁹⁹ – állapítja meg Kovalovszky Márta.

Létráin ha nem is egyenes úton és nem is fáradtság nélkül, de egyértelműen felfelé haladhatunk, a „bejáratlan égi tájak” régióiba. Világtengelyek, tájékozódási pontok, világító fároszok, melyeknek számunkra fontos üzenete a sorozatcímbe is megfogalmazott bejárhatóság. Hiszen ott a létra. A létra, amelynek lényege (a kapukhoz hasonlóan) szintén a benne található anyag és üresség egyensúlyában rejlik. Annyira fontos

¹⁹⁸ Beney Zsuzsa: Szöllőssy Enikő. In.: Szöllőssy Enikő: Úton. Városi galéria, Nyíregyháza, 2000

¹⁹⁹ Kovalovszky Márta: Szöllőssy Enikő. Katalógus, szerk.: Szöllőssy Enikő. Nalors Grafika Kft. Vác, 2. o.

motívumnak tartja, hogy némely tornyát Szöllőssy Enikő kizárólag létrákból építi fel. Itt a bonyolult kompozíciós rendszerek elmaradnak, s a szövevényes térháló helyett csupán az égi út bejárásához szükséges minimális eszköz válik szoborrá. Hogy a létra legfelső fokáról hova léphetünk át, arról a művésznő szemérmesen hallgat. A keskenyedő létrafokok egyszerűen elvesznek a térben, okául talán felhőt sejtethetünk, ami takarja azt, amit látnunk nem szabad... Itt „(...) egyszerre jelenik meg a földi és a nem-földi, a geometriai koordináták kétféleképpen is jelölhető közege, a létezésnek vagy a létezés ideájának formájában.”²⁰⁰ – vélekedik Beney Zsuzsa. (89-90.)

Szöllőssy Enikő nem saját szavaival válaszol, amikor ars poeticájáról faggatjuk, hanem Weöres Sándort idézi: „Egyetlen ismeret van, a többi csak toldás: Alattad a föld, fölötted az ég, benned a létra.”²⁰¹

Ezt a szüntelenül emelkedésre törekvést mutatja Anish Kapoor Ascension című objektje is. Az „Ascension” cím sugallja, hogy kapcsolatot lássunk az Urunk felemelkedésének szentelt egyházi főünneppel, az „Ascensio Domini”-vel²⁰². A művész anyaghasználatában rendkívül puritán: a mű főszereplője légnemű halmazállapotú. A helyspecifikus objekt véleményünk szerint tudatosan került San Gimignano-ban megépítésre – itt egészen más, sajátos jelentéstartalmat kap, főképpen akkor, ha figyelembe vesszük a művész kijelentését: „szilárdan meg vagyok győződve arról, hogy a művészetnek egy vallásos funkciója van.”²⁰³ (91-93.)

A mű a padlóban lévő, körkörös lyukakon át, a kiismerhetetlen mélységből nyílegyenesen fölfelé áramló gáz. Folyamat, processzió, amely mégis egy konstans, éteri fehér oszlopban manifesztálódik.

12. A FEKETE FÉNY

Olyan műveket vizsgáltunk, amelyeknek többek között közös vonása az üres tér kifejezőerejének kutatása. Az üresség, amely a művész által meghúzott határokkal bír, ugyanolyan jelentőssé válik, mint a megmunkált anyag, amely kitölti a tér meghatározott részeit. Természetesen ebben a tekintetben is mások a szobrászat és mások a festészet törvényszerűségei. A szobrász anyaggal, például bronzal tölti ki a teret, bizonyos részeket üresen hagyva. Ezek az üregek, – melyeken át is láthatunk – a tér kitüntetett pontjaivá válnak, az odaát lépés lehetőségét hordozzák. A festő, mivel síkban dolgozik, a felületek megfestésével és kihagyásával tud megkülönböztetni tereket, így teremtve ürességet, amely a szobrászat materiális vákuumához képest természetesen csupán fikció: hiszen csak a néző képzelete segítségével jelenhet meg.

Tölg-Molnár Zoltán bizonyos műveiben a kétféle műfaj kínálta lehetőségek ötvöződnek. Különböző mértani alakzatokat felöltő, karcsú papírszobrai mint térbe transzformált festmény-fragmentumok jelennek meg. Van közöttük önmagába záruló forma, ilyen például a kör. Radnóti Sándor felveti azt az értelmezési lehetőséget, miszerint ezek a zárt alakzatok tulajdonképpen keretek. Rámák, amelyek az ürességet zárják magukba. Elszigetelik a világnak a művész által kiválasztott pontját a többitől, és ezt a

²⁰⁰ Beney Zsuzsa: Szöllőssy Enikő. In.: Szöllőssy Enikő: Úton. Városi galéria, Nyíregyháza, 2000

²⁰¹ Weöres Sándor: Szembe-fordított tükrök c. írásának részlete. In.: Weöres Sándor: Egybegyűjtött írások 1. kötet, „A teljesség felé” ciklusból. Magvető Könyvkiadó Budapest 1981, 632. o.

²⁰² „A mennybemenetel Krisztus istenemberi felmagasztalását jelenti.” – írja Maróti Gábor. In.: Maróti Gábor: Liturgia. Győri Hittudományi Főiskola. Palatia Nyomda és Kiadó, Győr 2004, 144. o.

²⁰³ „Ich bin fest davon überzeugt, dass die Kunst eine religiöse Funktion hat.” Anish Kapoor in einem Interview mit Donna De Salvo, Juni 2002. In.: Anish Kapoor - My Red Homeland. Kunsthaus Bregenz 2003, 173. o.

területet kitüntetett jelentőséggel ruházzák fel. Ezek a keretek, éppen azáltal, hogy ürességet zárnak magukba, lehetőséget biztosítanak az átlépésre, ablakot nyitnak a transzcendensre.

A következetesen használt fekete szín, egy fehér falú kiállító teremben még drámaibbá fokozza hatásukat. A fehér fal folytonossága tűnik megszakadni a fekete formák által. A formákba zárt fehér pedig már más minőséget kap, megszűnik sík mivolta, mélységet nyer, s megnyílik előttünk. Másképp viselkednek azok a művek, amelyek nem önmagukba záruló alakzatok, mint például az egymást metsző egyenesekből álló mű. Itt úgy érezzük, hogy nem csak a tér mélysége felé, hanem a nyitott részen keresztül is megindulna egy láthatatlan áramlás. A művek többsége sík formának tekinthető, ezért is kaphatnak helyet közvetlenül a falnál.

Egy mű viszont pontosan úgy síkszerű, mint egy fekvő gyűrű szelete, így a terem falát csak egy ponton (a közepén) érinti, és szélei ívben felénk haljanak. Ekkor a bezárt térbe (bármilyen kis szeletét mutatja is meg a mű idézetképpen) mi magunk is belekerülünk – lehetőséget kapunk, hogy ennek jelentőségéről elmélkedjünk. Gondolatainkat segíti a falon megjelenő árnyékív, amelyet (Novotny Tihamér kifejezéséből alkotott szóval jellemezve), a fényecset húz, de amely már a mű testén kívül van. Egy fekete, térbe hajló keretrészlet árnyéka a síkon. Térbe emelt, eszközhasználatában végsőkig redukált piktúrával szembesülünk, amely szelíden terjeszkedve, minket is fókuszpontjába emel. Megtapasztaljuk azt, amit Zalán Tibor így fogalmaz meg: „(...) ahogy egyszerűsödni látszanak a tárgyak, úgy erősödik fel bennük a misztikus-érzéki vonal.”²⁰⁴ (94.)

Tölg-Molnár Zoltán festészete kitágítja a fekete fényről, művészi alkalmazásának lehetőségeiről alkotott eddigi elképzeléseinket. Fénylő fekete képei ugyanis a tükröződés lehetőségét adják a felületeknek. A tükröződő sötét felületek varázsa bizonyára mindannyiunk számára ismert. Szerző emlékszik, mennyit nézte kisgyermekként a sötét, szépen politúrozott zongora felszínét. Másnak látta napfényben és másnak téli estéken, amikor csak egy kislámpa sárgás fénye futott végig rajta. Ugyanilyen estéken álldogált a Duna feletti hídon, figyelve a lent áramló folyó fekete tükrében fel-felvillanó lámpák fényképét. Megragadta az a jelenség, hogy egy örökké mozgó fekete tükörbe tekinthet, amely minden pillanatban változtatja a felszínét, mégis állandóan tükrözi a ráeső fényfoltokat – szikrázva, vagy tompán világítva, néha felismerhetően hű formákat, másutt csak szilánkos töredékeket adva vissza a fenti világ jelenségeiből. Sík volt ez a fekete, mozgó tükör, de mégis végtelen mélységet és végtelen magasságot tartalmazott.

Tölg-Molnár Zoltán fényes lapjai pontosan ezt a folyó-élményt idézik. A különbség abban rejlik, hogy a művész hullámzó fekete felületei statikusak. A mozgást a néző viszi a műbe. Már a műhöz való közelítéskor sem látja állandónak annak formavilágát, tónusát, és ez a mobilitás a figyelmes, közeli szemlélés folyamán sem szűnik meg. A legkisebb fejmozdulat is változást indukál. Ez a tulajdonsága teszi e műveket tulajdonképpen reprodukálhatatlanná – így tesz tanúságot a művész arról, hogy a mai elektronikus képrögzítési szisztémák sem pótolják az eredeti alkotással való találkozás élményét. Barokkos vonásnak tekintjük a műveknek ezt a tulajdonságát, ugyanis a nagy templomfestő mesterek fejlesztették ki azt az építkezési módszert, hogy a freskók egy tekintettel átfoghatatlanok, részletei viszont befejezetlenségükkel a további megismerésére ösztönöznek. Ez a kíváncsiságot indukáló kompozíciós metódus készíti a nézőt mozgásra, hogy bejárva a teret, a mű egészének gondolatiságát megismerje. Másféle módon, de szintén mozgással számoltak már az ókeresztény templomok mozaikkészítői is, amikor

²⁰⁴ Zalán Tibor: Szemmagasság. In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004, 25. o.

tudatosan egyenetlenül rakták a fényvisszaverő lapocskákat, így idézve elő a néző szemében a mozaik folyamatos szikrázásának élményét. A „Fényes lapok” (freskókhoz, mozaikokhoz képest) kis méretük ellenére ezeket a csak mozgással birtokba vehető tereket idézik. (95.) Csillogó fekete csíkok, amelyek a nagy fehér felületeknek csak kis részét töltik ki. Fizikális értelemben színük fekete, ám ennek ellenére mégis ezeken a csíkokon nyílik meg a tér, villan fel a teremtetlen fény metaforája. Fényesebbek az őket körülölelő fehérnél.

Szerző harmadik jelentős fény- és tér élménye Gmundenhez, pontosabban a Traunseehez kapcsolódik. Egy napsütéses nyári délelőtt úszott be messze a tóba, melyről tudta, hogy átlagos mélysége százötven méter. Ott bent, háta mögött az ezer méternél magasabb Traunstein sziklatömbjével, feje fölött a kék éggel, valami világ közepén lebegő érzés kerítette hatalmába, amely egyszerre volt nagyszerű, szabad és felemelő, de egyben szorongatóan magányos is. Letekintve ugyanis csak a tó koromfekete, holt mélységét látta. Ebben a csillogó fekete tükörben villant fel a ragyogó kékség és egyidejűleg saját, víz alatt tartott keze. Fénylett ez a feketeség és közben benne volt a lent és a fent.

Ezt érezni Tölg-Molnár Szóló hangra című sorozatának fekete darabjain és a többi, egyenletesen csillogó fekete festményén, így a „Helldunkel” keresztformáin, melyeken a méltósággal végigcsorgó fekete festék előbb körülölelte a keresztet, majd aláfolyma összekapcsolta azt az alappal. (96.) Ezeket a képeket szemlélve ugyanúgy a középpontba kerülünk, mint amikor a „Szemmagasság” ívszaka előtt álltunk. Ez a centrum-lét ambivalens érzéseket indukál, olyasféléket, mint amit a művész érzett a festések: „... a festék a tégelyben egyszerűen csak szép volt: sűrű, fekete és dammárban erős. Aztán a munka során történt valami és most, hogy így ’kihúzta magát’ és szépen állva őrzi a csendet, meglepve figyelem, hogy egy kicsit talán még tartok is ettől a ’holt’ anyagtól, de azért örülök, hogy így alakult.”²⁰⁵

Tölg-Molnár fekete festményei elhagyják a síkot és kilépnek a térbe. A Helldunkel sorozatban megjelenik azonban a fekete mellett olyan mű is, amely fehér és amely festék nélkül készül: alapanyaga, a cellulóz adja meg egyben színét is. A Helldunkel VII. című kép titokzatos plaszticitása eredményezi azokat a visszafogott, mindig változó fehér árnyékokat, amelyek révén az értelmező tekintet a láthatóság és az elképzelhetőség határvidékét járja be.²⁰⁶ (97.)

13. A TÉRBE KITERJESZTETT FESTMÉNY

„Deim művészetének legavatottabb értékelője Németh Lajos a ’kristályszerkezet’ mellett a transzcendencia megidézésének képességével jellemezte még a művészt.”²⁰⁷ – írja Uhl Gabriella. Kristályszerkezeten Németh Deim alkotásainak egyértelműségét, a tiszta képletben való gondolkodását érti, de mindezt rögtön összefüggésbe hozza a szakralitással. „Egyértelmű művészet, mint volt a contrapostót teremtő kompozíciós elv vagy az ikonfestők vágya, akik a transzcendentális élményt akarták szigorú struktúrává szervezni.”²⁰⁸

Deim művészetében előkelő helyet foglal el a Golgota sorozat, melynek alap gondolatát évtizedek óta különféle műfajokban fejtette ki a mester. Az olaj, tempera és

²⁰⁵ Tölg-Molnár Zoltán írása. In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004, 53. o.

²⁰⁶ Hasonló gondolatokat fedezhetünk fel Kapoor – már említett fehér szobraiban is. Mindkét művész, egymástól függetlenül, nagyjából azonos időben fordult kutatásaiban azonos problémák felé.

²⁰⁷ Uhl Gabriella: Deim Pál. Ernst Múzeum Budapest 2006, 20. o.

²⁰⁸ Németh Lajos: Kristályszerkezetek. In.: Deim Pál gyűjteményes kiállítása, Szentendre, Művészetmalom 2002, 7. o.

akvarell technikával alkotott festményeken kívül domborművek és szobrok is bizonyítják, mennyire fontosnak tartja Deim ezeket az emberi lét alapjait firtató kérdéseket. A műveket sok tanulmány méltatja, ezért most inkább e sorozat olyan darabjaival foglalkozunk, melyhez személyes élményeink fűződnek.

Szerzőnek sokszor van lehetősége a Golgota monumentális köztéri variánsának, a győri 1956-os emlékműnek a tanulmányozására. A kompozíció három fő eleme – a Golgota sorozat többi darabjához hasonlóan – három alak: a fenti corpus, amely egyben a hullámzó keresztmotívum horizontális is valamint az álló kereszt tövének dőlő két asszony-bábu. Az 1993-ban alkotott nagyméretű szobor a belváros egyik parkjában van.²⁰⁹ (98-103.) A parkot gyalogos sétautak, kövezett ösvények szelik át – közülük több is elhalad a szobrot övező tisztás valamelyik szélén. A szoborhoz viszont nem vezet közvetlen út, egyedül magasodik a zöld fű közepén. Már magányában is tiszteletet ébreszt, amelyet sajátos „megközelíthetlensége” is fokoz. Attól függően, hogy melyik irányból érünk a tisztáshoz, más és más nézetét mutatja ez a sajátos plasztika, amelyről szerzőnek (mint festőnek) az az érzése, hogy a Golgota festménysorozat térbeli kiterjesztése. A mű a nézőpontok függvényében erősen változtatja kiterjedését, mindig új élményt adva. Ez a nézőpont-váltás szinte automatikus folyamatként indul, hiszen a tisztás pereméhez érkezvén, már a körkörös ösvény vezet tovább minket, a szobor pedig felkínálja dinamikus változó arcát. A folyamatos átalakulás pedig oly radikális, hogy fogva tart bennünket: mint egy barokk kompozíciónál, immár „önként” haladunk tovább, járjuk körbe a művet, figyelve annak változását. Figyelmünket annyira leköti e térbeli mozgás, a szobor keskenyedése-szélesedése, hogy csak lassan bontakoznak ki a kompozíció festői erényei. A ma már patinás, sötét felületek alapfunkciója nem csak a gyász méltóságteljes megjelenítése, hanem egyben a felső régióknak az alsó világba való levezetése. Feltételezhető, hogy a mester számolt az idő múlásával, tudván, hogy művét a szél, a hideg, az eső és a fagy miként ruhazza majd fel festői effektusokkal. Azzal, hogy mára elveszett a bronz fénye, de cserébe megjelentek a matt felületen a világosabb, zöldes tónusú függőleges csíkok. Mintha a menny csorogna végig a keresztben és a mérhetetlen fájdalomtól görnyedő alakokon. A fény, amely a Golgota-festményeken a levegő részeként öleli körül a figurákat – most magukon a bábu-testeken jelenik meg, de ugyanúgy lefelé folyik. Ezek a csíkok lélegző kapcsolatot teremtenek szobor és kozmosz között, véleményünk szerint bizonyítván azt is, hogy vérbeli festő művét szemléljük.

Deim hasonló témájú festményeinek középpontjában a kereszt magasodik, – a nekitámaszkodó, térdeplő bábukkal. Az ezeken a festményeken megjelenített sajátos deimi feszület szerves kapcsolatban áll az őt körülölelő térrel: néha a fénycsík pászmájában felragyog, másutt felhő, pára öleli, vagy a karakteres „kapszlik” zuhatagában áll. Láthatjuk vörös izzásban, sötét éjszakában, napfogyatkozásban és holdfényben. Mindegyik variáns Jézus keresztthalálának más-más időpillanatához kapcsolható, – de a művész gondolkodásának megfelelően ezek a művek mégsem narratívák, hanem a Golgota-fogalom egészének vizuális megragadásával (táj és feszület) a Passió tételes vallási téziseken túli időtlenségét, egyetemességét, jelen időbe tételét fejezik ki. (104-107.)

Tekintsük most a győri emlékművet is egy monumentális térbeli Golgota festménynek. Ez esetben úgy tűnik, hogy az előbb említett festményekre jellemző komplexitásból, – mely az egész kozmoszt a képalkotásba vonja – a győri szobor csak a központi elemet, a figurát valósítja meg. Deim ugyanis a parkban találta meg a

²⁰⁹ A Kolozsváry Ernő polgármestersége alatt felavatott 1956-os emlékmű a Győrben, a Bisinger János parkban látható. A talapzatán olvasható felirat: „1956-os szabadságharcunk dicsőségére, a város és a megye mártírjainak emlékére”

kiterjesztett festményt. A sötét, éles sziluettet körülölelő fák és bokrok adják a festmény környezetét. A kereszt felett az ég színváltozása, a felhők futása, lent a fű zöldje-sárgája és körben a (láthatatlan) város hangja – minden a grandiózus festmény része lesz.

Nem véletlen a város zajának említése, hiszen Deimet erősen foglalkoztatja az egyetemes szenvedéstörténet aktualizálása: ennek eredménye a rendkívüli erejű „Nagyvárosi Golgota”, ahol a magas háztömbök „zajában” látható a korpusz. (109.) Ezen az okker-kék színpárra hangolt olajfestményen kizárólag az ember alkotta másodlagos természet a Golgota környezete. A megcsúszott (kockáspadlós-urbánus) talaj, a ránk dőlni látszó hatalmas bérházak és a képmezőt kétoldalt lezáró fekete sávok szorító ölelésében jelenik meg az ugyancsak megbillent kereszt. A festmény szinkronitásba hozza az egyszeri bibliai eseményt a nagyvárosi lét szorongásos-neurotikus jelenével. Egyszerre látjuk a Jézus halálakor támadt földrengés csodáját²¹⁰ és ennek a mába nyúló eleven következményét: a túlhajsolt élet, magunk-teremtette gondok szorításából személy szerint minket is kiszabadító keresztáldozatot.

A győri Golgota hatása akkor a legteljesebb, ha esőben látogatunk a szoborhoz. Nem csupán a történeti hűség kedvéért – hiszen 1956 őszét ez idézi; nem is a hangulati hatásért – hogy a szemerkélő ködben és szitálásban jobban átéljük a forradalom eltiprásának tragédiáját, hanem a szobor talapzatának látványáért. Ekkor látható ugyanis a legjobban, hogy mennyire nem sík ez a felület. A bronz-föld leginkább az álló bábu lábánál gyűrődik. Ez a talaj-torlódás olyasféle vizuális képet idéz, melyet azok az úttest felületek mutatnak, ahol a sok tonnás kamionok kényszerülnek gyors fékezésre és megállásra. Deim szobrán Mária mérhetetlen fájdalmának súlya gyűri fel a talapzat „országút-aszfaltját”. (100-103.)

A keresztáldozat emberfeletti súlyának vizuális megjelenítésére a festészet különféle megoldást talált-, közülük a legszuggesztívebb Matthias Grünewald isenheimi oltárának keresztje. (108.) Itt a kereszt mindkét szára ívként deformálódik. „A fa maga is meghajlik és megfeszül nyomasztó súlya alatt – Jézus a világ bűneit hordozza.”²¹¹ – indokolja ezt a sajátságos festői torzítást Helen de Borchgrave restaurátor. Deim Golgotáján az Emberfia gyötrelmét szemlélő anya fájdalma is akkora, hogy az megsebzí a földet. Deim korszerű művész, aki ismeri a képzőművészet régi eszköztárát, de azt nem ismétli, hanem szellemiségébe integrálva új, ezredvégi formát ad az egyetemes mondanivalónak.

A hullámozó szobortalapzat megtartja az esőcseppeket, melyek szabálytalan tócsákba rendeződnek. Ebbe a fekete tükörbe beletekintve láthatjuk azt is, ami felettünk van. Egy képpé olvad össze az áldozat mérhetetlen nagysága, és az emberfeletti fájdalom földbe süllyesztő nehézkedése. Deim műve az értelmünkkel soha nem felfoghatóhoz az ikonokhoz hasonlóan a látásunkon keresztül közelít: az érzelmeinkhez szól, hogy Jóhoz hasonlóan megsejtsünk valamit a szenvedés értelméből és szükségszerűségéből.

Emelkedetten beszél erről Beney Zsuzsa egy nagypénteki előadásában: „(...) A saját magunkért és másokért viselt szenvedés különbözősége maga is a tehetetlenségből és a lelkiismeret furdalásból fakadó fájdalom forrása. E fájdalom egyetlen megváltása (...), ha részesülünk Isten szenvedésében. Egyedül az isteni nagyságrendű szeretet képes arra, hogy a másik szenvedését, mint a sajátját élje át. (...) Az egyetlen igazság, amely átsegít

²¹⁰ „Ekkor a templom függőnye kettéhasadt, felülről egészen az aljáig, a föld megrendült, sziklák repedtek meg, sírok nyíltak meg, és sok elhunyt szentnek feltámadt a teste. (Mt 27, 51-52)

„A sötétségen kívül csodás jelenség a földrengés, a sziklák meghasadása (ilyen hasadás látható még ma is a Kálvária szikláján, 170 cm hosszú és 25 cm széles, mely keresztezi a szikla természetes rétegeit) (...)” – magyarázza Dr. Gál Ferenc. In.: Újszövetségi Szentírás. Szent István Társulat, Budapest, 1985, 153. o.

²¹¹ Helen de Borchgrave: Kalandozás a keresztény művészet világában. Atheneum 2000 Kiadó Budapest, 2000, 96. o.

bennünket a kenózis, az Istenhiány gyötrelmén, azon a fájdalomon, amely minden szenvedésnél nagyobb, s ami minden földi gyötrellem mélyén a szenvedés forrása, Istentől való elhagyatottságunk érzete, nem lehet más, mint ennek a szeretetnek felismerése.”²¹²

Végül irányítsuk tekintetünket méginkább lefelé, a posztamensre. A ferde trapéz talapzat a szobor szerves része és talán nem véletlenül emlékeztet bennünket az egyiptomi óbirodalom masztabáinak formarendjére.²¹³ A talapzat sötéten csillogó felületében egyszer csak észrevesszük önnön arcunk tükörképét. Végképp beléptünk ekkor a műbe, szereplői lettünk a Deim-teremtette világnak.

Összeér tehát a lent és fent, kint és bent, sötét és világos. Ismételten belátjuk, hogy Deim szobrászként is „(...) ikonfestő, a transzcendenst áhítja a vászonra vinni, amely a kozmikus erejű és fényözönbe koncentrálódik. A szentendrei mester, aki a fényt egyszerre vizsgálja a középkori misztika és a modern természettudomány tükrében, a maga művészi eszközeivel az égi és földi közötti kapcsolat felmutatására törekszik, amely erőt, megváltást ad a hajlott ember-bábuknak, s ez maga a fény (remény) sugár.”²¹⁴ (Uhl)

Előfordul néha, hogy a parkon áthaladva szerző letér megszokott útjáról és a fűvön át (szabálytalanul) odamegy a szoborhoz. Figyeli a talapzat ferde síkjain a kis repedéseket, a szürke foltokat, a tükröző felületek fakulását – és örömmel konstatálja, hogy ezek az idő ütötte kis sebek mit sem ártanak a szobor erejének. Inkább segítenek, hogy belenőjön a tájba, hogy egyszerűen csak *ott legyen*, mint a fű, a fák és az örök emberi bánat, amelyet csak a megváltásba vetett hit oldhat.²¹⁵

9. A MŰ HELYE

Minden műnek van bizonyos történeti értéke is: „(...) egy-egy műhöz az idők során rengeteg ismeret, információ 'tapad', s ezek, vagyis az adott műalkotás 'előélete' ugyancsak beépülnek a mű 'értékébe'. Hogy csak az ezen a téren az alighanem legkirívóbb példát említsük: a Mona Lisa ma már aligha nézhető mindazon könyvtárnyi ismeretek (...) nélkül, amelyeket keletkezése óta összehordtak róla (...), s amelyek az elmúlt időben mind-mind így vagy úgy beépültek nemcsak a történetébe, de az 'értékébe' is.” – írja Martos Gábor.²¹⁶ Ezt a bizonyos értéket sok esetben a mű helye is befolyásolja: hatását és rangját növeli, vagy csökkenti. Előfordul az is, hogy (szó szerint) a mű hült helye is

²¹² Beney Zsuzsa (költő, irodalomtörténész és orvos) a szenvedésről tartott előadást 2002 nagypéntekjén, amely a budapesti Bencés rendház húsvéti lelkigyakorlatán hangzott el.

(In.: <http://www.bences.hu/static/hirlevel/2002-2/deva.html>)

²¹³ Az ösatya Ádám sírjára gondolunk, amely a hagyomány szerint pontosan a Koponyahegyen volt. Szent Pál a következőképpen ír erről: „Amint tehát egynek vétké minden emberre kárhozatot hozott, ugyanúgy egynek üdvösséget szerző tette minden emberre kiárasztotta az életet adó megigazulást.” (Róm 5,18) Ennek jelzésként látható sok festményen a Jézus halálakor meghasadó föld által kivetett koponya.

²¹⁴ Uhl Gabriella: Deim Pál. Ernst Múzeum Budapest 2006, 22. o.

²¹⁵ Sajnos 2008 nyara óta a mű környezetének látványtisztaságát a parkba épített Országzászló emlékmű rontja. Ennek eleme egy fal, amelyet a Golgota elé emeltek, s így, aki a belvárosi sétálóutca, a Baross út felől érkezik, zavaros környezet együttesében pillanthatja csak meg a művet. Deim Pál tiltakozott az emlékmű építése ellen: „Sérti a mű atmoszféráját” – nyilatkozta az MTI-nek, „s hozzátette: elszomorítja, hogy semmibe vették a véleményét.” (In.: <http://multikult.transindex.ro/?hir=180>). „A park tervezője, Pirk Ambrus ugyancsak elfogadhatatlannak nevezte az Országzászló emlékmű színhelyét. (...) A szobrászművész szakvéleményt kért a Képzőművészeti Lektorátustól is. A testület álláspontja szerint a mű egységének védelmét garantáló jogszabályok alapján a győriek eljárása törvénysértőnek minősül.” (In.: Népszabadság Online, <http://nol.hu/cikk/492221>)

²¹⁶ Martos Gábor: Mi mennyi, avagy mitől értékes egy „értékes” festmény? In.: Balkon, 2006/6, 42. o.

megváltoztatja a mű üzenetét: speciális esetben ez az üresség kap jelentést, átvéve a hiányozó kép funkcióját s visszahatva a műre, azt újabb jelentésréteggel gazdagítja.

A festmény hiánya által keltett felértékelődés újból és újból ismétlődő jelenségét jól dokumentálják a budapesti Scheffer Galéria kiállításainak váltása nyomán tapasztaltak. A budai kortárs galéria térre nyíló kirakatába kiállított új műveket – jó megvilágításuknak köszönhetően – éjszaka is meg lehet tekinteni. A sokszor hetekig tartó „gallery by night” többnyire nem eredményez semmiféle nézői visszajelzést. Aznap viszont, amikor a kirakat átrendezése megtörténik, és ennek következtében az eddig kiállított festmények az utcáról nézve „eltűnnek”, megérkeznek az eddig hiába várt dicsérő észrevételek. Néha kifejezetten kétségbeesett telefonok, majd személyes látogatások bizonyítják, hogy a művekre volt és van érdeklődés. Mint sok esetben kiderül, az eltűnt mű volt a (potenciális) gyűjtők éjszakai sétájának célpontja, amelynek megvásárlására nem törekedtek, hiszen a kép mindig elérhetőnek mutatta magát. A hirtelen hiány indukálta vágy – amelyet az az ijedelem sarkallt, hogy a művet örökre elveszítheti – mozdította ki eddigi passzivitásából a nézőt. Cselekvésre készítette és így vált nézőből boldog gyűjtővé. A kép (átmeneti) hiánya ébresztette rá, hogy mennyire értékes számára az adott mű.²¹⁷

Folytatva az előbbi, Mona Lisával kapcsolatos példát, Martos Gábor felidézi azt az 1911 augusztusában megtörtént eseményt, aminek következtében a világhírű festmény két éven át hiányzott a Louvre-ból. Az ellopott Leonardo mű hiánya nemhogy csökkentette volna, hanem inkább fokozta a közönség érdeklődését. „(...) hült helyét a megtalálásáig eltelő két évben ugyanannyian, ha nem többen látogatták, mint korábban magát a képet; vagyis a lopás pillanatában már maga a lopás ténye is azonnal egyfajta újabb (szenzáció) ’értéket’ adott hozzá a kép történetéhez.”²¹⁸

Látjuk tehát, hogy mennyire sajátosan befolyásolhatja egy műalkotás megítélését az a sok viszontagság, melyet létezése során megél. Bizonyos esetekben ezek az események olyan tulajdonsággal ruházzák fel a művet, amelyek nem annak művészi kvalitásából fakadnak. Eme tulajdonságok közül természetesen számunkra legfontosabbnak a mű szakralitása, a mű eltűnése és későbbi – akár több példányban való – újjólagos megjelenése okozta értékváltozása, valamint a mű üres helyének megítélése – értékkel való feltöltődése tűnik. Ez utóbbi felértékelődés oka lehet igazi szakralitással kapcsolatos, de lehet csupán szenzáció-következmény is. A kérdéskörben vizsgált mindkét kép-eseményünk nyugat-dunántúli: Gyórhöz illetve Sopronhoz kötődik.

Első összegzésünk Győr és az írországi Galway városával foglalkozik. A két várost immár három és fél évszázada egy festmény kapcsolja össze. Ez a kép nem más, mint a győri vérrel könnyező Szűzanya kegyképe. (110.) A festmény a Maulbertsch freskók miatt amúgy is méltán híres győri Bazilika²¹⁹ északi hajójának oltárképe: alkotója, sőt

²¹⁷ Scheffer Livia szóbeli közlése nyomán. A galerista természetesen másfajta nyomát is tapasztalta a művek éjszakai csodálatának, így megemlíti, hogy a reggeli kirakatüvegeken látható emberi testlenyomatok is bizonyítják az élénk érdeklődést. A kéz- ujj- száj- és orrnyomok vertikális elhelyezkedése mutatja, hogy a magát inkognitóban sejtő látogató akár guggolva, vagy térdelve is megpróbálta a kérdéses művet a lehető legközelebről tanulmányozni. A lenyomatok mérete (orrocskák és praclik) pedig néha arról árulkodik, hogy az éjszakai vendégek nem a felnőtt, hanem a jóval ifjabb nemzedék tagjai, – tanúsítva, hogy minden ellenkező teória ellenére, a művészet iránti érdeklődés a fiatalság körében is jelen van. E nyomokon elgondolkozva nem tűnik abszurdnak az a következtetés sem, hogy ezeket a naponta megújuló jeleket anonim kortárs műveknek tekintsük, amelyek a galéria és az utca kapcsolatát példázzák. Így válhat a „Spurensicherung” művészeti irányzata eleven valósággá.

²¹⁸ Martos Gábor: Mi mennyi, avagy mitől értékes egy „értékes” festmény? In.: Balkon, 2006/6, 42. oldal. Martos az alábbi forrásra hivatkozik: Simon Houpt: *Eltűnt műkincsek múzeuma. A műkincsrablások történetéből.* Scolar/Madison Press Books, Budapest, 2006, 135. o.

²¹⁹ Bindes Ferenc véleménye szerint a bazilika legfőbb szakrális értékei: a Kegykép, Szent László hermája és boldog Apor Vilmos vértanú püspök sírja. (Szóbeli közlés.) Művészi értékek alapján szerző kiegészíti a felsorolást a Maulbertsch freskókkal és főoltárképpel és az Apor síremléket körülölelő falak finom

tulajdonképpen származása is ismeretlen. Hetényi János kutatásai nyomán a legvalószínűbbnek az a hipotézis tűnik, hogy a kép prototípusa egy rézmetszet. Ezt a metszetet festette volna meg olajban, vászonra az ismeretlen, – az ír kutatók (J. J. Ryan és J. Michell) véleménye szerint itáliai, flamand, vagy spanyol iskolához tartozó mester. A magyar szakértő, Szilárdfy Zoltán ellenben írországi festőt tételez fel, és előképeként Abraham van Merlen metszetét²²⁰ jelöli meg. A későbbiekben, Szilárdfyval egyetértésben, Hetényi inkább az amsterdami Wierix²²¹ grafikus família rézmetszeteiben találja meg a prototípust. (111.) Az előkép és a nyomán készült olajkép az altató, vagy más néven virrasztó Mária típusába tartozik. Egyetértünk Hetényivel, aki szerint a festmény nem a metszet nyomán készült „igénytelenebb változat”, – mint ahogyan Szilárdfy állítja, hanem jeles művész alkotása. Ezt bizonyítja, hogy az egységes, nyugodt hatás érdekében megváltoztatott bizonyos kompozíciós elemeket, ugyanis „(...) volt bátorsága a feltételezett prototípusból saját ízlése szerint meríteni, elhagyván pl. a háttérből az angyalokat, a sugárzást és a gyermek kissé túltengően fodrozódó takaróját. Helyettük csupán egy enyhén félrehúzott függönyt alkalmazott. Ezáltal jobban kiemelte a virrasztó Anya és a békésen szunnyadó Gyermekek egyetlen témáját.”²²² Bálint Sándor szerint a festő fő törekvése ennek az egyetlen témának: az Anya és Gyermekek közti kapcsolat misztikus voltának megjelenítésére irányul. „Az alvó Gyermekek imára összetett kézzel vigyázó Szűzanya lírai ábrázolása és Jézus virágmotívumoktól tarka paplanja Salamon énekeinek allegorikus és misztikus értelmezésére utal: > Én alszom, de a szívem virraszt < (Énekek éneke 5,2) (...).”²²³

A kegykép hosszú és kalandos elemekben bővelkedő története nem egyértelmű. Mi most a hagyományos történet bizonyos elemeit elevenítjük fel, ugyanis vizsgálódásunk oka és értelme ebben a legendáriumban rejlik. A kegyképet a hagyományos vélekedés szerint eredetileg a Lynch család birtokolta és a család által építtetett Our Lady kápolna ékessége volt, a Galway-i Szent Miklós templomban. 1652-ben az angol parlamenti csapatok elől menekülve – tudván, hogy templomát szét fogják dúlni – Walter Lynch püspök hazáját elhagyni kényszerült. Egyetlen útipoggyászt vitt magával az ismeretlen útra, a legértékesebbet: a Szűzanya kegyképét. Hajóra szállt, az üldöző parlamentaristák ágyúlövései megsebesítették, püspöktársát megölték. Brüsszelen át Bécsig, a legkatolikusabb fővárosig tartott keserves menekülése. Itt ismerkedett meg Szederkényi Püsky János győri püspökkel, aki Győrbe hívta, otthont kínálva számára. A száműzött ír

tónusokban tartott, bensőségesen figurális Mattioni Eszter alkotta hímesköjével. Emlékszik, hogy gyermekként milyen szívesen nézte a Bazilika stációképeit is – melyeket ugyancsak Mattioni Eszter festett.

²²⁰ Abraham von Merlen (+1660) németalföldi rézmetsző: Szűz Mária alvó gyermekével (1640 körül). „Szilárdfy szerint: Az alvó gyermeke felett virrasztó Madonnát a németalföldi művész koszorúba foglalja, virágokkal keretezi. Az ilyen dekoratív lapokon a késő középkori órások könyvek miniatúráinak naturalisztikus szegélydíszítése élt tovább. A virágos szentképek közzéklést formáló erejét a flamand barokk festészetre annyira jellemző tarka virágok és pompás gyümölcsök dús keretébe foglalt Madonna-képeken érezzük meg. A metszetre írt latin idézet Salamon énekeiből való: 'Ímé te szép vagy én szerelmesem, és ékes: a mi ágyunk virágos' (Cant I. 15.) A Mária ajkára adott bibliai szöveg ihlette a kor kedvelt karácsonyi altatói közül a nálunk is elterjedt betlehemi bölcsődalt: „Hogy semmi heával ne légy,/Jászlyod szép virágokkal:/Körös-körül bé-kertelem gyenge liliumokkal./A szénát-is violákkal, jó illatú rósákkal./Bé-hintem Tulipánokkal, s gyenge Narcissusokkal.” (Cantus Catholici, 1651). Van Merlen rézmetszetének szokatlan Madonna-kompozíciójában az írországi eredetű győri kegykép prototípusát ismertük fel. A festmény a metszet szabadon átdolgozott, igénytelenebb változata.” – idézi Hetényi. In.: Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE Néprajzi Tanszék, Szeged, 2000. 34. oldal. Az idézet forrása: Szilárdfy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Corvina Kiadó Budapest, 1984, 22. sz. képpdal.

²²¹ Johann Wierix (Amsterdam 1549-1552 k.) rajzoló és rézmetsző. Két öccse, Hieronymus Wierix (1553 k.-1619) és Anton Wierix (1552 k.-1624 k.) is az ő modorában dolgozott – írja Hetényi. In.: Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE Néprajzi Tanszék, Szeged, 2000, 35. o.

²²² Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE, Szeged, 2000, 35. o.

²²³ Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE, Szeged, 2000. 34. o.

püspök így vált „győrivé”, ahol nemcsak új otthonra lelt, de püspöki hivatását is gyakorolhatta ismét.²²⁴ Az ír püspök nyolc éven át élt Győrben és éppen hazautazását készítette elő, amikor 1663-ban utolérte a halál. „Halála után csekély holmijából a magával hozott Mária-kép a győri székesegyház északi hajójában, kb. a mostani Szent Anna-oltár tájékán került akasztva.”²²⁵ Azóta van a kegykép az északi hajóban. A csoda, – a Mária-kép három órán át tartó véres könnyezése 1697. március 17-én, Szent Patrik – Írország védőszentje – ünnepén történt meg. Ez az azóta egyre gazdagodó kegykép-kultusz kialakulásának oka. A csodának számtalan hivatalos tanúja volt, nagyszámú írás, jegyzőkönyv dokumentálja. Közülük csupán kettőt említünk név szerint. Először egy nagyon magas rangú katonatisztet, akit már csak hivatása okán sem illethetünk a vallási fanatizmus jelzőjével. Győr császári katonai kormányzója, gróf Heisert Siegebart generális is látta a Kegykép könnyhullatását s annyira megrendült, hogy később ő állíttatott egy új oltárt azért, hogy a festmény a templomhajó centrumába kerüljön. Valószínű, hogy az ő jelentése nyomán és közbenjárására vitték egy időre a képet Bécsbe, a Szent István templomba, majd a császári előkelőségek előtt körmenetet rendeztek a tiszteletére. Másikuk egy győri polgárosszony, bizonyos Szörcsök Anna, akinek fia, Mogyorossy Borbély József gazdasági naplójába az alábbi sorokat írja 1753-ban: „Győri Öregh Templomban lévő csudálatos Szűz Anya Mária, mellyis három óráigh véres könnyhullatással áztatta szent orczáját, történt in Ao. 1696. 17=a Marty, melyenis keservesen höpögött az egész látványoságh, sírtanak és nagyon megh rémültenek, melyet szemeivel látott Szörcsök Anna, Kedves Anyám Asszony.”²²⁶

A kép tisztelete az idők folyamán kiterjedt Magyarországon túlra, egészen Amerikáig. Nem csupán arra gondolunk, hogy zarándolatok indultak (és indulnak a jelenben is) Győrbe, hanem arra, hogy a Kegykép ment el mindenfelé a világban. Számos olajmásolatát ismerjük, de rézmetszet készült a (Zichy Ferenc püspök által építtetett, – Bedy Vince feltételezése szerint – Hefele Menyhért tervezett és Gottschall kőfaragómester által kivitelezett) jelenlegi oltárépítménnyel együtt, és elterjedtek a csak a képet másoló rézkarcok, fametszetek, kerámia plakettek, kegyérmek, jubileumi érmek, kitűzők is. (112-113.) A Kegykép ónra festett másolata egy bécsi ház falán volt, onnan került Győrbe, majd Pannonhalmára. Olajmásolata van többek között a németországi Ringelai templomban, a szombathelyi püspöki székesegyházban, a hédervári templom oltárán, a koroncoi oltáron, Celldömölkön körmeneti pajzsra festették a Kegyképet. Legtávolabbra, az Amerikai Egyesült Államok Ohio államának Toledo városába 1913-ban került egy másolat, Schrembs toledói püspök kérésére. Jelenleg is a Szent István király titulust viselő templom oltárán látható.

Írországban a huszadik század második felében két templom is épül a győri Szűzanya tiszteletére. 1947-ben „Dublinban (Donnycarney), az akkor épülő új templomot a 'győri Miasszonyunkról a szomorúak vigasztalójáról' ('Comforter of the Afflicted') nevezték el. 1970-ben pedig Fahy falu, Lynch püspök egykori egyházmegyéjében is ugyanezzel a titulussal építettek új templomot.”²²⁷ Sajátos visszacsatolásnak vagyunk itt tanúi. A Kegykép, áldásos hatása révén „visszakerül” eredeti hazájába. Kisugárzásának

²²⁴ Lynch hatvan éves volt, amikor „Püsky püspök kanonokká nevezte ki (...) és ezzel lakást: kanonoki házat és tisztes javadalmat biztosított neki. A régi nagy győri egyhármegyében stalluma egyúttal 'pápai főesperes' címmel is járt. Egyúttal segédpüspökként is kérte a szolgálatát. (...) ennek a jó szolgálatnak megtapasztalása kétségkívül Walter püspöknek is jól eshetett; láthatta, hogy nemcsak amolyan 'ingyenélő'.” – fűzi hozzá Hetényi. In.: Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE, Szeged, 2000. 30. o.

²²⁵ Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE, Szeged, 2000. 32. o.

²²⁶ Győri Megyei Levéltár: Acta Josepho-Mogyorossyana, 68. oldal. Hetényi hozzáfűzi, hogy „a naplóíró egy évet tévedett anyja emlékezetének leírásában.” In.: Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE, Szeged, 2000, 48. o.

²²⁷ Hetényi János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE, Szeged, 2000, 66. o.

erejét nem eredeti művészi és szakrális értékének köszönheti, hanem annak az eseménynek, amely messze távolban, Európa közepén történik vele. Bár fizikális értelemben Magyarországon marad ugyan, mint a „Szomorúak vigasztalója”, csorbíthatlan módon teljesítheti be közvetítő funkcióját azért, mert ereje nem e világból való, hanem a prototípusban rejlik. Ezzel a szóval érkezünk vissza vizsgálódásunk kiindulópontjához: ebben a fejezetben ugyanis prototípuson azt a rézmetszetet értettük, amely az altató Máriát ábrázolta, s ami nyomán az olajkép készült. Nem egy szokványos eljárásról és sorrendről van szó, hiszen a másolatok általában kicsinyítések. Minden művész és dekoratőr tudja azt az alaptörvényt, hogy a kicsinyítéssel csökkennek, a nagyítással pedig nőnek a hibalehetőségek és a problémák. Ezért voltak a múltban oly gyakoriak a redukciók, melyekkel a művész azokat a megrendelői igényeket elégíthette ki, amelyek a nagy műszellemiségét megkívánták, de annak nagy mérete és ára(!) már számukra riasztó volt. Fekete-fehér redukcióknak tekinthetjük azokat a rézkarcokat is, melyeket híres festményekről grafikusmesterek készítettek – természetesen kicsinyített méretben. A mi esetünkben azonban nagyítás történik, ráadásul egy fekete-fehér mű a kiinduló forrás: ezt tölti meg a festői képzelet színnel. Eredendően szakrális művel van dolgunk, ezért feltételezhetjük, hogy mint a grafikus, mint a festő hite evidens. Az már nehezen eldönthető viszont, hogy minek a dokumentálása ez a folyamatosan oda-vissza ható, számos áttétellel és csodával gazdagodó kegykép? A transzcendens felvillanását jelentette a rézmetszet vizuális üzenete a festő számára, esetleg a metszet katalizátorként segítette a festőt az égi idea megközelítésében, vagy netán közvetlenül az igazi prototípus meglesésének pillanatát rögzítené a vászon? Ez utóbbihoz fűzhetjük hozzá, hogy a festményen valóban látható egy félrehúzott függöny, – mint a misztikus jelenet intimitásának, „a függöny fellebbentésének” diszkrét jele.

Röviden áttekintve a kép transzcendenciájának kiteljesedését, visszatérhetünk kiindulópontunkhoz, s immár csak a kép eredeti helyével foglalkozunk. Galway Szent Miklós templomában ugyanis látható a kép helye. Nem egészen a hült helye, ahogyan Martos Gábor a Mona Lisa kapcsán említi, – ugyanis a képkeret ott lóg a templom falán, hajdani helyén. Innen vitte el hosszú vándorútjára Walter Lynch püspök. A gótikus ablak alatt függő sérült üres keret alatt kisméretű másolat a győri(!) képről. Igen, a győri, a jól látható, utólagos korona-rétéekkel. (114-115.) Úgy érezzük, hogy ez a kis másolat tanúskodik a változásokról, melyeket el kell fogadnunk, de a visszatérésről is. Egy kiteljesedett létről beszél, a Kegyképpé-válásról. Nagyon rokonszenves döntés volt az eredeti képkeret in situ megőrzése, hiszen gondolati körünk így zárulhat be megnyugtatóan: véleményünk szerint ide tért vissza a Kegykép, ebbe a látszólag üres keretbe, amelyből teológiai értelemben ki sem vétetett. E képkeret nem vádló, éppen ellenkezőleg, – az emberi nehézségek fölött diadalmaskodó hit és művészet bizonyítéka. Ez a misztikus módon telített keret átléptet minket téren és időn, megsejtteti velünk azt, amiről beszélni nem lehet, de amely tartalmak megközelítésében a művészet segítőtárs lehet. Ez a keret is az áttörés helye, mert – Mircea Eliade gondolatával élve: „A nagyszámú, sőt végtelenül sok világközpont nem jelent nehézséget a vallásos gondolkodásnak, itt ugyanis nem geometriai, hanem egzisztenciális és szent térről van szó, amelynek tökéletesen más a szerkezete, és végtelenül sok áttörést és transzcendens kapcsolatot tesz lehetővé.”²²⁸

Mint egy Joseph Kosuth által alkotott hatalmas konceptuális mű, áll össze előttünk az idea, a rézmetszet-prototípus, a festmény, a festmény története, a Kegyképpé válás, a sok másolat-változat, és ismét az üres keret, mint a kép leírása.

²²⁸ Mircea Eliade: A szent és a profán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987, 51. o.

Másfajta, keserű értékváltozást szenvedett el Dorffmaister István: A Jótanács anyja című, 1781-re datált festménye. (116.) A kép a soproni Szent György templom – hajdani Dómtemplom – déli oldali első kápolnájának oltárképeként az oltárépítmény szerves része volt. A festmény kompozíciója egy festői idézetre épült. Központi eleme a Jótanács anyja genazzanói kegyképének dorffmaisteri másolata díszes keretben. Ezt a kegyképet tartják a szárnyas puttók. A „kép a képben” szerkesztési mód tehát lehetőséget adott a leleményes művésznak arra, hogy a kegykép primátusának megőrzése mellett önálló művet alkosson. A mű ismertsége nem volt nagy. Többnyire csak a hívek látogatták, illetve a templomba betévedő turisták vetettek rá egy-egy elismerő pillantást. A festmény sorsa a nagy Dorffmaister életmű-kiállítással változott meg, melyet a szombathelyi Képtár rendezett 1998-ban. A kiállítás idejére kölcsönözték a „Jótanács anyját” is – erre az időszakra (amelyről akkor még azt hittük, hogy csupán átmeneti) a Szent György templom mellékoltára oltárkép nélkül maradt. A nagy vándorkiállítás széles közönség körében tette híressé a festményt – valószínűsíthető, hogy ez lett azután a veszte. Miután véget ért a tárlat, a festmény is visszakerült eredeti helyére, de a templom hívei csupán rövid ideig élvezhették szépségét. A következő év januárjában, egy hétköznapi délután ugyanis elképesztő barbársággal elrabolták a kép belsejét!²²⁹ Kivágták a képet a képből; ellopták a „Jótanács anyját” díszes festett keretével, s otthagyták az oltárhoz erősített valódi kereten körben a vásznat, melyre Dorffmaister saját kompozícióját, a kegyképet hozó angyalokat festette. A templom plébánosa, Bindes Ferenc kiemeltette helyéről – a mellékoltárról – a megcsonkított festményt, és a főoltár elé, az áldozórácshoz állíttatta, pontosabban kiállította. Heteken át ott állt a kép, mint valami rettentő installációs mű, amely némán tárja fel előttünk az emberi durvaság, gonoszság és mohóság mélységét. Ha eddig nem volt szerző által megélt, csupán teoretikusan értelmezett a szekularizációs folyamat, akkor itt, e destruktív aktussal meggyalázott mű előtt a deszakralizált világ fogalma ijesztő realitássá vált. A festmény belső szélein, az érzéketlenül át/levágott testrészek (hajdan gyönyörűen megfestett angyalkezek) a középkori festményeken megjelenített kínszörnyűségekre és kivégzésekre emlékeztettek.

Különbözött ez a kegyetlen soproni képnýtás attól is, melyet az idősödő Cézanne „szendett el”, amikor kislány játékból a Cézanne-képeken megfestett házak ablakait ollóval, a vásznat átvágva, valóságosan széthajtogatta. Ott állt a kép a templomban, és a misék után özönlöttek a hívek az oltár elé: megnézni és szörnyülködni. Jöttek megnézni valamit, ami nincs és szörnyülködni azon, amit nem látnak. Jóval többen voltak kíváncsiak a „Jótanács anyjának” helyére, mint régen az ép képre. Közülük kevesen vették észre, hogy a kép helyén most ablak van és ezen az ablakon, mint a theophánia „rettenetes” helyén átlesve megsejthető, hova is távozott (számunkra örökre) a kegykép.

Erről a titokról, pontosabban misztériumról legszebben csak a költészet beszélhet. Györffy Ákost idézzük, aki Holtág című művében egy számára nagyon kedves Duna-sziget és holtág elpusztításáról ír, amelynek élővilágát és minden szépségét azért semmisítik meg, hogy ott „korszerű módon” jachtkikötőt építhessenek ki. „Az a hely nincs többé, felvonulási területté változott, leginkább egy elhagyott bányatóra emlékeztet. A sziget és holtág most már valójában nem ezen a világon van. Átköltözött oda, ahonnan érkezett, siklóival, vadkacsáival, vízipatkányaival együtt. Szerencsére oda már nem mehetnek azok, akik mindezért felelősek. Hogyan is mehetnének, amikor fogalmuk sincs annak a másik világnak a létezéséről.”²³⁰

Ez lehet a mi vigaszunk is.²³¹

²²⁹ Egészen pontosan: 1999. január 15-én.

²³⁰ Györffy Ákos: Holtág. In.: Magyar Hírlap 2007. május 4.

²³¹ A kivágott és elrabolt festmény többé nem került elő. A nagy Dorffmaister tárlatnak köszönhetően jó minőségű dokumentumok álltak rendelkezésre. Ezekre támaszkodva, Juhász István restaurátor újralfestette a

1. MŰVEK JÓ HELYEN – MŰVEK MEGSZENTELT TÉRBEN

Az imént tárgyalt jelenségek közti összekötő kapocs a mű helye volt, amelyről többek között megállapítottuk, hogy képes önmagának is jelentőséget kivívni, hiszen emlékeztünkbe idézi azt a művet, amelynek egykor keretéül szolgált. Példáink régi műveket és megszentelt falak őrizte helyeket idéztek meg. Előzetesen vizsgáltunk számos kortárs művet, amelyeket a transzcendensre nyitottaknak tartottunk, de amelyek nem jutottak be szakrális terekbe. Most olyan helyekre összpontosítjuk figyelmünket, ahol a felszentelt, vagy ahhoz közeli terekben a jelenkor művészete is megjelenhetett. Jó műveket látunk tehát, amelyek ráadásul jó helyen is vannak és a maguk valóságos jelenlétével erősítik az adott templom, kápolna, vagy kolostori kiállítótér szakralitását.

Ilyen hely az 1218-ban épült Johanniterkirche Feldkirchben, ahol rendszeres a kortárs művek jelenléte. 2003-ban Anish Kapoor installációja erősítette a tér szakralitásának érzékelhetőségét. (117-118.)

A nemes acélból készült, majdnem három méteres körkörös mű felülete homorú. A felpolírozott konkáv acélfelület tükörként viselkedik. A ferdén elhelyezett gömbhéj-szelet a néző mozgásának és közelségének függvényében mutat részleteket az öt körülvevő milióból – az optikai törvényeknek engedelmességgel természetesen fordított állású képeket közvetítve. Jolanda Drexler szerint a tükör-objekt teljesen megváltoztatja a képhez való viszonyunkat. „A kép tere nem a képsík túloldalán található, hanem a kép előtti tér előtt: vagyis saját, egyéni terünkben.”²³² Az objekt a maga fizikai valóságában eltűnik számunkra, a keresett képet hordozó felület (jelen esetben az acélhéj) helyett önmagunkkal találkozunk. A távolban megoldást keresőt tehát a nagyon is közeli, a mindig elérhető önmaga felé irányítja a művész. Templomi térben, – ahol az objekt mögött ott ragyog a korpusz – ez a képi átirányítás, ez a képi üzenet különösen felfokozott jelentést kap.

Kapoor Cím nélküli műve itt véleményünk szerint közvetítő szerepet tölt be: azokat az egyezéseket mutatja fel (szó szerint láttatja meg), amelyek a keresztény és a buddhista gondolkodásban egyaránt fellelhetők.

Különlegesen szépen valósul meg művészet és vallás összefonódása az 1996-ban épült kőszegi református templomban. Martos Gábor ezt az épületet, mint a jelenkor művészi kérdésfeltevésére adható igényes választ értelmezi: „Lőrincz Zoltán művészettörténész például – aki protestáns teológusként Kőszegen olyan templomot építtetett, amelyben állandóan képzőművészeti kiállítóhely is van (...)”²³³

A centrális szerkezetű épület emeleti szintje a tulajdonképpeni templom – az igehirdetés helye, míg az épület földszintje – a Csillagterem – a kiállítótér. Fent

„Jótanács anyját”, majd beillesztette és hozzáerősítette a megmaradt vászonszegélyhez. A több, mint restaurált mű sokat visszaidéz az eredeti festmény szépségéből, de a dorffmaisteri ecsetvonásokat természetesen nem pótolhatja. Az ily módon visszaidézett kép jelenleg a templom sekrestyéjének falát díszíti. Az újabb lopástól való jogos félelem miatt eredeti helyén, a mellékoltáron csupán a még igazi műről készült kicsi fénykép lóg. A nagy szürke üresség közepén ez apró színfolt figyelmezteti a hívőt és műértőt egyaránt az emberi gyarlóságra.

²³² „Der Raum des Bildes befindet sich nicht jenseits der Bildebene, sondern vor vor dem Bild: als unser eigener Raum.” Jolanda Drexler: Anish Kapoor. Svayambh. In.: Kunst und Kirche 01/2008, 49. o.

²³³ Martos Gábor: Ars sacra – A szentség erejének kisugárzása. In.: Múzeumcafé (A múzeumok magazinja) 2008/09. december-január

istentisztelet, lent kiállítás. Bár a liturgiának az időszakos kiállításokon látható képek nem részei, azért kapcsolatuk a szakrálissal mégis szoros.²³⁴

Pannonhalma Bencés Főapátsága különleges helyet foglal el a művészettel való eleven kapcsolat szempontjából. Túllépve a régi szakrális művek megbecsülésén, figyelmét a kortárs művekre is kiterjeszti. Jelképe lett annak progresszív szemléletnek, amely nyitott a jelenkor transzcendenssel foglalkozó művészetére.

Pannonhalmán, a kollégium felső szintjén, a folyosó végén kapott helyet a diákkápolna. A belépőt csend és fény fogadja. Még az oltár mögötti fal is üveg, – részben üveglablak. A puritán kápolna két falán apró képek sorakoznak: Váli Dezső stációképei. Szerző ezzel a sorozattal először a budapesti Bencés Tanulmányi Házban²³⁵ találkozott 15 évvel ezelőtt. Ott is helyénvalónak érezte őket. Most a festmények átköltöztek Pannonhalmára, lehetőséget adva a diákoknak, hogy a keresztútról sablonoktól és vizuális panelektől mentesen gondolkodhassanak. Váli képei szándékosan kerülnek ugyanis a stációképek bevett kompozíciós elveit, még az egyes állomások elnevezései is eltérnek a megszokottól, olyannyira, hogy feljegyezzük őket: 1. Halálra ítélik, 2. Fölveszi a terhet, 3. Először esik el, 4. Találkozik Máriával, 5. Simon segít, 6. Veronika, 7. Másodszor esik el, 8. Asszonyok, 9. Harmadszor, 10. Ruhátlanul, 11. Felszögelik, 12. Halál és győzelem, 13. Botorkálás a halottal, 14. Sírbatétel. (119-121.)

A nézőt kizökkenti megszokott gondolatsémájából a képek szokatlan anyaga is: szegényességében akár az arte povera eszköztárát is emlékezetünkbe idézi az újságpapír (amely mára már erősen megsárgult) és a rajta húzott erőteljes ecsetvonások tusfoltjai. Néhol szinte durvának tűnnek a csíkok és az ugyanolyan módon megjelenített felirat és az arab számmal írt stációszám. A jelek, amelyek a szenvedéstörténetet hivatottak megjeleníteni, a végsőkig leegyszerűsítettek: gesztusok, amelyek ugyan többnyire geometrikus formába rendezettek, mégis bizonyos értelemben figurálisak. Kép és szöveg együttese olyan szoros, hogy az ritkaság az európai művészetben, inkább a tradicionális kínai piktúrának jellemzője. „Valaha, évszázadokkal ezelőtt az emberek (...) ha végighaladtak a templom árkádjai alatt a Keresztút előtt, az áhítat-illatú homályban, *látták* a történetet. Ma, ha Váli Dezső napsütötte képeit nézik, el kell *képzelnük* Jézus útját a kereszttel, szenvedését a kereszten.”²³⁶ – írja Szigethy Gábor. Igen, másféleképpen képes beszéd ez, mint az elmúlt korok kálváriái. Ez nem az írástudatlanok Bibliája. Nem illusztrál, hanem absztrakt módon megjelenít. Igényli az előképzettséget, melybe beletartozik az evangéliumon kívül a nonfiguratív festészet kifejezőeszközeinek ismerete is. A néző e képek előtt állva a szenvedéstörténet legfontosabb eseményei keltette érzelmi állapotok sűrítményével szembesül. A többnyire egy, vagy két folt alakja, egymáshoz való viszonya megidézi bennünk a fenyegetettség, a rettenetes teher vállalása, az elbukás, az egyedüllét, a fájdalom, a kiszolgáltatottság, a végtelen magány és szegény, a bizonytalanság és kilátástalanság érzetét. De átéljük mindezek vigasztaló ellentétét is, mint az anyai szeretet jelenlétét, a segítő társal való összesimulást, az összekapcsolódó tekintetek bizalmát, a velünk való együttérzés fájdalmat enyhítő hatását. Megéljük a legnagyobb szélsőségeket, így a mindennek vége érzés kilátástalanságát és a diadal mámoros ujjongását. A képek annyira redukáltak, hogy nem a történetet látjuk, hanem az adott stáció kiváltotta érzelmi szituációt saját, hasonló emlékeinkkel kapcsoljuk össze. Felszabadulunk a konkrét ábrázolás nyűgétől, amelynek következtében eddig az ábrázolt

²³⁴ A templomot 1996-ban szentelték fel, tervezője Csete György. Szerzőt 2004-ben az a megtiszteltetés érte, hogy kiállítóként kapott meghívást a Csillagterembe. Már a rendezés során a megszentelt tér hatása alá került, és úgy érezte, hogy festményei új értelmezési lehetőséggel gazdagodtak.

²³⁵ Budapest, Péterhegyi út 67.

²³⁶ Szigethy Gábor: Keresztút. In.: Kortárs. <http://www.kortarsonline.hu/0004/szigethy.htm>

személy és esemény sohasem lehetett egészen a miénk; egyszerűen azért, mert eltért belső képeinktől. Váli Dezső nem a szemmel láthatót képezi le, hanem érzelmeket fest. A mi érzelmeinket sűríti bele ezekben a jelekbe. Művészként így teljesíti be Izajás próféta jövendölését: „(...) a mi betegségeinket viselte, és a mi fájdalmaink neheztedek rá (...)”²³⁷

A művek, mint már említettük, a Magyar Nemzet lapjaira vannak festve. A művész szerint a kétezer éve lezajlott koncepciók per, és az újságoldalakon kinyomtatott napi hírözön szörnyűségei között nem olyan nagy a távolság, mint amilyennek az az első pillanatban tűnik. Váli a politikai statáriális gyilkosság kifejezést is alkalmazza – s ezzel méginkább aktualizálja Jézus szenvedéstörténetét. „Az embernek amúgy sincs egy külön hívó és egy külön hétköznapi élete. A tragédia és az igazságtalanság az mindig az, a szenvedés mindig az, a szeretet mindig az – akár kétezer éve történt, akár most.”²³⁸ – vallja a művész.

A diákok egyszer dolgozat témájául kapták a stációképeket. Meg kellett fogalmazniuk a diákkápolnával kapcsolatos gondolataikat – írja Szigethy. Egyikük a stációképek újságpapírjairól írta: „(...) az tűnik fel, hogy az utolsó kivételével az összesnél az újságpapír fejjel lefelé van, míg a lezáró stációnál, a sírbatételnél meg van fordítva a rendes állásba.”²³⁹ A diák jó megfigyelő volt, nagyon fontos dologra mutatott rá. Ugyanis a sírbatétel festményén egy négyzetes, vastagon kontúrozott forma uralkodik. De a vonal folytonossága egy helyütt megszakad. Jelzi, hogy börtön zárja szét, a kő elgördült – feje tetejéről a helyére zökkent a világ.

Ugyanabban az épületben, a kollégium tetőterében, a diákkönyvtár előtti világos térben alakították ki a galériát, ahol rendszeresen rendeznek a hely szellemével összeegyeztethető, de csöppet sem konzervatív művekből tárlatokat. A kiállítások olyan színvonalasak, hogy ma már komoly elismerés egy művész számára, ha ide meghívják. A galéria előterében, mint állandó kiállítási műtárgy, egy üvegezett dobozszerű keretbe foglalt, majdnem teljesen fehér színű, rusztikus lap látható, Tölg-Molnár Zoltán: Kőkereszt című műve. (122.) A térbe helyezett, szinte lebegni látszó lap töredezett szélű, enyhén ívelt. Kissé emlékeztet a merített papírok felületére, de szerzőnek inkább a győri és soproni lapidáriumok római kori sírköveinek idő-marta felszínét idézi.

Ezek a fertőrákosi mészkőből faragott provinciális emlékművek szél és fagy vájta sebeikkel mára már az anyag szenvedésének dokumentumaivá változtak. Bepillantást engednek hajdan élő csigák, tengeri állatok elmeszesedett testébe, melyeknek természet adta szépsége különös zamattal gazdagítja a kőfaragó művészi munkájának gondolatiságát. Hasonló faktúrát kapnak a későbbi korokban állított útszéli kereszttek is, melyeknek a megrepedezés, töredezés és megkopás olyan esztétikai többletet ajándékozott, mellyel az eredeti alkotás – csekély művészi értéke miatt – nem rendelkezett. Mintha a process-art szellemében készültek volna ezek a művek (és amelyek nem a kőtárakban konzerválva várják a múzeumlátogatókat, hanem ma is a szabad ég alatt állnak, azok most is a készülés processzusának jelenében vannak). Ilyen a sorozat másik darabja, a „Részlet” is. (123.)

Tölg-Molnár Kőkeresztje nem tagadja meg lap-mivoltát. Fehér, álló formátumú téglalapján a figyelmes szemlélő hosszas vizsgálódásának jutalmaképpen felsejlik a keresztforma. Kereszt, nagyon halványan a korpusz nyomával, vagy méginkább korpusz nélkül. Vélhető, hogy ez a bizánci Crux Gemmata, a drágakövekkel ékesített kereszt, amely nem a szenvedő Emberfia, hanem a már megdicsőült világbíró Krisztus, a Pantokrator jelképe. A fehér kereszt határai bizonytalanul láthatóak, vagyis inkább csak

²³⁷ Iz 53,4

²³⁸ Beszélgetés Váli Dezső festőművésszel. TV-2 Premier c. műsorban 1989. szeptember 20-án. A beszélgetés írásos változata. In.: <http://deske.hu/iras/c-fajlok/c2022-1.htm>

²³⁹ Szigethy Gábor: Keresztút. In.: Kortárs. <http://www.kortarsonline.hu/0004/szigethy.htm>

sejthetőek. A kereszt nem önmagában áll, hanem anyag-szín-és faktúraazonossága révén birtokába veszi az egész képfelületet. Fehér ez a birodalom, mint a frissen esett hó. Megtisztító ez a felület, megfelel az 50. zsoltár verssorainak: „Hints meg izsóppal és megtisztulok, moss meg és a hónál fehérebb leszek!”²⁴⁰

Ebben a fehérségben ragyognak fel a drágakövek. A keresztet glorifikáló gemmák, a fekete fényű ékkövek. Csillagszerű pontok, melyek mélységükkel a végtelenséget idézik, s átfogják nemcsak a keresztet, hanem az egész világot jelképező lap egészét. Egyszerre van jelen bennük a szenvedés (Krisztus sebei) emléke, és az egész világra kiáradt dicsőség. Tölg-Molnár Zoltán munkásságából korábban a fekete szín primátusát emeltük ki. Most tárgyalt műve sem mond ennek ellent, csupán itt megfordul a helyzet: a nagy fehér felületben elszórt apró fekete ékköveket fontos tartalom hordozójává avatja a művész.

Ez a mű is jó helyen van: a jelen formakincsével, minden didaktikusságot mellőzve diszkréten szól az örök tartalomról, – minden nézőjének személyre szabott üzenetként közvetítve azt.

A Pannonhalmi Főapátság 2008-ban Varga Mátyás koncepciója nyomán egy újszerű kiállítást is rendezett, Az ikontól az installációig címmel. Itt a Főapátság gyűjteményéből válogatott régi művek, ikonok találkoznak kortárs alkotásokkal, – abban a rendezői reményben, hogy majd párbeszéd alakul ki közöttük. A múzeumi kiállítóteret a bencés apátság szellemi légköre veszi körül és éppen ez a spirituális közeg – amely nem templomi tér, de nem is egy profán galéria – teszi lehetővé a művek közötti rokonság felismerését.

Egy nem teológiai, hanem művészi értelemben vett (kvázi) szentélynek is tekinthetjük a tárlatot, ahol az értelmezésben kulcsszerepet kap Vojnich Erzsébet: Szentély című festménye. (124-125.) A lapos fa keretre (és nem vakramára) rátűzött szabálytalan szélű vászonra festett kép az anyagválasztás, anyagkezelés, kolorit és tartalom összhangját teremti meg.

Az üres, talán már használaton kívüli tér²⁴¹ – amelyet a festmény megjelenít – ezen a tárlaton a szent tér mibenlétéről és a szent térnek a művészettel lehetséges kapcsolatáról való töprengésre készlet.

A deszakralizálódott tér művészet általi (pszeudo) újraszentelhetőségének lehetősége foglalkoztatja Bukta Imrét, amikor egy valamikori templomtérbe tervez mobil installációt. Az egyetlen műből álló tárlat helyszíne a Kiscelli Múzeum. (126-127.)

Ehhez a helyspecifikus kiállításhoz kapcsolódik Krasznahorkai László: Járás egy áldás nélküli térben címet viselő, megrázó erejű írása. Ebben a templom szentségének elvesztéséről olvashatunk, amelynek oka nem Isten kegyelmének megszűnése, hanem a gyülekezet hűtlensége, s bűnös mivolta. Az író a szemtanú hűségével dokumentálja a felszentelést visszavonó szertartást, melynek legvégén, a templom előtt „(a) gyülekezet szétszéled, az Ordinátusnak nyoma vész. Odabent az elhagyott térben már havazik. A kiengesztelés egyetlen módja, ha egy kicsi szánkó járni kezd ebben a havazásban. Csak egy kicsi szánkó. Csak egy kicsi havazás.”²⁴²

²⁴⁰ Zsolt 50,9

²⁴¹ „Közös tulajdonságuk, hogy a festő felfogásában mind használaton kívüliek. Elveszítették alkalmasságukat, elveszítették eszközszerűségüket, s Heideggerrel szólva éppen azért, mert nem dolgok, illetve dolgok képei immár, válnak műalkotássá.” – írja Radnóti Sándor. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 24. o.

²⁴² Krasznahorkai László: Járás egy áldás nélküli térben. Bukta Imrének, egy kiállítás elé. Katalógus szöveg, 1998.

Bukta Imre installációja átfogja a hajdani templom egész terét. Átfogja, de bizonyos értelemben kihasználatlanul hagyja azokat a fantasztikus lehetőségeket, amelyet ez a tér kínál az itt kiállító művész számára. Amennyiben a Bukta által berendezett és megvilágított részt tekintjük kiállításnak, akkor tényleg üresnek látjuk a templomhajó döntő többségét. De valójában ez az üresen hagyott hatalmas felület és belmagasság szerves része az installációnak. Ettől válik olyan szívszorongatóan kicsivé és esendővé az a szánkó, amelyik szüntelenül úton van a tér két távoli pontja között. Elindul a szentély világos szigetétől, lassan keresztülvág a sötét téren, majd eltűnni látszik a távoli sötétségben. Ott azonban visszafordul és ismét a szentély felé tart. Útján soha nem találkozik a közvetlen sötétséggel, hiszen azt a keskeny egyenest, melyen pályája halad, fénycsík kíséri. A téli éjszakában ez a kis (hold)fénycsík jelöli ki útját: fényből szőtt, fentről aláhullott hó ez, amely lehetővé teszi a szánkó „csúszását”.

„Fény és Sötétség között pendlizik, éjjel nappal. Virraszt. Vezekel? (...) Kirótt, vagy vállalt penitencia?” – írja s egyben kérdezi Százados László.²⁴³ Lehetséges ez valamiképpen? – kérdezzük mi is. Helyettesítheti az igaz bűnbánatot a monoton ima? Kiválthatja a mechanikus fohászt egy szüntelenül működő gépezet? Egyáltalán: A Szentháromság Fogolykiváltó Rendje egykori templomában van-e létjogosultsága egy funkciójában a tibeti imamalmokra hasonlító installációnak?

Úgy véljük, hogy ezt a művet nem lehet elfogódottság nélkül szemlélni. Az immár áldás nélkülivé vált térben örökösen értünk járó szánkó nyomán elkerülhetetlenül feltolul a kérdés: ugyan, milyenné változott a világunk, ha már egy ilyen kis szánkónak kell értünk és helyettünk vezekelni, kikönyörögni és visszaszerezni az áldást?

Amire magunk képtelenek vagyunk, azt itt a művészetnek kell megtennie: magának a műalkotásnak kell értünk közbenjárnia, s a bűnbánatra figyelmeztetnie. „A művészet ugyanis, ha igazi, a sajátosan vallásos kifejezési formákon túl is belsőleg közel van a hit világához, annyira, hogy olyan időszakokban, amikor a műveltség kifejezetten elfordul az Egyháztól, a művészet hidat képez a vallásos élményekhez.” – írja II. János Pál pápa, a művészeknek címzett levelében.²⁴⁴

Bukta Imre installációja ilyen hidat képez és reményt is ad. Penitenciát végző szánkója havon siklik, – azon a keskeny, de egyenes sávon, amelyet a fentről érkező fény rajzol. „Minden bizodalom letéteményese egy kicsi szánkó: büntelen tárgy.”²⁴⁵ – vélekedik Százados László, majd Izajás prófétát idézi: „Ha olyanok volnának is bűneitek, mint a skarlát, fehérek lesznek, mint a hó;”²⁴⁶

10. SAJÁT MŰVÉSZI PROGRAM

Szerző az eddig leírtak után saját tapasztalatait, önnön alkotói módszerét mutatja be. Saját művészi programját is itt fejt ki: ismerteti és elemezi az eddig megvalósult műveket és felvázolja jövőbeli munkásságát. Célja egy olyan korszerű, szakrális festészet megteremtése, amely – a hagyományos táblaképen belül (túllépve a figurális-absztrakt ellentétben) – a jelenkor vizuális eszköztárát felhasználva, magába olvasztva, képes a változatlan, alapvető tartalmak művészi közvetítésére.

²⁴³ Százados László: „Csak egy kicsi szánkó. Csak egy kicsi havazás.” Bukta Imre installációja a Kiscelli Múzeumban. In.: Balkon 1998/11

²⁴⁴ II. János Pál pápa levele a művészekhez. 1999 Húsvétján. Szent István Társulat, Budapest, 1999, 15. o.

²⁴⁵ Százados László: „Csak egy kicsi szánkó. Csak egy kicsi havazás.” Bukta Imre installációja a Kiscelli Múzeumban. In.: Balkon 1998/11

²⁴⁶ „és ha olyan vörösek is, mint a bíbor, olyanok lesznek, mint a gyapjú.” – folytatódik tovább a vers. Iz 1,18b

1. FIZIKAI ÉS METAFIZIKAI FÉNY

Kompozíciója szinte mindig természeti képekből indul ki. Meghatározó élményforrása a soproni hegyvidék és erdő, ahol a lombok közül egyenes fénypázmákban ragyog át a fény. Sokszor megfigyelte az őszi levegőben az apró bogárkák kavargását, amint a mozdulatlan ellenfény oszlopában fénypontokként ragyognak. A fénysáv állandósága és a benne – és általa – villogó áttetsző pontok szemnek gyönyörű látványa önmagán túli összefüggéseket szimbolizál. A statikusban látható dinamika értelmezhető a teológia mozdulatlan mozgatójának vizuális megfelelőjeként is. Ennek vizsgálata és megjelenítése tulajdonképpen a művészi program lényege, amely több mint évtizede folyamatosan alakul.

Beke László szerző törekvéseit rendkívül röviden és tömören összegzi: „(...) Kovács-Gombos nem atmoszférafestő. Az ő kékje a Giottóéval rokon. Szellemi rokonság ez, a kék ugyan nem mond ellen az átlátszó levegőrétegek mélységbe fordulásának, de mégis inkább abból a fényből jön, amelyet Bizáncban és a középkorban az arannyal helyettesítettek az ikonokon. Kétféle fény van. Egy fizikai és egy metafizikus fény. Kovács-Gombosnál a kettő nem zárja ki egymást, hanem természetesen összefügg. A néző először egy erőteljesen sugárzó, intenzív képmezővel találkozik, melynek sötét-világos, pozitív-negatív felosztása valamilyen absztrakt egyensúlyi törvény érvényesülésére utal. Aztán rájön, hogy ezek a színmezők a természetből erednek. Végül a néző felfedezi, hogy ez a sugárzás egy szellemi sugárzás visszfénye, melynek fényforrásához – mint minden fény, mint minden pozitívum egyetlen, tökéletes és teljes Őseredetéhez – akár imádkozni is lehet.”²⁴⁷

Szerző idézett művészi törekvéseinek lényege az évek folyamán alig változott, inkább részleteiben alakult. Szándéka ma is, hogy a jórészt monokróm felületek geometrikus rendje, szimmetriája és látszólagos statikája a nézőben egyszerre idézze fel a szemmel érzékelhető világ képét és utaljon a csupán belső látással felfedezhető világra. Törekvése, hogy a festmény – miközben látványában határozottan érzéki – legyen alkalmas filozófiai, teológiai gondolatok hordozására.

2. AZ ELŐZMÉNYEK

A tanulmánynak nem célja az alkotó életútjának bemutatása és munkásságának korszakolása. Némiképpen mégis szükséges egy bizonyos korai, pályakezdő életszakaszt jellemezni, ugyanis ennek segítségével ragadható meg legkönnyebben a jelenlegi törekvések lényege.

Az 1980-as évek elején szerző számára a fotórealista festészet volt a legvonzóbb. Munkahelye, a Központi Bányászati Múzeum (amelyről már történt említés) – mint szabadelvű és politikamentes szellemi műhely – gyakori helyszíne volt fiatal művészek eszmecserejének. Ma is emlékezetes, milyen csodálattal ismerkedtünk az osztrák Helnwein képeivel s különösképpen nem töprengtünk azon, hogy a festmények a miénktől mennyire különböző társadalmi berendezkedés életérzéseit fogalmazzák meg. Csodáltuk vonal-és színkezelését, szakmai virtuozitását és valamiképpen éreztük a festményekből kisugárzó szabadság levegőjét: akkor még nem volt érdekes, hogy ez a szabadság erősen Amerika-ízű volt. Az volt az egészen a legizgatóbb, hogy mindez tőlünk tíz kilométerre már realitás. Szerző ezt az ambivalens érzést igyekezett megfogalmazni a Fiatal Művészek Stúdiója kiállításain kiállított képein. Fotórealista jellegű festményein az akkori nyugat-

²⁴⁷ Beke László Kékek és fények. In.: Kovács-Gombos Gábor Oltárképek 1999-2000 (katalógus) Budapest, 2001

magyarországi lét álom és valóság határán billegő képének megragadására törekedett. Felhagyott az olaj használatával és áttért az akrilra, hogy még „korszerűbb” legyen. Fekete-fehér fotói, színes diapozitív felvételei, osztrák divatlapok és plakátok voltak az inspiráló források: ezeket ütköztette a sokszor kiábrándítóan szegényes valósággal. Képei soha nem voltak igazán fotórealista művek – ezt kritikusai is megállapították. Eredendően lírai alkat lévén, soha nem jutott el a szárazság és szentelen precizitás olyan fokára, amelyet a stílus nagyjai a végső tökélyre fejlesztettek. Ennek az időszaknak a törekvéseit legjobban a Kisvárosi álom című festménye képviseli. (128.) Itt a falra ragasztott plakátnak támasztott kerékpár modellje hetekig állt szerző panellakásának „nagyszobájában” – ez volt egyben akkori műterme is. A kopott Csepel biciklit nem volt szíve fénykép alapján megfesteni: szükségét érezte, hogy ez a tárgy a maga valóságában legyen tanulmányozható.

3. A FESTÉS MINT MENEDÉK

Festészetének ekkor volt bizonyos menedékkereső szándéka is. Gyermekeit nevelő apaként, a tanítás (mint kenyérkereset) gondjaival küszködve, az éppen csak elmúlt főiskolás évek a szabadság aranykorának látszottak. A diákévekről tanúskodó fotók megfestése, képpé építése lehetőséget adott az időben való visszaútra: mint a kisgyermek, szerző is az „érzelmi megtapadás” lehetőségét használta ki, hogy visszalépjen hajdani önmagába. Addig volt ismét szabad diák, amíg a képben lehetett, kenhette azt a festéket, ami ezekre az órákra újra éledő múlttá változott. Szinte mellékesen születtek meg a képek. (129.) Mellékesen oldódtak meg a technikai problémák is.

Ezzel azután véget is ért ez a korszak. A vajon meg tudom festeni? – kérdése tovább már nem volt izgató. A realitás ábrázolásának nagy kísérlete elvesztette vonzerejét. Szerző érdeklődése egyre inkább a látható mögötti ábrázolhatóságának problematikája felé fordult. (130.) Hosszas festői kísérletező szakaszok következtek ekkor, majd személyes életének tragédiája nyomán személyiségének összetöretése, s az abból való lassú felépülés eredményeképpen alakult ki ma is érvényesnek tartott szemléletmódja, mondanivalója és formakészlete.

4. AZ ÚJ PIKTÚRA

A kilencvenes évek végére fokozatosan kiformalódó festői koncepció kikristályosodásához a végső lökést egy művész kolléga felkérése adta meg. Eszik Alajos soproni magángalériájában a kis Szent Dorottya üdvözlétére rendezett tárlatra hívta barátait.²⁴⁸ A galéria kapuja fölötti fülkében álló kedves barokk szobor volt a tematikus tárlat inspirátora. A felkérés nyomán alakuló művészi koncepció részletes (és viszonylag tárgyilagos) elemzése előtt egy szubjektív hangvételű beszélgetés részletét idézzük, amelyben szerző őszintén vall a rátalálás örömről és az önként vállalt munka nehézségéről.

„Engem az a megtiszteltetés ért, hogy meghívást kaptam erre a kiállításra, hogy festenek én is egy Szent Dorottya oltárképet. Én a feladatnak a legegyszerűbb és

²⁴⁸ „Az idei nyári meghívásos, csoportos kiállításunk címe: a soproni kis Szent Dorottya üdvözlése. Bizonyára tudod, (...) hogy a galériánk bejárata fölötti falfülkében egy, a XVII. századból ránkmaradt kis barokk Szent Dorottya vigyáz a ki- és belépőre. Ezt a kapubálványt, ezt a bájos provinciális barokk szobrocskát szeretnénk az idei kiállítással ünnepelni. (...) idekapcsolom még a Legenda Aureából az ide vonatkozó legendát. Elolvasod és azt mondod: ezek csak hagiográfiai kompilációk. Egy kaptafára írt keverékei liliomnak, vérnek, misztikumnak, brutalitásnak. Ne ítélj keményen, gondold el – nem erre a kaptafára szabták-e a történelmet?” Részletek Eszik Alajos leveléből, 1999. Budapest

legodaadóbb módon próbáltam megfelelni. Közben viszont egyre jobban élveztem azt a fajta töprengést, kínlódást, ami velejárója annak, ha a szó eredeti értelmében vett keresztény alázattal próbálok festeni. Nem ábrázoló jellegű képre vágytam, hanem színekkel és formákkal igyekeztem valóban Isten elé lerakni mindazt, amit gondolok, amit hiszek. Hogy aztán ez később kiállításra kerül, vagy sem, az engem az adott pillanatban nem is érdekelt. Aztán lezajlott a kiállítás és egyre inkább úgy éreztem, hogy nekem továbbra is ilyen képeket kell festenem. Azóta egyre jobban látom, hogy fokozatosan alakul számomra egy út, amit a magam tudása és tehetsége szerint próbálok majd bejárni. Ennek a tétova festői útnak bizonyára vannak korlátai, de úgy sejttem, hogy mégis tudok majd mondani valamit, vagy inkább vágyok valamilyen néma dialógust folytatni a Teremtővel, – miközben ezeket a képeket festem. Mert munka közben élményszerűen tapasztaltam meg, hogy egy kis fényfolt, egy-egy szín, egy nagyon egyszerűen elhelyezett, szimmetrikus, nyugalmat sugárzó forma számomra bizony bír a szentség erejével. Lehet, hogy csupán nekem tűnik így, és csak úgy érzem, hogy ezek az erősen kiüresített terek a horror vacui elvén magukba hívják az igazi, a láthatatlan valóságot. Ez magánügy természetesen és nem is tartozik a műértőre az, hogy mi történik velem a kép festése közben, – de ha valakinek ez utólag, a kép láttán mégis jelent valamit, akkor azt reménytelenül üzenetként értelmezem, arra gondolva, hogy mégis jó úton járok.”²⁴⁹ (131-132.)

5. A KÉP MINT KATALIZÁTOR

Szerző számára a vértanú élete, pontosabban tettei, jelleme és az isteni kegyelem vizuális sűrítményének fikciója volt az, ami az eddigi homályosan gomolygó gondolatainak testet adott. Már ennél az első festménypárnál, melyet a kis Szent Dorottya tiszteletére festett, kialakult az ikonográfiai rendszer, amely szerző reményei szerint lehetővé teszi a festmények narratív olvasatát, ám a történéseket kiemeli az idő sodrásából, – olyanképpen téve azokat időtlenné, ahogyan például Giotto vagy Giorgone Madonnái sem lépnek le soha trónusukról: egészen egyszerűen *ott ülnek*, magukba sűrítve a megelőző és az elkövetkezendő pillanatokat. A képek geometriai felépítése, függőleges-vízszintes rendje bizonyos szigorúságot ad, vélhetően megzabolázza az előbbiekből fakadó túlon túl heves érzelmi áradást.

A kis Szent Dorottya tiszteletére két azonos méretű és arányú festmény készült. Egyikük zöld, a másik barna alaptónusban. (131-132.) A kompozíciójuk is közel azonos. Szerző e fiktív oltárképeit – utalásképpen a hajdani szárnyasoltárokra, félévente, Dorottya és Kisasszony napján²⁵⁰ – cserélni kell: tavaszi-nyári időszakban a zöld, majd ősszel-télen a barna kép kerülne az oltárra. Így végezhetné el optimálisan a két festmény a neki szánt közvetítői feladatot.

Szerző ugyanis abban reménykedik, hogy miközben a néző a vértanú élete fordulópontjainak vizuális kódjait keresi a képen, észrevétlenül belép a festmény terébe. Ez a tér ekkor azonban rögtön el is tűnik számára, hiszen funkciója csupán olyan, mint a katalizátoré a vegyi reakciók elindításában. A kép helyén keletkezett nyílás lehet az epiphania helye, amely a nézőt a transzcendens felé segíti.

²⁴⁹ Szerző idézett szavai kiállításának megnyitója után hangzottak el egy nyilvános beszélgetés keretében, amely Balassa Péter esztéta, Hudra Klára művészettörténész és Martos Gábor irodalomtörténész részvételével zajlott a megnyitó közönsége előtt a Rátkai Klubban, 2000. február 1-jén. A forrásul használt szerkesztett változatot a jelenlegi tanulmányhoz igazodva, szerző némiképpen átdolgozta. In.: Szakralitás a művészetben és a hétköznapokban. VÁRhely 2000/1, 93. o.

²⁵⁰ Dorottya február 6-án, Kisasszony napja (Mária születése) szeptember 8-án van.

6. FÉNYHASZNÁLAT

A festmények fényhasználata is alapjaiban könnyen leírható. A képek döntő többségének középtengelyében helyezkedik el egy intenzíven fénylő mező. Ezzel ellentétben a képszélek sötétek. Az uralkodó tónus tehát sötét. Így is épül a kép: sötét felületben születnek a fények, fokozatosan, rétegről-rétegre világosodik ki a kép. A középső csík tulajdonképpen egy fényrés, amely a hasadék, ablak, ajtó formáját öltheti fel. Lényeges, hogy mindez olyan hatást keltsen, mintha a néző a sötét térből fordulna annak megnyílni látszó része felé. Másutt nem egyetlen geometrikus forma látszik megnyílni, hanem kettő: egyik fent, másik lent. Intenzitásuk különböző, kapcsolatuk mégis érezhető, annak ellenére, hogy közöttük sötét tónus húzódik. (133-144.)

7. SZIMMETRIA

A festmények szerkezete minden esetben szimmetrikus. Szerző vissza kívánja eredeti jogaiba állítani a már-már megtagadott, elfelejtett szimmetriát. A szimmetriát úgy fogja fel, mint a rend szinonimáját, mint utalást az emberi testre, s minden más élő teremtményre. Pontosan ezeket veszi mintául, amikor a bal-és jobb képrész tükrözését nem mereven értelmezi, hanem kisebb nagyobb eltéréseket, botlásokat épít be. Arra törekszik csupán, hogy összhatásukban érződjenek egymás tükörképének az oldalak. Ez a kis rendezetlenség, amely egy nagyobb rend építőkövéül szolgál, organikussá oldja a mértani értelemben vett szimmetria szárazságát.

Hasonló törvényszerűség jellemzi a fent és lent viszonyát is. A festmény a legtöbb esetben felső és alsó egységre tagolódik. Tulajdonképpen itt is egy tükrözés játszódik le, csupán nem függőleges, hanem vízszintes tengely mentén. Ha a tengely láthatatlan, akkor a fent és lent ismétlődő motívumok jelölik ki látens módon a helyét. Ez esetben többnyire a felső motívum intenzívebb fényel bír, – így az alsó, halványabb elem óhatatlanul a visszfény szerepét veszi fel. Ha a vízszintes tengely éles csík, vagy határozott tónuskülönbség nyomán láthatóan megjelenik, akkor szinte valóságos tükröződés- emlékeinkre asszociálva szemlélhetjük a visszfény természetét. Ilyenkor anyaggá változik az alsó képmező: valamiféle fényvisszaverő matéria tulajdonságait veszi fel: csiszolt márványpadló, eső áztatta aszfalt, vagy éppen sima víztükör lesz az alsó képfelületből, amely ekkor már síkból térbe fordul, mélységet nyer.

8. MOZDULATLANSÁG

A festmények újabb nem divatos, a korszellemmel ellentétes tulajdonsága a mozdulatlanság. A képeken nincs akció, nincs meglepő, folyamatot lezáró, vagy más irányba lódító rendkívüli esemény. Még az sem állítható, hogy színek ütköztetése, erős kontrasztja, avagy az ellentétes formák harca, egymás bekebelezésére vagy birtoklására irányuló kísérlete teremtené valamiféle vizuális izgalmat a képsíkon. A képek a nyugalmat jelenítik meg. Azt a természetben ma is megtapasztalható stabilitást, amely (az immár többször említett) rend rokona. Ennek a stabilitásnak a szemlélése aktív figyelmet kíván a nézőtől: neki kell a festményhez a – szellemi értelemben vett – mozgást hozzáadnia. Amennyiben erre az erőfeszítésre hajlandó, hamarosan meglátja, hogy a festmény nem élettelenül statikus: inkább az állandósult mozgás jellemzi. Vagy található jelzővel meghatározva: folyamatos áramlás. A festmény szerkezete repetitív elemek halmaza. Szőnyegszerűen épített, amely szinte minden irányban folytatható lenne, olyasféleképpen, ahogyan a ravennai mozaikok vértanúinak sora is végtelen vonulás az aranyfelület szakrális tere előtt. Amint példánk alakjai hasonlítanak egymásra, – olyanok, mintha testvérek lennének mindannyian, de ez a hasonlóság csak a nagy arányrendre érvényes,

ugyanis az elmélyült tekintet hamarosan felfedezi, hogy gesztusaik, arcvonásaik, frizurájuk és ruhamintájuk finoman különbözik. Ez az apró különbség, amely alakról-alakra változást indukál, egy nagy távolság (sok alakváltás nyomán) esetében már jelentős eltérést eredményez. Szerző ezt a természetben tapasztalható jelenségeket (pl. falevelek, víz csiszolta kavicsok, hullámok, vagy felhők alakjának hasonlósága és mégis egyedisége) imitáló művészi attitűdnek érzi. Saját piktúrájában arra tesz kísérletet, hogy a fenti jelenségek absztrakt sűrűségét adja.

9. MAJDNEM MONOKRÓM

A képeket a „majdnem monokrómia” jellemzi. Állandó fejlesztést, minden kép esetében másféle megoldást igényel az egy színben belül megteremtendő kolorit-és tónuskontraszt problémája. A telített színek használata dominál. Szinte semmi fehéret, semmi feketét nem kever a színekhez. Főképpen a fehér hiánya miatt az olaj egyenletes felületet képező fedőképessége gyengébbé válik. Ezért is építi a képeket sok egymásra festett rétegből. Mindig ad az egyes rétegeknek száradási időt. A lazúrok egymást követő, üvegesen áttetsző sora azután a felületeket olyan lélegzővé teszi, amely valószínűleg más eljárással nem érhető el.

A sötét tónusok finom skálájának teljes kibontakozását a fényes lakkok segítenék leginkább. Ennek ellentmond szerző ama igénye, hogy a kép felületén egyenletes simaságban, törés-és tükröződésmentesen fusson a fény. Ezért azután a képek egy része – igényének megfelelően – fényes lakkozást kap, de előfordul ennek pontosan az ellenkezője, a teljesen matt damárkezelés is. Ezek azonban inkább a szélsőséges és ritka esetek. A festmények többsége félmatt lakkot kíván, tompa fényt, amely nem ad zavaróan csillogó felületet, viszont megszólaltatja a mély színeket. A lakkok minden esetben fűvócsó segítségével, szétpermetezve kerülnek több fázisban a lefektetett képekre.

10. A KÜSZÖB LÉT VIZUÁLIS ARTIKULÁCIÓJA

A szerző, saját alkotói magatartásában igyekszik eredeti jogaiba visszaállítani a művészi alázat fogalmát. Ehhez kapcsolódik az Isten iránti alázat kérdése is. Ha tematikusan nem is hangoztatja azokat az elveket, amelyek Rothko művészetéből kiolvashatók és amelyek szinkronban állnak az ószövetségi zsidóság képtilalmával, – mégis sok tekintetben egyetért azokkal. Önmagát nem érzi méltónak és képesnek arra, hogy bármilyen konkrét formában megfogalmazza a Teremtő képmását. Csupán a Rá utaló jeleket keresi. A festmények visszatérő motívuma a kapu, az ablak, s egyáltalán mindenféle teret elválasztó-megnyitó építészeti elem, vagy természeti jelenség – utóbbi például az egyenletesen beborult égen kitisztuló keskeny, felhőmentes sáv, amelyen át közvetlenül az eget láthatjuk. Nem véletlenül adta Varga Mátyás szerző pannonhalmi kiállításának a Fényküszöb címet. Ez a küszöb lét az, amelynek ábrázolása a festői program alapja. Ez az a tulajdonképpeni „leitmotiv”, amely az utóbbi évtized piktúrájának alappillére. A festő feladata, hogy elvezessen a küszöbig. A művész maga is csupán a küszöbig merészkedik, ez a legtöbb, amit megmutathat. Hogy mi van a küszöbön túl, arról blaszfémiával határos ízléstelenség lenne beszélni.²⁵¹ A küszöbön túlra nem kísérhet senkit – oda már mindenkinek egyedül kell átlépnie. Azokat a jeleket viszont felkutathatjuk és fel is mutathatjuk, amelyek a küszöbig vezetnek bennünket. Eme jelenségek közül szerzőt a

²⁵¹ Nem véletlen, hogy az Újszövetségben a legnagyobb csodáról, Jézus feltámadásáról olvashatunk a legkevésbé. A csoda éjjel, rejtve történik. Az evangélisták szemérmesen elhallgatnak, amikor a legnagyobb misztérium küszöbéig érkeznek. Ember számára felfoghatatlan dolgokról meggondolatlanul fecsegni méltatlan.

legjobban a fénynek mint valóságos létezőnek a megjelenítése foglalkoztatja, de úgy, hogy ez a jelenség egyben metafizikus tartalomra utaljon. A függöny fellebbentése, a kapu kinyitása vagy csak egyszerűen a küszöb rése – mind festői lehetőségek a transzcendens fény szimbolizálására úgy, hogy közben reális tereken átsugárzó, szemmel látható, fizikai paraméterekkel bíró fényt szemlélünk.

11. MEDITÁCIÓS OBJEKTUM

A festmény tehát egyfajta meditációs objektum funkcióját kívánja betölteni. Leonardo da Vinci gondolatát átalakítva nem ablak a természetre (bár hangsúlyozottan épít a természeti képekre), hanem ablak a transzcendensre. Segíteni kívánja nézőjét az elmélyülésben, a transzcendensre találásban, az imádságban. Redukált formavilága, a többnyire középpont fellelhető fénylő megnyitottsága lehetővé teszi nézőjének a képen túlra tekintést. Alkotójának reménye szerint e képek olyan visszafogottak, olyan halkán beszélőek, hogy nem erőszakolják rá a nézőre saját gondolataikat: inkább segítik őt abban, hogy azt a belső hangot megtalálja, és meghallja, amely már nem is a sajátja, hanem a Teremtővel folytatott szavak és képek nélküli dialógus része.

A művész szándéka olyan tisztaság felmutatása, amilyen festőileg csak lehetséges. Ebből következik, hogy nem célja a világban megtapasztalható negatív tendenciák megjelenítése, boncolgatása. Amennyire lehetséges, e vásznakkal egy olyan ideát kísérel meg felvázolni, amelyet a maga realitásában empirikusan soha nem leszünk képesek érzékelni. Ez a megjelenített tisztaság a festő vágyának is megfogalmazása, melynek kapcsán felmerül az alkotó jelleme és a megalkotott műben manifesztálódó tulajdonságok szinkronitásának, vagy disszonanciájának dilemmája. Szerző, önmagára vonatkoztatva, csak annyit állapíthat meg, hogy a festmény által sugalmazott tulajdonságokat, mint sajátjának vágyott jellemvonásokat kezeli. Többre nem képes, mint hogy megfogalmazza a vágyott és a reális közti áthidalhatatlan távolságot. A festményt útmutatónak tartja, melynek távoli transzcendens terei saját maga számára jelölik ki a célt és az utat. Ebben az értelemben Jeremiás próféta követőjének tartja magát, akinek felszólítását művészi programnak tartja: „Állíts magadnak útjelzőket, helyezz el útmutató oszlopokat!”²⁵²

12. A FESTMÉNY MINT IMÁDSÁG

A művész napokig, hetekig, néha hónapokig dolgozik – miközben mindvégig úgy érzi, hogy hiábavaló küzdelmet vív az anyaggal. Gyötrelmének fő oka, hogy képtelen túllépni az anyag korlátain: a festék festék marad, a matéria súlyosan terül szét a vásznon.

Bizonyos emelkedett pillanatokban azután a festés aktusa könnyeddé és egyszerűvé válik. Az anyag szinte ellenállás nélkül engedelmeskedik a kéznek, a felületek lélegzővé válnak, a színek önmagukon túlmutató tartalom hordozóivá válnak. A festést valamiképpen nem a művész végzi, az immár szent rítus végrehajtója valahol kívül van: mögötte, felette áll valaki, aki cselekszik. Ezek azok a pillanatok, amelyekért élni és dolgozni érdemes.

Maga a festés aktusa válik ekkor imádsággá.

Ez a (szinte) mechanikus cselekvés-sorozatból kiemelkedő egyszeri transzcendens tett az alkotás legtitkosabb pillanata, amelyet minden tiszta szándékkal munkához látó művész ajándékképpen megkap (olykor-olykor).

Balassa Péter ezt minden tevékenységre kitágította: véleménye szerint mindenki imádkozik, ha szépen végzi a munkáját. Az utcaseprő is imádkozik, miközben felsöpri az

²⁵² Jer 31,21

aszfaltot. Ez az elképzelés már a reformáció során megjelenik. Lőrincz Zoltán hasonló tartalmú tanítást összegez Luthernél, „aki többször sürgeti a szentség és az otthoni élet hétköznapi közötti szakadék megszüntetését.”²⁵³

Bár ezt az elképzelést túlzónak tarjuk, azért mégis érezzük benne a mindenkori szépségre és tisztaságra való törekvés jutalmának metaforáját: a jutalomét, amely átlendülés a transzcendensbe. „Kérdéses, – fejt ki Balassa Péter – hogy, mit jelent az, amit Gábor körülbelül úgy írt körül, hogy amikor dolgozik, akkor bizonyos értelemben imádkozik. Nyilván az igazán jó munka, legyen az utcaseprés vagy festészet, az imádkozás, akkor is, ha nem hiszünk semmiben vagy senkiben. Ez egy szép és fontos dolog. Bach nem véletlenül írta fel egyes kompozíciói tetejére, hogy 'Isten nagyobb dicsőségére'. Nem a papok miatt írta oda, hanem mert neki ez a napi imádsága volt, hogy írt egy kantátát vasárnapra. És ez mindenkinél megvan, aki azt a merészséget kísérli meg, hogy egy teljesen világi világban vallási utalásokat tevő művészetet csinál.”²⁵⁴

13. A BENCÉS DIÁKOK VÉLEMÉNYE

Szerző életében jeles pillanat volt Pannonhalmán rendezett kiállítása.²⁵⁵ A tárlatra hosszú töprengés nyomán összeválogatott, meglehetősen egységes mondanivalójú, nonfiguratív képanyaggal készült. A kiállítás rendezése a megnyitó előtti két napon zajlott, főképpen az esti órákban. Ekkor a gimnázium művészet iránt érdeklődő diákjai közül többen is segítettek önként a munkában. Miközben Fidel atya és a fiúk, szerzővel együtt létrán állva drótozták-lógatták a festményeket és állígtatták a lámpákat, be-benéztek a kíváncsibb diákok. Csak a barátaikat látták, a létra tetején foglalatoskodó művészt észre sem vették (és amúgy sem ismerték).

„Új kiállítás?” – kérdezték.

„Ja.” – jött egy idő után a lakonikus felelet.

„Bejöhetünk?” – volt a következő kérdés.

„Gyertek!” – hangzott a válasz az osztálytársaktól.

Miután gyorsan (elvégre kamaszok) végigpillantottak a képek javán, és már igyekeztek is kifelé, kaptak még egy kérdést a „rendezőktől”:

„Na, milyenek?”

„Tök jók.” – hangzott a tömör válasz.

Szerző pedig csak lapított a létra tetején.

Lapított, de valójában nagyon boldog volt. Ez a két rövid dicsérő szó azt jelentette számára, hogy ezek a fiúk értették mindazt, amire ő a festészetével törekszik. Bizonyosságát látta annak, hogy a megfelelő tárgyi, szellemi közeg mennyire elősegíti a kortárs művészet befogadását. Szerző sokszor gondol ezekre a Pannonhalmán töltött napokra, a diákokkal folytatott (az idézettel jóval komolyabb) beszélgetésekre akkor, amikor a kortárs műveket meg nem értő közönségről hall panaszt művészekről, művészettörténészekről, kritikusoktól, tanároktól. Szerencsére, már kinevelődő-félben van egy új nemzedék. A jó képességű, jó helyen pallérozódó fiatalok a 21. században élnek, természetes közegük tehát a 21. század művészete, hiszen tudják, hogy az róluk és nekik szól. Ennek a művészetnek a nyelvét beszélik, értik – nincs tolmácsra szükségük.

²⁵³ Lőrincz Zoltán: A Biblia a magyar festészetben. Kálvin Kiadó, Budapest, 2002, 16. o.

²⁵⁴ Balassa Péter esztéta idézett gondolatait szerző festészetére vonatkoztatva mondta, kiállításának megnyitója után, amikor Hudra Klára, Kovács-Gombos Gábor és Martos Gábor részvételével nyilvános beszélgetés zajlott a megnyitó közönsége előtt a Rátkai Klubban, 2000. február 1-jén. In.: Szakralitás a művészetben és a hétköznapiakban. VÁRhely 2000/1, 95. oldal

²⁵⁵ A tárlatot Beke László művészettörténész nyitotta meg 2000. november 6-án.

14. HÁROM TERMÉSZETI KÉP

Festészetének alapjául három természeti élményt tart. Ezek tulajdonképpen nem hajdan látott képek, hanem időben zajló, többnyire ismétlődő folyamatok egyetlen állóképben rögzült emlékei.

Ilyen a már egyszer bemutatott alapélmény: az erdei tisztás részlete, délutáni napfényben, ahol figyelmünket a mozdulatlan fényoszlopban kavargó bogárkák fényvé változása köti le. Gyönyörű, ahogy a kis testük üvegessé válik ebben a sugárözönben és ezáltal maguk válnak fénylő pontocskákká. Tudjuk persze, hogy nem ők a fény forrásai, hiszen az valahonnan fentről, a lombokon túlról ömlik. És mégis látjuk, hogy ez a távoli, szinte csak „működésének eredményében” észlelhető fény testetlen villanásokká változtatja őket.

A vízió tulajdonképpen egy apró, visszatérő mozgássorból felépülő látvány. Ciklikussága oly folyamatos, hogy valójában állóképnek tartható, amelynek belső lüktetését a szinte követhetetlen fényvillogás erősíti.

A második emlék az éjszakai utazásokhoz kötődik. Főszereplője a domb túloldaláról közeledő jármű fényoszlopjának fénye, amint egyre erősödve már bevilágítja letről a fél eget, de maga a fényforrás még mindig takarásban van. Csak a fénye látszik, ő maga rejtve van. Ez a rettentő, az elviselhetetlen ragyogás előtti pillanat az, amelynek emléke szerző sok kompozíciójának alapkövéül szolgált. Ebbe a fénybe, amelyik mindjárt elönt minket, – nem szabad belenézni. „Ne nézzen bele!” – kiáltotta szerzőnek Bérces Gábor, a Pécsi Főiskola grafikatanára, amikor azt látta, hogy az esti műhelyben a készülő rézkarcról felemelte az erős lámpa irányába a fejét. „Ne nézzen bele, – folytatta immár szelídebben – mert utána nem látja a lemezen a vonalakat!” „Ne nézzen bele!” – erre figyelmeztetett már évekkorábban a gépipari műhelyben az ívhegesztést oktató mesterember, és igaza volt: az ívfény elviselhetetlen erejű. „Ne nézzen oda!” – tanította az éjszakai autóvezetést az oktató – amikor szerző (mint kezdő és ügyetlen sofőr) a szembe jövő jármű egyre erősödő fényétől nem tudta tekintetét elvenni.

„Ne nézz oda!” – tulajdonképpen ezt parancsolja Mózesnek az Úr, amikor elvonul előtte. Ne nézz oda, mert ezt a látványt – Isten teljes dicsőségének látványát – ember nem tudja elviselni.²⁵⁶

Ez a festmények témája. Annyit megmutatni, annyiról beszélni, ami embernek még elviselhető. Az emberfeletti ragyogásra csak utalni szabad. Ez a kiindulópontul szolgáló képi emlék lineáris természetű. Egy időben előre haladó folyamatnak drámai kiteljesedése előtti pillanatát rögzíti.

A harmadik emlék a megmunkálás alá vett anyag állapotváltozásának látványához kapcsolódik. Kovácműhelyben izzó vassal szerző már gyerekkorában találkozott.²⁵⁷ Az üllőre kerülő vas fehér, arasznyival odébb már csak vörös izzása, majd a vízben sísteregve lehűtött fém káprázatos kék tónusokban villódzó futtatási színei kamaszkorban, a gépipari technikumban eltöltött évek folyamán a fémforgácsolás (esztergálás, marás, gyalulás) során tapasztalt színélményekkel gazdagodtak. Festményei fény-és színhasználatának

²⁵⁶ A Kivonulás könyvéből idézzük az Úrnak Mózeshez intézett alábbi szavait: „De arcomat nem láthatod, mert nem láthat engem ember úgy, hogy életben maradjon. (...) Nézd, itt mellettem van hely, állj ide a sziklára. Ha majd elvonul előtted dicsőségem, a szikla mélyedésébe teszek és kezemmel befödlek, amíg elvonulok előtted. Ha visszavonom a kezemet, hátulról látni fogsz, arcomat azonban nem láthatod.” Kiv 33, 20-23

²⁵⁷ Győr Révfalu nevű területében – amely szerző gyerekkorában (az 1960-as évek elején) még nagyon is falusias külvárosnak számított – még működött egy egyszemélyes kovácműhely. Ide vitte el többször szerzőt a nagyapja, aki pedagógusként bizonyára tudta, hogy miért kell egy 5-6 éves gyermeket ilyen élményekkel megajándékozni.

kialakításakor soha nem jutottak eszébe ezek a hajdani metálszín és metálfény emlékek. Tudatosan csupán az erős ragyogás megjelenítésre törekedett és ehhez a fenti két természeti képet vélte alkalmazni.

Beke László az Epheszosz című festményt szemlélve megkérdezte: „Voltál már kovácműhelyben? Jártál öntödében?” Ekkor vált szerző számára egyértelművé, hogy miféle színemlékeket épített is bele ebbe a festménybe. Szándéka szerint ez a mű a hagyomány szerint Epheszoszban János apostol házában élő idős Mária élet-képe. A középtűt végigfutó csík meséli el születését, gyermekkorát, az angyali üdvözetet, Jézus megszületését, nevelését. Látjuk, hogy a már felnőtt gyermek elhagyja anyját, hogy tanít, gyógyít. Rettenetes kereszthalált szenved, de föltámad és tanítványaiban él tovább tanítása és a benne való hit. Mindennek szimbolikus megjelenítéséhez az izzó vas színeváltozása, a fémipar 20. század végi technológiája adta a konkrét technikai inspirációt.

Végül foglaljuk össze sajátos osztályzásunk eredményét: megismertük a ciklikus, a lineáris egy pillanatát fixáló és végül a lineáris, ám kiteríthető, s így egészében rögzíthető karakter legfontosabb vizuális tulajdonságait. Mindhárom emlékkép-fajta alkalmasnak tűnik arra, hogy külön-külön, de esetenként együttesen is egy többnyire nonfiguratívnek tartható piktúra kiindulópontjaivá váljanak.

15. ÉPÍTÉS ÉS ÖLTÖZTETÉS

Komponálásmódját az egyszerűsége való törekvés jellemzi. Az alapvető kompozíciós elemek mindig valamilyen geometrikus formába rendeződnek: leggyakoribbak a vízszintes és függőleges sávok, az egész képfelületen áthúzódó ívek, tölcészerűen szűkülő vagy táguló háromszögek, gömbfelszínt idéző enyhén hajló csíkok. Szerző törekvése, hogy az alapvető kompozíciós szerkezet egyetlen pillantással áttekinthető legyen.

Ezzel szemben az apró részletek iránt nagy figyelmet tanúsít. Az egyszerű szerkezet, mint a kép vázlata, hivatott a tartalom változatlanóságát hordozni, míg a mives kidolgozás az állandóan ismétlődő lét-események egyéni életünkben realizálódó kimeríthetetlen gazdagságát, és egyszeri-mivoltát kívánja jelképezni.

Ezért tagolható a festés folyamata két részre: először a kép építésére, majd öltöztetésre. Vitatjuk azt a régi elképzelést, hogy a születő képnek minden fázisában szépnek kell lennie. Egyetértünk Vetlényi Zsolttal, aki szerint a félkész képet még a festője sem szereti nézegetni, mert ez valami olyasféle struktúrát tár fel, amit mihamarabb el kell takarni – természetesen tudván, hogy ez a belső szerkezet a mű létének alapja. Vetlényi szerint a befejezetlen kép nézése olyasféle indiszkréció, és egyben kiábrándító élmény, mint az emberi test belsejének öncélú szemlélése, obszcén csemegézése.²⁵⁸ Tudjuk, hogy ezek a belső szervek életünk fenntartói, de az emberi testet mégiscsak hússal és bőrrel „felöltöztetve” szeretjük látni, – mert így szép.

Ezzel indokolja szerző sajátos díszítőkedvét, amely természetesen összekapcsolódik a kép fényének fokozatos erősítésével is.

16. OLAJ-VÁSZON

Szerző programjának fontos része a hagyományos festői eljárás – az olaj-vászon technika új lehetőségeinek kutatása. Négy évvel ezelőtt egy nyáron át az alapozás régi technikájának bizonyos elemeit alkalmazta. Forró enyvvel kente át a vásznakat, majd

²⁵⁸ Vetlényi Zsolt festőművész fenti gondolatait szerző emlékezete alapján idézi. Vetlényi Zsolttal Martos Gábor beszélgetett az Alexandra Könyvtárházban, az Alexandra-Pódium Kép-telen beszélgetések sorozatában, 2008. február 15-én.

csiszolta őket. Ezután vitte fel az alapozó anyagokat, szintén melegen, több rétegben. Hetekig tartó száradási időt hagyott a vásznaknak. Önmagának sem vallotta be, miért teszi mindezt. Ma már ki meri mondani, hogy akkor egy titkos csodát várt, valami elfeledettnék az újra felidézését: olyasmit, hogy az így előkészített vásznon könnyebben fut az ecset, ragyogóbbak lesznek a színek és nem üt be sehol a festék száradáskor. Ilyesféle jutalomban nem részesült a munka végén, ám a munkában eltöltött nyár mégsem volt hiábavaló. Az eredmény ugyanis nem annyira az anyagok jobb engedelmességében, hanem az alkotó lelkében volt felismerhető. A figyelmet igénylő, többnyire szabad ég alatt, napsütésben végzett munkafolyamatok során az anyagok egészen egyszerűen kitárulkoztak és megszerették magukat. A velük való foglalatosság emelkedett cselekménnyé alakult, és a kép alkotásának első, ünnepélyes nyitányává vált. Szerző a hosszú alapozást, feszítést olyan meditációként élte meg, amelynek során a festőanyagok szépsége észrevétlenül befolyásolta a tervezett műről való gondolkodást. Bizonyosság volt ez saját maga számára, hogy festészetében mennyire fontos láncszem az anyag és gondolat kapcsolata.

17. ECSETKEZELÉS

Szerző kutatja a hagyományos – ecsettel való – festés megújíthatóságát. Gyakran alkalmazza a múzeumi műtárgyraajzolásból megismert apró pontocskákból való építkezés grafikus gesztusát festményein, hogy a homogén, puhán osztatott színes mezőket ütköztesse az ecsettel egyenként festett plasztikus, fény-árnyékosan modellált fénypöttyökkel. Egészen más hatást kíván elérni ezekkel a kézzel festett, minden kis részletében mérlegelve megkomponált felületekkel, mint a mechanikus eszközökkel, vagy éppen az anyagok véletlenszerű reakciói nyomán alkotott faktúrák.

Szándéka szerint ezek az apró pöttyök egyszerre jelenítik meg a festmény idejét és terét. Fentről való folyamatos hullásuk és a festmény alján való felhalmozódásuk – mint a homokóra – az idő megfoghatatlan áramlását teszik láthatóvá. Kavargásuk, – áteső fényben áttetsző, vagy tele fénytől plasztikusan modellált testük, – ön-és vetett árnyékuk a tér mélységét idézi.

Idő és tér absztrakt – ám valamiképpen mégis vizuális – sűrűségével szerző a láthatón túli felé kíván mutatni.

Képeit nem tekinti sík felületnek, ezért többségükben észlelhető is utalás a harmadik dimenzióra. Nem mond le a térmélység illúziójáról, és keresi a távlati ábrázolás újabb módozatait – a faktúraperspektíva nyújtotta lehetőségeket kívánja gazdagítani. Faktúrájában a leggyakoribb építőelemek a már említett apró, ecsettel megfestett foltok, amelyeknek a kép alsó felében való elhelyezésekor, ritkulásuk-nagyobbodásuk és sűrűsödésük-kisebbedésük ritmusának segítségével távolba vesző felszín (például talaj vagy víz) képzetét kelti. A szintávlat lehetőségeit önként korlátozta azzal, hogy a képek többsége monokróm.

18. A PROGRAM JÖVŐJE

Az első képpár közel egy évtizede készült. Akkor szerző úgy érezte, hogy mondandója ahhoz elegendő, hogy megfesse a két képet, Szent Dorottya köszöntésére. Ám a festmények nem valósítottak meg mindent, amit elképzelt. Szükségesnek látszott egy harmadik kép, hogy a mondandó teljessé váljék. Ez sem nyugtatta meg a festőt egészen. Miközben festői problémákról ejtünk szót, nem feledkezhetünk meg az ennél sokkalta lényegesebből. Arról, hogy ez a néhány kezdeti kép egy magándialógus része, melyet egy festő a Teremtővel folytat. Szerényebben fogalmazva: a festő beszéde ez a Teremtőhöz, aki vagy hallgat, vagy – bizonyos kegyelmi ajándékként – a festő tudomásra hozza egyetértést.

Ez az a – már többször részletezett boldogság, amikor a képalkotás oly kifejezhetetlenül könnyeddé válik. Tehát az „andachtsbild” nagyon is privát formájának, a magánszférából alig kilépő képi imádságnak a megvalósítása volt a festő eredeti szándéka. Úgy gondolta, hogy e képek nem tartoznak a széles nyilvánosságra. Hibáikat, erényeiket majd a Teremtő ítéli meg.

Ezek a hibák – vagy inkább a hiányosságok – azonban újabb képek indítékáivá váltak. Egy megoldatlan kompozíciós probléma, egy kiaknázatlan új lehetőség, az újabb redukció lehetősége, a tartalomnak való nem maradéktalan megfelelés, a narratívák bizonytalan olvashatósága készítette a festőt arra, hogy újabb művekkel igyekezzen pótolni az előzőek által keltett hiányt. Előfordul, hogy az adott szentírási vers, vagy teológiai fogalom inspiráló forrása lesz egy új képnek. Ekkor hosszú hetek vizualizációján esik át a fogalom, – szinte minden szeglete, minden színfoltja, tónusa és erővonala tisztázódik a festő csukott szeme előtt. Mikor minden kész, akkor jön az első ecsetvonás, amely romba dönti az eddigi munka minden eredményét. Hiába, az anyagban minden megváltozik. Képtelenek vagyunk nézőinknek felmutatni azt a tökéleteshez közelítő képet, amelyet csak mi látunk, – ott belül. Ekkor következik az a munkafázis, amely a belső látás képét próbálja keservesen az anyagba ki/lehozni, – persze óriási veszteségek árán.

Máskor hiányzik a pontos (meg nem valósítható) belső kép, csak valami homályos sejtelem, egyfajta gomolygó köd feszít belülről, s készítet a festésre. Ekkor a keservesen születő kép szabja meg a mondandót, a formát és a színt. Foltról foltra változik ekkor a kép, és a címe is menetközben alakul: megsúgja valaki.

A két alkotói módszer dualizmusa jellemzi szerzőt, aki minden festménnyel egy lépést odébb kerül valamilyen úton. Azt reméli, hogy mozgása nem tétova körben járás, hanem előre haladás. Ha bizonytalanul is, de halad a Jeremiás próféta által kitűzött útjelzők mentén a cél felé. Minden festmény egy útjelző. Ezeknek sokasága visszafelé tekintve egy egészen logikus sorba rendezhető. Előre tekintve azonban csak ködöt látni. Az utat nekünk kell kijelölnünk apránként, – a semmiben. Nehéz dolog ez, de visszanézve (az egész művészettörténetre) látható, hogy mégis megvalósítható.

Szerző úgy hitte, hogy eredeti elképzelése csak néhány képre elegendő, mert a mondandó elfogy. Mert a mondandó nagyon egyszerűnek látszott. Az élet nagy eseményei: születés, szerelem, Istenkeresés, hivatás, halál. Mindig, mindenkinek ugyanaz. Ám ez utánozhatatlanul egyénivé és izgalmassá válik akkor, ha velem történik. Ezért ismétli az emberi történelem, a Biblia, a teológia, és a művészet állandóan ezeket a nagy sorsfordulókat, s ezért nem kopott el például a szerelem szó sem, pedig hányszor hangzott el már méltatlanul is. Ha velem történik, ha személyre szabott, az egészen más, az eleven és makulátlan. Így tesz a művészet is.

Szerző törekvése nem új tartalmak és történések keserves kitalálására irányul, hanem ennek a néhány meghatározó, változatlan sorsszerű eseménynek az egyedi interpretációjára.

Ezért alakult másképp a néhány képre méretezett program. A (változatlan, monoton módon ismételtető) mondandó a mai napig nem fogyott el, viszont az artikuláció még mindig tökéletlen és a kifejezés hiányos. Ezért kell újabb képeket festeni, hogy betapasszuk a tartalom és kifejezés között tátongó, minden művel nagyobbra szélesedő hasadékokat. Minden megszülető mű megoldatlan problémák sorát veti fel, melyet csak egy újabb kép megfestésével orvosolhatunk.

Tíz éve tart már ez a folyamat. Remélhetőleg nem ér véget egyhamar. Remélhetőleg soha sem lesz vége. (145.) Ez a végtelenségbe vetett remény a művészi program titkos hajtóereje.

„A fecske úgy rakja a fészket a ház falára, hogy azonos magasságban letapaszt egy-egy sárcsomót. Ezek a csomók egymástól néha több méterre vannak. Ezt a bizonytalan tapasztalatot ismétli mindaddig, amíg valahol két csomó nem kerül közvetlenül egymás mellé. Ekkor egyre valószínűbb lesz, hogy hol épül meg a fészek. A csomók egyre biztosabban és sűrűbben kerülnek egymás mellé. Hogy merre kell menni, menet közben derül ki igazán, folytonos korrekciók eredményeképpen.”²⁵⁹ – mondja Schmal Károly.

11. A MŰVÉSZ DOLGA

A művészet lehetséges útján töprengve kiindulásképpen vizsgálódásunk körébe vonjuk azt a véleményt, mely szerint hinnünk kell abban, hogy az emberi természet állandóan alakul, hogy az ember expanziós tevékenysége nyomán megváltozott anyagi világ visszahatva teremtőjére, magát az emberi természetet változtatja meg. Ennek a hipotézisnek a függvényében azután ismét érintjük és újraértelmezzük a művésznak az aktualitással való viszonyát.

Wolfhart Pannenberg evangélikus teológus szerint ez a világot birtokba venni kívánó magatartás kizárólag az európai kereszténység sajátossága – e hitnek küldetészerű értelmezéséből ered.²⁶⁰ Azt Pannenberg sem állítja, hogy a gyökeresen átalakított természeti környezet az alapvető emberi habitust megváltoztatná, Csak alakítja. Hogy mekkora ennek a jellem-és gondolkodásváltozásnak a mértéke, az a művészet célját, az életben betöltött szerepét is meghatározza. A tények egy oldalról azt mutatják, hogy a művészet célja és alaptöltése bizony mára megváltozott.

A klasszikus tennivaló viszont változatlan – újból és újból (legalább) rákérdezni a lét nagy talányaira! Ez csak akkor lehetséges, ha a művészet felemelkedik a hétköznapi realitásból a transzcendenciába. Ehhez szakrális töltésre van szüksége. Régi korok művészetében ez a transzcendencia a domináns elem. E nélkül a művészet csak üres zsonglőrködés.

A mai művek szakrális töltése ugyan nem szűnt meg, de az általános síkjáról az egyedire váltott. Egon Friedell szerint ez a folyamat az újkor hajnalán, az univerzális trónfosztásával kezdődött.²⁶¹ Az elmúlt harminc évben gyakran találkoztunk magánmitológikus művekkel, több művész is épített fiktív régészeti leleteket, kreált nem létező népeknek történelmet és ennek látható lenyomataként romos városok-épületeket.²⁶² E művek úgy válaszoltak saját koruk kérdéseire, hogy nem a múltba (historikus festészet), nem is a jövőbe (sci-fi) menekültek, hanem egy individuális mítosz megteremtésével kívánták a társadalmuk hibáit egy sohasem létezett civilizáció életéből kiiktatni.

A gondolat nem egészen új. Más szándékkal és végeredménnyel ugyan, de a XIX. század közepének preraffaelita festői is Ariadne fonala mentén akartak visszamenni a múltba a hibás kereszteződésig, hogy onnan azután a helyes úton haladjanak ismét előre. De „(...) hiába igyekeztek előre megfontolt szándékkal visszatérni a Rafael előtti idő stílusához. Ha megnézünk egy Burne-Jones képet, egy pillanatra sem esünk tévedésbe, azonnal tudjuk, hogy, hogy a kép a tizenkilencedik században készült s egykorú Whistler munkáival. Pedig – mint köztudomású – Whistler és Ruskin vitájában Burne-Jones Ruskin

²⁵⁹ Gelencsér Rothman Éva: Beszélgetés Schmal Károly képzőművésszel – Ahol a vonal, a tónus és a forma összeér. Műértő, 2009. február, 10. o.

²⁶⁰ Wolfhart Pannenberg: Mi az ember? Korunk antropológiája a teológia fényében. Egyházfórum, Budapest-Luzern 1991

²⁶¹ Egon Friedell: Az újkori kultúra története I., 126. oldal. Holnap Kiadó, Budapest, 1989

²⁶² Többek között gondolunk itt Anne és Patrick Poirier, Gellér Brúnó István műveire

mellé állott és megtagadta, elítélte az akkori élő művészetet, azt amely nem a stílust tartotta a legfontosabbnak.”²⁶³ – állapította meg Szőnyi István.

A jelenkor művészetének előbb említett sajátos törekvését Földényi F. László destruktív konstruktivizmusnak nevezi: "...romokból építkeznek – ami egyébként szintén a romantikának (...) volt előszeretettel művelt gyakorlata.”²⁶⁴ A ma művészete a művészettörténetben visszafelé haladva elhagyja a (preraffaeliták és Friedell által annyit kárhoztatott) reneszánsz látványelvű szemléletet, lemond a szakrális elemek használatáról és ismét eszköztárába iktatja az ősi, de a gyermekek által soha el nem felejtett mágikus teret.

Ezzel megszűnik a pillanatnyiság és a jelen idő ábrázolása, visszamegyünk az időtlenbe – ha úgy tetszik – az örökkévalóságba.

A fentiekkel ellentétesnek tűnik, hogy eközben minden mű mulandó anyagból készül, sugározva, hogy világunk percről percre változik, ezért itt semmi sem állandó: pillanatnyi lét, pillanatnyi gondolatok, romló anyagok. "Kultusztárgy kultusz nélkül, emléktárgy emlék nélkül" – ahogyan P. Szűcs Julianna²⁶⁵ fogalmaz. A mulékony anyagok beépítésével lebomlik a műalkotás és a valóság közti határ, ezáltal az alkotó a művészetet az időtlenségből a pillanatnyiba, ebbe a hangyaszerűen halandó világba rántja vissza.

E két ellentétes tendencia egyszerre jellemzi a mai művész világmagyarázó törekvését. A sokszor okavesztett mágikus gesztusok ismételtetése a transzcendenssel való kapcsolatteremtés kétségbeesett ezredfordulós kísérleteként is értelmezhető. Ez a művészi attitűd természetesen rendelkezik még az időből való kiszakadás képességével. Másrészt hangosan hirdeti, hogy nem kíván az idő fölé emelni alkotásokat, nem kíván az időfolyamatból kiszakítva egyetemes gondolatoknak örök szentélyt építeni a műből.

A mulékony materiából, sokszor egyenesen ipari hulladékból komponált igencsak aktuális művek a pannenbergi gondolatot igazolják: a fogyasztói keresztény társadalom embere Isten parancsa szerint uralma alá hajtotta a világot és azt a maga képére formálta (Ter 1, 28). Az előbb emlegetett művek pedig hűen tükrözik a minden eldobható, minden mindennel behelyettesíthető, a jelen idő fontosságát hangoztató szemlélet igazát. A ma Janus arcú művészete mindkét oldalon tükörbe tekint, de ma még csak homályosan lát a tükör által (1 Kor 13, 12).

Ennek az írásnak nem feladata a valamikor még kereszténynek nevezett euro-amerikai civilizáció megváltozásának okait kutatni, de az már igen, hogy kielégítően válaszol-e a ma művészete korunk nagy kérdéseire? „A kortárs művészet nélkülözi az irányvonalat, csupán orientációs pontokat keres; nem állít, hanem kérdez, méghozzá a még bonyolultabbá váló valósággal, a művésznek az abban elfoglalt helyével kapcsolatos kérdéseket teszi fel.” – állítja Ruhrberg.²⁶⁶

A klasszikus nagy létkérdések mellé korunk az idő problémáját is odatette. Amíg az ember a teremtett világ harmóniájában tudta a helyét, addig a tér-időn kívül élt, számára az idő nem jelentett művészi töprengésre készítő kérdést. Ma, az individuum kiteljesedésével a harmadik évezred embere az univerzális létezésről mondott le. Kiteljesített ego-ja nem képes a keletkezett hatalmas vákuum kitöltésére. Az idő, – amely e véges létben kimondhatatlanul drága lett, e művészet új, fontos témájává vált.

²⁶³ Szőnyi István: Kép – megjegyzések a művészetről. Dr. Vajna és Bokor Budapest, 1943, 77. o.

²⁶⁴ Földényi mindezt Hajas Tibor művészetére vonatkoztatva írja. In.: Földényi F. László: A testet öltött festmény. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 68. o.

²⁶⁵ P. Szűcs Julianna: Egy életérzés dokumentumai. In.: Művészet, 1983. február

²⁶⁶ Karl Ruhrberg: Festészet. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnet: Művészet a 20. században. I. rész. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004, 390. o.

A művészet pedig végzi a dolgát, mint végezte mindig. Jelenleg (többek között) valláspótlék szerepet betöltve keresi a választ már arra is, amit régen minden ember tudott: hogy mi is az idő?

1. TÉR ÉS IDŐ

Több út látszik a tér-idő probléma művészi megoldására.

Az egyik korszerű: az internet galaxis materiálisan kapcsolja össze a teret, megszüntetve az időzónákat, az utazással töltött időt – nem véletlenül tapad annyi művész munkássága a világháló köldökzsinórjára. Ha pedig nincs tér-idő kérdés, az majdnem tér-időn kívüliséget – azaz (némi pongyolással fogalmazva) halhatatlanság-érzetet jelent. Így e rendszer révén művész és interaktív műértő (a fogalmak és szerepek is összemosódnak) halandóként kóstolhat bele a halhatatlanság gyönyörébe – persze csak virtuálisan. Hasonlóképpen vélekedik a video művészi alkalmazásából fakadó időfogalom- és halhatatlanságérzet megváltozásáról Hans Belting: „A videoművészet éppen 'intim időstruktúrájával' imitálja a természetet – de az 'időstruktúra' újfent idézőjelbe kerül, hiszen nem a valós idő kategóriájáról van szó.”²⁶⁷ Ugyanis, – érvel tovább Nam June Paik videoművész gondolatával Belting – „Ha az ember egyszer is fogva marad a videoszalagon, többé nem halhat meg – legalábbis bizonyos értelemben nem.”²⁶⁸

Ehhez kapcsolódik a képzőművészet sajátos – anyaghoz kötött – tulajdonságának a megváltozása is. Eddig ugyan úgy tűnt, hogy a hagyományos műfajok; az építészet, a szobrászat, a festészet és grafika alaptulajdonsága, hogy bár szellemi termékek, de ezt a szellemiséget az anyag hordozza. Ezek az ősi műfajok tulajdonképpen évezredes múlttal rendelkező, többnyire a természetben fellelhető matériát használták arra, hogy gondolataikat kifejezzék. Ez a hagyomány a XIX. században a fényképezés feltalálásával kezdett megváltozni. Mára már a videót és a számítógépes műfajokat teljesen természetes kifejezőeszközeként használja a képzőművészet. Ezeknek az új műfajoknak viszont van egy megdöbbentően új tulajdonságuk: az anyagszerűtlenség. A monitoron világító virtuális képek, a videoinstallációk, a projektorokkal színezett terek nem rendelkeznek tapintással, súllyal, emberi értelemben vett testiséggel érzékelhető és jellemezhető tulajdonságokkal. Sok többlettel bírnak – főképpen azzal, hogy az időproblémát bizonyos értelemben megoldják oly módon, hogy a képzőművészetet átlendítik az időben zajló művészetek zónájába úgy, hogy mindeközben megőrzik annak eredendő térbeli karakterét. Véleményünk szerint nagy árat fizetnek ezért a kiteljesedésért: lemondanak a mű testiségében rejlő érzéki örömeikről.

Bullás József festőművészként sokat dolgozott számítógéppel, ezért képes jól látni a kétféle képalkotás közti lényeges különbséget. Bullás megindokolja, miért tudott megmaradni, a legújabb művészi képalkotó technikákkal szemben is a táblakép műfaja, sőt arra is ad egy festők számára nagyon rokonszenves választ, hogy miért szerez újabb híveket az ecsettel való festés aktusa. „Az ember miért ragaszkodik a festményhez, magához az olaj-vászonhoz? Azt, gondolom, hogy szükség van arra a tárgyra magára, ami egyszeri, sérülékeny és megismételhetetlen, akárcsak mi magunk. Életszagú. A computer elhitesi az emberekkel, hogy több életük, több lehetőségük van. Amikor számítógéppel építjük a képeinket, és valamit elrontunk, akkor következmények nélkül kezdhetjük elölről.

²⁶⁷ Hans Belting: A művészettörténet vége. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2006, 130. o.

²⁶⁸ Nam June Paik idézett gondolata a Video Art című, Beryl Korot és Ira Schneider által 1976-ban kiadott kötetben olvasható. In.: Hans Belting: A művészettörténet vége. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2006, 130. o.

Olyan, mintha a dolgaink csak próbálkozások lennének és – mint a computeres játékokban – rengeteg életünk lenne. Pedig...²⁶⁹

A másik megoldás a gyermeki világvé és a művészi tükrözés tér-idő felettsége: a bruckneudorf-i negyedik századi római villa falára karcolt gyermekrajz²⁷⁰ hatalmas, ókeresztény képekre emlékeztető tágranyított szemei, napsugár-virág kezei az örökkévalóságban élő gyermeki lét boldogságának tiszta művészi kifejezései.²⁷¹ (146.) Julia és Petronia másfélezer éve halottak. E kislányok – akik a rajzon egymás kezét fogva ábrázolják magukat – ugyanolyan tiszta szakralitást sugároznak, ugyanazokat a kifejezőeszközöket használják, mint a mai gyerekek, mai rajzaikon. E rajzokat nézve az emberi természet alapvető lényege változatlanul látszik, ugyanazok a vágyak, ugyanazok az érzelmek ma is, mint hajdanán – vagy csak a gyermeknél?

E rajzokból talán kibontható a műalkotás ma is aktuális ismérve: úgy reagál a jelen problémáira, hogy azokból általános érvényű gondolatokat emel ki – így üzenete van a jövő számára is (az is üzenetértékű gesztus, hogy szándékosan nincs üzenete). Az igazi alkotói folyamat a jelenből táplálkozik – de a kész mű már kortalan. „A művészetben az időtlen számít, nem a korszerűség.” – írja egy levelében Hesse.²⁷² A (már az előző fejezetekben elemzett) Paul Klee fa-hasonlatot szabadon értelmezve: gyökere az aktualitások szövevényébe ágyazódik, de koronája már az időn túli - az egyetemes világba nyúlik.

2. AZ IGAZI MŰ

Az eltelt idő következtében változó életérzés egyik leghűbb dokumentuma a divatfotó. A divatlap művészetének említése azért is tanulságos, mert egy olyan kortárs (lényegéből fakadóan populáris) fotóművészeti ágra pillantunk, amely tudatosan fordul szembe mindenféle avantgarde törekvéssel, és amely természetesen visszahat a múzeumok művészetére. Tudjuk, hogy a divatnak lényege a mesterkéltesség és a megrendezettség, ezért nem meglepő, hogy az ezt megjelenítő (és nem csupán rögzítő) divatfotó is hasonló tulajdonságokkal rendelkezik. „Mivel a divat a létezés múltkonyságát nagy hatókörű, ám rövid életű törvényekhez igazítja, benne alapvető szerephez jut a megrendezettség.” – foglalja össze tömören Honnef, majd így folytatja: „És vice versa, minden egyes kép úgy mutatja fel a múlt pillanatát, mint a modell az általa viselt ruhát.”²⁷³ Mindehhez csupán hozzáfűzhetjük azt a tapasztalatunkat, amelyet a régi divatlapok fotóinak nézegetése során szereztünk: ezeken a maguk idejében korszerű frizurákon, sminkeken, ruhákon, és gesztusokon – amelyek egy életérzést testesítettek meg – ott a "lejáró évjárat" bélyege.

²⁶⁹ Műtermi beszélgetés Bullás Józseffel. In.: Vadnai Galéria 2003. Szerkesztette: Perenyei Monika. Kiadó Vadnai Galéria Budapest 2003, 26. o.

²⁷⁰ Műtárgyleírás: „Kinderzeichnung. Wandritzung auf rotem Grund, Wandrest von 16,5 x 12,5 cm. Zwei kleine Mädchen reichen einander die Hand, ober den Köpfen die Namen PETRONIA und JULIA (?) Bruckneudorf, Burgenland.” In.: Falco Daim: Reitervölker aus dem Osten - Hunnen+Awaren. Katalog der Burgenländischen Landesausstellung. Eisenstadt, 1996, 64. o.

²⁷¹ A műről – mármint a gyermekrajzról – szerző bővebben ír Egy lehetséges vizuális pedagógiai modell című tanulmányában. In.: Tudomány Napja 2000. BEPF kiadványa, Sopron, 2001

²⁷² „In der Kunst gilt das Zeitlose, nicht das Zeitgemäße.” Aus einem Brief vom 28.2.1952 an Karl Oeding. In.: Hermann Hesse: Kunst – Sprache der Seele. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008, 14. o.

²⁷³ Klaus Honnef: Fotográfia. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században II. rész. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004, 655. o.

Erre a kis kitérőre azért volt szükségünk, hogy a belőle leszűrhető következtetéseket mintegy ellenpólusként használva, segítsen bennünket az (általunk) ideálisnak tartott mű kritériumainak meghatározásában.

Az általunk vágyott és keresett igazi mű nem ragad bele a pillanatnyiségbe, ezért minden időben korszerű: átlép a mechanikus tükrözés ama korlátain, amelyet a kilencvenes évek egyik legsikeresebb magyar metálzenekarában – az Ossián-ban – Paksi Endre így énekel meg: "betonföldből csak fémvirág nő."

Inkább hasonlít a János evangéliumában olvasható búzamazag-példázathoz, amelyben Jézus arról beszél, hogy a jelenben elrothadó, – de közben a föld kínálta táplálékot magába szívó búzaszem a jövőbe növeszti gazdag termését.²⁷⁴

Anish Kapoor: *The Healing of St. Thomas* (1989) című műve a művészet aktualitásának kérdésével is foglalkozik. A kiállítóterem falán²⁷⁵ megjelenített, átlósan komponált vörös seb hosszú asszociációs lánc kiváltója. (1. és 147.)

Mélyen a falba hatoló, lábnyi hosszú, ajkat formáló vörös vágásként írja le a művet Hugh M. Davis, és Kapoor szenzibilitása olyan jelének tartja, amelyben érzékiség és spiritualitás egyaránt fellelhető.²⁷⁶ Valóban, a megrázó erejű mű, – amely egyszerre tekinthető festménynek, mélyített domborműnek vagy installációnak – érzéki interpretációja a spirituálisnak.

Témájának kiindulópontja a konkrét újszövetségi esemény: Tamás apostol megtérése.²⁷⁷ A Bombay-ben született művész azt az apostolt választja műve témájául, aki a hagyomány szerint hosszú térítő munkája során eljutott Indiába és ott is szenvedett vértanúhalált.²⁷⁸ Az európai művészetben nevelkedett néző Kapoor műve láttán azonnal Caravaggio azonos című festményére gondol, ahol brutális verizmussal ábrázolja a barokk mester Jézus oldalának nyílt sebeit. Kapoor „sebeit” szemlélve látjuk Caravaggio Jézusának szelíd arcát és kezét, amint a kétkedő Tamás ujját saját oldalába vonja. Ez a geometrikussá tisztított, a fehér falon látomássá szublimált seb nemcsak megőrzi, de fel is erősíti az ajakkal való hasonlóságát és ezzel a kereszténység történetében néhol fájdalmas hiányként, hiányában égető misztériummá növekedő nőiségre is utal. Feminin és maszkulin, a feltámadás misztériuma, fájdalom és gyönyör, és főképpen a hitre jutás boldogító gyógyulása integrálódik Kapoor végsőkig puritán „festményében”. Mindez úgy, hogy interpretál és aktualizál egy barokk remekművet, amely ugyanarról az örökérvényű tartalomról beszél.

Kapoor a Caravaggio festmény jelszerű sűrítményével új közlésformát teremt, amelynek mélyén ott lüktetnek a kultúra, művészet, teológia és pszichológia komplexitásba ágyazódó rétegei.

A *Healing of St. Thomas* egy összehasonlítási alapot is kínál számunkra, amikor a hazai művészet történetét az egyetemes művészet áramában vizsgáljuk. A Pannonhalmi Főapátság gazdag művészeti gyűjteményéből választottuk ki a Hitetlen Tamást ábrázoló

²⁷⁴ Jn 12, 24

²⁷⁵ Courtesy Lisson Gallery, London; Museum of Contemporary Art, San Diego

²⁷⁶ Hugh M. Davis: Foreword. In.: Lynda Forsha whit an essay by Pier Luigi Tazzi: Anish Kapoor. Museum of Contemporary Art San Diego, 1992, 6. o.

²⁷⁷ A feltámadt és a tanítványoknak megjelenő Jézus „Tamáshoz fordult. (...) Nyújtsd ki a kezedet és tedd oldalamba! S ne légy hitetlen, hanem hívő! Tamás erre felkiáltott: 'Én Uram, és Istenem!' Jézus erre csak ennyit mondott: 'Hittél, mert láttál. Boldogok, akik nem látnak, mégis hisznek.'” Jn 20,24-29

²⁷⁸ „Legszámasabb megtérés történt Indiában, mely nagykiterjedésű országot majd egészen bejárta és a kereszténységet terjesztette úgy, hogy még a tizenhatodik században is (...) ennek sok nyoma volt föltalálható.” – írja Vogl Máté. In.: Szentek élete IV. kötet. Szent István Társulat, Budapest, 1911, 165-166. o.

Caravaggio kép 18. század eleji másolatát, ugyanis „(...) a pannonhalmi festmény nem érdektelen a hazai műkincsállományban: egyike annak a néhány Magyarországra jutott régi Caravaggio-másolatnak, amellyel gyűjteményeink – saját kezű mű híján – kénytelenek beérni. – írja Dobos Zsuzsanna.²⁷⁹ (148.)

Jelképértékű, hogy hazánkban a Kapoor mű előképének csupán a másolata lenne tanulmányozható – a kortárs magyar művészet „lépeshátrányának” eme szimbóluma remélhetően a jövőben elveszti szomorú aktualitását.

12. A HEGYEN

A művészet aktualitásának, jelenkori szakralitásának, múlttal való kapcsolattartásának, figurális és nonfiguratív voltának kérdéseit egyszerre vizsgálhatjuk két – egymástól meglehetősen különböző felfogásban dolgozó művész – Fehér László és Konok Tamás nyilatkozatai segítségével.

Fehér László Kossuth-díjas festőművészhez Martos Gábor képművészeti szakíró az alábbi kérdést intézte:

„(...) – Ön nagyon sok vallási témájú képet fest, ezek azonban általában az ószövetséghez kapcsolhatók. (...) A hegyen című képén viszont egy újszövetségi jelenetet ábrázolt. (149.)

– Ez a kép úgy készült, hogy a Szépművészeti Múzeum rendezett 1991-ben egy *Homage á El Greco* című kiállítást, és felkértek engem is, hogy vegyek részt rajta. Én Grecót nagyon szeretem; azt hiszem, az ő munkássága a világ képzőművészetének az egyik óriási teljesítménye. Van egy képe, *Krisztus az Olajfák hegyén*; fantasztikus mű. Akkor, a felkérés kapcsán elkezdtem ezzel a képpel nagyon mélyen foglalkozni, és fokozatosan kezdtem „lehántani” róla a környezetet, ami rajta van, míg végül maradt csak a hegy és a magára maradt ember. Szerintem ez a kettősség ma is jellemző az egész világra: bizonyos vallási helyzetek és az abszolút szuverén ember helyzete ezekben a szituációkban.”²⁸⁰

Elgondolkoztató az is, amit Fehér László saját színhasználatáról mond – amely egyfajta művészi reakció korunk túlkolorizált valóságára. Ismét Martos Gábor kérdez:

„– A képeim, mint ezen is, mindig nagyon kevés szín jelenik meg. Ennyire „színtelennek” látja a világot?

– Nem, sőt, a hetvenes években készült hiperrealista képeim még kifejezetten színesek. Bár igaz, hogy a szürke-fekete már ott is dominánsan jelen van, ami akkor bizonyos társadalmi célzatosság volt, hiszen azokat a hétköznapiakat próbáltam meg feldolgozni, amelyekben éltem. De másfelől, hogyha gyorsan forgatunk egy színgorongot, ami pedig teli van színnel, az is szürke lesz. Tehát a mozgás, létezésünk egész dinamikája egy megfoghatatlan, szürke színben jelenik meg.”²⁸¹

Martos Gábor Konok Tamás Kossuth-díjas festőművésszel is folytatott beszélgetést. A szakrális kisugárzás és a geometrikus stílus kapcsolatát firtató kérdésre Konok Tamás a következő választ adta:

„(...) Ez nagyon érdekes probléma, ugyanis maga a geometrikus festészet, az egész konstruktív művészet az egy nagyon is erősen racionális magból indult ki: egy jobb világképnek a megfogalmazása volt az alapideája, akár Mondrianra, vagy El Liszickijre,

²⁷⁹ Dobos Zsuzsanna: A.8. Hitetlen Tamás. In.: *Mons sacer 996-1996, Pannonhalma 1000 éve III. kötet: A Főapátság gyűjteményei*. Szerkesztette Takács Imre. Pannonhalma, 1996, 26. o.

²⁸⁰ Martos Gábor: *Mi történt ezzel az országgal?* In.: *Népszava*, 2004. április 10. 6. o.

²⁸¹ Martos Gábor: *Mi történt ezzel az országgal?* In.: *Népszava*, 2004. április 10. 6. o.

vagy a többiekre gondolok. És érdekes, hogy ez a festészeti vonulat, ami az 1910-es években indult el Oroszországban, aztán később Hollandiában, ez valahol mindig fel-fel tudott támadni. Ami engem az utolsó tizenöt évben ebből érdekel, az az, hogy a geometria mögött egyfajta metafizikát keressek, illetve próbáljak megvalósítani. Úgy éreztem, hogy tovább kell lépnem azon, hogy a kép csupán forma, csupán szín, csupán egyensúly-összefüggés; kell mögötte legyen egy pulzáló, lüktető – ha szabad így mondanom – lélek. Ami, azt hiszem, az ember idősödő korával egyre fontosabb.”²⁸² (150-152.)

13. SINE LOCO ET ANNO

Néha maguk a festőművészek is szükségét érzik annak, hogy gondolataikat írásban is megfogalmazzák. Ezzel segítik a művészet szerepének értelmezését. Így tett Konok Tamás az elmúlt évben, amikor az Ernst múzeumban rendezett kiállítást. Itt nagyméretű geometrikus festményei közé egy szöveges táblát helyezett el. A táblán saját gondolatait fogalmazta meg – ezúttal nem képben, hanem írásban: mit jelent ma a művészi aktualitás, korszerűség. Ezt a kiállítótér falán lógó "írott képet" – fontossága miatt – teljességében idézzük:

„Sine loco et anno
(Hely és idő nélkül)

„Nem a való hát, annak égi mása
Lesz, amitől függ az ének varázsa.”
Arany János Vojtina ars poeticája

„Mózes első könyvének a „Genezisnek” utolsó traktusa így szól: ...és formálta porból az Úr az embert és lelkét lehelt belé...” Mi szobrászok, festők is a föld poraiból próbálunk világot teremteni és abba több, kevesebb sikerrel lelkét plántálni. A művészet nem más mint metamorfózis, vagyis átváltozás. Emberi létünk egyik legnagyobb titka és misztikája. – Az alkotás folyamatában születő mű, egy ismeretlen pillanatban elveszti anyag mivoltát és önálló életre kel és visszanéz alkotójára. A szemlélő már nem festéket, ecsetvonást, folyékony, vagy sűrű matériát lát, hanem a látomás vízióját, – az elképzelés szellemét. Ez a metamorfózis minden művészi alkotás lényege.

Konok Tamás”²⁸³

Ez a metamorfózis az, amely a művészetben összekapcsol múltat jövővel, aktualitást az örökkévaló értékekkel.

Mert az igazi művész ma is úgy alkot, mint Montaigne, aki elmélkedéseiben a múlt görög-római művészetét (mustként) a jelen hordójában érleli napsárga francia borra.

Hogy mi ihassuk.

²⁸² Martos Gábor: Lélek a forma mögött. In.: Népszava, 2004. június 26. Szép Szó melléklet 6. o.

²⁸³ Konok Tamás Sine loco et anno című retrospektív kiállításán kiállítva. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. április 12 - május 3. (E tanulmány szerzőjének helyszínen készített másolata nyomán)

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A tanulmány megírásához festő-és szobrászművészekről, művészettörténészekről, teológusoktól, irodalmároktól, zenészekről és galeristáktól kapott e sorok írója önzetlen segítséget.

Külön köszönet illeti témavezetőjét, Tölg-Molnár Zoltán festőművészt, a műtermében eltöltött hosszú délutánokért és estékért.

Szerző értekezésében leginkább Beke László művészettörténész, Konok Tamás festőművész, Lőrincz Zoltán református lelkész-művészettörténész, Maróti Gábor római katolikus pap-teológus, Martos Gábor képzőművészeti szakíró, Varga Mátyás szerzetes-irodalmár, Varga Zsuzsa művészettörténész írásaira illetve előadásaira támaszkodott. Köszönet gondolataikért, melyeket munkájába beleépíthetett.

Végezetül szerző megköszöni feleségének, Scheffer Líviának segítő türelmét és alkalmankénti tapintatos kritikáját.

KÉPJEGYZÉK

1. ANISH KAPOOR: The healing of St. Thomas – 1989, vegyes technika, installáció, variálható méret, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1992
2. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Első (a művész Kálvária című sorozatának első stációképe) 2000, olaj, vászon, 55 x 25 cm
3. STEFANOVICS PÉTER: „Őseinket felhozád...” I. – 1996, szén, pasztell, 144 x 105 cm
4. MASACCIO: Szent Péter az árnyékával gyógyít – 1426-1427, freskó, 230 x 162 cm, Firenze
5. JOHANNES RIEPENHAUSEN: Raffaello álma – 1816, metszet, papír
6. RAFFAELLO: Sixtus Madonna – 1513-1514, olaj, vászon, 265 x 196 cm
7. JAN VAN EYCK: Madonna a templomban – 1425-30, (diptychon része) olaj, fa, 31 x 14 cm
8. PABLO PICASSO: Árnyék – 1953, olaj, grafit, vászon, 129,5 x 96,5 cm
9. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Szent István (diakónus) – 1999, olaj, vászon, 80 x 100 cm
10. KONOK TAMÁS: Válogatott ritmusok III. – 1990, akril, vászon, 130 x 130 cm
11. KONOK TAMÁS: Válogatott ritmusok IV. – 1990, akril, vászon, 130 x 130 cm
12. A ROTHKO CHAPEL, Newman szobrával – Houston, Texas, BARNETT NEWMAN: Tört obeliszok – 1963-1967, acél, 775 x 306 x 306 cm
13. A ROTHKO CHAPEL, belső tér – Houston
14. A ROTHKO TEREM – Philips Collection, Washington, DC
15. MARK ROTHKO: Untitled – 1967, olaj, vászon, 173 x 153 cm
16. MARK ROTHKO: Sáfrány – 1957, olaj, vászon, 177 x 137 cm
17. BARNETT NEWMAN: Vir Heroicus Sublimis – 1950-1951, olaj, vászon, 242,2 x 513,6 cm
18. KONOK TAMÁS: Microludium – 1994-1999, vegyes technika, fa, egyenként 16 x 16 cm
19. FESZTY MASA: Guido Bellegni arcképe – 1929, szén, papír, 44 x 30 cm
20. VÁLI DEZSŐ: Kiállítási box – 1978, Magyar Nemzeti Galéria, Jubileumi Stúdió kiállítás
21. POPE: Berta. 87 – 1987, vegyes technika, papír, 26 x 26 cm
22. SCHMAL KÁROLY: Fény és homok I. – 1979, fotó, 34 x 34 cm
23. SCHMAL KÁROLY: Róma II. – 1995, papír, vegyes technika, 21,5 x 33 cm
24. SCHMAL KÁROLY: Kiállítási enteriőr – 2009, Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca
25. SCHMAL KÁROLY: Kiállítási enteriőr – 2009, Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca
26. BERHIDI MÁRIA és LOVAS ILONA: Installáció – 2000. március, Fészek Galéria, Budapest

27. BERHIDI MÁRIA és LOVAS ILONA: Installáció – 2000. március, Fészek Galéria, Budapest
28. SZÖNYI ISTVÁN: Szent Imre templom – 1941-1944, freskó, Győr-Nádorváros
29. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof I. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
30. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof II. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
31. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof III. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
32. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof IV. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
33. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof V. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
34. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof VI. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
35. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Lichthof VII. – 1999, installáció, Központi Bányászati Múzeum, Sopron
36. LOVAS ILONA: Installáció – 2000, installáció, egyenként 120 x 80 cm üveglap, marhabél, Pannonhalma, Bencés Főapátság
37. ESTERHÁZY PÉTER: Ottlik Géza: Iskola a határon – 1981-1982, tinta, papír, 57x77 cm
38. LUGOSSY MÁRIA: Történelemkönyv I. – 1999, kő, üveg, 26 x 36 x 13 cm
39. LUGOSSY MÁRIA: Történelemkönyv II. – 1999, bronz, üveg, 35 x 29 x 38 cm
40. LUGOSSY MÁRIA: Kőbe süllyesztett tekercs – 1999, kő, bronz, 125 x 94 x 52 cm
41. JOSEPH BEUYS: Zsírészék – 1964, fa és zsír, 47 x 42 x 100 cm
42. JOSEPH BEUYS: Pecsétes levél – 1967, filctekercs, zsinór, viaszpecsét, 10 x 26 x 11 cm
43. RICHARD SERRA: Fröcskölés – 1969, ólom, 268 x 272 x 47,5 cm
44. RICHARD SERRA: Cím nélkül – 1968, ólom, acél, 200 x 100 x 6 cm
45. ANISH KAPOOR: My Red Homeland – 2003, installáció, 25 tonna vörösre színezett vazelin, hidraulikus motor, acélblock, Φ 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, 2003
46. ANISH KAPOOR: My Red Homeland, 0 perc – 2003, installáció, 25 tonna vörösre színezett vazelin, hidraulikus motor, acélblock, Φ 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, 2003
47. ANISH KAPOOR: My Red Homeland, 15 perc – 2003, installáció, 25 tonna vörösre színezett vazelin, hidraulikus motor, acélblock, Φ 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, 2003
48. ANISH KAPOOR: My Red Homeland, 30 perc – 2003, installáció, 25 tonna vörösre színezett vazelin, hidraulikus motor, acélblock, Φ 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, 2003
49. ANISH KAPOOR: My Red Homeland, 45 perc – 2003, installáció, 25 tonna vörösre színezett vazelin, hidraulikus motor, acélblock, Φ 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, 2003
50. ANISH KAPOOR: My Red Homeland – 2003, installáció
51. ANSELM KIEFER: Margarethe – 1981, olaj, szalma, vászon, 280 x 380 cm
52. ANSELM KIEFER: Ave Maria, virgo potens (részlet) – 2007, vegyes technika, 215 x 140 cm
53. ANSELM KIEFER: San Loretto – 1976-2007, olaj, emulzió, akril, sellak, vászon, 190 x 280 cm
54. FARKAS ÁDÁM: Végtelen visszatérés III. – 1999-2001, festett acél, 75 x 160 x 140 cm
55. FARKAS ÁDÁM: Végtelen visszatérés III. – 1999-2001, festett acél, 75 x 160 x 140 cm
56. FARKAS ÁDÁM: A feléledt oszlop – faragás közben, 1992, gránit, 350 x 92 x 75 cm

57. FARKAS ÁDÁM: A feléledt oszlop – a tájban, 1992, gránit, 350 x 92 x 75 cm
58. FARKAS ÁDÁM: Kibontott kereszt, Entrópia – 1988, márvány, 23 x 10 x 30 cm
59. FARKAS ÁDÁM: Kőesés – 1986-1988, márvány, 1600 x 2200 x 1700 cm
60. FARKAS ÁDÁM: Kőesés – részlet
61. GÜNTHER UECKER: Mező – 2008, szögek, latex, vászon, fa, 90 x 90 cm
62. GÜNTHER UECKER: Mező – részletek, 2008, szögek, latex, vászon, fa, 90 x 90 cm
63. GÜNTHER UECKER: Mező – részletek, 2008, szögek, latex, vászon, fa, 90 x 90 cm
64. GÜNTHER UECKER: Mező – részletek, 2008, szögek, latex, vászon, fa, 90 x 90 cm
65. GÜNTHER UECKER: Mező – részletek, 2008, szögek, latex, vászon, fa, 90 x 90 cm
66. GÜNTHER UECKER: Mező – részletek, 2008, szögek, latex, vászon, fa, 90 x 90 cm
67. GÜNTHER UECKER: Mező – 2008, kiállítási részlet, Veszprém, Modern Képtár - Vass László gyűjtemény, 2008
68. GÜNTHER UECKER: Mező – 2008, kiállítási részlet, Veszprém, Modern Képtár - Vass László gyűjtemény, 2008
69. GÜNTHER UECKER: Mező – 2008, kiállítási részlet, Veszprém, Modern Képtár - Vass László gyűjtemény, 2008
70. GÜNTHER UECKER: Kert – 2008, szögek, kövek, homok, faenyv, fa, 90 x 90 cm
71. GÜNTHER UECKER: Kert – 2008, kiállítási részletek, Veszprém, Modern Képtár - Vass László gyűjtemény, 2008
72. GÜNTHER UECKER: Kert – 2008, kiállítási részletek, Veszprém, Modern Képtár - Vass László gyűjtemény, 2008
73. ANISH KAPOOR: White Dark VI – 1998, fa, üveggyapot, festék, 300 x 300 x 140 cm; White Dark VII – 2000, üveggyapot, festék, 160 x 160 x 64 cm
74. ANISH KAPOOR: Untitled – 1998, üveggyapot, festék, 243 x 335 x 162 cm; When I am Pregnant – 1992, fa, üveggyapot, festék, 198,1 x 152,6 x 15 cm; White Dark VI – 1998, fa, üveggyapot, festék, 300 x 300 x 140 cm
75. ANISH KAPOOR: Untitled – 1998, üveggyapot, festék, 243 x 335 x 162 cm; When I am Pregnant – 1992, fa, üveggyapot, festék, 198,1 x 152,6 x 15 cm
76. ANISH KAPOOR: White Dark VI – 1998, fa, üveggyapot, festék, 300 x 300 x 140 cm
77. ANISH KAPOOR: When I am Pregnant – 1992, fa, üveggyapot, festék, 198,1 x 152,6 x 15 cm
78. ROBERT RYMAN: Cím nélkül – 1962, olaj, vászon, 176,5 x 176,5 cm
79. ROBERT RYMAN: Points – 1963, olaj, alumínium, 152,3 x 152,5 cm
80. ROBERT RYMAN: Archive – 1980, olaj, acél, 34,1 x 30,2 cm
81. ROBERT RYMAN: Versions VII – 1991, olaj, üveggyapot, viaszpapír, 112,4 x 104,2 cm
82. ROBERT RYMAN: Cím nélkül – 1974, lakkozott PVC, az objekt 34 x 34 cm, a keret 50 x 50 cm
83. BERNÁT ANDRÁS: Objektum No.448. – 2006, olaj, vászon, 60 x 40 cm
84. NÁDLER ISTVÁN: Egy (Kettő) – 2002, olaj, vászon, 160 x 120 cm
85. BULLÁS JÓZSEF: Kettős fekete ív 2429 – 2002, olaj, vászon, 70 x 100 cm
86. SERÉNYI H. ZSIGMOND: Osztott diagonális – 2003, olaj, vászon, vegyes technika, 100 x 100 cm
87. LUCIO FONTANA a vászon perforálása közben
88. LUCIO FONTANA: Concetto spaziale, Attese (59 T 132) – 1959, kék tinta, hasítások vászonon, 82 x 116 cm
89. SZÖLLÖSSY ENIKŐ: Az Út vége – 1997, pirogránit, bronz, 60 x 150 x 22 cm, digitális montázs
90. SZÖLLÖSSY ENIKŐ: Bejáratlan égi tájak 2. – 1997, pirogránit, bronz, 170 x 20 x 25 cm
91. ANISH KAPOOR: Ascension – 2003, helyfüggő térinstalláció, variálható méret, Galleria Continua, San Gimignano, 2003

92. ANISH KAPOOR: Ascension – 2003, helyfüggő térinstalláció, variálható méret, Galleria Continua, San Gimignano, 2003
93. ANISH KAPOOR: Ascension – 2003, helyfüggő térinstalláció, variálható méret, Galleria Continua, San Gimignano 2003
94. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Szemmagasság – 1998, pigment, papír, alumínium, 2 x 8 x 400 cm
95. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Fényes lapok V. – 1999, E.A. VII/3 domborított szerográfia, 70 x 100 cm
96. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Helldunkel X. – 2003, zománc, karton, 16 x 25 cm
97. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Helldunkel VII. – 2003, cellulóz, 75 x 83 cm
98. DEIM PÁL: Golgota (Győri '56-os emlékmű) – 1993, bronz, 450 x 170 x 170 cm
99. DEIM PÁL: Golgota (Győri '56-os emlékmű) – 1993, bronz, 450 x 170 x 170 cm
100. DEIM PÁL: Golgota (Győri '56-os emlékmű) részletek – 1993, bronz, 450 x 170 x 170 cm
101. DEIM PÁL: Golgota (Győri '56-os emlékmű) részletek – 1993, bronz, 450 x 170 x 170 cm
102. DEIM PÁL: Golgota (Győri '56-os emlékmű) részletek – 1993, bronz, 450 x 170 x 170 cm
103. DEIM PÁL: Golgota (Győri '56-os emlékmű) részletek – 1993, bronz, 450 x 170 x 170 cm
104. DEIM PÁL: Kis Golgota – 2002, olaj, farost, 12 x 9 cm
105. DEIM PÁL: Golgota vörös háttérrel – 1990, olaj, vászon, 100 x 75 cm
106. DEIM PÁL: Golgota (Szürke) – 2001, olaj, vászon, 160 x 130 cm
107. DEIM PÁL: Golgota – 1989, fa, aranyozva, 40 x 25 x 20 cm
108. MATTHIAS GRÜNEWALD: Keresztrefeszítés – 1515, olaj, fa, isenheimi oltár középképe, 269 x 593 cm
109. DEIM PÁL: Nagyvárosi Golgota – 2006, akril, vászon, 50 x 60 cm
110. A GYŐRI KEGYKÉP – 17. század, olaj, vászon, „vászonra festve 26 inch magas és 20 inch széles” – idézet J. J. Ryan dolgozatából, 1897-ből
111. ANTON WIERIX (1552 k.-1624 k.) és HIERONYMUS WIERIX (1553 k.-1619) metszetei: a vérrel verítékező Szűzanya-kép prototípusai
112. A GYŐRI BAZILIKA KEGYOLTÁRA a kegyképpel
113. J. E. MANSFELD: A Győri Bazilika kegyoltára – 1767, rézmetszet, 43 x 27,5 cm
114. GALWAY, SZENT MIKLÓS TEMPLOM, az üres keret a templomban
115. GALWAY, SZENT MIKLÓS TEMPLOM, az üres keret alatt a győri kép másolata
116. STEPHANUS DORFFMAISTER: A jó tanács anyja – 1781, olaj, vászon, 167 x 101,5 cm
117. ANISH KAPOOR: Untitled – 2002, nemesacél, 270 x 270 x 56 cm, installáció, Johanniterkirche, Feldkirch, 2003
118. ANISH KAPOOR: Untitled – 2002, nemesacél, 270 x 270 x 56 cm, installáció, Johanniterkirche, Feldkirch, 2003
119. VÁLI DEZSŐ: Keresztút 1. – 1988, tus, újságpapír, 20 x 20 cm
120. VÁLI DEZSŐ: Keresztút 13. – 1988, tus, újságpapír, 20 x 20 cm
121. VÁLI DEZSŐ: Keresztút 14. – 1988, tus, újságpapír, 20 x 20 cm
122. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Kőkereszt – 1993, papír, 110 x 80 cm
123. TÖLG-MOLNÁR ZOLTÁN: Részlet – 1993, papír, 100 x 76 x 3 cm
124. AZ IKONTÓL AZ INSTALLÁCIÓIG című kiállítás részlete – 2008, Pannonhalmi Főapátság, az előtérben VOJNICH ERZSÉBET: Szentély című képe
125. VOJNICH ERZSÉBET: Szentély – 1998, olaj, vászon, 152 x 132 cm
126. BUKTA IMRE: Járás egy áldás nélküli térben – 1998, installáció, Kiscelli Múzeum
127. BUKTA IMRE: Járás egy áldás nélküli térben – 1998, installáció, Kiscelli Múzeum

128. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Kisvárosi álom – 1982, akril, farost, 88 x 95 cm
129. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Kezdhethük... – 1983, 2006, akril, farost, 110 x 86 cm
130. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Égi jelek – 1987, olaj, vászon, 90 x 90 cm
131. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Szent Dorottya (barna) – 1999, olaj, vászon, 80 x 100 cm
132. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Szent Dorottya (zöld) – 1999, olaj, vászon, 80 x 100 cm
133. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: A Magasságbeli árnyéka (Lk 1,35) – 1999, olaj, vászon, 80 x 100 cm
134. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Aranyház – 2000, olaj, vászon, 100 x 80 cm
135. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: A Szentély kapuja (1Kir 6,33) – 1999, olaj, vászon, 80 x 100 cm
136. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Fénykűszöb – 2000, olaj, vászon, 80 x 100 cm
137. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Pontmain – 2001, olaj, vászon, 100 x 80 cm
138. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Fénykapu – 2001, olaj, vászon, 60 x 50 cm
139. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Epheszosz (Jn 19,26) – 2000, olaj, vászon, 90 x 70 cm
140. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Szelídségnek tükre – 2004, olaj, vászon, 90 x 90 cm
141. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Imago mundi II. – 2004, olaj, vászon, 110 x 160 cm
142. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Imago mundi I. – 2004, olaj, vászon, 110 x 160 cm
143. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Hortus conclusus I. (sexta) – 2005, olaj, vászon, 110 x 160 cm
144. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: Hortus conclusus II. (completorium) – 2005, olaj, vászon, 110 x 160 cm
145. KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR: A kovász (Mt 13,33) – 2007, olaj, vászon, 50 x 70 cm
146. JULIA UND PETRONIA – 4. század, gyermekrajz, falkarcolás vörös alapon, 16,5 x 12,5 cm, Bruckneudorf, Burgenland
147. ANISH KAPOOR: Healing of St Thomas – 1989, vegyes technika, installáció, variálható méret, Courtesy Lisson Gallery, London, 1989
148. CARAVAGGIO UTÁN: Hitetlen Tamás – 18. század eleje, olaj, vászon, 111 x 148 cm, Pannonhalmi Főapátság, művészeti gyűjtemény.
149. FEHÉR LÁSZLÓ: A HEGYEN – 1991, olaj, vászon, 230 x 170 cm
150. KONOK TAMÁS: Ezer lélek – 1995, akril, vászon, 130 x 130 cm
151. KONOK TAMÁS: Ezer lélek – 1998, akril, vászon, 160 x 160 cm
152. KONOK TAMÁS: Sine loco et anno – 1995, akril, vászon, 130 x 130 cm

IDÉZETT IRODALOM

- ASKERCZ Éva: id. Storno Ferenc. In.: VÁRhely 1996/1. 103. o.
- BAKOS Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára. Akadémiai Kiadó Budapest, 1976, 860. o.
- BALASSA Péter esztéta idézett gondolatait szerző festészetére vonatkoztatva mondta, kiállításának megnyitója után, amikor Hudra Klára, Kovács-Gombos Gábor és Martos Gábor részvételével nyilvános beszélgetés zajlott a megnyitó közönsége előtt a Rátkai Klubban, 2000. február 1-jén. In.: Szakralitás a művészetben és a hétköznapokban. VÁRhely 2000/1, 95. o.
- BALZAC, Honoré de: Az ismeretlen remekmű. Magyar Helikon Budapest, 1997, 68. o.
- BÁNHEGYI B. Miksa: Ars sacra. In.: Szent művészet. Szerkesztette: Cs. Varga István. Xénia Könyvkiadó Budapest 1994, 13. o.
- BÁNHEGYI B. Miksa: Ars sacra. In.: Szent művészet. Szerkesztette: Cs. Varga István. Xénia Könyvkiadó Budapest 1994, 17. o.
- BEKE László és Varga Zsuzsa: Lezárás helyett tisztázási kísérlet. „Szakralitás a művészetben” - Beke László és Varga Zsuzsa művészettörténész, Kálmán Peregrin

- ferences szerzetes-művészettörténész, Balla Lajos és Kovács-Gombos Gábor festőművész, Lovas Ilona képzőművész, Nagy Tamás építész beszélgetése. Elhangzott az ELTE Kölcsey Ferenc Protestáns Szakkollégiumának szervezésében, a Szakrális művészet című háromnapos szimpózium keretében, a Budapesti Németajkú Protestáns Gyülekezet templomában, 2003. október 4-én. A konferencia-beszélgetés összefoglalója. Kézirat, 2003
- BEKE László beszélgetése Konok Tamással. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 14. o.
- BEKE László: Megjegyzések egy interjúhoz. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 44. o.
- BEKE László: Fém-jelzés. In.: Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 92. o.
- BEKE László Kékek és fények. In.: Kovács-Gombos Gábor Oltárképek 1999-2000 (katalógus) Budapest, 2001
- BELTING, Hans: Kép és kultusz. Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 383., 508. o.
- BELTING, Hans: A művészettörténet vége. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2006. 130. o.
- BENEY Zsuzsa: Szöllőssy Enikő. In.: Szöllőssy Enikő: Úton. Városi galéria, Nyíregyháza, 2000
- BENEY Zsuzsa a szenvedésről tartott előadást 2002 nagypéntekjén, amely a budapesti Bencés rendház húsvéti lelkigyakorlatán hangzott el.
In.: <http://www.bences.hu/static/hirlevel/2002-2/deva.html>
- BIBLIA. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás. Szent István Társulat, Budapest, 1979:
Ter 1,3; Ter 1,4; Ter 1,16; Ter 25,8; Kiv 33,20-23; Kiv 35,5; Kiv 35,31-32;
Kiv 37,7-9; Zsolt 50,9; Préd 3,15; Iz 1,18; Iz 53,4; Jer 31,21; Mt 25,14-30;
Mt 27,51-52; Mk 2,22; Jn 12,24; Jn 20,24-29; Apcsel 5,15; Apcsel 7,56;
Róm 5,18; 1Tim 6,16; Jel 5,2b; Jel 12,1
- BIBLIA. Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Anno Kiadó 2000: Ter 25,8; Préd 3,15
- Bokody Péter: Művészet, transzcendencia, etika. In.: Pannonhalmi Szemle 2002 X/3, 118. o.
- BORCHGRAVE, Helen de: Kalandozás a keresztény művészet világában. Atheneum 2000 Kiadó Budapest, 2000, 96. o.
- BOULAD, P. Henri S.J.: Az önátadás fényében. Ecclesia Budapest 1991. 98. o.
- BOULAD, P. Henri S. J.: A szív okossága, Ecclesia Kiadó, Budapest, 1992, 226. o.
- Műtermi beszélgetés BULLÁS Józseffel. In.: Vadnai Galéria 2003. Szerkesztette: Perenyei Monika. Kiadó Vadnai Galéria Budapest 2003, 26. o.
- Műtermi beszélgetés BULLÁS Józseffel. In.: Vadnai Galéria 2003. Szerkesztette: Perenyei Monika. Kiadó Vadnai Galéria Budapest 2003, 26. o.
- CHARDIN, Teilhard de: Út az ómega felé. Válogatás Teilhardt de Chardin műveiből. Szent István Társulat Budapest, 1980, 625., 675. o.
- CSERBA Júlia: Egy amerikai Párizsban. Balkon, 99/5, 26. o.
- ESZIK Alajos leveléből, 1999. Budapest
- DAIM, Falco: Reitervölker aus dem Osten - Hunnen+Awaren. Katalog der Burgenländischen Landesausstellung. Eisenstadt, 1996, 64. o.
- DALI, Salvador titkos élete (La Vie secrète de Salvador Dalí). Párizs, La Table ronde, 1942, 169. o. In.: René Passeron: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 59. o.
- DAVIS, Hugh M.: Foreword. In.: Lynda Forsha whit an essay by Pier Luigi Tazzi: Anish Kapoor. Museum of Contemporary Art San Diego, 1992, 6. oldal
- DEIM Pál tiltakozott az emlékmű építése ellen. In.: <http://multikult.transindex.ro/?hir=180>.
- DERMUTZ, Klaus: Transformatorische Energie. In.: Kunst und Kirche 03/2008, 55. o.

- DOBOS Zsuzsanna: A.8. Hitetlen Tamás. In.: Mons sacer 996-1996, Pannonhalma 1000 éve III. kötet: A Főapátság gyűjteményei. Szerkesztette Takács Imre. Pannonhalma, 1996, 26. oldal
- DREXLER, Jolanda: Anish Kapoor. Svayambh. In.: Kunst und Kirche 01/2008, 49. o.
- DUMITESCU, Sorin: A küszöb. Kézirat, 7. o.
- EGRY József: Gondolatok a művészetről, művészekről, a természetről és a Balatonról. In.: Egrý breviárium. (Válogatta Takács Margit, ellenőrizte Keresztury Dezső, szerkesztette Éri István) Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága kiadása 1975, 159., 161., 171. o.
- ELIADE, Mircea: A szent és a profán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987, 51. o.
- FALUDY Anikó: Bizánc festészete és mozaikművészete. Corvina Kiadó Budapest 1982, 10. o.
- FARKAS Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 80. o.
- FARKAS Veronika: Feszty Masa. KT Könyv- és Lapkiadó, Komárom, Szlovákia, 2002. 22. o.
- FÉNYKÜSZÖB. Beke László művészettörténész, Kovács-Gombos Gábor festőművész, Martos Gábor irodalomtörténész és Varga Mátyás irodalmár-szerzetes nyilvános beszélgetése, melyre Kovács-Gombos Gábor kiállításának megnyitóját követően, a Pannonhalmi Főapátság Bencés Gimnázium Diákkönyvtárában került sor 2000. november 6-án. Kézirat, a beszélgetés szerkesztett változata.
- FLORENSZKIJ, Pavel: Az ikonosztáz. Typotex Budapest 2005, 63., 65., 127. o.
- FÖLDÉNYI F. László: A testet öltött festmény. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 68. o.
- FRIEDEL, Helmut cím nélküli katalógus-bevezője Günther Uecker új műveihez. In.: Günther Uecker: Nyolc képstruktúra Veszprémnek / Acht Strukturfelder für Veszprém. Verlag Walter Storms, München, 2008, 11. o.
- FRIEDEL, Egon: Az újkori kultúra története I. Holnap Kiadó, Budapest, 1989, 126. o.
- GÁBOR György: Ingres hegedűje. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1972, 510. o.
- GÁL Ferenc szövegmagyarázata. In.: Újszövetségi Szentírás. Szent István Társulat, Budapest, 1985, 153. o.
- GELENCSÉR Rothman Éva: Beszélgetés Schmal Károly képzőművésszel – Ahol a vonal, a tónus és a forma összeér. Műértő, 2009. február, 10. oldal
- GYÖRFFY Ákos: Holtág. In.: Magyar Hírlap 2007. május 4.
- HESSE, Hermann: Kunst – Sprache der Seele. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008, 14. o.
- HESSE, Hermann: Kunst - die Sprache der Seele. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2008, 19. o.
- HESSE, Hermann: Narziss és Goldmund. Európa Könyvkiadó, Budapest 1999, 67. o.
- HESSE, Hermann: Sziddhárta. Hindu rege. Európa Könyvkiadó Budapest, 1994, 152. o.
- HETÉNYI János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE Néprajzi Tanszék, Szeged, 2000. 30., 32., 34., 35., 48., 66. o.
- HONNEF, Klaus: Fotográfia. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században II. rész. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2004, 655. o.
- JÁNOS, Keresztes Szent: A lélek sötét éjszakája. Európa Könyvkiadó Budapest, 1999, 131. o.
- JÁNOS PÁL II., pápa levele a művészekhez. 1999 Húsvétján. Szent István Társulat, Budapest, 1999, 4., 10., 15. o.
- KANDINSZKIJ, Vaszilij: A szellemiség a művészetben. Corvina Kiadó Budapest, 1987, 76., 88. o.
- KAPOOR, Anish in einem Interview mit Donna De Salvo, Juni 2002. In.: Anish Kapoor – My Red Homeland. Kunsthaus Bregenz 2003, 173. o.

- KÁLMÁN Peregrin OFM: Szakrális művészet. In.: Culmen et fons. Malezi – Szent István Társulat Budapest 2004, 71., 72. o.
- KESERÜ Katalin: Stefanovits Péterről. In.: Stefanovits. Budapest 2007, 48. o.
- KLEE, Paul: Ueber der moderne Kunst. In.: Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállata, Budapest 1978. 96. o.
- KONOK Tamás: Korunk művészetének dimenziói. Konok Tamás előadásának írásos változata, 5. o. Elhangzott a Nyugat-magyarországi Egyetem Benedek Elek Pedagógiai Karán, a Tudomány Napja plenáris előadásaként 2006. november 7-én.
- KONOK Tamás Sine loco et anno című retrospektív kiállításán kiállítva. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. április 12 - május 3. (E tanulmány szerzőjének helyszínen készített másolata nyomán)
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: Ars sacra. In.: Tudomány Napja 2002, Nyugat-Magyarországi Egyetem BE Pedagógiai Főiskolai Kar konferenciakötete, Sopron, 2003, 127. o.
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor Apródok című tárlata. Kecskemét, Fiala Képzőművészek Stúdiója GAMF Galéria, 1985. A tárlat katalógusában a művész közölt egy azonos című novellarészletet is, melyet a későbbiekben a Soproni Füzetek '91 (évente megjelenő periodika) közölt teljes terjedelmében, 1991-ben.
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: Egy lehetséges vizuális pedagógiai modell. In.: Tudomány Napja 2000. BEPF kiadványa, Sopron, 2001
- KOVALOVSKY Mária: Szöllőssy Enikő. Katalógus, szerkesztette Szöllőssy Enikő. Nalors Grafika Kft. Vác. 2. o.
- KRASZNAHORKAI Kata: Képreszállás – Rothköt nézni és nem hinni. In.: Balkon 2008 – 7 , 8
- KRASZNAHORKAI László: Járás egy áldás nélküli térben. Bukta Imrének, egy kiállítás elé. Katalógus szöveg, 1998. In.: Alföld, Debrecen, 1999, január
- DAVIS, Hugh M.: Foreword. In.: Lynda Forsha whit an essay by Pier Luigi Tazzi: Anish Kapoor. Museum of Contemporari Art San Diego, 1992, 6. o.
- LŐRINCZ Zoltán: A Biblia a magyar festészetben. Kálvin Kiadó, Budapest, 2002, 16. o.
- LŐRINCZ Zoltán: Vallás és képzőművészet. In.: Artes salubres. Sorozatszerkesztő: Lőrincz Zoltán. Kiadja a Berzsenyi Dániel Főiskola Szombathely, 1995, 8. o.
- LŐRINCZ Zoltán: Vallás és képzőművészet. In.: Artes salubres. Kiadja a Berzsenyi Dániel Főiskola Szombathely, 1995, 15. o.
- LECHACZYNSKI, Serge cím nélküli írásából. In.: Lugossy Mária: Jégkorszak. Múcsarnok, Budapest 2004, Szerkesztette: Mayer Mariana
- LÓSKA Lajos: Áthatások – Beszélgetés Schmal Károllyal. In.: Művészet 1982 április, XIII/4. 21. o.
- LUGOSSY Mária: Elmélkedés a létezésről. In.: Lugossy Mária: Jégkorszak. Múcsarnok, Budapest 2004, Szerkesztette: Mayer Mariana
- MANSBACH, Steven A.: Abszolút fejlődés. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001, 46., 52. o.
- MARCUS Aurelius elmélkedései. Európa Könyvkiadó Budapest, 1975. Negyedik könyv, 36. o.
- MARÓTI Gábor: Fény és élet. Győri Egyházmegye Pasztorális Helynöksége Győr, 2005. 3., 136. o.
- MARÓTI Gábor: Liturgia. Győri Hittudományi Főiskola. Palatia Nyomda és Kiadó, Győr 2004, 144. oldal
- MARTOS Gábor: Mi történt ezzel az országgal? In.: Népszava, 2004. április 10. 6. o.
- MARTOS Gábor: Lélek a forma mögött. In.: Népszava, 2004. június 26. Szép Szó melléklet 6. o.

- MARTOS Gábor: Mi mennyi, avagy mitől értékes egy „értékes” festmény? In.: Balkon, 2006/6, 42. o.
- MILLER, Henry: Előszó a regényhez. In.: Hermann Hesse: Narziß und Goldmund. Suhrkamp Taschenbuch Verlag 274, 2. o.
- MOHOLY, Lucia: Konok Tamás festőművész kiállítása. Xantus János Múzeum Képtára, Győr, 1980
- MOLNÁR-C. Pál. In.: Országunk titkos ereje. 100 év 100 művész. Készült a Molnár-C. Pál baráti Kör 7. közös kiállítása alkalmából. 2007-ben. 49. o.
- MOLNÁR C. Pál: Monumentális festészet. In.: A képzőművészet iskolája I. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Budapest, 1976, 142. o.
- NÉMETH Lajos: Kristályszerkezetek. In.: Deim Pál gyűjteményes kiállítása, Szentendre, Művészetmalom 2002, 7. o.
- NOVOTNY Tihamér: Konkrét és fehér – Serényi H. Zsigmond legújabb képeiről. In.: Serényi – formák fehérben. King Print Nyomda, Budapest 2005, 2. o.
- PANNENBERG, Wolfhart: Mi az ember? Korunk antropológiája a teológia fényében. Egyházfórum, Budapest-Luzern 1991
- PASSERON, René: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 59. o.
- PERRUCHOT, Henry: Cézanne élete. Gondolat, Budapest, 1969, 214. o.
- PIPER, David: A művészet élvezete. Helikon Kiadó, Budapest, 1988, 78., 129. o.
- P. SZŰCS Julianna: Játszani is engednek. In.: Népszabadság, 1978. 12. 10. In.: www.deske.hu
- P. SZŰCS Julianna: Szőnyi István győri falfestményei. In.: Művészet 76/12 (XVII. évfolyam, 12. szám, 1976. december), 28. o.
- P. SZŰCS Julianna: Egy életérzés dokumentumai. In.: Művészet, 1983. február
- QUIGNARD, Pascal: Die Siebente Saite. Wilhelm Goldmann Verlag München, 1992, 27., 67. o.
- PUSZTAI Zoltán győri költő a Moby Dick: Golgota című albumának szövegírója.
- RADNÓTI Sándor Vojnich Erzsébetéről. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 24. o.
- RATZINGER, Joseph: A liturgia szelleme. Szent István Társulat, Budapest 2002, 114., 120. o.
- RESTANY, Pierre: Az absztrakt expresszionizmus – A XX. század művészete. Corvina, Budapest, 1993, 137. o.
- RÉVAI Nagy Lexikona, IX. kötet. Hasonmás kiadás - Szépirodalmi és Babits Könyvkiadó, 1991, 776. o.
- ROH, Juliane: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971, 167. o.
- ROH, Juliane: Ein deutscher Beitrag zur Pop-Malerei: Gerhard Richter. In.: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971, 205. o.
- RUHRBERG, Karl: Festészet. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században. I. rész. Taschen/Vince kiadó Budapest, 2004, 290. o.
- RUHRBERG, Karl: Festészet. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században. I. rész. Taschen/Vince kiadó Budapest, 2004, 372. o.
- RUHRBERG, Karl: Festészet. In.: Ruhrberg-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században. I. rész. Taschen/Vince kiadó Budapest, 2004, 300., 390. o.
- SALAMON Nándor: Konok Tamás festőművész kiállítása. Xantus János Múzeum Képtára, Győr, 1980
- SAUER, Christel: Robert Ryman Points 1963, Werkbeschreibung von Christel Sauer/Ines Goldbach www.modern-art.ch- Hallen für neue Kunst.
- SAUER, Christel, Hg., Robert Ryman at Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh Raussmüller Collection, Frauenfeld/Basel 2006, Robert Ryman und Urs

- Raussmüller. Ein öffentliches Gespräch. In.: www.modern-art.ch- Hallen für neue Kunst.
- SÁRMÁNY Iлона: Burne-Jones. Corvina Kiadó Budapest, 1983. 13. o.
- SCHARTEN-ANTINK, C. és M.: Giorgione. Corvina Kiadó 1986, 97. o.
- SCHNEIDER, Eckhard: Anish Kapoor - My Red Homeland. Kunsthaus Bregenz 2003, 17. o.
- SERRA, Richard. In.: Daniel Marzona: Minimal art. Taschen/Vince Kiadó Budapest, 2006, 87. o.
- SIFFER, Florian: Pablo Picasso: Árnyék. In.: Fény és árnyék – A francia festészet négy évszázada. Műcsarnok-Kunsthalle Budapest 2004, 278. o.
- SINKÓ Katalin: Templomi képek, biblikus művészet a 19. században. A vallási témák szekularizációja. In.: Artes salubres – Vallás és képzőművészet II. Sorozatszerkesztő: Lőrincz Zoltán. Kiadja a Berzsényi Dániel Főiskola Szombathely, 1995, 66. o.
- SERÉNYI H. Zsigmond. In.: Scheffer Galéria – 15 év, 15 művész. Scheffer Galéria, Renoir, Budapest 2007
- STÜCKELBERGER, Johannes: Religion im öffentlichen Raum als Thema der Gegenwartskunst. In.: Kunst und Kirche 04/2008, 5. o.
- SULYOK Gabriella grafikusművésszel Vargha Zsuzsa beszélgetett. In.: VÁRhely 2002 1-2, 131. o.
- SZABÓ Jenő: Fráter Domonkos. In.: Soproni Füzetek. Szerkesztette Sarkady Sándor 1985. 9. o.
- SZAKRALITÁS a művészetben és a hétköznapiakban. Nyilvános beszélgetés, amely Balassa Péter esztéta, Hudra Klára művészettörténész és Martos Gábor irodalomtörténész részvételével zajlott Kovács-Gombos Gáborral, kiállításának megnyitóját követően, a közönség előtt a Rátkai Klubban, 2000. február 1-jén. A forrásul használt szerkesztett változatot a jelenlegi tanulmányhoz igazodva, szerző némiképpen átdolgozta. In.: Szakralitás a művészetben és a hétköznapiakban. VÁRhely 2000/1, 93. o.
- SZÁZADOS László: „Csak egy kicsi szánkó. Csak egy kicsi havazás.” Bukta Imre installációja a Kiscelli Múzeumban. In.: Balkon 1998/11
- SZIGETHY Gábor: Keresztút. In.: Kortárs. <http://www.kortaronline.hu/0004/szigethy.htm>
- SZILÁGYI Ákos: Az ikon eseménye. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 9. o.
- SZILÁRDFY Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Corvina Kiadó Budapest, 1984, 22. sz. képpoldal
- SZŐNYI István: Kép – megjegyzések a művészetről. Dr. Vajna és Bokor Budapest, 1943. 77. o.
- SZŰCS Miklóssal Bencze Mariann beszélget, Állandóan van valami dolgom. In.: Pannonhalmi szemle 2005 XIII/3, 125., 126., 127. o.
- TAKÁCS József: Masaccio. Corvina Kiadó Budapest 1980, 14. tábla
- TARCOVSKIJ, Andrej: Megcsillan-e még valami fény a kút mélyén? In.: Pannonhalmi Szemle 2003. XI/1. 97. o.
- TERÉZIA, Avilai Nagy Szent: Önéletrajz. (A könyv írását Szent Teréz 1562-ben fejezte be.) Kármelita kiadás. Budapest, 1927, 270., 271., 287., 289. o.
- TERDIK Szilveszter: Katolicizmus és ikonfestészet. In.: Ikonográfia ökumenikus megközelítésben. (Szerkesztette: Xeravits Géza) Pápai Református Teológiai Akadémia – Pápa, L' Harmattan – Budapest, 2005, 73. o.
- TÖLG-MOLNÁR Zoltán: Mikor látszik egy KÉP? In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004, 9. o.
- TÖLG-MOLNÁR Zoltán írása. In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004, 53. o.

- UHL Gabriella: Deim Pál. Ernst Múzeum Budapest 2006, 20., 22. o.
- UECKER, Günther: ORDOS, Belső Mongólia / ORDOS, Innere Mongolei. In.: Günther Uecker: Nyolc képstruktúra Veszprémnek / Acht Strukturfelder für Veszprém. Verlag Walter Storms, München, 2008, 18. o.
- USZPENSZKIJ, Leonyid: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003, 362., 363. o.
- VARGA Mátyás: A szegénység értelme, az értelem szegénysége. In.: Élet és irodalom 2009. február 6.
- VARGA Mátyás: Szent és profán a művészetben. In.: Varga Mátyás: Nyitott rítusok. Vigilia Kiadó Budapest, 2008, 41. o.
- VARGA Mátyás: Szent képek. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 12. o.
- VARGA Mátyás OSB: Az eltérés öröm(hír)e (Gondolatok művészet és hit viszonyáról) kézirat, Pannonhalma, 2000, 3., 5. o.
- Rítus és metafizikai érzékenység – Beszélgetés VARGA Mátyással. (Csanádi-Bognár Sz.) In.: Műértő 2008. július-augusztus
- VARGA Mátyás: Hogy az íóta el ne vesszen. In.: Pannonhalmi Szemle, 2000/3. 110-115. o.
- VARGA Mátyás: Nyitott rítusok. Vigilia Kiadó Budapest, 2008. 174. oldal. A szerző nevezett esszéjében is megjelent Lovas Ilona installációjáról az idézett tanulmány, az eredetivel azonos címmel.
- VANYÓ László: Ars sacra - ars liturgika a 20. században. Budapesti Központi Papnevelő Intézet Budapest 1994, 6., 53. o.
- Beszélgetés VÁLI Dezső festőművésszel. TV-2 Premier c. műsorban 1989. szeptember 20-án. A beszélgetés írásos változata. In.: <http://deske.hu/iras/c-fajlok/c2022-1.htm>
- VETLÉNYI Zsolt festőművész fenti gondolatait szerző emlékezete alapján idézi. Vetlényi Zsolttal Martos Gábor beszélgetett az Alexandra Könyvruházban, az Alexandra-Pódium Kép-telen beszélgetések sorozatában, 2008. február 15-én.
- VOGL Máté: Szentek élete IV. kötet. Szent István Társulat, Budapest, 1911, 165-166. o.
- WEHNER Tibor: A Feléledt oszlop. In.: Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 64. o.
- WEIL, Simone: Jegyzetfüzet. Új Ember - Új Mandátum Könyvkiadó Budapest, 2003. 17. o.
- WENTZ, Jed (Musica ad Rhenum): Quantz, Concerti from Dresden & Berlin 20. o.
- ZALÁN Tibor: Szemmagasság. In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004, 25. o.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

- A FRANCIA FESTÉSZET négy évszázada. Műcsarnok-Kunsthalle Budapest 2004
- A KÉPZŐMŰVÉSZET iskolája I. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Budapest, 1976
- A ZARÁNDOK. (Ismeretlen szerző.) Görögkatolikus Hittudományi Főiskola, Nyíregyháza, 1989
- ANDRÁSI Gábor - Pataki Gábor - Szücs György - Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Corvina, Budapest, 1999
- ASKERCZ Éva: id. Storno Ferenc. In.: VÁRhely 1996/1
- BAAL-TESHUVA, Jacob: Marc Rothko. Taschen GmbH Köln, 2003
- BAKOS Ferenc: Idegen szavak és kifejezések szótára. Akadémiai Kiadó Budapest, 1976
- BALZAC, Honoré de: Az ismeretlen remekmű. Magyar Helikon Budapest, 1997
- BAROKK és Maulbertsch. Összeállította Kőszegi Lajos és Várhegyi Miklós. Pannon Pantheon, Géniusz Mundi, Comitatus, Veszprém, 1992
- BARSI Balázs - Földváry Miklós István: „Belépek Isten oltárához”. Fons et Culmen 2. Sümeg 2003

- BAXANDALL, Michael: *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet*. Corvina, Budapest, 1986
- BÁNHEGYI B. Miksa: *Ars sacra*. In.: *Szent művészet*. Szerkesztette: Cs. Varga István. Xénia Könyvkiadó Budapest 1994
- BEKE László beszélgetése Konok Tamással. In.: *Konok*. Balassi Kiadó Budapest, 2001
- BEKE László: *Fém-jelzés*. In.: Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt.
- BEKE László *Kékek és fények*. In.: Kovács-Gombos Gábor - *Oltárképek 1999-2001*, Tízés Kft., Budapest, 2001
- BEKE László és Varga Zsuzsa: *Lezárás helyett tisztázási kísérlet. „Szakralitás a művészetben”*
- BEKE László, Varga Zsuzsa, Kálmán Peregrin, Balla Lajos, Kovács-Gombos Gábor, Lovas Ilona, Nagy Tamás beszélgetése. Elhangzott az ELTE Kölcsey Ferenc Protestáns Szakkollégiumának szervezésében, a *Szagrális művészet* című háromnapos szimpózium keretében, a Budapesti Németajkú Protestáns Gyülekezet templomában, 2003. október 4-én. A konferencia-beszélgetés összefoglalója. Kézirat, 2003
- BELTING, Hans: *Kép és kultusz*. Balassi Kiadó Budapest, 2000
- BELTING, Hans: *A művészettörténet vége*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest 2006
- BENEY Zsuzsa: *Szöllőssy Enikő*. In.: *Szöllőssy Enikő: Úton*. Városi galéria, Nyíregyháza, 2000
- BENEY Zsuzsa a szenvedésről tartott előadást 2002 nagypéntekjén, a budapesti Bencés rendház húsvéti lelkigyakorlatán. In.: <http://www.bences.hu/static/hirlevel/2002-2/deva.html>
- BIBLIA. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás. Szent István Társulat, Budapest, 1979
Ter 1,3; Ter 1,4; Ter 1,16; Ter 25,8; Kiv 33,20-23; Kiv 35,5; Kiv 35,31-32;
Kiv 37,7-9; Zsolt 50,9; Préd 3,15; Iz 1,18; Iz 53,4; Jer 31,21; Mt 25,14-30;
Mt 27,51-52; Mk 2,22; Jn 12,24; Jn 20,24-29; Apcsel 5,15; Apcsel 7,56;
Róm 5,18; 1Tim 6,16; Jel 5,2b; Jel 12,1
- BIBLIA. Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Anno Kiadó 2000
Ter 25,8; Préd 3,15
- BOKODY Péter: *Művészet, transzcendencia, etika*. In.: *Pannonhalmi Szemle 2002 X/3*
- BORCHGRAVE, Helen de: *Kalandozás a keresztény művészet világában*. Atheneum 2000
Kiadó Budapest, 2000
- BOULAD, P. Henri S. J.: *A szív okossága*, Ecclesia Kiadó, Budapest, 1992
- BOULAD, P. Henri S. J.: *Az önátadás fényében*. Ecclesia Budapest 1991
- Műtermi beszélgetés BULLÁS Józseffel. In.: *Vadnai Galéria 2003*. Szerkesztette: Perenyei Monika. Kiadó Vadnai Galéria Budapest 2003
- CHARDIN, Teilhard de: *Út az ómega felé*. Válogatás Teilhardt de Chardin műveiből. Szent István Társulat Budapest, 1980
- CRONE, Rainer & Stosch, Alexandra von: *Anish Kapoor – Svayambh*. Prestel Munich
Berlin London New York 2008
- CSERBA Júlia: *Egy amerikai Párizsban*. In.: *Balkon, 99/5*
- DAIM, Falco: *Reitervölker aus dem Osten - Hunnen+Awaren*. Katalog der
Burgenländischen Landesausstellung. Eisenstadt, 1996
- DEIM Pál tiltakozásai a győri Golgota-szobra elé tervezett emlékmű ellen. In.:
<http://multikult.transindex.ro/?hir=180>, Népszabadság Online,
<http://nol.hu/cikk/492221>
- DERMUTZ, Klaus: *Transformatorische Energie*. In.: *Kunst und Kirche 03/2008*
- DREXLER, Jolanda: *Anish Kapoor. Svayambh*. In.: *Kunst und Kirche 01/2008*
- DUMITESCU, Sorin: *A küszöb*. Kézirat

- GYÖRFFY Ákos: Holtág. In.: Magyar Hírlap 2007. május 4.
- EGRY József: Gondolatok a művészetről, művészekről, a természetről és a Balatonról. In.: Egrý breviárium. (Válogatta Takács Margit, ellenőrizte Keresztury Dezső, szerkesztette Éri István) Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága kiadása 1975
- ELIADE, Mircea: A szent és a profán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987
- ESZIK Alajos levele, 1999. Budapest
- FALUDY Anikó: Bizánc festészete és mozaikművészete. Corvina Kiadó Budapest 1982
- FARKAS Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 80. oldal
- FARKAS Veronika: Feszty Masa. KT Könyv- és Lapkiadó, Komárom, Szlovákia, 2002
- FÉNYKÜSZÖB Beke László művészettörténész, Kovács-Gombos Gábor festőművész, Martos Gábor irodalomtörténész és Varga Mátyás irodalmár-szerzetes nyilvános beszélgetése, melyre Kovács-Gombos Gábor kiállításának megnyitóját követően, a Pannonhalmi Főapátság Bencés Gimnázium Diákkönyvtárában került sor 2000. november 6-án. Kézirat, a beszélgetés szerkesztett változata.
- FLORENSZKIJ, Pavel: Az ikonosztáz. Typotex Budapest, 2005
- FORSHA, Lynda whit an essay by Pier Luigi Tazzi: Anish Kapoor. Museum of Contemporary Art San Diego, 1992
- FÖLDÉNYI F. László: A testet öltött festmény. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998
- FRIEDEL, Egon: Az újkori kultúra története. Holnap Kiadó, Budapest, 1989
- FRIEDEL, Helmut cím nélküli katalógus-bevezője Günther Uecker új műveihez. In.: Günther Uecker: Nyolc képstruktúra Veszprémnek / Acht Strukturfelder für Veszprém. Verlag Walter Storms, München, 2008
- GAUDIUM et spes. Az egyház és a mai világ viszonyáról szóló lelkipásztori konstitúciót 1965. december 8-án hirdette ki VI. Pál.
- GÁBOR György: Ingres hegedűje. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1972
- GÁL Ferenc szövegmagyarázata. In.: Újszövetségi Szentírás. Szent István Társulat, Budapest, 1985
- GLASENAPP, Helmuth von: Az öt világvallás. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981
- UECKER, Günther: ORDOS, Belső Mongólia / ORDOS, Innere Mongolei. In.: Günther Uecker: Nyolc képstruktúra Veszprémnek / Acht Strukturfelder für Veszprém. Verlag Walter Storms, München, 2008
- HAFTMANN, Werner: Paul Klee. Corvina Kiadó Budapest, 1988
- HESSE, Hermann: Kunst - die Sprache der Seele. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2008
- HESSE, Hermann: Narziss és Goldmund. Európa Könyvkiadó, Budapest 1999
- HESSE, Hermann: Sziddhárta. Hindu rege. Európa Könyvkiadó Budapest, 1994
- HETÉNYI János: A győri könnyező Szűzanya kultusztörténete. JATE Néprajzi Tanszék, Szeged, 2000
- HOFMANN, Werner: A modern művészet alapfogalmai. Corvina, Budapest, 1974
- HUDRA Klára: Kovács-Gombos Gábor és Gergác Berta, Dimenzió, 2000. szeptember
- IMAKÖNYV az orthodox keresztények számára. Kiadja a Magyar Orthodox Adminisztrátúra, Budapest, 1987
- JÁNOS, Keresztes Szent: A lélek sötét éjszakája. Európa Könyvkiadó Budapest, 1999
- JÁNOS PÁL II., pápa levele a művészekhez. 1999 húsvétján. Szent István Társulat
- KANDINSZKIJ, Vaszilij: A szellemiség a művészetben. Corvina Kiadó Budapest, 1987
- KAPITÁNY Ágnes-Kapitány Gábor: Felszentelt falak. A kulturális intézmények látványainak összetevőiről. In: Műhely, 87/3, Győr
- KAPOOR, Anish in einem Interview mit Donna De Salvo, Juni 2002. In.: Anish Kapoor – My Red Homeland. Kunsthau Bregenz 2003
- KAPOOR, Anish: Svayambh. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2007

- KÁLMÁN Peregrin OFM: Szakrális művészet. In.: Culmen et fons. Malezi – Szent István Társulat Budapest 2004
- KESERÜ Katalin: Stefanovits Péterről. In.: Stefanovits. Budapest 2007
- KONOK Tamás: Korunk művészetének dimenziói. Elhangzott a Nyugat-magyarországi Egyetem Benedek Elek Pedagógiai Karán, a Tudomány Napja plenáris előadásaként 2006. november 7-én. Konok Tamás előadásának írásos változata.
- KONOK Tamás Sine loco et anno című retrospektív kiállításán kiállítva. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. április 12 - május 3. (E tanulmány szerzőjének helyszínen készített másolata nyomán)
- II. KORTÁRS Keresztény Ikonográfiai Biennále. Szerk.: ifj. Gyergyádesz László, Kecskeméti Képtár, 2005
- KOVALOVSZKY Márta: Szöllőssy Enikő. Katalógus, szerkesztette Szöllőssy Enikő. Nalors Grafika Kft. Vác
- KOVALOVSZKY Márta: Lugossy Mária 2000, Dorottya Galéria, Budapest, 2000
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor Apródok című tárlata. Kecskemét, Fiatal Képzőművészek Stúdiója GAMF Galéria, 1985. A tárlat katalógusában a művész írt egy azonos című novellarészletet is, melyet a későbbiekben a Soproni Füzetek '91 (évente megjelenő periodika, szerk.: Sarkady Sándor) közölt teljes terjedelmében, 1991-ben.
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: A brennbergi bányásztemplom és festményei. In.: Bányászati és Kohászati Lapok Múzeumi Különszám 1983. IX.
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: Egy lehetséges vizuális pedagógiai modell. In.: Tudomány Napja 2000, NyME-BEPFK konferencia-kötete, Sopron, 2001
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: A Győri Bazilika főhajójának Maulbertsch-freskói. In.: Tudomány Napja 2001, NyME-BEPFK konferencia-kötete, Sopron, 2002
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: Ars sacra. In.: Tudomány Napja 2002, NyME-BEPFK konferencia-kötete, Sopron, 2003
- KOVÁCS-GOMBOS Gábor: Ars sacra és fény. In.: Tudomány Napja 2003, NyME-BEPFK konferencia-kötete, Sopron, 2004
- KRASZNAHORKAI Kata: Képeszállás – Rothkót nézni és nem hinni. In.: Balkon 2008 – 7 , 8
- KRASZNAHORKAI László: Járás egy áldás nélküli térben. Bukta Imrének, egy kiállítás elé. Katalógus szöveg, 1998. In.: Alföld, Debrecen, 1999 január
- KUGLER, Georg J. szerk.: Kunsthistorisches Museum/Bécs. Corvina, Budapest, 1991
- LINDEY, Christine: Superrealist. William Morrow and Company, Inc. New York, 1980
- LECHACZYNSKI, Serge cím nélküli írásából. In.: Lugossy Mária: Jégkorszak. Múcsarnok, Budapest 2004, Szerkesztette: Mayer Mariana
- LÓSKA Lajos: Áthatások – Beszélgetés Schmal Károllyal. In.: Művészet 1982 április, XIII/4
- LŐRINCZ Zoltán: Vallás és képzőművészet. In.: Artes salubres. Sorozatszerkesztő: Lőrincz Zoltán. Kiadja a Berzsenyi Dániel Főiskola Szombathely, 1995
- LŐRINCZ Zoltán: A Biblia a magyar festészetben. Kálvin Kiadó, Budapest, 2002
- LŐRINCZ Zoltán: Jézus példázatai a magyar festészetben. Kálvin János Kiadó Budapest, 2008
- LUGOSSY Mária Akadémiai székfoglaló kiállítása a Kiscelli Múzeumban, Budapest, 1995
- LUGOSSY Mária: Elmélkedés a létezésről. In.: Lugossy Mária: Jégkorszak. (szerk: Mayer Mariana) Múcsarnok, Budapest 2004
- MANSBACH, Steven A.: Abszolút fejlődés. In.: Konok. Balassi Kiadó Budapest, 2001
- MARCUS Aurelius elmélkedései. Európa Könyvkiadó Budapest, 1975

- MARÓTI Gábor: Liturgika. Győri Hittudományi Főiskola. Palatia Nyomda és Kiadó, Győr 2004
- MARÓTI Gábor: Fény és élet. Győri Egyházmegye Pasztorális Helynöksége, Győr, 2005.
- MARTOS Gábor: Ars sacra – A szentség erejének kisugárzása. In.: múzeumcafé (A múzeumok magazinja) 2008 09. december-január
- MARTOS Gábor: Mi mennyi, avagy mitől értékes egy „értékes” festmény? In.: Balkon, 2006/6
- MARTOS Gábor: Mi történt ezzel az országgal? In.: Népszava, 2004. április 10.
- MARTOS Gábor: Lélek a forma mögött. In.: Népszava, 2004. június 26. Szép Szó melléklet
- MARZONA, Daniel: Minimal art. Taschen/Vince Kiadó Budapest, 2006
- MICHELI, Mario de: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978
- MILLER Henry: Előszó a regényhez. In.: Hermann Hesse: Narziß und Goldmund. Suhrkamp Taschenbuch Verlag 274, 2. oldal
- MCCLURE, Kevin: Erscheinungen der Jungfrau Maria. Knauer, München 1987
- MOHOLY, Lucia: Konok Tamás festőművész kiállítása. Xantus János Múzeum Képtára, Győr, 1980
- MOLNÁR-C. Pál. In.: Országunk titkos ereje. 100 év 100 művész. Készült a Molnár-C. Pál baráti Kör 7. közös kiállítása alkalmából. 2007-ben
- MONS sacer 996-1996, Pannonhalma 1000 éve I-II., III.:A Főapátság gyűjteményei Szerkesztette Takács Imre, Pannonhalma, 1996
- MONTAIGNE: Esszék. Kariosz Kiadó, Szentendre. 1996
- GELENCSÉR Rothman Éva: Beszélgetés Schmal Károly képzőművésszel – Ahol a vonal, a tónus és a forma összeér. Műértő, 2009. február
- NAGY Gergely összeállítása: Van-e ma szakrális művészet? Műértő, 2000. december
- NAGYMIHÁLYI Géza: A misztika térben, szóban, képben. Kairosz Kiadó Budapest, 2004
- NAGYMIHÁLYI Géza: A Nagyböjt szakrális kultúrája a keresztény keleten. Hajdúböszörmény, 2001. Nyomdai munkák: Örökségünk Kiadó Nyíregyháza
- NÉMETH Lajos: Kristályszerkezetek. In.: Deim Pál gyűjteményes kiállítása, Szentendre, Művészetmalom 2002
- NOVOTNY Tihamér: Konkrét és fehér – Serényi H. Zsigmond legújabb képeiről. In.: Serényi formák fehérben. King Print Nyomda, Budapest 2005
- N. MÉSZÁROS Júlia: Szakrális. Városi Múzeum, Győr, 2000
- OVIDIUS: Átváltozások (Metamorphoses). Európa Könyvkiadó Budapest, 1982
- PANNENBERG, Wolfhart: Mi az ember? Korunk antropológiája a teológia fényében. Egyházfórum, Budapest-Luzern 1991
- PIPER, David: A művészet élvezete. Helikon Kiadó, Budapest, 1988
- PERRUCHOT, Henry: Cézanne élete. Gondolat, Budapest, 1969
- P. SZŰCS Julianna: Szőnyi István győri falfestményei. In.: Művészet 76/12
- P. SZŰCS Julianna: Egy életérzés dokumentumai. In.: Művészet, 1983. február
- P. SZŰCS Julianna: Játszani is engednek. In.: Népszabadság, 1978. 12. 10. In.: www.deske.hu
- PASSERON, René: A szürrealizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest, 1983
- QUIGNARD, Pascal: Die Siebente Saite. Wilhelm Goldmann Verlag München, 1992
- RADNÓTI Sándor (cím nélküli) írása Vojnich Erzsébetéről. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008
- RATZINGER, Joseph: A liturgia szelleme. Szent István Társulat, Budapest 2002
- RÉVAI Nagy Lexikona, IX. kötet. Hasonmás kiadás - Szépirodalmi és Babits Könyvkiadó, 1991

- RESTANY, Pierre: Az absztrakt expresszionizmus. In.: A XX. század művészete. Corvina, Budapest, 1993
- ROH, Juliane: Deutsche Kunst der 60er Jahre, Bruckmann München 1971
- RUHRBERG-Scheckenburger-Fricke-Honnef: Művészet a 20. században. Taschen/Vince kiadó Budapest, 2004
- SALAMON Nándor: Konok Tamás festőművész kiállítása. Xantus János Múzeum Képtára, Győr, 1980
- SAUER, Christel: Robert Ryman: Points 1963, Werkbeschreibung von Christel Sauer/Ines Goldbach www.modern-art.ch- Hallen für neue Kunst
- SAUER, Christel Hg., Robert Ryman at Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh Raussmüller Collection, Frauenfeld/Basel 2006, Robert Ryman und Urs Raussmüller. Ein öffentliches Gespräch www.modern-art.ch- Hallen für neue Kunst
- SCHARF, P. Georg OMI: Fatima aktuell. Botschaft und Boten. Theodor Schmitz Verlag, Münster, 1988
- SERÉNYI H. Zsigmond. In.: Scheffer Galéria – 15 év, 15 művész. Scheffer Galéria, Re-noir Budapest 2007
- SINKÓ Katalin: Templomi képek, biblikus művészet a 19. században. A vallási témák szekularizációja. In.: Artes salubres – Vallás és képzőművészet II. Sorozatszerkesztő: Lőrincz Zoltán. Kiadja a Berzsényi Dániel Főiskola Szombathely, 1995
- SZAKRALITÁS a művészetben és a hétköznapokban - Balassa Péter, Hudra Klára, Kovács-Gombos Gábor és Martos Gábor nyilvános beszélgetésének szerkesztett szövege, VÁRhely 2000/1
- SZILÁGYI Ákos: Az ikon eseménye. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008, 9. oldal
- SZILÁRDFY Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Corvina Kiadó Budapest, 1984
- SÁRMÁNY Ilona: Burne-Jones. Corvina Kiadó Budapest, 1983
- SCHARTEN-ANTINK, C. és M.: Giorgione. Corvina Kiadó 1986
- SCHNEIDER, Eckhard: Anish Kapoor - My Red Homeland. Kunsthaus Bregenz 2003
- SÖVEGES Dávid OSB: Fejezetek a lelkiség történetéből. Szent Gellért Hittudományi Főiskola, Pannonhalma, 1993
- STÜCKELBERGER, Johannes: Religion im öffentlichen Raum als Thema der Gegenwartskunst. In.: Kunst und Kirche, 04/2008
- SULYOK Gabriella grafikusművésszel Vargha Zsuzsa beszélgetett. „A világban a fény az úr...” In.: VÁRhely 2002 1-2
- SZABÓ Jenő: Fráter Domonkos. In.: Soproni Füzetek. Szerkesztette Sarkady Sándor 1985
- SZAKONYI Károly: Kovács-Gombos Gábor – Oltárképek oltárok nélkül. Artmozaik, 2004. február-március
- SZAKOLCZAY Lajos: A szakrális a kortárs magyar művészetben. In: Hitel, 2008. január
- SZÁZADOS László: „Csak egy kicsi szánkó. Csak egy kicsi havazás.” Bukta Imre installációja a Kiscelli Múzeumban. In.: Balkon 1998/11
- SZENT művészet - Tanulmányok az ars sacra köréből. Szerkesztette: Cs. Varga István. Xénia Könyvkiadó Budapest, 1994
- SZIGETHY Gábor: Keresztút. In.: Kortárs. <http://www.kortaronline.hu/0004/szigethy.htm>
- SZÖNYI István: Kép – megjegyzések a művészetről. Dr. Vajna és Bokor Budapest, 1943
- SZÜCS Miklóssal Bencze Mariann beszélget, Állandóan van valami dolgom. In.: Pannonhalmi szemle 2005 XIII/3
- TAKÁCS József: Masaccio. Corvina Kiadó Budapest 1980
- TARCOVSKIJ, Andrej: Megcsillan-e még valami fény a kút mélyén? In.: Pannonhalmi Szemle 2003. XI/1

- TERÉZIA, Avilai Nagy Szent: Önéletrajz. (A könyv írását Szent Teréz 1562-ben fejezte be.) Kármelita kiadás. Budapest, 1927
- TERDIK Szilveszter: Katolicizmus és ikonfestészet. In.: Ikonográfia ökomenikus megközelítésben. (Szerkesztette: Xeravits Géza) Pápai Református Teológiai Akadémia – Pápa, L' Harmattan – Budapest, 2005
- TÖLG-MOLNÁR Zoltán írása. In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004
- TÖLG-MOLNÁR Zoltán: Mikor látszik egy KÉP? In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004
- UHL Gabriella: Deim Pál. Ernst Múzeum Budapest 2006
- USZPENSZKIJ, Leonyid: Az ikon teológiája. Kairos-Paulus Hungarus Budapest, 2003
- VANYÓ László: Ars sacra - ars liturgika a 20. században. Budapesti Központi Papnevelő Intézet Budapest 1994
- VARGA Mátyás: A szegénység értelme, az értelem szegénysége. In.: Élet és irodalom 2009. február 6.
- VARGA Mátyás: Hogy az ióta el ne vesszen. In.: Pannonhalmi Szemle, 2000/3
- VARGA Mátyás: Nyitott rítusok. Vigília Kiadó Budapest, 2008
- VARGA Mátyás: Rítus és metafizikai érzékenység – Beszélgetés Varga Mátyással. (Csanádi-Bognár Sz.) In.: Műértő 2008. július-augusztus
- VARGA Mátyás: Szent képek. In.: Az ikontól az installációig. (Szerkesztette: Adèle Eisenstein) Pannonhalmi Főapátság 2008
- VARGA Mátyás OSB: Az eltérés öröm(hír)e (Gondolatok művészet és hit viszonyáról) kézirat, Pannonhalma, 2000
- VARGA Zsuzsa levele, kézirat, Budapest, 2001
- VASARI, Giorgio: A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete. Magyar Helikon, Budapest, 1978
- Beszélgetés VÁLI Dezső festőművésszel. TV-2 Premier c. műsorban 1989. szeptember 20-án. A beszélgetés írásos változata. In.: <http://deske.hu/iras/c-fajlok/c2022-1.htm>
- VÁRNAGY Antal: Liturgika. Lämpás Kiadó, Abaliget, 1993
- VÉGH János: Németalföld festészete a XV. században. Corvina, Budapest, 1977
- VOGL Máté: Szentek élete I-IV. kötet. Szent István Társulat, Budapest, 1911
- WEHNER Tibor: (cím nélkül, a „Feléledt oszlopról”). In.: Farkas Ádám. Magyar Képzőművészeti Egyetem Okker Rt., 64. oldal
- WEIL, Simone: Jegyzetfüzet. Új Ember - Új Mandátum Könyvkiadó Budapest, 2003
- WENTZ, Jed. In.: Jed Wentz (Musica ad Rhenum): Quantz, Concerti from Dresden & Berlin
- WEÖRES Sándor: Egybegyűjtött írások 1. kötet, Magvető Könyvkiadó Budapest 1981
- ZALÁN Tibor: Szemmagasság. In.: Tölg-Molnár Zoltán: 6. emelet. Budapest, 2004

SZAKMAI ÉLETRAJZ

Születési hely, idő:

Győr, 1955. február 12.

Tanulmányok, diplomák:

1974-78 Pécsi Tanárképző Főiskola, rajz-földrajz szak.

1998-2001 Magyar Iparművészeti Egyetem, vizuális- és tárgykultúra tanár. Az oklevél minősítése: kiváló.

Tagságok művészeti szervezetekben:

Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége és a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete tagja.

Tagja volt:

Művészeti Alap Fiatal Képzőművészek Stúdiója (A szabályzatnak megfelelően, 35 éves korig)

Soproni Képes Céh (A szervezet megszűnéséig, 1998-ig)

Soproni Képzőművészeti Társaság (2002-ig)

Munkahelyek:

1981-84 Központi Bányászati Múzeum, Sopron, művészeti munkatárs,

1988-91 Berzsényi Dániel Evangélikus Gimnázium, Sopron, rajztanár,

1991-től a Nyugat-magyarországi Egyetem BE Pedagógiai Kar (az intézmény jelenlegi neve) adjunktusa, 1995-2006-ig (a tanszékek összevonásáig) a Vizuális Tanszék tanszékvezetője, 2003-tól főiskolai docens.

Oktatási tevékenység:

A Központi Bányászati Múzeumban 1981-84: a múzeum képzőművészeti gyűjteményének gondozása: katalogizálás, időszakos és állandó kiállítások rendezése, publikáció.

Rajziskolák: az Erdészeti és Faipari Egyetem rajzsakkörét (1982-84-ig), majd egy évtizeden át a Liszt Ferenc Művelődési Központ Rajziskoláját vezeti, amely Sopronban az egyetlen szervezett képzési lehetőséget jelentette a vizuális-művészeti pályára készülő diákok számára. Munkájáért Roisz Díjjal tüntették ki.

A NYME BEPF Karon 1991-től: a Vizuális nevelés és módszertana tantárgycsoport tárgyait (1991-) oktatja. A művészettörténet tantárgyat előadásban oktatja (1993-). Részt vett a főiskola veszprémi, zalaegerszegi, szombathelyi, pápai és budapesti kihelyezett tagozatainak képzésében is. A művészettörténet tanításához hallgatói számára jegyzetet írt, melyet folyamatosan korszerűsít.

Több, mint hetven alkalommal tartott művészetpedagógiai előadásokat hazánkban és külföldön. 1994-től vett részt az erdélyi Bolyai Nyári Akadémia munkájában Előadásokat tartott Szlovákiában, Szlovéniában, Ukrajnában is magyar ajkú pedagógusoknak. Két alkalommal volt plenáris előadó az Országos Esztétikai Tanácskozáson (Szolnok, 1993, 1997).

Harmincöt képzőművészeti kiállítást nyitott meg hazánkban és külföldön.

A Kovács-Gombos Gábor által vezetett Vizuális Tanszék munkáját két Akkreditációs Bizottság (MAB) is kiválóan minősítette.

Kutatási tevékenység:

Képzőművészként egy újfajta, korszerű szakrális festészet megteremtése foglalkoztatja, pedagógusként a kiállításokat gyakran kapcsolja össze nyilvános beszélgetésekkel, előadásokkal, publikációkkal, televíziós és rádiós szereplésekkel. Kerekasztal beszélgetőtársa volt többek között Balassa Péter, Beke László, Deim Pál, Hudra Klára, Konok Tamás, Lovas Ilona, Martos Gábor, Varga Zsuzsa. Legutóbb, 2008 decemberében Beke László művészettörténésszel és Martos Gábor művészeti íróval folytatott beszélgetést a szakrális művészetről az Alexandra Könyvárúházbán, az Alexandra-Pódium Kép-telen beszélgetések sorozatának keretében.

Megalapítása – 1995 – óta szerkesztője a VÁRhely (országos terjesztésű) kulturális-művészeti folyóiratnak.

Kiállítások:

1980-tól szerepelt a Győr-Sopron Megyei és Kisalföldi Tárlatokon Győrben, az Észak-Dunántúli Tárlaton Szombathelyen, a Dunántúli Tárlatokon Kaposvárott, a Fialat Képzőművészek Stúdiója tárlatain Budapesten, a Soproni Képes Céh tárlatain Sopronban és Bécsben. 133 csoportos tárlaton szerepelt hazánkban és külföldön. Rendszeresen kiállít a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, a Magyar Festészet Napja budapesti tárlatain, az utóbbi két évben a KOGART Szalonon. 2001 óta állandó résztvevője a Scheffer Galéria kiállításainak Budapesten.

Huszonhat önálló tárlata közül néhány fontosabb:

Festőterem, Sopron, 1983

Fialat Képzőművészek Stúdiója - GAMF Galéria, Kecskemét, 1985

Pannónia Galéria, Sopron, 1995

Rátkai Klub, Budapest, 2000

Pannonhalmi Főapátság – „Fényküszöb” 2000

Tér Galéria, Budapest, 2001

Vízivárosi Galéria – „Az Intervallum fénye” Budapest, 2002

Grand Hotel Hungária Galériája, Budapest, 2003

Református templom Csillag-terme, Kőszeg, 2004

Galerie Hofkabinett – „Magyar Kulturális Napok” Linz, 2005

Scheffer Galéria – „Egy szerelem színvázlata” Budapest, 2006

Saját írások, publikációk (válogatás):

1983 óta jelennek meg tanulmányai katalógusokban, folyóiratokban, könyvekben – rendszeresen (évente) publikál a kar Tudomány Napja c. konferenciakötetében.

A brennbergi bányásztemplom és festményei. In.: Bányászati és Kohászati Lapok Múzeumi Különszám, 1983. IX

Gergác Berta. A művészeti album társszerkesztője (Martos Gáborral), Patriot Kiadó, Sopron, 1995

A magyar bányászat képzőművészeti emlékei (A fejezet társszerzője Bircher Erzsébet, lektora Faller László) In.: A magyar bányászat évezredes története III. kötet, főszerk. Benke István, OMBKE kiadása Budapest, 2001

Egy lehetséges vizuális pedagógiai modell. In.: Tudomány Napja 2000. BEPF kiadványa, Sopron, 2001

A Győri Bazilika főhajójának Maulbertsch-freskói. In.: Tudomány Napja 2001, NyME-BEPFK konferencia-kötete, Sopron, 2002

Ars sacra. In.: Tudomány Napja 2002, NyME-BEPFK konferencia-kötete, Sopron, 2003

Borsos Miklós kiállítása a Scheffer Galériában. In.: Artmozaik 2003. december

Ars sacra és fény. In.: Tudomány Napja 2003, NyME-BEPFK Sopron, 2004

Munkásságát méltató legfontosabb bibliográfia:

Pogány-Szűj-Tasnádi: Művész életrajzok, Képcsarnok Bp., 1985

Seregélyi György: Magyar festők és grafikusok adattára. Életrajzi lexikon az 1800-1988 között alkotó festő-és grafikusművészekről. Szeged, 1988

Salamon: Kisalföldi művészek lexikona, Kisalföld Művészetéért, Győr, 1998

Hudra Klára: Kovács-Gombos Gábor és Gergác Berta, Dimenzió, 2000. szeptember

Beke László, Martos Gábor: Kovács-Gombos Gábor (Tízes Kft., Bp, 2001)

Lőrincz Zoltán: A Biblia a magyar festészetben, Kálvin Kiadó Budapest, 2002

Who is Who Magyarországon, 1. kiadás, 2003 – életrajzi enciklopédia. Kiadó: Hübners Blaes Who is Who, Svájc. (Folyamatosan szerepel az újabb kiadásokban.)

Szakonyi Károly: Kovács-Gombos Gábor – Oltárképek oltárok nélkül. In.: Artmozaik, 2004. február-március

Don Péter-Lovas Dániel-Pogány Gábor: Új magyar művésznévtár. Panton Bt. 2006
Kortárs művészeti adatbázis. Főszerkesztő: F. Almási Éva: www.artportal.hu

Lőrincz Zoltán: Jézus példázatai a magyar festészetben. Kálvin Kiadó Budapest, 2008

Martos Gábor: Ars sacra – a szentség erejének sugárzása. In.: Múzeumcafé 2008/09.
december-január

Művei közgyűjteményekben:

Xantus János Múzeum, Győr; Soproni Múzeum, Sopron; Somogy Megyei Múzeum, Kaposvár; Sopron Megyei Jogú Város Önkormányzata, Sopron; IFUA Horváth&Partners, Budapest; Leitner+Leitner, Budapest-Linz; Hanság Múzeum–Art Flexum Művészeti Társaság, Mosonmagyaróvár

Művészeti díjak:

Nyolc alkalommal kapott művészeti díjat, illetve (hat éven át folyamatos) művészeti ösztöndíjat.

Elismerés oktatói tevékenységért:

Az egyetem érdekében végzett eredményes munkája elismeréséül Rektori Dicséret a NYME rektorától (2000); A NYME Pedagógiai Kar saját alapítású kitüntetése: Benedek Elek Emlékérem, a kar dékánjától (2008).

