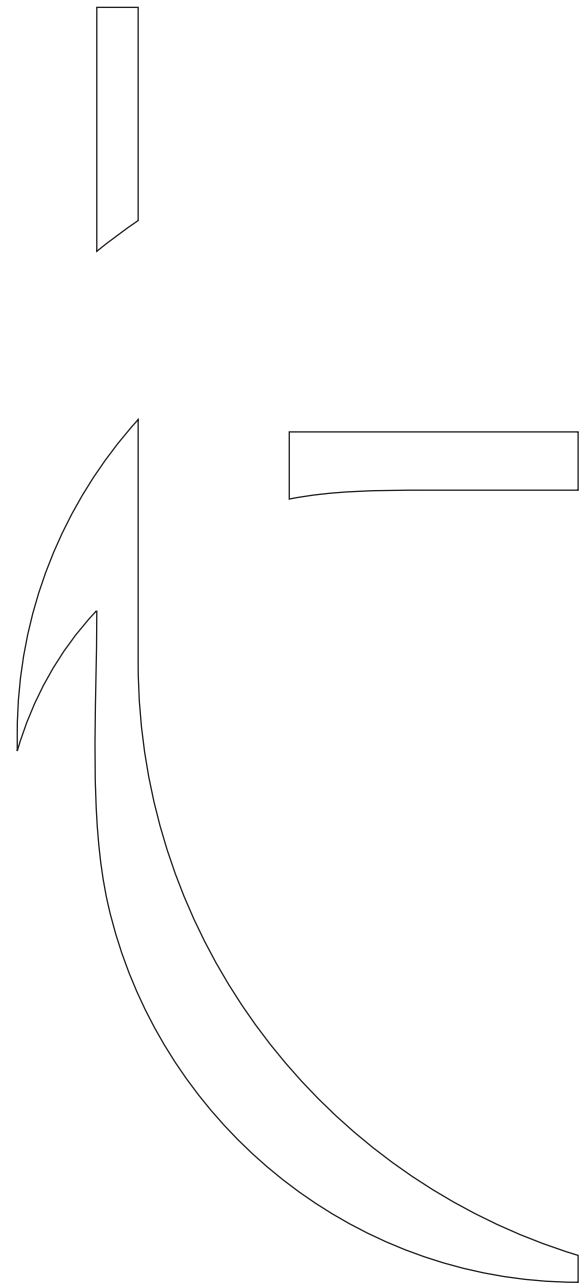


ART LIMES

IPARMŰVESSÉG III.

2013.2

TATABÁNYA

TARTALOM • CONTENTS • II. RÉSZ – 2013.2

3. ÜVEGMŰVÉSZET · GLASS ART

105 Wehner Tibor: HuGlass (részlet)
Tibor Wehner: HuGlass (excerpt)

107 Bodonyi Emőke: Kitágult határok. Gondolatok a kortárs magyar üvegművészetről
Emőke Bodonyi: Expanded Boundaries. Thoughts on Contemporary Hungarian Glass Art

117 Bodonyi Emőke: Állatbölcsességek. M. Tóth Margit művészetéről
Emőke Bodonyi: Animal Wisdom. On the Art of Margit M. Tóth

123 Almási Tibor: Hefter László új üvegműveiről
Tibor Almási: On the New Glass Works by László Hefter

129 Bodonyi Emőke: Láthatóvá táruló belső világok. Gondolatok Sipos Balázs üvegplasztikáiról
Emőke Bodonyi: Inner Worlds Revealed. Thoughts on the Glass Sculptures of Balázs Sipos

4. KITEKINTÉS · OUTLOOK

135 Anna Pravdová – Bertrand Schmitt: Költészet csak egy van.
Beszélgetés Jan Švankmajerrel filmről, szürrealizmusról, mágiáról és beavatásról
Anna Pravdová – Bertrand Schmitt: There's Only One Poetry.
Interview with Jan Švankmajer about Film, Surrealism, Magic and Initiations

5. ILLUSZTRÁCIÓ · ILLUSTRATION

149 Szakolczay Lajos: Kozma Lajos, az illusztrátor. Balázs Béla: Testvérország
Lajos Szakolczay: Lajos Kozma, Illustrator. Béla Balázs: Sister Country

155 Marian Veselý: Az illuminált kéziratoktól az illusztrált könyvig
Marian Veselý: From Illuminated Manuscripts to Illustrated Books

163 Vesztróczy Éva: Egy nagy generáció öt évtizede. Egybefonódott életutak: Feldek és Cipár
Éva Vesztróczy: Five Decades of a Great Generation. Intertwined Lives: Feldek and Cipár

173 P. Szabó Ernő: Az állatokról, Bolognában
Ernő P. Szabó: On Animals, in Bologna

6. SZEMLE · REVIEW

179 Szabó Lilla: A felvidéki magyarság képzőművészete 1920–1937
Lilla Szabó: Fine Art of the Hungarian Upper Country 1920–1937

185 Máthé Andrea: Variációk üveglegyezőkre. Lukácsi László üvegművészetéről
Andrea Máthé: Glass Variations on a Fan. On Glass Art by László Lukácsi

187 Gopcsa Katalin: „Homo Flabellosus". Lukácsi László albumáról
Katalin Gopcsa: "Homo Flabellosus". On László Lukácsi's Album

191 Készman József: Bonsai lassú tűzön. Részlet Kungl György könyvéből
József Készman: Bonsai at a Low Boil. Excerpt from György Kungl's Book

193 Szakolczay Lajos: Groteszk giccs, avagy táj és ember a lélek burkában
Kungl György: Képregény
Lajos Szakolczay: Grotesque Kitsch, or Landscape and People in the Soul's Burka
On György Kungl's Book

197 Ölveczky Gábor: A vén zászlótartó vitézei
Somogyi Győző: A szabadságharc katonái című könyvéről
Gábor Ölveczky: The Old Standard Bearer's Conquests. On Győző Somogyi's Book

203 G. Kovács László: Örömteli találkozás egy nem mindennapi könyvvel
Slovenská detská kniha
László G. Kovács: A Gratifying Encounter. An Extraordinary Book. (Slovenská detská kniha)

207 Salamon Nándor: Szótárral olvasandó! Könyv az illusztrációról
Nándor Salamon: To Be Read with a Dictionary! A Book on Illustration

Wehner Tibor

HUGLASS

RÉSZLET A KIÁLLÍTÁS MEGNYITÓJÁBÓL

Megalakulásakor a Magyar Üvegművészeti Társaság deklarált célja többek között „*az egyéni műhelyek lehetőségein túlnövő, technikai korlátoktól független, a lehető legnagyobb alkotói szabadságot biztosító, inspiratív közösségi munka feltételeinek megteremtése*" volt. Az 1996-ban Bárdudvarnokon megalakult társaság másfél évtizedes története e nemes célok megvalósítása, és a célok megvalósítása útjában álló akadályok leküzdése jegyében zajlott és zajlik: az e művészeti szerveződés tevékenységét, működését fémjelző történések, és ugyanígy, a történeti hiátusok révén is a modern magyar üvegművészet fontos fejezetei íródnak. Az ezredfordulót megelőző és követő néhány esztendő mozgalmas eseménytörténetének intenzitása az új évezred első évtizedének végére mintha kissé visszaesett volna: a korábbi nagyszabású, átfogó csoportos kiállítások és egyéni tárlatok nagy ívű sorozata megtört, az éves rendszerességgel megrendezett szimpozionok, művésztelepek folyamata meg-megszakadt, és mintha a nemzetközi művészeti szcénában aratott sikerekről is kevesebb hírt kaptunk volna a közelmúlt éveiben. Ezek a tendenciák szoros összefüggésben vannak a magyar művészet helyzetét is determináló történelmi-társadalmi meghatározókkal – azzal, hogy a művészet a nemlétező művészeti piacnak kiszolgáltatott, perifériku s jelentőségű, illetve annak minősített szférává vált –, és összefüggnek a mesterség, a művesség gyakorlásához elengedhetetlenül fontos technikai háttér, apparátus megteremtésének nehézségeivel, illetve a korábban meglévő bázis megfogyatkozásával: az ipari műhelyek, az üveggyárak bezárásával, illetve ellehetetlenülésével. A mélyreható változások alig két évtized alatt zajlottak le: egy hajdan iparművészetinek nevezett ágazat hajdani fénykorára tekinthetünk vissza a múlt század kilencvenes éveinek történetét felidézve: a hatalmas művészcsapatokat mozgósító, 1991 óta megrendezett bárdudvarnoki nemzetközi szimpozionokra emlékeztethetünk, vagy arra, hogy 1999-ben a tokodi üveggyárban a *Globalizáció* című művésztelepen számos magyar és külföldi művész dolgozott együtt. Ezeknek a művészeti akcióknak tevékeny, aktív szereplője volt az a 'Sigmond Géza üvegművész is, aki alkotóként és művészpedagógusként is rendkívül sokat tett a modern magyar üvegművészetért, és akinek emléke előtt ez a kiállítás tisztelgett. A 2008-ban elhunyt alkotó is szomorúan regisztrálhatta még, hogy már régen nincs tokodi üveggyár, ahogy nincs salgótarjáni és parádi sem, hogy bezárt a budapesti Üvegpiramis Galéria, és csak ritkán érkeznek külföldi üvegművészek a megritkult és visszafogott működésre kényszerített magyarországi műhelyekbe, és a magyar kulturális politika sem reprezentál külföldön oly lelkesen a magyar üvegművészek munkáival, mint korábban. De talán most újra megmozdul valami: 2004–2005 óta nem volt olyan volumenű és jelentőségű üvegművészeti kiállítás Magyarországon, mint amilyen a 2012 januárjában a budapesti B 55 Galériában megrendezett tárlat volt. (…)

A Magyar Üvegművészeti Társaság eme kiállítása azt tanúsította, hogy a modern magyar üvegművészet – az oly biztosan elhelyezett, a múlt század utolsó harmadában megteremtett, rendkívül erős alapokra építkezve – tovább gyarapítja értékeit, és valamifajta aktív, a látványos szenzációkat, a zajos sikereket mellőző, csendes, elmélyülő, érlelődő korszakát éli napjainkban. Ezért is lenne fontos egy visszavisszatérően megrendezett művészeti fórum, talán egy triennále megszervezése, amely kellő inspirációt adhatna az alkotóknak, és fontos támpontokat és szempontokat adhatna a művészeti interpretáció, a kritikai értékelés, a dokumentáció, a művészettörténet számára is. Ebben a reményben, e majdani sorozat létrehozásának, létrejöttének egyik lehetséges, impulzív előzményeként minősíthettük ezt a fontos és szép alkotásokat felvonultató kiállítást.

(Budapest, B55 Galéria, 2012. január)

Gaál Endre: *Saját felelősségre I-II.*, 2012

Bodonyi Emőke

KITÁGULT HATÁROK

GONDOLATOK A KORTÁRS MAGYAR ÜVEGMŰVÉSZETRŐL

„*Glass art today is part of fine art*". (Az üvegművészet ma már a képzőművészet része.) – mondta Jiří Harcuba, világszerte ismert cseh művész a 2010-es kanazawai nemzetközi üvegkiállítás zsűrijében. Kijelentése egy több évtizede zajló folyamat összegzésének is tekinthető. Miután az 1960-as évektől világszerte elterjedő stúdióüveg-mozgalom az üveget, mint médiumot programszerűen kötetlenebb felfogásban kezdte kezelni, az üveg kiszabadult a használati és a hagyományos dísztárgy keretei közül. Ennek eredményeként a plasztikai jellegű üvegalkotások készítése ösztönözte a művészeket, és sok esetben valós plasztikai értékű műtárgy született. Eleinte az újszerű formai megoldások izgatták az alkotókat, lassan azonban a kifejezés mögötti szellemi tartalom egyre fontosabb lett, és az egyéni stílusjegy nemcsak a művész védjegyévé vált, hanem a történeti szempontú feldolgozásokat is meghatározta.

Már 1990-ben Helmut Ricke arra hívta fel a figyelmet, hogy az eddigi nemzetenkénti, illetve technika szerinti csoportosítások, vagy a névsort követő felsorolások után ideje tartalmi szempontok szerint megvizsgálni a műalkotásokat. A düsseldorfi Kunstmuseum szervezésében megvalósuló üvegkiállításhoz kapcsolódó *Neues Glas in Europa – New Glass in Europe* című kétnyelvű kiadvány különböző témakörök alapján gyűjtötte egybe az alkotókat. Kifejezés és reflexió, A képzelet vonzásában, Mítosz – Idő – Történelem, Illúzió – Fikció – Játék, Természet és dekoráció, Modellált és plasztikus forma, Anyag – Fény – Tér, Kölcsönhatás című fejezetek szerint került sor a meghívott művészek munkásságának elemzésére, és az egyes életművek ismertetése mellett a közös vonások megragadására. A Kifejezés és reflexió című fejezet több más alkotó mellett éppen a fenti idézet szerzőjét, Jiří Harcubát és egy magyar művészt, Lugossy Máriát is megemlítette. Ricke szerint az olyan nagy témákkal, mint az élet születésével, vagy az emberi szabadsággal foglalkozó Lugossy Mária és a pszichologizáló mélységű, gravírozott portréiról ismert Harcuba művészetét a lélek állapotának kifejezése – legyen az a felszabadulásra vágyó, kifele törő, vagy éppen ellenkezőleg, a belső hangokra rezonáló – miatt lehet egy egységben tárgyalni.

A több mint két évtizeddel ezelőtti elemzés is azon a felfogáson alapult, hogy az üvegből készült tárgy a képzőművészethez hasonlóan szellemi üzenetet hordozhat, és a gyönyörködtetés mellett az adott kor, életérzés közvetítője is lehet. Ehhez hasonlóan 2010-ben a kanazawai üvegkiállításon a kortárs üvegművészet egyik legrangosabb nemzetközi seregszemléjén, immár 11. alkalommal összegezve a legfrissebb törekvéseket zsűrizték a legújabb műalkotásokat. A Grand Prize átadásánál, Takeshi Ishizeki munkájának méltatásakor éppen azt emelték ki, hogy a szokatlan, absztrakt formájú, az emberi bőrhöz hasonló, misztikus textúrájú üreges üvegplasztika képes közvetíteni a mostani rohanó világban az emberi lét veszélyeztetettségét és törékenységét. Az aranyérmet hazahozó magyar művész, Lukácsi László munkásságából már jól ismert legyező-formájú, mégis újszerű plasztikáját az anyagban rejlő lehetőségek magas, művészi szintű kiaknázása miatt dicsérték. A művész a korábbi geometrikusan kezelt alapformát az organikus jellegű kifejezés irányába fejlesztette, és a speciális felületkezelés a mozgás illuzórikus érzetét keltette, amelynek kibontakozásában a fény és a néző helyzete is szerepet játszik.

Helmut Ricke és a kanazawai zsűri fejtegetéseiben egyaránt kitűnik, hogy az egyes műalkotások értékelésénél nem elegendő csak az üvegművészetre vonatkoztatott értékrendszer, mellette új szempontokat kell érvényesíteni, ugyanakkor mégsem lehet elszakadni az üveg sajátosságaitól, az anyag különleges tulajdonságaitól.

Borkovics Péter: *Vortex limes 2.*

Borkovics Péter: *Blue 2.* Fotók: Rátki János

Lukácsi László: Legyezősorozat – különböző megvilágításban, 2010

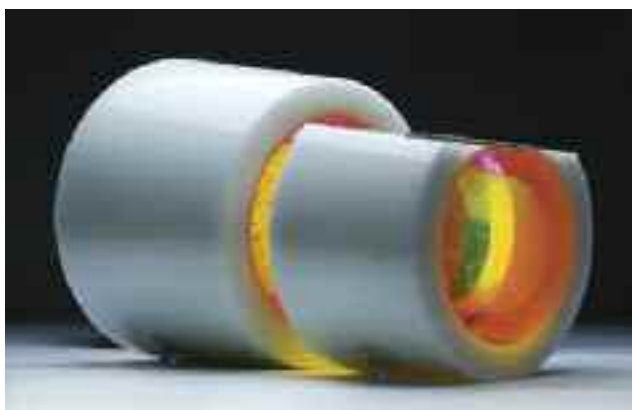
Ez a műbírálatot jellemző kettős szempontrendszer az alkotók felől is megragadható. A művészek lehetőségeit kettős orientáció határozza meg, egyrészt jelen lenni a kortárs művészetben, másrészt nyomon követni az üvegművészet aktuális eseményeit és részt venni azoknak fontosabb fórumain. Ezt a két pólust példázza Gaál Endre munkásságának legutóbbi szakmai elismerése a szobrász, és Lukácsi László kanazawai díjazása az üveges szakma részéről. Magyar viszonylatban a legtágabban értelmezve az üveg alkalmazási területét Gaál Endre jutott el. Építészeti üvegei és kényes egyensúlyi helyzetű plasztikái mindig is nagyformátumban gondolkodó művészt mutatott, legutóbbi alkalommal egy teljes kiállítási teret töltött meg nagyméretű, az autógumit üveglapokkal kombináló hajlított, ív alakú, csavarozott, összekötözött szobrokból álló térinstallációjával. Az üveg határait a szó szoros értelemben feszegette, ahogy a hosszú, keskeny síküveglapokat kikötözte, és ahogyan a síküveglapok közé autógumi abroncsot helyezett, azt vizsgálva, hogy vajon az üveglap mennyire képes a feszítés, illetve a nyomás erejét elviselni. Gaál Endrének a 2012-ben megrendezett *Tér-Pontok* című szobrászbiennálén bemutatott alkotását a Magyar Szobrász Társaság díjjal jutalmazta.

A gyári háttér hiányában egy mai magyar üvegművész lehetőségei megoszlanak a megbízásos munka – legyen az építészeti vagy inkább alkalmazott jellegű – és a saját műhelyben visszavonultan, egyéni elképzelés és program alapján készített önálló plasztikák készítése között. Köztes műfajt jelentenek azok a funkcionális tárgyak, amelyek plasztikaként is felfoghatóak. A műfajok között talán még sincs preferencia, mert van, aki számára egy építészeti üveg megtervezése és a kivitelezésben való részvétel fontosabb, mint egy kisplasztika elkészítése, és olyan alkotót is ismerünk, aki inkább ez utóbbit helyezve előtérbe galériákban való eladásra szánja alkotásait. A hazai üvegművészet helyzetéről, üvegművészeink teljesítményéről már régen jelent meg újabb összefoglalás, pedig az elmúlt évtizedek jócskán tartogatnak szakmai elemzést igénylő eseményeket. Jogosan tehetjük fel a kérdést, vajon hol húzható meg korszakhatár a kortárs magyar üvegművészet történetében?

Amikor Buczkó György síküveglapokból készült salgótarjáni szökőkútját 2012-ben lebontották, joggal érezhettük, hogy egy korszak végérvényesen véget ért. A hazai köztéri szobrászat egyik különleges és jegyzett műalkotása a hazai üvegművészet történetének emblematikus darabja is volt egyben, hiszen a hetvenes években lassan megfelelő rangot nyert üveg, mint szobrászati médium nemcsak a szokásos használati funkciótól szabadult meg, hanem a méretbeli kötöttségek sem korlátozták. Az 1975-ben felállított szökőkút azt az időszakot idézte fel, amely a hazai felsőfokú képzés beindításától, 1965-től datálódik, amelyben fontos szerepet töltött be a főiskolai műhely, ahol együtt ismerkedett az anyaggal tanár és tanítvány, ahol a szobrászművész Schaár Erzsébet és Vilt Tibor üvegplasztikái készültek és a kortárs művészeti tendenciákra nyitott tanszékvezető, Z. Gács György, az egyre nagyobb tapasztalattal rendelkező, akkor még műhelyvezető Bohus Zoltán, valamint az eredetileg ötvös szakon tanuló Lugossy Mária, illetve Buczkó György és az alig pár évvel fiatalabb üvegművészek rendszeresen megfordultak. Ez a kezdeti időszak már a múlt része, vagy ahogyan Buczkó György is fogalmazott: „Örülök, hogy a hőskorban kezdtem, a felfedezés örömét átéltem."

Ezt a korai periódust az 1990-es években és az ezredforduló utáni évtized első felében az intézményesülés, a rendkívül dinamikus kollektív szerveződések időszaka követte. Ha az üvegművészeti kiállítások szerkezetét tekintjük át, akkor 1990-ig, az *I. Tihanyi Üvegtriennáléig* bezárólag az alkotók és műveik felsorolásával kaptunk betekintést ebbe a művészeti ágba, érintve az üveg új alkalmazási területeit. Pár évvel később már a rendszerezés és a történeti feldolgozás igényével került sor újabb üvegművészeti kiállítások megrendezésére: 1993-ban a Szentendrei Képtárban *Stúdióüveg*, 1996-ban pedig *Paradoxon – Üveg – Művészet* címmel a budapesti Iparművészeti Múzeumban. A Somogy megyei bárdudvarnoki Goszthonyi-kúrián pedig 1990-ben létrejött az ország üvegművészeti alkotótelepe, amely pár évvel később jelentős nemzetközi üvegszimpoziumoknak adott otthont. 1996-ban megalapították a Magyar Üveg-

Gáspár György:
Love World IV., 2013



Gáspár György:
Hello Cern, 2012

Gáspár György:
Uránium III., 2012

Jagadics Barbara:
Üveghibák III.,

Jagadics Barbara:
Üveghibák I.,

Homoki Anikó:
Emlékek esszenciája

művészeti Társaságot, és az olyan egyéni kezdeményezések, mint a Szurek Ágnes által vezetett budapesti Üvegpiramis Galéria és a Hefter László üvegművész által alapított pannonhalmi Hefter Üveggaléria működése jelezte, hogy a magyar üvegművészetnek nemcsak a fővárosban, hanem vidéken is van fóruma. Ehhez hasonlóan az oktatás sem kizárólag a fővároshoz kötődik, hanem egyéb vidéki városokban is, mint például Kaposváron, Győrött, Nyíregyházán is középfokú oktatás keretei között lehet megismerkedni az üvegművészet alapjaival. Kaposváron, a Művészeti Szakközépiskolában például 'Sigmond Géza növendékeként tanult Gáspár György és Sipos Balázs, Győrött Hefter László tanfolyamát látogatta Edőcs Márta és Gondán Gertrúd. Bárdudvarnok pedig nemcsak a közeli kaposvári, hanem a fővárosi diákok számára nyújt esetenként gyakorlati lehetőséget. A közgyűjtemények közül a budapesti Iparművészeti Múzeum egy-egy kortárs üvegművészeti alkotással bővítette kollekcióját, szakmailag azonban a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum kortárs gyűjteménye a legkimagaslóbb értékű, amellett hogy a legkorábbi fontos vásárlások a székesfehérvári Szent István király Múzeumban történtek. 2006-ban pedig a Képző- és Iparművészeti Lektorátus kiadásában jelent meg *A magyar üvegművészet* című enciklopédikus igényű, összefoglaló kézikönyv Varga Vera bevezető tanulmányával.

Az 1990-es évek fiatal generációja ma már komoly eredményeket magáénak tudható középgenerációvá érett, és az őket követő újabb nemzedék tagjai, mint például Sipos Balázs és Gáspár György, elődeik munkássága eredményeképpen élvezhették a megerősödő hazai üvegművészeti oktatás, a bárdudvarnoki alkotótelep nyújtotta lehetőségeket, és a hagyományos műfaji kötöttségeket még tágabban értelmezhették. Figyelemre méltó munkásságukért komoly szakmai díjakat, elismeréseket kaptak.

A Magyar Üvegművészeti Társaság szervezésében került sor 2012-ben a B55 Galériában a magyar üvegművészet jelen helyzetét dokumentáló *HuGlass*

Kóródi Zsuzsanna: UH04 detail, 2012

Kóródi Zsuzsanna: UH01, 2012

című kiállításra, amely a résztvevőket tekintve a teljesség igényével, mégis néhány meghatározó személyiség, – mint például Buczkó György és Gaál Endre – távolmaradásával valósult meg. Ennek ellenére a kiállítás hiánypótlónak bizonyult, amelyet már csak az a tény is jelzett, hogy a kifejezetten nagy alapterületű kiállítóhelyen lépni nem lehetett a megnyitó ünnepségen, olyan sokan voltak. A kiállítók között az idősebb generáció mellett ott szerepeltek a fiatalabb és a még fiatalabb nemzedék képviselői. A tárlattal a 2008-ban elhunyt 'Sigmond Géza üvegművész emléke előtt is tisztelegtek. Az üveges szakma számára ugyanilyen nagy veszteség volt korábban Házi Tibor, Jegenyés János és a 2012-es tárlat résztvevői között még szereplő Lugossy Mária, majd 2013-ban Horváth Márton távozása is.

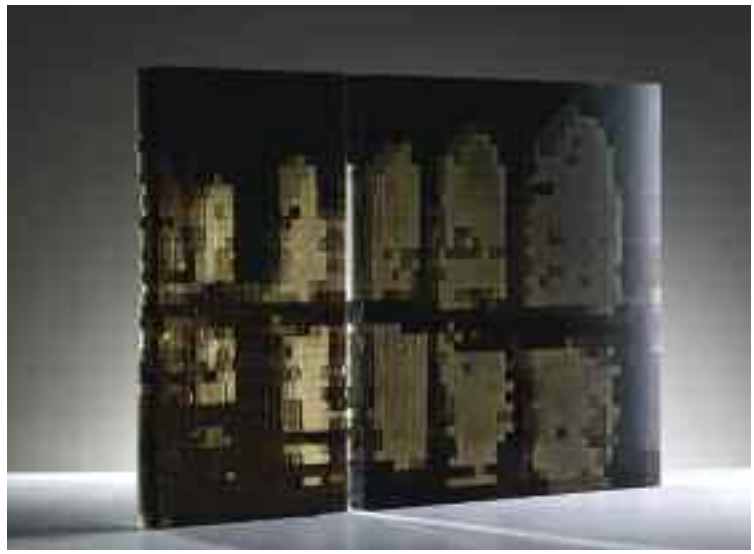
A kiállítás anyagának áttekintése jó lehetőséget nyújt ahhoz, hogy számba vegyük a kortárs magyar üvegművészet összetételét. A technikai és formai szempont alapján történő összehasonlítás alapján első látásra úgy tűnik, hogy a ma már nagy generáció képviselőinek munkásságát jellemző laminált, csiszolt, polírozott, esetenként homokfúvott üvegplasztikák készítése helyett a formába olvasztott és a rogyasztott üvegek kerültek túlsúlyba. Bohus Zoltán és Lugossy Mária klasszikussá nemesedett életműve mellett Lukácsi László művészete az, amelyik a hideg technikák alkalmazásával létrehozott elegáns plasztikákkal vált teljessé. A hutaüvegezést is kevesen választják. A kiállításon szereplő Smetana Ágnes és L. Szabó Erzsébet üvegvázáit is megemlítve, ezen a területen Pattantyús Gergely és a Londonból áttelepült James Carcass azok, akik az üvegfúvást elhivatottan felvállalták. Az angol művész feleségével, a szintén üvegművész Hegyvári Bernadettel közösen lakóhelyükön, Tápiószecsőn hutát építettek és üzemeltetnek, ahol rendszeresen üvegkészítési bemutatót tartanak. Pattantyús Gergely pedig az üvegművészeti hagyományok, az üvegfúvó szakma, és ezzel együtt régi üvegtípusok, mint a pincetokpalackok, kuttrolfok, parasztüvegek megőrzésére vállalkozik.

A formába olvasztással vagy rogyasztással készült, legyen az a térben jobban kiterjedő plasztikai, vagy inkább síkban tartott kompozíció, többnyire egy elő-

Czebe István munkája

Kiss Aba Regő: Reflexió I., Fotó: Rátki János

Kiss Aba Regő: *Reflexió II.*
Fotó: Rátki János



Kiss Aba Regő:
Tér, 2004

Borbás Dorka:
Arany-kandzsi, 2004

zetesen átgondolt koncepció alapján jön létre. Gáspár György programszerűen, fejezetekre bontva alakította eddigi munkásságát. A sci-fi irodalmat és filmtémákat felelevenítő plasztikáit nézve arra gondolhatunk, vajon ezeknek inspirációja miért nem hatott korábban más alkotókra, hiszen az üveg megszilárdult anyagszerűsége és keménysége kiválóan alkalmas az idegen világból érkező tárgyak megidézéséhez. Sipos Balázs rafinált dobozplasztikái a kint és a bent, a pozitív és negatív formák együttes hatását boncolgatják úgy, hogy közben hétköznapi témákat, kádban ülő női figurákat, felemelt karú kislányt, és annál abszurdabb, női alakot lenyelő kitátott szájú kutyát ábrázolnak. Melcher Mihály metafizikus jellegű, néhol geometrikus, néhol organikus formakincsű, és M. Tóth Margit áttételesen emberi jellemeket és élethelyzeteket jelképező állatfigurái mélyebb értelmezhetőséget hordoznak. Czebe István ironikus hangvételű térbe szerkesztett vonalfigurái egyszerre expresszívek és groteszkek. Borkovics Péter kiállítási tárgya a művész formaérzékenységét példázza: egy geometrikusan ritmizáló alakzat organikus és befelé mélyülő, örvényszerű körkörös formává alakul át.

A fiatalabbak közül Göncz Izabella futurisztikus, Hegyvári Bernadett tömbszerű, Kiss Aba Regő archaizáló plasztikái talán azért emlékezetesek, mert az idővel kerülnek kapcsolatba. Kóródi Zsuzsa printnyomatot felhasználó üvegképe izgalmas optikai-kinetikus hatást közvetít.

E néhány példa mellett azonban megnyilvánul a vonzalom és elkötelezettség a klasszikusabb, hagyományosabb műfajok iránt is. Az ajkai Üveggyár tervezője, Csala Zsuzsa geometrikus mintázatú, ólomkristály poharai, Edőcs Márta sejtmintás dísztálja, Görömbei Luca üvegtálai, Szilágyi Csilla überfangos, pitypangvirágokat ábrázoló ólomkristály tálja, Szőke Barbara barokkos mintázatú laminált üveg-

Hegyvári Bernadett munkája

M. Tóth Margit: *Összetartozás,* 2012

Bodonyi Emőke

ÁLLATBÖLCSESSÉGEK

M. TÓTH MARGIT MŰVÉSZETÉRŐL

A magyar művészetben nem szokatlan, hogy vannak olyan művészeink, akiket valamilyen oknál fogva jobban ismernek külföldön, mint itthon, szűkebb hazájukban. M. Tóth Margit üvegművész is ezek közé tartozik: külföldi szakmai elismertsége olyan nagy, hogy nemcsak díjakat nyer rendszeresen, hanem különböző külhoni gyűjtemények is őrzik műveit. A szűkebb hazai üveges szakma természetesen követi művészete alakulását, és a nagyközönség is rácsodálkozik különleges ihletésű üvegplasztikáira, ha fel-feltűnnek itthoni kiállításon vagy aukción, mégis kevesen tudják, hogy milyen remekművek születnek a művész csobánkai műtermében. Hiába a közelség, akár a fővároshoz, akár a festők városához, Szentendréhez, ez a pár kilométer elegendő ahhoz, hogy munkássága rejtőzködő maradjon.

Ennek ellenére M. Tóth Margit vendégei között rendszeresen visszatérő, elismert művészeket és hozzáértő galériásokat tarthat számon. A több amerikai városban is kiállítóhellyel rendelkező Habatat Galleries idén ötödik alkalommal jutalmazta díjjal alkotását. Ez az üvegre szakosodott galéria évente ad ki díjakat a felkért zsűri által legjobbnak ítélt műtárgyakért. A huszadik században elterjedt stúdióüveg mozgalmának kísérőjelenségei közé tartozik az üvegművészek szakmai fórumainak, szimpóziumainak megrendezése, az üvegre specializálódó galériák működtetése, üveggyűjtemények megalapítása és gazdagítása, szakkatalógusok kiadása és díjak adományozása. A külföldi szakmai jelenlétet biztosító intézményi háttér és annak infrastruktúrája egy üvegművész számára nemcsak egzisztenciálisan lehet meghatározó, hanem szakmai fejlődését is befolyásolhatja.

M. Tóth Margit különleges művészi világában állatok, fantázialények és ember-állat figurák öltenek formát, kézzel fogható, tapintásra késztető kivitelezésben. Már pályakezdését is az állatfigurák mintázása jellemezte. 1986-ban eredetileg keramikusművészként végzett az Iparművészeti Főiskolán, ahol a tantervi követelmények alapján meg kellett ismernie a rokon technikákat, így az üvegkészítés különböző módjait is tanulmányozta. Hosszas kísérletezések után az üvegtörmelék formába olvasztása tűnt számára a legmegfelelőbb technikai eljárásnak, amellyel művészetét kialakította.

Eleinte levélnehezékként is használható üveggömbökön pihenő békák, gyíkok, sáskák, teknősök vagy szalamanderek készítése foglalkoztatta. Az üveg színtelen áttetszősége a vizet, illetve a vízi világot jelképezte, és annak állatvilágához kötődött. E korai műveinek darabos plasztikussága távol áll a szecesszió művészetének finoman esztétizáló kifejezésmódjától, mégis a téma és a felfogás összeköti vele, hiszen a századelő művészetében a növényi ornamentika mellett a különböző állatok megjelenítése is előtérbe került.

Erő és lágyság, 2004

Nehéz a földről az égbe jutni, 2009

Az üvegművészetben az állatábrázolásnak nagy hagyománya van a gyakorlott rutinon alapuló kézműves termékektől kezdve egészen a konkrét művészi terveket követő, gyakran szériában gyártott műalkotásokig. A szecesszió művészete ilyen szempontból azonban egyedülálló volt, hiszen a technikai újításokat is tartalmazó, alapvetően azonban a kézműves hagyományokra épülő kivitelezés és a formavilág egy egyedülálló esztétikai rendet közvetített. Nem véletlen tehát, hogy M. Tóth Margit korai munkáiban felsejlett a szecesszió művészetével való szimpátia érzése, azonban az előbb említett darabos plasztikusság új megközelítést és utat jelzett. M. Tóth Margitnak sikerült egy rá jellemző, és nemzetközi viszonylatban is egyedi formavilágot kialakítania, amelynek során az állatábrázolásnak nagy jelentőséget tulajdonító egyiptomi művészethez hasonlóan nemcsak keveréklényeket (állatfejű emberi figurákat) kezdett mintázni, hanem plasztikáinál a frontális nézetnek és a statikus jellegnek igyekezett nyomatékot adni úgy, hogy megőrizte saját művészetének egyéni karakterét.

Az elmúlt tíz-tizenöt év közel egységesnek tekinthető alkotói periódusában M. Tóth Margit a kisplasztikák készítése mellett fokozatosan kezdte el növelni alkotásainak a méretét, és ennek következtében az ábrázolás is impozánsabbá vált.

A frontális nézetet hangsúlyozó, mégis több nézetre komponált tiszta kontúrú, tömbszerű körplasztikái középpontjában egy mozdulatlan, többnyire ülő állatfigura szerepel. Ülőalkalmatossága egy valóságos szekrény formáját utánzó szépen kidolgozott, gazdag profilú üvegposztamens. Az állatfigura természetes környezetből való kiemelése és architektonikus elemen való elhelyezése emblematikus jelleget ad az ábrázolásnak, amelynek ünnepélyességét ellenpontozza a figurák beszédes karaktere.

M. Tóth Margit minden egyes állatalakjának egyénisége van. Szelíd nyugalmukat semmi sem zavarja, jelenlétüket gyakran osztják meg egy-egy kisebb méretű állattal. Tekintetük és testtartásuk annyira beszédes, hogy a néző kis idő múlva azon veszi észre magát, hogy próbálja megfejteni a szereplők jellemét, azoknak egymáshoz való viszonyát, mindehhez pedig igyekszik társítani az üvegposztamens oldalára vésett tömör címeket. Bonyolult logikai játék kezdődik, holott semmi mást nem látunk, mint egy barna varacskos disznót, hátán egy sárga madárral, vagy egy bárányt kaméleonnal, kutyát a posztamens üregébe helyezett felhúzott térdű, ülő bárányokkal. A naturalisztikus kifejezés mögött vélt tartalmakat sejtünk, jogosan, és keressük a párhuzamokat az ismert vagy kevésbé ismert irodalmi fabulákkal, amelyekben ellentétes tulajdonságú, vagy különböző magatartásformát szimbolizáló két vagy több állat történetét mesélik el, ezen keresztül jutva valamilyen javító szándékú bölcselethez.

A fabulákban vagy tanítómesékben az egyes karaktereket egymással szembeállítva a történet erkölcsi tanulsággal valamelyik javára dől el. M. Tóth Margit azonban a pozitív vagy negatív megítélésű tulajdonságokat türelemmel és megértéssel kezeli. Az *Összetartozás (Belonging)* című alkotásban egy bárkában hajózik a bárányfejű női, és a kos fejű

férfi figura. A szelídség és az alázatosság, illetve az erő és az erőszakosság ellentéte nem csap át dinamikus harccá, hanem egymás mellé rendelődik. Hasonló jellegű alkotásokban, mint ahogy a címadás is jelzi – *Barátság, Harmónia, Egyetlenegy (Unus Multorum), Erő és lágyság* (*Fortiter et Suaviter*) –, az ellenséges állatok, a keresztény művészet paradicsomi ábrázolásainak megfelelően, békésen időznek egyazon térben. Mint például az *Unus Multorum (Egyetlenegy)* címet viselő alkotásban az oroszlán nem ragadozóként, hanem a biztonságot és erőt árasztó alappillérként tűnik fel, hátán pedig a jóságot és a bölcsességet szimbolizáló madár kap helyet.

A szimbolikus jelentést a talapzaton olvasható többnyire latin, ritkábban magyar feliratok tovább gazdagítják. Emellett a színek kiválasztása is fontos, hiszen a formához rendelt szín rejtett jelképiséget hordoz, és így a teljes szobor értelmezési tartománya tovább bővül. A zöld színű varacskos disznó, amelynek háta egy hegyvonulat ívéhez hasonló, és az azon ülő, a napot jelképező sárga madár a plasztika címét is adó *Ég és Föld (Caelum et Terra)* kapcsolatát fejezi ki. Az *Erő és lágyság (Fortiter et Suavit)* címet viselő alkotás pedig egy sötétzöld tehén és egy arany madár harmonikus együttlétét közvetíti, amely megnevezésében is arra az ellentétre utal, amely nem kizárja, hanem sokkal inkább kiegészíti egymást. Ezek a harmonikus egybetartozást ábrázoló plasztikák azokhoz a gyermekmesékhez is hasonlíthatók, amelyekben a kisebb, ugyanakkor okosabb állatszereplő megszelídíti a nagyobb, és kevésbé ravasz állattársát.

M. Tóth Margit tárgyalkotását szervesen kiegészíti a grafikai, képi kifejezés. A plasztikák a velük párhuzamosan készült rajzokkal és festményekkel együtt következetesen erősítik egymást. A *Nehéz a földről az égbe jutni* ezüstvesszővel készített rajz egy ugrásra kész, kos fejű, szárnyas alak megjelenítésével ironikusan utal arra a magatartástípusra, amely az erőszakos próbálkozások ellenére is kevés sikerrel jut eredményre. Ennek plasztikai változatában, a lófejű emberi figurát és a nyitott tenyerében madárfejű guggoló alakot ábrázoló *Így*

Ég és Föld, 2009

Egyetlenegy, 2009

Vadászat, 2011

jutunk az égbe című alkotása továbbgondolva közvetíti azt az üzenetet, hogy a konok kitartással vagy a szelídebb magatartással is elérhetjük céljainkat.

M. Tóth Margit munkásságában külön csoportot képviselnek azok a filozofikusabb, egyéni magyarázatra szoruló ábrázolások, amelyek nem a figurák közötti összetartozásról, hanem éppen ellenkezőleg, a köztük lévő feszültségről szólnak. A *Vadászat (Hunting)* nagyméretű tigrisalakja, vagy a *Sátán kutyája (Cluce cont Contraria)* a kisebb állatra veszélyt hozó ellenséget jelképezik úgy, hogy emberi szituációkat is megelevenítenek. Magunkra ismerhetünk – többek között – a posztamens rekeszében az emberi testhelyzetet felvevő, felhúzott lábait átölelő, összehúzódó bárányban, ahogyan képes rejtve maradni a fent trónoló tigrisfigura elöl, amely nagyobb mérete és uralkodó pozíciója ellenére sem veszi észre áldozatát, és ugyancsak mi lehetünk azok a figyelőállásban lévő bárányok, amelyek a Sátán kutyáját, a ránk leselkedő gonoszt próbálják elkerülni.

M. Tóth Margit a művészi állatábrázolás világában otthonosan mozog, és az önálló műfajt képező üvegplasztika egyik jeles képviselője. Műveinek ikonográfiájában a különböző kultúrkörök jelképrendszerében gyökeredző, egymást átható értelmezési rétegek aktivizálódnak amellett, hogy az alkotások harmonikus világlátást közvetítő üzenetének ösztönös és a természetes logika útján történő megértése is érvényben marad.

A *Sátán kutyája,* 2006

Fényfal, 2007, Budapest, Vár

Töredékek, 2013

Fényfigurák, 2008, Győr, Ítélőtábla

Almási Tibor

HEFTER LÁSZLÓ ÚJ ÜVEGMŰVEIRŐL

A tények szigorú, és tudomásul vételre kényszerítő velejárójuk életünk minden egyes pillanatának. Ha e cáfolhatatlan szentenciát vesszük kiindulási pontnak, nem vállalunk nagy kockázatot azzal a megállapítással, hogy Hefter László az elmúlt évszázadokból ránk maradt üvegművészeti emlékek, értékek megmentésének, újjá varázsolásának egyik legszakavatottabb, de ugyanakkor a művészi igényű üvegformálás, a képzőművészet e némiképp mostohagyermekként kezelt ágának viszonylag sokat foglalkoztatott, állandóan kísérletező, meghatározó jelentőségű honi egyénisége.

A Ferenczy Noémi-díjas Hefter László szerteágazó, sokfelé, több irányba hosszabb-rövidebb kitérőkkel tarkított, immár jó néhány évtizedet felölelő munkásságának számbavételekor ezért, ha csupán futólag, felsorolásszerűen is, de említést kell ejtenünk az alkotó, egyrészt a szakmai körök által példa értékűnek, magas színvonalúnak minősített jelentősebb üvegművészeti restaurálási tevékenységről – mosonmagyaróvári Plébániatemplom (1987); győri Német Ispita (1987), Gazdasági Kamara (1988), Székesegyház (1989); budapesti Mátyás templom (1995), Magyar Nemzeti Bank (1995), Néprajzi Múzeum (2002); Pannonhalmi Főapátság (1994–95); fertőszentmiklósi Plébánia templom (2005) stb. – másrészt a helyreállítási munkákkal párhuzamosan épített – az előbbi mindenkori tanúságait, tapasztalatait is magába foglaló, integráló – alkotóművészi produkciójáról, amelynek eredményei konkrét megbízatásokban öltöttek testet – budapesti Hotel Gellért (1980), Terézvárosi templom ravatalozója (1994); győri Külkereskedelmi Bank (1989), Székesegyház (1990), Apor Vilmos Iskola (1995), Komédiás Étterem (1999), Hotel Fonte (2000); pécsi Tanárképző Főiskola (1975); Pannonhalmi Főapátság (1999); mosonmagyaróvári Jelenések Kápolnája (1991), az ausztriai Halbturn ravatalozója (2002) stb. – vagy éppen Hefter László itthoni, külföldi egyéni bemutatkozásain (Budapest, Győr, Sopron, Mosonmagyaróvár, Szolnok, Kaposvár, Hamburg, Hága, Leathead), csoportos kiállítás-részvételein kerültek a nagy nyilvánosság elé. Ami aktuálissá teszi azt, hogy figyelmünket ismét Hefter László művészetének irányába fordítsuk, az az alkotó legutóbbi időszakban, a győri Szent Anna Öregek Otthona, illetve a Győri Ítélőtábla megbízásából készült két nagyobb szabású üvegmunkája.

A Szent Anna Öregek Otthona többszintes, modern vonalú, a környék kocka házaihoz idomuló épület, amelynek földszintjén az építtető csendes áhítatra invitáló, az idős bentlakók lelki istápolását szolgáló kis kápolnát alakított ki. Aki először lép be az amúgy jellegtelen, puritán helyiségbe, annak tekintetét rögtön magához vonja a szemben miséző oltár mögötti falba mélyített – Krisztus szenvedését jelképező, sugalló – izzó-piros üveg kereszt, amely a rajta beszűrődő természetes fény hatására szellemi elmélyedésre serkentő köntösbe burkolja a zárt teret. A kápolna méreteiből adódó szűkösség, bezártság érzetét, a kompozíció súlypontjaként is tekinthető piros kereszt misztikus, hangsúlyosan ünnepélyes kisugárzását Hefter László az oltárt körülölelő, és a helyiség bejáratával szemben elhelyezkedő falakba épített színes, ólmozott üvegablakok szimmetrikus sorával tompította, sőt az összkép, összbenyomás tekintetében ember- és természetközelibbé varázsolta.

A vallásos érzület és az emberi lét hétköznapiságához kötődő valóságjelenlét együttes képi, képzőművészeti megjelenítése már csak azért is volt alapvető követelmény e helyen, mert az alkotás maga Prohászka Ottokár (1858–1927) emlékének adózik, akiről köztudomású, hogy nem csupán kiemelkedő egyházi személyiség volt, hanem az emberek életfeltételeinek jobbítását célul kitűző keresztény szociális mozgalom magyarországi megalapítója is. Konkrét formában Prohászka Ottokárra a művön csupán a püspöktől származó – meleg narancssárga üveg-szalagra felfestett –, a szeretet

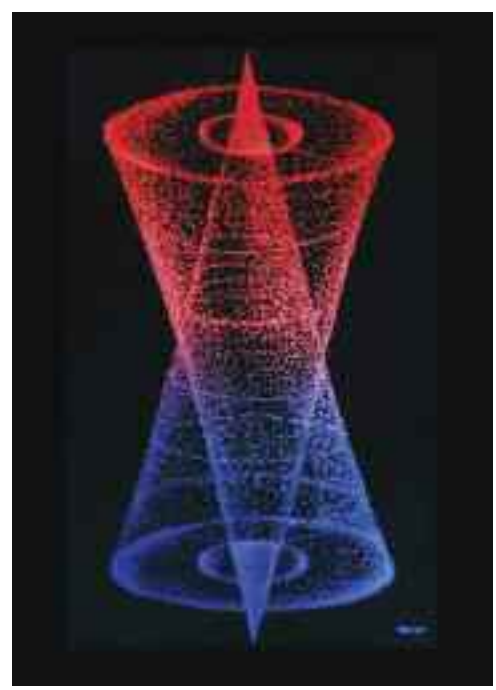
Kék horizont, 2006, Győr, Szent Anna Otthon

Jusztícia, 2007, Győr, Ítélőtábla

hatóerejét méltató, dicsőítő jelmondat utal. Ezen felül Hefter László került, mellőzött minden olyan ábrázolást, ami idézhetné a realitást vagy a valóság akár csak egy kiragadott részletét is. Ennek megfelelően, Prohászka Ottokár életszemléletének, személyiségének említett kettős – spirituális töltetű, ám nagyon is emberközpontú – vonásait, jellegzetességeit Hefter kizárólag látványi, hangulati szín- és formaeszközökkel ragadta meg. A szellemi kötődés emelkedettségét a mű nagy részét uraló kékek, és az ezekbe, mintegy az égi szférából alásugárzó éteri sárga fénypászmák tükrözik, míg a földi lét évek, évtizedek küzdelmeit az egymásra rétegződő szabálytalan, amorf alakzatok, illetve – a kompozíció függőlegességét oldó, megbontó – rendezett piros felületek, és az apró, szétszórt piros minimalista forma-gesztusok érzékeltetik. Az életút egyes szakaszait – mintegy keretbe foglalva ezáltal az alkotást is – Hefter László széles vörös keret-sávokkal jelezte. Az igazság a leheletnyi színárnyalatokban rejlik – mondta egykoron Gustave Courbet. Hogy Hefter László Prohászka Ottokár-kompozíciójával összefüggésben éppen ez a gondolat idéződött fel, az nem véletlen, hiszen ha a művet tömören kellene jellemezni, akkor a formai invención túl, elsősorban – az üveg textúráját, finom anyagszépségeit is mesteri fokon kiaknázó – a mondanivaló szolgálatába állított, ennek alárendelt színharmónia- és főleg színárnyalat gazdagság lenne az, amit feltétlenül kiemelésre érdemesnek tartanánk.

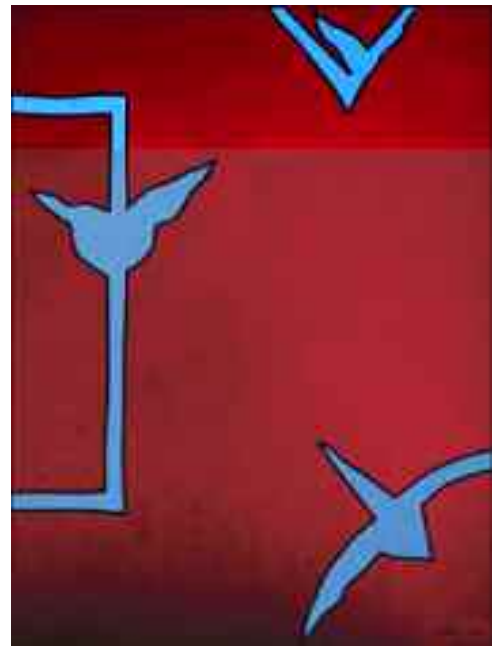
A Győrből Mosonmagyaróvár felé vezető úton 2006 novemberében adták át rendeltetésének a pécsi Horváth és Patartics Építész Iroda által tervezett Győri Ítélőtábla épületét, amelyben helyet kapott Hefter László két üvegmunkája is. Ezek közül az egyik, a *Jusztícia* (2006) címet viselő kimondottan az Ítélőtábla felkérésére született. A földszinti várócsarnokot élettel megtöltő *Jusztícia* tizenkét egymás mellett-alatt sorjázó részből tevődik össze, és több tekintetben mutat hasonlóságokat a Szent Anna Öregek Otthona-beli üvegművekkel. A rokonság gyökerei Hefter László egyéni művészetszemléletéhez vezetnek vissza bennünket, aminek lényegi vonása – mint láttuk – az elszakadás a figuralitástól, illetve a gondolati tartalom és érzelmi kitörések, finomságok közvetítése a szemlélőre elementáris erővel ható szín- és formastruktúrákkal. A *Jusztícia*val, mintha Herbert Read, a modern művészet egyik legkiválóbb ismerőjének szavai keltek volna látható, tapintható életre. A műalkotás – vallja Read – konkrét szín- és formaelemek szerkezete, amelyek egyesülésük és elrendezésük által kifejezővé válnak. A műalkotás formája maga a tartalom, és a műalkotás minden kifejezőereje a formából ered. Ebben az alkotásban Hefter László – az előbb felfelé ívelő, építkező, majd apró fokozatokkal lefelé haladó alakzatokkal és a hangsúlyosan ellentétes színekkel (dominánsak a kék és okker színárnyalatok) – tudatosan a kompozíciós elemek szembeállítására törekedett. Ám ezt a művész úgy és olyan eszközökkel valósította meg, hogy a végeredmény – a hely szelleméhez illően – mégis végtelenül kiérlelt, és – mint Jusztícia mérlegének két karja – kiegyensúlyozott lett.

Hefter másik, az Ítélőtábla előterének hatalmas, természetes fényt átengedő ablakairól alácsüngő műve három különálló, de egységes egésszé ren-



Átváltozás, 2004

Páros formák, 2012



Kapcsolat, 2002

Oltárfények, 2006, Győr, Szent Anna Otthon

Fényerek, 2001

Concerto Triangulum, 2000

dezett festett, ólmozott üvegből áll. A *Fényfigurák*, a *Concerto triangulum* és a *Fényjelek*, szemben az eddig bemutatott alkotások szertelenül tekergőző, indázódó, kanyargó formáival függőleges és vízszintes irányba egyaránt mértani pontossággal körülírt kis négyzetekbe rendezett testeket (kúp) és síkgeometriai formákat (háromszög, ék) ábrázolnak. Az egyszerű, többé-kevésbé szabályos csigavonalakkal, az anarchikusnak tűnő, szeszélyesen húzott vonalhálózattal kiegészített vagy csak jellegzetes formáikkal jelenlevő alakzatok hol egymással párban, hol egymáshoz viszonyítva ellentétes irányban, hol pedig bizonyos törvényszerűség szerint elmozgatva tűnnek fel. Az ismétlő jelleg ugyan nyilvánvaló a mű egyes darabjain, ám mégsem a szerialitás az, ami meghatározza Hefter László e sorozatát, hanem az ismétlődő alapformák színváltozásaiból, metamorfózisaiból és helyzetmódosulásaiból eredő dinamikai erő, amiből azonban paradox módon – talán a Robert Delaunay által a fény átformáló, a fény feltörő erejének nevezett jelenség hatására, eredményeként – valamiféle időtlen és magától értetődő keresetlen természetesség, harmónia árad szét.

Forró fürdő (Kínai és japán), 2007

Bodonyi Emőke

LÁTHATÓVÁ TÁRULÓ BELSŐ VILÁGOK

GONDOLATOK SIPOS BALÁZS ÜVEGPLASZTIKÁIRÓL

Sipos Balázs bár eredetileg keramikusnak készült, már fiatal diákéveiben közel került az üveghez. A kaposvári művészeti szakközépiskolában Beiczer Judit keramikusművész növendéke volt, és paradox módon már ez a tény is befolyásolta az üveghez való közeledését, hiszen tanára a bárdudvarnoki Üvegművészeti Alkotótelep lakójaként az itt történő eseményekre rendszeresen felhívta tanítványai figyelmét. A Somogy megyei kistelepülés, Bárdudvarnok az 1990-es évektől vált a kortárs magyar üvegművészet történetének egyik meghatározó helyszínévé, ahol egy kúria területén berendezett művésztelepen nemcsak az alkotómunkára, hanem a nyaranta megrendezett nemzetközi szimpóziumok keretében a különböző országokból ideérkező alkotók egymás közti kapcsolatteremtésére nyílt lehetőség. Emellett a hutánál folyó látványos üvegkészítési bemutatók időszakonkénti megszervezésével az üvegművészet népszerűsítése is programszerű lett.

A művésztelep egyik szervezője, a szimpóziumok állandó résztvevője, az azóta elhunyt 'Sigmond Géza üvegművész a kaposvári művészeti szakközépiskolában az ott induló üvegoktatás egyik kezdeményezőjeként egy évig tanította Sipos Balázst, aki végül 2003-ban a budapesti Iparművészeti Főiskolán fejezte be tanulmányait, immár végleg elkötelezve magát az üveg mellett.

Ezek a felsorolt tényszerű adatok is azt mutatják, hogy az új, felnövő generáció tagjai – köztük Sipos Balázs is – immár az egykori alapítók és szervezők munkájának eredményeként járhattak Bárdudvarnokra, élhettek a megerősödő hazai üvegművészeti oktatás előnyeivel, és a nemzedéknyi távolság következtében még szabadabban kezelhették a hagyományos műfaji kötöttségeket.

Ennek ellenére Sipos Balázs meghatározó jelentőségűnek tartja, hogy főiskolai évei után állást kapott az Ajka Kristály Kft-ben, ahol egy megbízásnak köszönhetően lehetősége nyílt az üveg természetét mind jobban megismerni és tanulmányozni, és ezzel saját művészetének további alakulását befolyásolni. Irányítása mellett és hosszas előkészületek után precízen megmintázott formával, casting technikával, vagyis formába olvasztással kezdték készíteni üvegből a Prima Primissima közönségdíját alkotó ló szobrokat. A kisszériában gyártott tiszta vonalvezetésű, elegáns, áttetsző üvegszobor azóta is szimbolikus kifejezése a művészet, a tudomány és a sport területén elért eredmények elismerésének. Sipos Balázs bár két év után elszakadt Ajkától, újabb és újabb igényesen kivitelezett díjplasztika jelzi munkásságában a hivatalos, megbízásos alkotói folyamatot. Emellett művészeti érdeklődése egy sor hallatlanul izgalmas kisplasztika megszületését eredményezte, és végül 2011-ben munkásságát Ferenczy Noémi-díjjal jutalmazták.

Sipos Balázs maga is igyekszik különválasztani a megbízásos és az invenciót szabadabban követő művészi tevékenységet. A Kozma Lajos-ösztöndíj témáját egy különleges plasztikai problémát boncolgató, a külső és a belső formai kapcsolatok kutatásával jelölte meg. A témakör nyitódarabjában, a *Siesta* (2005) című műben három különböző nézőpontból ábrázolta azt a hétköznapinak tűnő, akár banálisnak is nevezhető, művészeti szempontból azonban szokatlan témaválasztást, vajon a hátsó lábaival felfelé kalimpáló fekvő kutya milyen nyomot hagy az ágyban. Az üveg transzparens tulajdonságát kiaknázva közelítette meg ezt a problémát: a megfelelő helyeken megcsiszolt felületen keresztül a plasztika alsó részét képező ágyba betekintést engedett, ahol látható vált a test lenyomata. Ennek jegyében még egy nagyobb méretű alkotás készült, amelyben az ágy és az azon fekvő emberi test került középpontba, majd látványosan lecsökkentve a méreteket az ösztöndíjas évek során készültek kisszériában többek között a *Suzie* (2006), a *Nyami* (2007) és a *Forró fürdő* (2007) című plasztikái.

Ezeknél a műveknél is a viaszveszejtéses eljáráshoz hasonló casting, formába öntés technológiát alkalmazta, amelynél első lépés egy pozitív gipszforma, majd az azt körülölelő negatív burok megmintázása. Bár saját bevallása szerint a tökéletes mintázás képessége csupán technikai rutin, amely megfelelő gyakorlással megszerezhető, mégis Sipos Balázsnak köztudottan kiváló tehetsége van ezen a téren. Ennek köszönhetően az alkotások készítése során teljes biztonságban alakítja a külső

Nyami 1., 2007

Nyami 2., 2007

pozitív, és a belső negatív formákat úgy, hogy azokból a néző számára egy teljesen egységes hatású látvány jelenik meg. Ennek szemléltetésére talán a legjobb példa a vörösbarnás árnyalatú *Forró fürdő* (*Kínai és japán*) című alkotása, amelyben egy négy lábon álló kádban egymással szemközt egy kínai és egy japán hölgy ül, felhúzott térdekkel. A kisméretű, leginkább egy ékszerdoboz, vagy bonboniere méretéhez hasonló plasztika alsó részét a kád képezi, amelynek pereme fölött látható a két hölgy felsőteste, finom részletességgel kialakított arcukkal és feltűzött hajukkal. Alul, a kád falán keresztül azonban érzékelhetővé válnak a belülről negatív formával kialakított, de kívülről pozitívnak látszó, térdben behajlított, egymásba akasztott lábak és azokat érintő karok is. Az ábrázolt téma naturalisztikusnak tűnő hatását árnyalja a kifejezés lágysága és finomsága, és megfelelő világítás mellett a vörösesbarna színárnyalatok sejtelmessége, mindezt azonban a valóság újra átlényegíti, miután kiderül, hogy ez a nemes plasztika valójában egy doboz. A két nő felsőteste, mint egy-egy kupak leemelhető, és a kád belseje, akár tárolásra is alkalmas lehet a negatív forma üreges részében.

Az összes többi, előbb említett üvegtárgy hasonló elven működik: a kutya felfelé tartott kitárt szájából két égnek meredő lábszár, más változatban egy női fej *(Nyami)*, vagy a hordótestű kislány felemelt karokkal keretezett felső teste *(Suzie)* a dobozplasztika leemelhető fedele. Így nemcsak a pozitív, negatív formák, hanem a plasztikát alkotó részelemek egymáshoz való viszonyának meghatározása, a kivitelezés során az összeillesztés módjának kidolgozása is fokozottan előtérbe kerül. A szobrászati jellegű problémafelvetés mellett Sipos Balázs plasztikai sorozatát egy hagyományos műtípus, a funkcionális díszdobozok újszerű feldolgozásaként értelmezhetjük. Emellett pedig a bizarrnak tűnő témaválasztás sem mellékes. A hátán fekvő, lábaival kalimpáló kutya mellett ilyen szempontból talán a legérdekesebbnek tűnik az előbb említett *Nyami* című alkotás két változata. Egy kitátott szájú kutya alkotja a plasztikák központi részét. Az egyikben a lenyelt női alak feje, a másikban a lábai látszanak az állat gyomrában, míg annak kitátott szájában a doboztetőként is funkcionáló két lábszár, illetve a női fej áll ki.

Sipos Balázsnak a figurális témaválasztás iránti vonzódása már a diploma időszakában is megfigyelhető volt, és már ekkor tapasztalni lehetett a választott téma sajátos humorral fűszerezett megközelítését. A pâte de verre technikával készített *Summer Fall Collection* (2003) vagy a *James Joyce* (2003) című plasztikák olyan ülő figurák, amelyek egyszerre tárgyak is, hiszen saját testük alakja, vagy ruházatuk alkotja az ülőalkalmatosságukat.

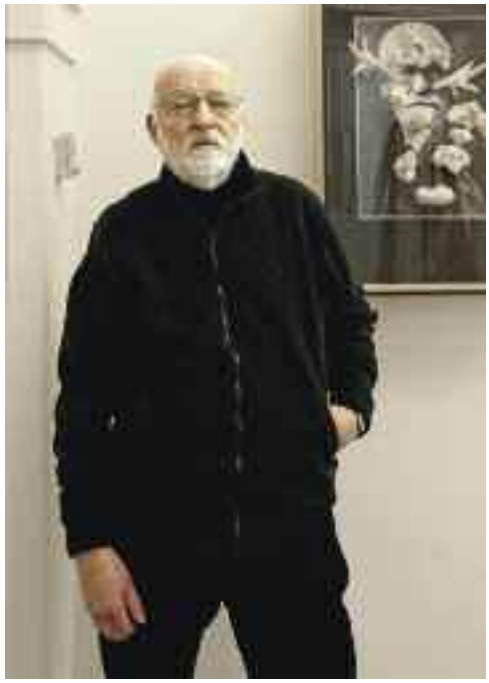
A legújabb, és az előzőekhez képest újra nagyobb méretű *Négyszemközt magamban* (2011) című alkotás tartalmi és kifejezésbeli szempontból új törekvést közvetít. Egy kislány alakjába bújtatott kettős figura alkotja a plasztika belső magját, amelyen a művészettörténetből jól ismert Júdás csókja-ábrázolás ismerhető fel. A kislány fején itt is a csiszolás teszi láthatóvá a belső világot, vagyis a két figura, Jézus és Júdás egymáshoz simuló fejét, és kifejező kézmozdulataikat. Egy régi művészettörténeti ábrázolás-típus kerül új kontextusba úgy, hogy a kiinduló forma a hétköznapi lányfigura marad, és így adódik össze az értelmezés lehetősége. Az igazságot képviselő és a meghasonlott lélek, az emberi psziché kettős természete kerül a középpontba. A szobor

Négyszemközt magammal, 2011

Siesta, 2005

belsejében láthatóvá tett világ már nemcsak formai játék, hanem szimbolikus jelentés hordozója.
Sipos Balázs alig tíz éve dolgozik aktívan, művészetével azonban már korán felhívta magára a figyelmet, amelyet az eddig elnyert szakmai elismerések is jeleznek. A hagyomány és a korszerűség ötvözése, a többrétegű értelmezési gazdagság, a kivitelezés igényessége jellemzi egyedi hangú plasztikáit, amelyek különleges helyet foglalnak el a kortárs magyar üvegművészetben.

Suzie, 2006



Jan Švankmajer a Prágai Fővárosi Galériában rendezett kiállításon

Vertumnus és Mona Lisa, 1978

*Anna Pravdová — Bertrand Schmitt**

KÖLTÉSZET CSAK EGY VAN

BESZÉLGETÉS JAN ŠVANKMAJERREL FILMRŐL, SZÜRREALIZMUSRÓL, MÁGIÁRÓL ÉS BEAVATÁSRÓL

Jan Švankmajer *A párbeszéd lehetőségei / A film és a kötetlen alkotómunka között* címet viselő kiállítása, amelynek 2013 februárjáig a Prágai Fővárosi Galéria (Galerie hlavního města Prahy) adott otthont, a világhírű szürrealista filmrendező, képzőművész és író művészetének különböző aspektusait tárta a látogatók elé. A tárlat megfelelő alkalom volt arra, hogy olyan kérdéseket tegyünk fel neki, amelyek a manapság „művészetnek" mondott jelenségektől igencsak távol eső munkássága kevésbé ismert, ám meghatározó szempontjaihoz kapcsolódnak.

– *Kiállításod,* A párbeszéd lehetőségei *egyik rövidfilmed címét kapta, s miként az alcím jelzi, a filmek és a képzőművészeti alkotások közötti dialógusról van szó. Hogyan kapcsolódik össze ez a kettő a munkásságodban? Hogyan lépsz át az egyikből a másikba?*

– A Kőharang Házban (Dům U kamenného zvonu) megrendezett kiállításom koncepciója a film és a kötetlen képzőművészeti alkotómunka közti képzeletbeli párbeszédre épül. Sosem tartottam tiszteletben a professzionális alapú elhatárolódásokat és kedvem szerint kerestem fel egyik múzsát a másik után. Ezáltal egy olyan mű jött létre, melyet nehéz osztályozni és beskatulyázni. Esetemben a képzőművészeti munka olykor megelőzi a filmet, máskor viszont előbb a film születik meg. Költészet ugyanis csak egy van, megjelenítéséhez azonban számtalan eszköz áll rendelkezésre. Például az alternatív természetet megmutató, objektekből, kollázsokból, grafikákból álló ciklusom előzményeként leforgattam a *Historia Naturae* című filmet. Ezzel szemben a *Gyönyör összeesküvői*ben a taktilis kísérleteimet aknáztam ki.

– *A kiállítás elsősorban a filmekre irányítja a figyelmet, ugyanakkor azonban munkásságod egészét felöleli – a filmeken túl vannak itt objektek, bábok, kollázsok, assemblage-ok, rajzok és kerámiák. Milyen kulcs alapján szervezed egységbe őket?*

– A kiállítás egy viszonylag egyszerű elgondoláson alapul. Mindegyik helyiségben olyan artefaktumok együttese szerepel, amelyek szorosan kapcsolódnak az adott helyiséget a tévéképernyő révén uraló filmhez. Például abban a helyiségben, melyben a *Historia Naturae* játssza a főszerepet, a *Természettudományi szertár* objektjei, a *Természetrajz* című ciklus karcolatai is helyet kaptak a *Švank-meyer bilderlexikon*nal és a *Herbárium* ciklusával együtt, de a Karlovy Varyból származó örvénykövekkel végzett legutóbbi kísérletem eredményei is ide kerültek. A központi teremben a *Faust-lecke*, a *Valami az Alice-ből* és a *Téboly* különböző jelenetei elevenednek meg, melyeket az animáció technikája által ihletett egyéb művészeti munkák egészítenek ki: animált frottázsok, kollázsok és kollázsregények.

– *Nyolcéves korodban, 1942-ben bábszínházat kaptál karácsonyra, s ez az ajándék egész életedre befolyással volt. Egyszeriben lehetőséged nyílt arra, hogy a vágyaidnak megfelelő, képzeletbeli világot*

* Anna Pravdová a Nemzeti Galéria (Národní galerie) kurátora; Bertrand Schmitt esszéista és költő, a Jan Švankmajert bemutató, előkészületben lévő monográfia társszerzője.

** Megjelent: **art+antiques,** 2012/11. szám (Praha)

Az Alice-film plakátja és a film jelenetei *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításon

A Faust-film plakátja és a film jelenetei *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításon

teremts, ne vesd alá magad a realitásnak, ne fékezd az álmaidat, s közben ellenőrzés alatt tarthasd a dolgokat. Nincs olyan érzésed, hogy egész munkásságod voltaképpen ugyanaz, mint a hajdani játék a kis asztali színházzal?

– A szürrealisták önéletrajzaikban mindig megemlítik az úgynevezett „meghatározó találkozásokat". Azt hiszem, ezek a meghatározó találkozások nem korlátozhatóak kizárólag élő személyekre, hanem tárgyakhoz vagy eseményekhez is kapcsolódhatnak. Bizonyos, hogy számomra a bábszínházzal való találkozás is meghatározó volt. Lehetséges, hogy mindaz, amit életem során létrehoztam, a maga módján egyet jelentett a bábszínházzal. A báb átmeneti képződmény a szobor és az objekt között, de tőlük eltérően a mozgás lehetőségét rejti magában, s mágikus folyamat zajlik le, amikor az élettelen anyag életre kel. Ennek kapcsán óhatatlanul a gólem jut eszünkbe...

– A Színművészeti Akadémia báb-tanszakán folytatott tanulmányaid idején nagy hatással voltak rád az orosz avantgárd rendezői, főleg Mejerhold, aki megfogalmazta az ún. biomechanika alapelvét, ami többek között azt jelentette, hogy a színészekkel úgy dolgozott, mint valamiféle „szcenikai objektumokkal". Filmjeidben a színészvezetés ehhez hasonló benyomást kelt. Látsz közvetlen összefüggést a felfogásmódod és az orosz avantgárd színház biomechanikai módszere között?

– A film vagy a színpadi előadás számomra olyannyira komplex képződmény, hogy lehetetlennek tartom valamelyik alkotóelem előnyben részesítését egy másik kárára. Egyformán fontos minden: a színész, a rekvizitum, a jelmez, a környezet, ugyanis mindegyik hordozhat valamilyen jelentést. Bármi lehet jelkép. Nem értem, amikor egy filmről azt mondják, hogy „színészi jutalomjáték" volt, vagy hogy „nagyszerűen fényképezték". A film értéke (s persze nemcsak a filmé) számomra az imagináció erejében rejlik, amelyet kisugároz.

– Munkamódszeredre jellemző az élő színész és a bábok, illetve a játékfilmes és az animációs szekvenciák összekapcsolása. Időnként olyan szinten, hogy szándékosan elmosod a határt az „élő" és az „animált" között: mechanikussá teszed az élőt, s életre kelted, ami mozdulatlan. Ez a módszer a hagyományos mágikus praktikákra emlékeztet, amelyeket egyébként gyakran említesz a szövegeidben. Úgy gondolod, hogy az alkotás – legyen szó akár filmről, akár képzőművészetről vagy más területekről – olyan, mint egy mágikus szertartás?

– Erről már korábban szót ejtettem. Igen, egyértelműen így van, s főleg az animáció esetében, amely számomra az „életre keltéssel" azonos, mágikus műveletet jelent. Az animátor: sámán. Lehetséges, hogy elődeink a körülöttük lévő világot belső képességeiknek köszönhetően is életre tudták kelteni, mert szorosabban kapcsolódtak a természet energiájához; nekünk ehhez már a technika segítségére van szükségünk. Annál inkább szükséges, hogy munkánk tapinthatóan emocionális legyen, mert le kell küzdenie a technika merevségét és mechanikus jellegét. Ezért nem szeretem se a számítógépes animációt, se a virtuális valóságot.

– A film audiovizuális médium s a látással és a hallással dolgozik, a képzőművészet pedig többnyire a látáshoz fordul, te viszont fontos szerepet adsz a tapintásnak – azért, mert az egyes érzékek közötti kapcsolatok feltárására törekszel? Mi váltotta ki benned a tapintás iránti érdeklődést, és szerinted mi az a többlet, amit a művészetekben általában kiaknázott érzékekhez képest nyújt?

– A látással vagy a hallással ellentétben a tapintás továbbra is „szűz" érzéknek számít a művészetekben. A miénk egy audiovizuális civilizáció. A tapintáshoz mindenekelőtt a kézzel végzett, haszonelvű munka szerepét társították. Tulajdonképpen egy kizsákmányolt érzékről van szó. Ugyanakkor viszont hatalmas érzelmi potenciállal rendelkezik az erotizmus terén, ahol az egyik legfontosabb szerepet játssza: ennek a civilizációnak a művészete azonban szégyenletes módon figyelmen kívül hagyja ezt a potenciált.

– Téged megelőzően a futuristák foglalkoztak a tapintással – főleg Marinetti –, valamint a Kéretik megérinteni *című objektet megalkotó Marcel Duchamp. Ösztönzően hatottak rád saját „taktilizmusod" kialakításánál? S a te eljárásod mennyiben különbözik az övékétől?*

– Amikor az imaginációhoz való viszony tekintetében kísérletezni kezdtem a tapintással, nem sejtettem, hogy ilyen alapvető és tartós jelentősége lesz az életemben. Az egész kísérletezés afféle értelmezési játékként kezdődött, amelyet a szürrealista csoport számára készítettem elő *Az értelmezés mint alkotótevékenység* elnevezésű kollektív projekt keretében. A játéknak köszönhető eredmények olyannyira ösztönzőek voltak, hogy ettől kezdve rendszeresen foglalkoztam a tapintással. S természetesen nyomozni kezdtem a művészettörténetben az „előfutárok" után, s így bukkantam rá Marinetti kiáltványára és Duchamp objektjére, továbbá Clifford Williams 1911-ből származó, *Megérintendő gipsz* című munkájára: nyilván ez volt az első taktilis objekt. De a tapintással senki se foglalkozott rendszeresen, mindig csak egyedi kísérletekre került sor, amelyeket nem folytatott senki. Pedig a szenzibilitás hatalmas, feltáratlan területéről van szó.

– Salvador Dalí valaha taktilis filmet akart rendezni, s a Gyönyör összeesküvői *című művedben te is erre tettél kísérletet. Úgy gondolod, hogy e tekintetben lehetséges még a továbblépés?*

– A filmnek mint audiovizuális médiumnak mindig is támaszkodnia kell majd a „taktilis emlékezetre" és a szinesztéziára, esetleg a reflexív pszichózis valamilyen formájára. Mindig az lesz a cél, hogy az audiovizuális inger egy másik érzék síkjára kerüljön át.

– Azt mondtad, hogy költészet csak egy van, és nem sokat számít, milyen formában jelenik meg. Műveidben elsősorban a belülről fakadó obszeszziók, félelmek és gyerekkori traumák jutnak kifejezésre. Szerinted hol húzódik a határ a költészet és az öngyógyítás között?

– A költészet esztétikai oldala – akár írott, festett vagy filmes poézisról van szó – sosem érdekelt. Hogyha a művészetnek van valami értelme, akkor ez a néző felszabadításában rejlik; s hogy erre képes legyen, elsősorban magát az alkotót kell szabaddá tennie.

– Az Étel *című 2004-es kiállítás katalógusának egyik szövegében és egyik-másik interjúdban alkotói törekvéseid konkrét eredményeit excrementumoknak nevezted. Pontosan mit akartál ezzel mondani?*

– A szürrealistákat mindig jobban érdekelte az alkotás folyamata, mint a végeredményként létrejövő artefaktum. Ugyanis az alkotói folyamat az a tényező, amely a szerzőt felszabadítja. A nézőt pedig az szabadítja fel, ahogy az artefaktumot értelmezi. A műalkotás ebből a szempontból némi túlzással az alkotói folyamat „excrementumának" nevezhető. Az alkotói folyamatot nem lehet pénzre váltani. A műtárgyak piaca az excrementumokkal folytatott üzletelés tere.

– Ebből viszont félreértés fakadhat: munkásságodat nyersessége és antiesztétikus volta miatt egyesek a kortárs művészet olyan irányzataival kapcsolják össze, mint a trush art, junk art és egyebek, amelyek előszeretettel állítják közszemlére a szemetet, a vulgaritást és a bomlást. A rútságnak mi a szerepe a munkásságodban?

– Mivel az alkotás esztétikai oldala nem érdekel, a szépség vagy a rútság fogalma semmit se jelent számomra. Az alkotásban mindig az imagináció ereje, felforgató hatása érdekelt. A művészet és az imagináció nem fedi egymást, bizonyos pontokon azonban mégis így van – Bosch, Arcimboldo és a természeti népek művészetében, a médiumok rajzain, Edgar Allan Poe és Lewis Carrol műveiben, a gótikus regényben és így tovább. S engem ezek a pontok érdekelnek. Az imagináció ereje jelenti számomra az egyetlen értékbeli orientációt.

– A szürrealistákat mindig is érdekelte a nyersesség és a bomlás aspektusa, számukra azonban a szublimáció volt fontos, melynek jelentőségét André Breton is gyakran hangsúlyozta. Ez nálad is így van?

– Az imagináció ereje természetesen nem olyasmi, ami kívül van rajtunk, s nem valamiféle „megvilágosodásról" van szó, hanem a libidó szublimációjáról, a tudattalan kiáradásáról. A hiteles alkotói munka forrásai kívül esnek az esztétikai és erkölcsi szempontokon.

– André Breton a legkülönbözőbb művekkel és tágyakkal vette körül magát párizsi műtermében, melyeket gondosan úgy válogatott össze, hogy mágikus légkört alakítsanak ki. Te sem vagy kizárólag alkotó, hanem gyűjtéssel is foglalkozol, más művészek, civilizációk és kultúrák alkotásaiból

Részletek *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításból

alakítasz ki egy együttest. A gyűjtést az alkotás egyik módjának tekinted? Mondhatjuk, hogy a gyűjteményed a műveid sorába tartozik?

– Ez ideig a Horní Staňkovban lévő kincseskamra az utolsó nagy megszállottságom. Mindig csodáltam a manierista kincseskamrákat, II. Rudolf császár gyűjteményei pedig mítosszá lettek. Míg a múzeumok és a galériák a művészi formák „fejlődésével" ismertetik meg az embereket, a kincseskamra teljesen szubjektív dolog, létrehozója értékválasztását tükrözi, s értelme a beavatásban rejlik. Azt rögzíti, hogy az adott korban milyen szinten volt az imagináció. A múzeumok és galériák artefaktumait kronologikus rendben sorolják egymás mellé, a kincseskamrákban viszont az analógia uralkodik. Az utóbbiak inkább tartoznak a műalkotások közé, mint a tudományhoz. Az, hogy Breton gyűjteményét egy árverésen szétszórták, kulturális bűncselekmény volt.

– Életed jelentős részét gyűjteményed gyarapításának szentelted: milyen jövőt képzelsz el ennek a kollekciónak? Csak aktív folyamatként fontos számodra, vagy az is foglalkoztat, hogy mi lesz vele később, s azt szeretnéd, hogy tartósan fennmaradjon?

– A kincseskamra eleven mű, csak létrehozójának halála után tekinthető lezártnak. Későbbi sorsára megteremtőjének nincs semmilyen befolyása. Ritka kivételektől eltekintve a híres kincseskamrák és csodagyűjtemények nem maradtak fenn a maguk teljességében, s csak töredékekkel találkozunk; esetenként, például Ambras kastélyában kísérlet történt a rekonstrukciójukra.

– Marcel Duchamp kijelentése szerint a képet az alkotja meg, aki nézi. Szavaival azt juttatta kifejezésre, hogy a mű nem önmagában, kizárólag alkotója akaratából létezik, hanem csupán a nézővel folytatott párbeszéd révén. Te azt mondtad a filmjeidről, hogy imaginatív művek és mindegyik értelmezésük helytálló. Esetükben tehát valamilyen hasonló folyamatról, a műnek a néző általi birtokbavételéről van szó?

– Az imaginatív műnek az a sajátossága, hogy a változó koroknak megfelelően új és új értelmezési lehetőségekkel gazdagodik. Olyan értelmezésekre is módot ad, amelyekre az alkotó eredetileg nem is gondolt. Miközben egy realista mű idővel kordokumentummá válik és elveszíti ösztönző erejét, az imaginatív alkotás épp azáltal marad eleven, hogy képes új értelmezéseket kiprovokálni.

– Eddigi utolsó, Túlélni az életet *című filmedben Evžen, a főszereplő megpróbál belépni az álmaiba. Miután konzultált a pszichoanalitikussal, aki nem tud neki segíteni, úgy dönt, hogy Hervé de St. Denis* Az álmok és uralásuk *című könyvének mágikus módszereihez folyamodik. Ezt a pszichoanalízis rejtett kritikájának szántad?*

– A *Túlélni az életet* című filmben semmiképp sem akartam a pszichoanalízissel polemizálni. Ez egy komédia. Egy okos ember valaha azt írta, hogy azokon a dolgokon tudunk leginkább tréfálkozni, amelyeket szeretünk. Számomra a pszichoanalízis a világ és az élet lenyűgöző, imaginatív értelmezési rendszereinek egyikét jelenti, az alkímiához vagy a marxizmushoz hasonlót. Ezeknél a rendszereknél nem fontos, mennyire igazak vagy egzakt jellegűek. Az igazság túlságosan „változékony" ahhoz, hogy egyetlen rendszer magába foglalhassa.

– André Breton idejében a szürrealisták programja arra irányult, hogy Arthur Rimbaud nyomán „megváltoztassák az életet" és Marx Károly nyomán „átalakítsák a világot". Az általad szerkesztőbizottsági elnökként jegyzett folyóirat, az Analogon *következő száma a felforgatás és a lázadás témájával fog foglalkozni. Mit gondolsz, a szürrealizmus még napjaink társadalmában is felforgató erejű?*

– Az imagináció már lényegéből fakadóan is felforgató erejű, mert a valósággal szemben a lehetséges oldalán áll. Megváltoztatni az életet és átalakítani a világot vagy megváltoztatni a világot és átalakítani az életet: ezek jelentik az élethez és az alkotáshoz való egyetlen értelmes hozzáállást, még ha úgy is hangzanak, mint egy színtiszta utópia. Meg kell békélni a hajótöréssel.

– Egy beszélgetés során azt mondtad, hogy egyszer majd le szeretnéd hagyni filmjeid elejéről és végéről a feliratokat, s úgy kapcsolnád össze őket, hogy egyetlenegy film jöjjön létre. Egyetlen „totális" műnek tartod a munkásságodat?

– Igen.

Részletek *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításból

Kopuláló achátok, 2003

Részletek *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításból

A párbeszéd lehetőségei
(jelenet filmből)
1982

Részlet *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításból

Ál-teknősbéka,
2002

– Forgatókönyveid számos esetben olyan irodalmi művek alapján születtek, amelyek fiatalkorodban nagy hatással voltak rád. Az irodalmi alapanyagot szabadon kezelve filmre vitted Lewis Carrol, Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle Adam, Sade márki műveit. Vannak még olyan irodalmi alkotások, amelyeket a jövőben fel szeretnél dolgozni a filmjeidben?

– Ezzel kapcsolatban el kell mondanom, hogy az említett szerzőket és műveiket – s a felsorolást még kibővíthetném a gótikus regényekkel: Horace Walpole, Charles Robert Maturin, Ann Radcliffe könyveivel, Arcimboldóval, Max Ernsttel és másokkal – már rég a mentális morfológiám részévé tettem, s nem olyanokként tekintek rájuk, akik rajtam kívül állnak.

– Bizonyos filmjeid – például A gyönyör összeesküvői *– régebbi forgatókönyvek alapján születtek, amelyek éveken át az asztalfiókodban lapultak, mert azokban az időkben nem forgathattad le őket. Ezek a korábbi projektekhez való visszatérések azt a törekvést jelzik, hogy befejezz valamit, ami lezáratlan maradt, vagy azért fordul feléjük a figyelmed, mert napjaink világa nem ihlet meg?*

– Azt hiszem, az olyan filmek, mint a *Téboly, A gyönyör összeesküvői* vagy a rövidfilmek közül az *Étel* és a *Sötétség, fény, sötétség* semmit sem veszítettek aktualitásukból, noha a forgatókönyvüket vagy az előképüket húsz, harminc, esetleg még több év választja el a megvalósulásuktól. Lehetséges, hogy ha akkor létrejönnek, a nézők másképp érzékelték volna őket. Ebben mutatkozik meg az imagináció ereje, amely hat, s melyhez mindig visszakanyarodunk. A legutóbbi projekt, a *Rovarok* című forgatókönyv egy 1970-ben írt filmnovellámra épül. Tehát ez is egy restancia.

– Mondhatsz valami többet is az előkészületben lévő filmedről? A Čapek-fivérek A rovarok életéből *című könyvének egyéni értelmezéséről lesz majd szó?*

– Itt nem is a Čapek-fivérek a legfontosabbak. *A rovarok életéből* című darabjuk, illetve a második felvonás egyik részlete csak alkotóelem s valójában ürügy a voltaképpeni történet kibontakoztatására. Műkedvelő színészek egy kisvárosban a Čapek-fivérek darabját próbálják, és sorsuk összekapcsolódik az általuk próbált darab szereplőinek sorsával. Trükköket is tartalmazó játékfilm lesz, ha sikerül rá pénzt szereznünk, s inkább kötődik majd Kafkához, mint a Čapek-fivérekhez.

Arcimboldói kagylófej, 1996

Fotók: Martin Voříšek, Miglinczi Éva, Kazumi Terazaki

• • •

JAN ŠVANKMAJER 1934. szeptember 4-én született Prágában. Tanulmányait szülővárosában, az Iparművészeti Technikumban és a Színművészeti Akadémia bábszínházi tagozatán végezte. Az 1961-es évben a Máj (Május) nevű képzőművészeti csoport tagja lett, s a társulás több kiállításán is részt vett. A festőként és szcenográfusként dolgozó Libor Fára révén rövid ideig együttműködött a Kis D 34 (Malé D 34) nevű, a D 34 Színház (Divadlo D 34) részeként tevékenykedő avantgárd színházzal, melyet a huszadik századi cseh színművészet nagy alakja, Emil František Burian alapított.

Tanulmányainak befejezése után Švankmajert a libereci Kerületi Bábszínház (Krajská loutková scéna) szcenográfusaként és bábjátékosaként alkalmazták. Bábjátszóként és animátorként részt vett Emil Radok *Johanes Doktor Faust* című filmjének

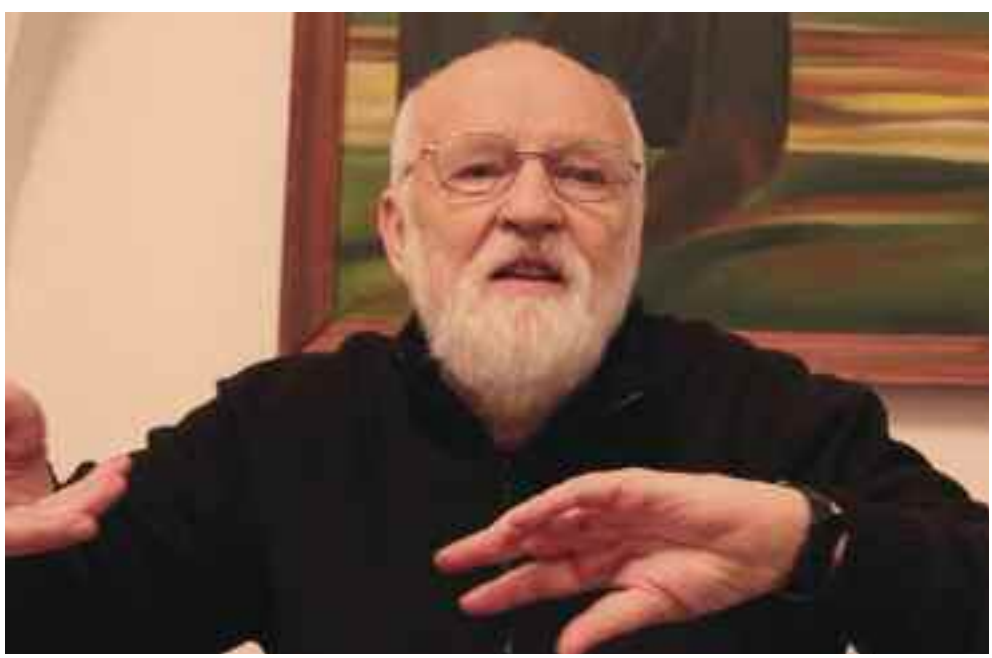
Részletek *A párbeszéd lehetőségei* című kiállításból

munkálataiban; az Emil Radokkal való találkozás élete meghatározó eseményeinek egyikévé vált. Az 1960-as évben feleségül vette a képzőművészként és költőnőként ismert Eva Dvořákovát; a házastársakat a termékeny alkotói együttműködés is összekötötte, Eva képzőművészként férje filmjeinek sorában vállalt szerepet. Švankmajer 1970-ben csatlakozott a Vratislav Effenberger körül kialakult szürrealista csoporthoz, s ettől kezdve a társaság számos kollektív tevékenységéből – játékokból, ankétokból, szamizdatban megjelent gyűjteményes kötetekből, kiállításokból, folyóirat kiadásából – kivette a részét.

Az 1973–1979 közötti években nem rendezhetett filmeket, s abból élt, hogy más rendezők filmjeinek a trükkmestere volt. Ezt az időszakot kötetlen képzőművészeti alkotómunkája kibontakoztatására és a tapintással végzett kísérletekre használta ki. Az 1980-as évtől ismét forgathatott, de csak irodalmi művek feldolgozására kapott engedélyt. Jan Švankmajer harminc rövid és hat egész estés játékfilmet rendezett (*Valami az Alice-ből [Něco z Alenky], Faust-lecke [Lekce Faust], A gyönyör összeesküvői [Spiklenci slasti], Ottóka [Otesánek], Téboly [Šílení], Túlélni az életet [Přežít svůj život]*), amelyekért tekintélyes nemzetközi díjak egész sorát kapta. Gyűjtőként is ismert, aki a Šumava hegyei közt megbújó kis várának kincseskamráját gyarapítgatja: kollekciójában saját, valamint a szürrealista csoport tagjainak munkáin kívül afrikai maszkok és fétisek, a manierizmust reprezentáló művek és médiumok rajzai találhatók.

Az alkotással kapcsolatos legfontosabb nézeteit a *Tízparancsolat*ban foglalta össze, melynek második pontjában munkásságának a lényegét fogalmazta meg: *„Teljesen add át magad az obszesszióidnak. Úgy sincs semmid, ami jobb volna. Az obszessziók a gyermekkor ereklyéi. A legnagyobb kincsek pedig épp a gyermekkor mélyéből valók."* Švankmajer a maga *Tízparancsolat*át a következő szavakkal fejezi be: *„Létezik persze még egy szabály, melynek a megsértése (s még inkább a megkerülése) minden alkotó számára megsemmisítő hatású: munkásságodat a szabadság kivételével soha ne állítsd semminek a szolgálatába."*

G. Kovács László fordítása



Jan Švankmajer

Kozma Lajos illusztrációi

Szakolczay Lajos

KOZMA LAJOS, AZ ILLUSZTRÁTOR

BALÁZS BÉLA: TESTVÉRORSZÁG

A Kner Izidor (Gyoma) kiadásában 1918-ban megjelent kisméretű könyv, a *Testvérország – a jó gyerekeknek mesélte karácsonyra Balázs Béla* – nagyon is beleillik abba a művészkönyv sorozatba, amely a kortárs magyar irodalom legjobbjait a műveik tartalmához illő külsővel és belsővel (betűtípus, tipográfia, illusztráció) bocsátotta a nagyközönség elé. A nagyközönség elé, de nem nagy példányszámban. Sikerük mégis letagadhatatlan, hiszen a modern magyar könyvművészet velük – általuk – kezdte meg az ilyes jellegű külföldi kísérletekhez-vívmányokhoz való fölzárkózást.

A Kner Izidor nyomdájában, Kner Imre művészi felügyeletével gondozott művek kis példányszámuk, díszes kivitelezésük, harmóniát sugalló megjelenési formájuk miatt ma már könyvritkaságnak számítanak. Unikumok. Ilyen Balázs Béla mesekönyve is. A kézbe – talán gyerekkézbe is – vehető kötetet jó pár Kozma Lajos grafikai jegyét viselő Balázs Béla-opusz előzte meg (1917: *Halálos fiatalság;* 1918: *Doktor Szélpál Margit; Kalandok és figurák; Misztériumok; Hét mese*). A *Hét mese* itthon nem csupán az év legszebb és legjelentősebb Kner-könyve volt, ám 1921-ben német nyelven a bécsi Rikola Verlagnál ugyancsak erősítette az író és rajzoló (díszítőművész) hírnevét.

Az építész Kozma annak a fiatal művészgenerációnak, a „fiatal lázadóknak" – miként Koós Judith, a művész monográfusa nevezte – volt *tevékeny tagja*, amelyhez többek közt Kós Károly, Györgyi Dénes, Jánszky Béla és Tátray Lajos tartozott. Ezek a rakoncátlanok szembementek az akkor megmozdíthatatlan *kőnek* tetsző historizáló divattal, és minden idegszálukkal azon voltak, hogy műveikben a nemzeti jelleg fejeződjék ki. Harcuk ennek érvényre juttatását szolgálta. Más egyéb mellett a finnek és a svédek építőművészetét is ezért választották példaképüknek.

A szakma vagy annak jelentős része akkor is vitatta – száz év alatt változott-e valami? – eme törekvés helyességét. Ám a rakoncátlan lázadók, akik karmaikat a *Megfagyott Muzsikus*ban, a Budapesti Műszaki Egyetem építészkari hallgatóinak a periodikájában növesztgették – Kozma a szerkesztés mellett címlapot, rovatfejeket, iniciálékat is rajzolt – kitartottak elképzelésük mellett. (Hogy akkori irányuk fölöttébb megfelelt művészeti arculatuk kialakításában, az életművek bizonyítják.)

Illusztrátorunk, a múlt század elején vagyunk, nemcsak szülőföldje, Somogy tájait barangolta be, hogy motívumrendszerébe beilleszthesse a dunántúli pásztorművészet faragott remekeinek vonalvezetését és stílusát, hanem Erdélybe is többször elzarándokolt, hogy az ott föllelhető kincseket (guzsalyok és kopjafák geometrizáló faragása, hímzések ornamentikája, fatemplomok, székely kapuk díszítése) rajzfüzeteibe, vázlatkönyveibe megörökíthesse.

Ahogy Bartók Béla 1905-ben az addig ismeretlen magyar parasztzene kutatásához fogott, Kozma – aki később nemcsak kitűnő építésszé, de sűrűn foglalkoztatott iparművésszé (belsőépítésszé, színpadkép-, jelmez- és bútortervezővé, stb.) is vált – hozzá hasonlóan cselekedett: *„a kapitalista gyáripartól még meg nem rontott régi magyar pásztorművészet, paraszti művészet legnemesebb emlékei felé fordult"* (Koós Judith). Tudta, hogy mit akar, tudatosan választotta magának – a később ugyancsak a magyar népművészetből eredeztethető „stilizált florizmussal (a jobbára növényi eredetű díszítőkinccsel) gazdagítva motívumhálózatát – a kezéhez idomult kifejezésformát.

Grafikai vonalhálója az idő előre haladtával természetesen változott, a szépen „öngyötrő", melankoli-

Kozma Lajos illusztrációi

kus, mélabús líra-elemek (*Utolsó ábrándok* – 1908) helyét átveszi a szikárabb grafikusi ábrázolásmód. Viszont az érték, a minőség ugyanaz maradt. Később is ugyanavval a *tollrajz-, fametszet- és linóbiztonsággal* fejezi ki a valóságot és a lélek-ábrándjait egyesítő *látomásait,* mint korai lendületében. A nagyobb lélegzetű grafikák mellett már-már zseniális a legkisebb formák (iniciálék, keret- és záródíszek, szignetek) tervezésében s rajzolásában-metszésében.

Figuráinak nincs plaszticitása, hiányzik belőlük még az árnyékmozzanat is. Perspektíva nélküli lineáris bolyongásukban, jobbára a fekete-fehér kontrasztjának a megfeszítettségében viszont valaminő halhatatlan szépségre való törekvés *ereje* leledzik. Élénk társadalmi érdeklődése, a szegények melletti kiállása szintén kiérződik „tematikus" rajzaiból. Grafikáiban álmodni álmodik ugyan, de az artisztikus vonalhálóinak – lásd az *A Ház* emblémáját és iniciáléit, stb. –, valahol mindig valóságérvényű az alapja.

A gyerekek számára készülő illusztráció természetesen más vonalvezetést és szimbólumvilágot igényel, mint például az Ady Endre verseit – nő, szexualitás – képben megidéző rajz-sorozat (1909–1910). Viszont, ha a „felnőtt", vagyis mindenki számára sokat mondó címlapterveit nézzük, vonalvezetésükben, motívumaikban, némi egyezést mutatván alig különböznek a *Testvérország* grafikai arzenáljától. Hiszen – csak találomra – a Csáth Géza novelláihoz (*Délutáni álom*), vagy Móricz Zsigmond színdarabjához (*Falu*) készült címlapok – mindkettő Nyugat kiadás, 1911 – szinte ugyanazt a „virágos" (indíttatásában hasonló) szalagkeretet mutatják, mint amellyel a művész a kis olvasó meghódítását akarta elérni. Ugyancsak ehhez hasonló a Bartók Béla-kotta (*Sonatine pour le piano*) „tulipános", „rózsás", „makkos", „galambos" címlapterve (Rózsavölgyi és Tsa, 1915).

Balázs Béla felnőttek számára is lenyűgöző meséje 1963-ban olyan, írók által jegyzett mese-antológia (Móra Ferenc Könyvkiadó) címadó darabja lett – ez kvalitásait is mutatja –, amelyben Kormos István válogatásában a világirodalom nagyjai, Grimm, Andersen, Tolsztoj, Jókai, Mark Twain, Móra, Kipling, Móricz, Wilde, Saint-Exupery (és folytathatnám a kiválóságok sorát) szerepelnek.

Az utószó-tanulmányt író Lengyel Balázs fölöttébb megvilágítja a rejtélyt, mítoszt kedvelő szerzőnk *látomásos,* tanítójellegű írásának a titkát. „*Akadnak bőven mesék, ahol a személyes vonatkozások nem tűnnek ki, vagy nincsenek is meg. Mesék, amelyek egy-egy elvont fogalom: a jóság, a szeretet, az áldozat hatásának a tükrei. Közéjük tartozik például Balázs Béla* Testvérországa *is. Nem népmesei az alapötlete és mégis mennyire természetes: a tükörben és a tó felszíne mögött van egy testvérvilág, ahol a hazugságból, lustaságból nyomban baj van, de jótettel meg lehet a bajból szabadulni. Egy világ, amely kicsinyített és liften szállunk le belé, de egyben nagy: az igazság szeretetében.*"

Az „igazság szeretete" itt a kulcsszó. „*Testvérországban mind azon dolgoztak a testvérek, hogy fent a földön minden szép legyen*" – írja Balázs, s tudván tudja, hogy „tükörhősei", Pali–Ilap és Manci–Icnam azért bolyongják végig a *föld feletti* – valóságos – és *föld alatti* – valótlan vagyis álomszerű – utat, hogy lényükben s cselekedeteikben megleljék a jót. Az összes rossz jóra fordult – jóra fordított – tükörképét.

A mesében tündéri, ám filozofikus módon társadalmi tanítások (igazságmorzsák) is vannak, melyeknek

KOZMA LAJOS
KÖNYVMŰVÉSZETE ÉS
ALKALMAZOTT GRAFIKÁI
1961

KOZMA LAJOS
EXLIBRISEI

A FÉNY
MŰVÉSZ-
FÉNYKÉPEZÉSI
FOLYÓIRAT
HOFMANN
VIKTOR
SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL
BUDAPEST VII. RÁKÓCZY ÚT: 62.

ZSUZSA
BERGENGÓCIÁBAN
KOZMA LAJOS
SZÉKELY
KIADÁS

észlelésével a kicsik valóságosan is naggyá nőnek/nőhetnek. Íme egy szimbólumai révén a felnőtteket is gondolkodásra késztető részlet.

„Továbbmentek, mendegéltek. Egyszer egy helyen Pali nagyon sok embert látott, akik mind ölelkeztek és csókolództak és nagyon szerették egymást. – Miért ölelkezik és csókolódzik az a sok ember? – kérdezte. – Tudod kis gazdám, – felelte Orén – ezeknek a testvérei odafent nagyon összevesztek és éppen verekszenek egymással. Háborút viselnek. Hát ezért ezek itt Testvérországban ölelkeznek és csókolódznak és nagyon szeretik egymást, hogy el ne vesszen mégse a szeretet.

Továbbmentek, mendegéltek Pali és Orén. Egyszer csak eljutottak egy helyre, ahol minden mozdulatlan volt és gyászos. – Miért olyan mozdulatlan és gyászos itt minden? – kérdezte Pali. – Mert ezek árvák – felelte Orén. – Ide gyülekeznek azok, akiknek felső testvérük meghalt és azért árván maradtak. Mikor tovább mentek, eljutottak egy helyre, ahol minden fehér volt, mint a liliom. – Miért olyan fehér itt minden, mint a liliom? Ezek is árvák – felelte Orén. – Ezek azért árvák, mert még nem született meg a felső testvérkéjük. Ezek azt várják itten. De éjszaka, mikor süt a hold, az ezüst létrán felmennek a tóból a földre, hogy megnézzék, hogy megszületett-e már az ő felső testvérkéjük. Nekik akkor ott kell lenni, hogy hasonlítsanak egymásra."

A szeretet és a jóság szimbiózisa? Minden bizonnyal. Ha az igazság szeretetében nagy ez a világ – mint föntebb idéztük volt –, akkor az illusztrátornak meg kell próbálnia a lehetetlent: a „filozófiát" ábrázolni. Nem a bolyongó fiú-lány párocska alakja az érdekes – egész oldalra növelt naiv figurájuk szinte hasonlít két, erdőben lévő gombára –, hanem az igazságnak és jóságnak az a palotával, toronnyal, kerttel, virággal, a *szépség ornamentikájával* fölruházott teljessége, amely a mese minden sorából kisüt.

A figurák mozgása, fölidézvén a történetet, ugyan meghatározó – lásd a két fekete „hangyaszörnyeteg" által karon fogott Mancit; a kisleányt a Hangyavárból fenyőtű-karddal kimenekíteni igyekvő, a harangozó irdatlan nagy virágok, fűszálak, gombák közt csaknem törpének látszó Palit; és a sárkányként fújtató, a párocskát röpülve hazavivő kutyát, Nérót –, ám még jellemzőbb az álom-mese megidézésére a környezet aprólékos, színpompás (piros, zöld, sárga, kék), ha szabad mondani a szecessziós vonalháló girlandját látván, *csilingelő* rajza. A várak-tornyok-tetők-kupolák, a stilizált életfa, a virágokból álló távoli kastély-boglya, az egymásba hajló – simuló – dombok, mind-mind Kozma teremtményei, lelkének kivetülései.

A kis könyvecske invenciózus kötésterve, előzék- és hátlapja – a szinte címerként funkcionáló, galambok megülte *életfával*, illetve a monogramon nyugvó, zöld toronysisakos kastéllyal –, a jól megválasztott, rajzolt betűtípus (cím), a hátsó táblán lévő szignet (Kner Izidor Gyoma) olyan szimmetrikus kompozíció-sor, amelyben benne van Kozma Lajos népművészet iránti alázata, a magyar díszítőkincs melletti elkötelezettsége. Teremtőkedve és a *vonalhoz* való hűsége.

Grafikus művészete még a legfurcsább helyzetben fölbukkanva is lenyűgöz – miként volt lehetséges, hogy a Kós Károly századik születésnapját ünneplő mappába (Helikon, 1983) egy Kozma Lajos-rajz, az *A Ház* 1908-as címlapterve is bekerült? –, hiszen formai s hangulati teljessége a huszadik századi rajz-, illetve nyomdaművészet kitörülhetetlen része. Egyik alapja.

L'udovit Fulla

Vincent Hložník

Albín Brunovský

Miroslav Cipár

Marian Veselý

AZ ILLUMINÁLT KÉZIRATOKTÓL AZ ILLUSZTRÁLT KÖNYVIG

A szlovák könyvkultúra kezdetei a középkori kolostorok szkriptóriumaihoz és az illuminációkat (képekkel, színes kezdőbetűkkel díszített kézirat – szerk.) készítő mesterek műhelyeihez nyúlnak vissza (lásd: garamszentbenedeki[1] misekönyv, 1394; Ganois-i Vencel bibliája Pozsonyból; a terlényi[2] misekönyv, 14. sz.), s az itt született művek sora a későbbiekben világi jellegű illuminált kötetekkel gyarapodott (Körmöci[3] városkönyv, 1426). Az értékes műalkotásokká lett illuminált kéziratokat bizonyos értelemben az illusztrált és nyomtatott könyvek előfutárainak tekinthetjük. Noha az illuminációktól az illusztrációkig vezető fejlődés technológiai szempontból sem lehetett folyamatos, az egyes művek mégiscsak ennek a fejlődésnek a mérföldköveit jelentik. A funkcionális szerep szempontjából az illuminació és az illusztráció is többé-kevésbé azonos alapelv jegyében születik: céljuk az irodalmi szöveg tartalmának megvilágítása, értelmezése, kifejezőerejének tágabb értelemben vett fokozása. A könyvnyomtatás felfedezése után azonban még hosszú idő telt el addig, amíg a nyomtatott könyv képzőművészeti megoldásokkal is élni tudott. S még tovább tartott, amíg az illusztrációk bizonyos típusa megjelent a könyvekben, s ez különösképpen vonatkozik a gyermekkönyvek illusztrációira.

Az 1688-ban megjelent *Nagyszombati*[4] *kalendárium*ot (Trnavský kalendár) tekintik az első szlovák eredetű, illusztrált és nyomtatott könyvnek; a kiadványt a mezőgazdaság témájához kapcsolódó fametszetek ékesítik. A tizenhetediktől a tizenkilencedik századig tartó időszakban a rézmetszet és a kőnyomat grafikai technikái szélesítették ki az illusztrálás lehetőségeit, s utat nyitottak a művészi kifejezésmód új formáinak. Főleg a kőnyomat felfedezése gyorsította meg az illusztrált könyv fejlődését, legkivált a természettudományi könyvek, a topográfiai munkák és az útleírások terén. Egyelőre azonban nem volt szó az illusztráció eszközének rendszeres alkalmazásáról. Erkölcsnemesítő, a műveltséget terjesztő és szépirodalmi művek – köztük verseskötetek, népmondák és mesék – sora jelent meg, de az adekvát képi kiegészítés hiányzott. A nyomtatott szó tekintélye dominált.

A gyermekkönyv megszületése

Végül a 20. század elején a gyerekeknek és az ifjúságnak szánt illusztrált könyvek is megjelentek a színen. Először, érthető módon, a technológia és a képzőművészeti lehetőségek szempontjából is szerény kiadványokról volt szó. „Az egyhangú tipográfia dominált, a vonal és az ornamens volt a díszítőeszköz; a tollrajzként készült életkép ritkaságnak számított – jegyzi meg L. Kohút. A gyermekkönyvek illusztrálását a képzőművészek – Jozef Hanula, Edmund Massányi[5], Fedor Klimáček, Aurel Kajlich – a domináns festészeti tevékenység mellett végezték.

Az 1918 utáni időszakban a nyomdavállalatok és a kiadói tevékenység kibővítése jelentette

1 Hronský Beňadik

2 Malé Tŕnie, ma már a Bazin (Pezinok, Nyugat-Szlovákia) közelében található Vinosady nevű község része.

3 Kremnica

4 Trnava; a várost a katolikus egyház életében betöltött szerepe miatt „kis Rómaként" is emlegetik.

5 Az 1907 és 1966 között élt festőművészt és illusztrátort Massányi Ödön néven a magyar művészettörténet is számon tartja.

a könyvkultúra fejlődésének egyik kedvező előfeltételét (mint azt a turócszentmártoni[6] Neografia példája is mutatja). Több egyesület is foglalkozott kiadással (Könyvnyomdai Egyesület – Kníhtlačiarsky spolok, Szlovák Művészeti Társaskör – Umelecká beseda slovenská), mindenekelőtt pedig a Matica slovenská volt aktív ezen a téren. Az új illusztrátorok szakmai érését a gyermeklapokkal *(Včielka* [Méhecske], *Slniečko* [Napocska]*)* való együttműködés is segítette.

A kiadói gyakorlat terén a hazai szóbeliség hagyományát képviselő művek hozzáférhetővé tétele s ezáltal a nemzeti öntudat erősítése állt az érdeklődés homlokterében. Az illusztrációnak mint műfajnak az volt a feladata, hogy megteremtse az irodalmi művek képzőművészeti megfelelőjét. Mikuláš Galanda (1895–1938) volt az első, aki képzőművészeti értelmezést társított Pavol Dobšinský *Szlovák népmondák* (Prostonárodné slovenské povesti) című könyvéhez; fekete-fehér tollrajzainak sorozatára még a szecesszió nyomta rá bélyegét. A klasszikus tollrajz hívének számított a festőként, illusztrátorként és szobrászként egyaránt dolgozó Andrej Kováčik (1889–1953), aki Budapesten folytatta tanulmányait, ahol a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola növendéke volt az 1908–1914 közötti években. Az első világháború idején (1914–1918) mindvégig harctéri festőként tevékenykedett. Az 1919-es évtől Szlovákiában folytatta pályáját. Először a turócszentmártoni Könyvnyomdai Részvénytársaság (Kníhtlačiarsky účastinársky spolok) munkatársa volt, s itt rajzolóként, illusztrátorként s különböző lapok – *Priateľ detok* [A Gyermekek Barátja], *Slniečko* [Napocska], *Kocúr* [Kandúr], *Jež* [Sün] – grafikusaként és kezdeményező szerepet játszva kapcsolódott be a művészeti munkába. Az 1927. évtől Pozsonyban élt és dolgozott.

Andrej Kováčik képzőművészi munkásságának kezdettől fogva az illusztráció volt a meghatározó műfaja. A szlovák népmesékhez, különböző szépirodalmi művekhez és idegen nyelvekből lefordított könyvekhez készült tollrajzai jellegüket tekintve zsánerképek voltak. Alakjainak tipológiája portrészerűen jellemzi az egyes történetek hőseit (lásd: Pavol Dobšinský: *Szlovák népmondák*, 1921–1923; *Hármas rózsa* [Trojruža], 1928; Jules Verne: *Két évi vakáció*, 1922; *Grant kapitány gyermekei*, 1923). A harmincas években született illusztráción az alakok és az ábrázolt jelenetek tárgyias leírása dominál (lásd: Jožo Nižnánsky: *A csejtei várúrnő* [Čachtická pani][7], 1932; *Benyovszky Móric kalandjai* [Dobrodružstvá Mórica Beňovského], 1933; Ján Hrušovský: *Jánošík*, 1934).

A cseh származású, festőként és illusztrátorként tevékenykedő Jan Hála (1890–1959) a prágai Képzőművészeti Akadémián folytatott festészeti tanulmányokat az 1910–1915 közötti években. Az 1923-as év nyarán rövid ideig Szlovákiában tartózkodott. A táj szépségétől és a Magas-Tátra alatti térség folklórjának gazdagságától elragadtatva még ugyanabban az évben letelepedett egy ottani faluban, Vázsecben[8], s egész további életét ott élte le. Hála idejében Vázsec még a vidéki ember sajátságos életének eleven oázisa volt. A művész egy néprajztudós és dokumentarista alapossággával látott hozzá a vidék festői eszközökkel való megörökítéséhez. Amikor Hála illusztrációkat készített – a vízfestékkel színezett tollrajzot kedvelte –, akkor olajfestményeinek vázseci motívumaiból indult ki. Könyvillusztrációinak hősei azonosak a festményeinek a tipológiájával. De nem csupán a vidéki életképeket megjelenítő kompozícióiról ismert figurális motívumok bukkantak fel ezeken az illusztrációkon: minden valóságos elem, az egész környezet egyedisége Vázsecet idézte (lásd: *Ösvény* [Cestička – ábécéskönyv], 1928; *Városból falura* [Z mesta na dedinu], 1929; *Szlovák nyelvem* [Slovenčina moja], 1933; *A szerelem kútja* [Studňa lásky], 1935).

6 Martin, régi szlovák nevén Turčiansky Svätý Martin; a város a dualizmus időszakában – noha arculatát tekintve inkább egy nagy falunak tűnt – a szlovák szellemi élet egyik központjává vált, és Szlovákia kulturális térképén mindmáig fontos helyet foglal el.

7 A regény Magyarország történetének egyik leghírhedtebb alakjáról, a „vérgrófnőként" is emlegetett Báthory Erzsébetről szól. Újabban egyre többen vitatják, hogy elkövette a terhére rótt bűncselekményeket, a szlovák író műve azonban az évszázadok folyamán kialakult hátborzongató legendárium szellemében elvetemült szadistaként jeleníti meg a címszereplőt.

8 Važec; Liptószentmiklóstól keletre található.

Martin Benka (1888–1971) egyaránt dolgozott festőként, rajzművészként és illusztrátorként; a könyvillusztráció műfajában – miként azt az 1933-ból való *Napfény-paripa* [SIncový kôň] című könyv is tanúsítja – és a festészetben is ugyanazt az eszményt tartotta szem előtt: az ember és a táj monumentális és heroikus voltának a megjelenítését. Festői tanulmányait magánúton végezte: előbb Bécsben egy E. Neumann nevű cseh festőnél, 1909 és 1913 között pedig Alois Kalvoda tájképfestészeti magániskolájában Prágában. Az 1913–1939 közötti években változatlanul a cseh fővárosban tevékenykedett; ebben az időszakban került sor az első kiállításaira. Képei motívumainak nyomában tanulmányutakat tett Morvaország és Szlovákia egyedi arculatú vidékeire. Élete következő éveit Szlovákiában élte le, többnyire Turócszentmártonban: művészi hagyatékának nagy részét jelenleg ebben a városban, a Martin Benka Múzeumban (Múzeum Martina Benku) őrzik. Műveivel 1926-ban és 1934-ben a Velencei Biennálén, 1937-ben pedig a párizsi világkiállításon is szerepelt. Jellegzetes képzőművészeti formanyelvet alakított ki, melynek révén Szlovákia hegyvidéki tájait monumentalizálta s ugyanakkor az egyszerű ember alakját heroizálta. Rajzművészetében a forma stilizálásának és redukciójának az eszközével élt, miáltal a téma lényeges tipológiai jegyeit hangsúlyozta. Illusztrátori munkásságában is hasonló eljárást alkalmazott. Az irodalmi előkép megválasztása éppúgy ezt a felfogásmódot tükrözte, mint annak képzőművészeti transzpozíciója. Sajátságos művészi alapelveit a gyermekkönyvek illusztrációiban is érvényre juttatta. E munkáiban egyszerű kifejezőeszközöket használt – általában fekete-fehér vagy vízfestékkel színezett rajzok kerültek ki a keze alól, amelyek többek között a szlovák mesékhez kapcsolódtak (*A napfény-paripa*). Képeinek és illusztrációinak művészi kifejezésmódja a szlovák altatódalok, mesék és népénekek jellegzetességeivel harmonizál (lásd: *Szlovák altatódalok* [Slovenské uspávanky], 1945; *Mesék Jánošíkról* [Rozprávky o Jánošíkovi], 1955). Martin Benka a szlovák képzőművészeti modernizmus monumentalista áramlatának markáns, nemzeti motivációjú művészi kifejezésmódra törekvő képviselője. Az 1937. évi párizsi világkiállítás ezüstérmén kívül a legrangosabb állami díjakat és kitüntetéseket is megkapta.

A népi szóbeliség hagyománya felé tájékozódó irányzat mellett a kortárs szlovák irodalom műveihez kötődő illusztrátorok képviselték a másik áramlatot. Ebben a tematikai kontextusban jelent meg illusztrátorként Ľudovít Fulla (1902–1980), aki koncepcióját a következőkre alapozta: képzőművészi érzékenység a könyv mint egész iránt; az illusztráció és az irodalmi előkép eszmei és funkcionális összefüggésrendszere; a művészi megnyilatkozás pontos irányultsága, amelyet a gyerekekkel való pedagógiai kapcsolat hitelesít.

Más művészek azt az áramlatot erősítették, amely a különböző helyzetekhez kapcsolódó és a történetek csúcspontjait illusztráló zsánerképeken alapult. Az illusztrátorként, grafikusként, festőként, íróként és pedagógusként tevékenykedő Jaroslav Vodrážka (1894–1984) ebben a felfogásban alkotta meg illusztrációit, készítette elő grafikai szempontból a könyveket, mi több, maga is írt gyermekkönyveket. Vodrážka azon személyiségek közé tartozik, akik alapítókként játszottak jelentős szerepet a művészi igényű szlovák könyv s kiváltképp a gyermekkönyv megteremtésében.

A turócszentmártoni kiadói központ meghatározó képzőművészei közé tartozó Karol Ondreička (1898–1961) a festészeti zsánerkép követelményeivel összhangban készítette el illusztrációit (lásd: *Mesék a hegyekből* [Rozprávky z hôr], 1932).

A múlt század negyvenes éveitől kezdve ugyanezen központ kiemelkedő munkatársai közé tartozott a festőként és illusztrátorként dolgozó Emil Makovický (1908–1986), aki klasszikus szlovák meséket illusztrált. Képzőművészeti tanulmányait 1931 és 1939 között végezte a prágai Iparművészeti Iskolában. Az 1939–1942 közötti években a liptószentmiklósi és a késmárki[9] gimnázium rajztanára volt. Az 1942. évtől a Matica slovenská kiadványainak képzőművészeti gondozásában vett részt Turócszentmár-

9 Liptovský Mikuláš (régi szlovák nevén: Liptovský Svätý Mikuláš), illetve Kežmarok. Liptószentmiklóson akasztották fel 1713 márciusában a leghíresebb szlovák betyárt („hegyi legényt"), Juraj Jánošíkot. A város arról is nevezetes, hogy itt született a szlovák kultúra történetének számos jelentős személyisége.

Miloš Kopták

tonban. Ebben az időben gyermekkönyveket illusztrált és a *Slniečko* című lap művészeti munkatársaként is dolgozott: tevékenysége mindkét szempontból jelentős volt. Az 1949-es évtől szabad foglalkozású festőként folytatta pályáját. A szlovák képzőművészet fejlődéséhez elsősorban az illusztrációival járult hozzá. Rajztehetségét ebben a műfajban is sikerrel érvényesítette. Egyaránt illusztrált hazai szerzőktől származó és a világirodalomhoz tartozó műveket (Mária Rázusová-Martáková: *Tavasztól télig* [Od jari do zimy], 1948; Pavol Dobšinský: *Szlovák népmondák I – V*, 1951; *Drágább a só az aranynál* [Sol' nad zlato], 1957; *Az Ezeregyéjszaka meséi*, 1955). Emil Makovický illusztrátorként főleg a tollrajzot, illetve a vízfestékkel színezett rajzot kedvelte. Az illusztrációkon megelevenedő hősöket és jeleneteket a megírt történet életképeiként komponálta meg. Művészi munkássága ebben az értelemben azonos alapelvekre épülő egységes egészt alkot. Az életképet előtérbe helyező áramlat képviselőjeként a művészi értékű illusztrált könyv szlovákiai úttörői közé tartozik. Az illusztrálás terén végzett munkájáért Emil Makovický megkapta a Matica slovenská díját (1945) és a Kiváló Munkáért elnevezésű állami kitüntetést (1968).

A konstruktivizmus alapelvei a könyv kivitelezésében is érvényre jutottak, s ezen alapelvek továbbfejlesztése és megszilárdítására gyakorolt pozitív hatást a pozsonyi székhelyű Iparművészeti Iskola (Škola umeleckých remesiel, 1928–1939), illetve az intézmény pedagógusai (Zdeněk Rossmann, Ľudovít Fulla). Az Iparművészeti Iskola I. Mojžišová megfogalmazása szerint „a provincializmussal vívott harc központjává lett, s maga köré gyűjtötte a képzőművészeti avantgárd magját". Ennek az alkotóműhelynek az alapelvei érvényesültek minden olyan esetben, amikor a funkcionalitás princípiumait kellett érvényre juttatni az ornamentalitás ellenében. A művészi becsű könyv létrehozására irányuló erőfeszítések szempontjából új alkotói impulzusokat jelentett az illusztrátorok és a könyvek grafikai elrendezését végző mesteremberek gyümölcsöző együttműködése. (Ľudovít Fulla, Ervín Semian, Orest Dubay, Vincent Hložník, Jozef Cincík és Dušan Šulc neve említendő meg ebben az összefüggésben.) A nevezett alkotók könyvművészeti tevékenységét az jellemezte, hogy az illusztrációként szolgáló képet nem úgy fogták fel, mint egy utólagos és kötelezően elhelyezett dekoratív kiegészítést. A könyv művészi jellegét oly módon akarták kialakítani, hogy az irodalmi tartalomból és képzőművészeti transzpozícióból szintézis szülessen.

Az illusztrálás művészete 1945 után is megőrizte magas színvonalát, ami a műfajt megalapozó nemzedék érdeme volt; e generáció művészete a folyamatosság megtörése nélkül fejlődött tovább, vagy legalább az újrakiadások révén maradt jelen: Martin Benka, Ľudovít Fulla, Karol Ondreička, Emil Makovický, Jan Hála, Jaroslav Vodrážka nevét említhetjük ebben a tekintetben. Az 1948 februárja[10] utáni társadalmi helyzet minden ellentmondása dacára a könyvművészet fejlődését több tényező is előmozdította: közéjük tartozott a könykiadók hálózata, a szép- és gyermekirodalom kiadására szakosodott

10 Az 1948 februárjában végrehajtott hatalmi fordulat következtében Csehszlovákiában is rövid idő alatt kialakult és megszilárdult a kommunista diktatúra, amelyet csak 1989 novemberében sikerült megdönteni.

kiadókat is beleértve, a képzőművészeti iskolák fejlődése (a Képzőművészeti Főiskolán önálló tanszéken oktatták a könyvművészetet és az illusztrálás mesterségét), valamint a könyvkiadói programok sora, amelyek keretében a nemzeti kultúra kincsestárába tartozó művek élveztek elsőbbséget. A könyvek illusztrálásában több képzőművész is esélyt látott arra, hogy „menedékre" talál, s elkerülheti az állam által előnyben részesített, ún. szocialista realizmus tendenciáinak a szolgálatát. A gyermek- és ifjúsági irodalom tömeges kiadására irányuló társadalmi megrendeléssel párhuzamosan az illusztrátorok közössége is jelentősen kibővült.

Az epikai jellegű irodalmi előképek túlsúlya, valamint a téma illusztrátori parafrázisának egyfajta epikuma a tárgyias, leíró jellegű illusztráció domináns szerepében tükröződött vissza. A kötelező, kiegészítő szerepet játszó, különböző jeleneteket ábrázoló s következetesen a történethez kötődő rajzok dominálnak, miként azt Aurel Kajlich, Fedor Klimáček, Ľubomír Kellenberger, Štefan Cpin munkái is tanúsítják. Martin Benka rajzművészként és illusztrátorként ebben az időszakban, Pavol Dobšinský: *Szlovák népmondák I – III.* című, 1953-ban megjelent könyvének képeivel jut el pályafutása csúcsára. Az illusztrátorok – rajzművészek – alkotómunkájával párhuzamosan azoknak az alkotóknak a munkássága is érvényre jutott, akik a könyvművészet terén a grafika klasszikus formáinak a reneszánszát tekintették céljuknak. Ebben az értelemben nyilvánult meg Alojz Pepich (1926-1962) vonzalma a fametszet iránt – őt a szlovák irodalom olyan klasszikus alkotóinak a művei motiválták, mint Janko Kráľ' és Pavol Dobšinský. Ernest Zmeták[11] (1919-2004) fametszetei a népdalok, balladák, mesék és mondák által ihletett képzőművészeti elképzelésekként jelennek meg szemünk előtt (lásd: *Szlovák népballadák* [Slovenské ľudové balady], 1948). Róbert Dúbravec (1924–1976) dekoratívan stilizált színes fametszetei a művészi kifejezésmód szóbeli, zenei és képzőművészeti forrásait szintetizálták Ľudovít Fulla koncepciójának a jegyében (lásd: *Jánošík és a tündérek* [Jánošík a víly], 1959; *Fehér tutaj a Vágon* [Biela plť na Váhu], 1968).

A népi szóbeliség képzőművészeti értelmezésére irányuló erőfeszítéshez alapvető módon járult hozzá Ľudovít Fulla. Illusztrációi közvetlenül a népmondák, népdalok és a népköltészet tartalmához és kifejezőeszközeihez kapcsolódnak, s a népművészet ritmusa és színvilága tér vissza bennük (lásd: *Drágább a só az aranynál*, 1952; *Babszem Jankó*, 1957; Pavol Dobšinský: *Szlovák mesék I – II.* [Slovenské rozprávky I – II.], 1953)

A képzőművészeti fejlődés metamorfózisainak sorában alapvető jelentőséggel bír Vincent Hložník (1919–1997) illusztrátori munkássága. Koncepciójában időnként a rajzoló, máskor a grafikus vagy a festő alapállása, olykor pedig a kombinációjuk érvényesül. Illusztrációi tele vannak expresszivitással, dinamikus gesztusokkal, drámai vonásokkal, a rész és az egész, a vonalak és a formák kontrasztjaival. Hložník főszerepet játszott a gyerekekhez és az ifjúsághoz szóló világirodalmi alapművek illusztrálásában, és képzőművészi szemléletmódját tanítványainak is átörökítette. Progresszív szellemiségű illusztrátori erőfeszítései már a hatvanas évektől termékeny visszhangot váltanak ki a könyvművészet terén egyre szerteágazóbb tevékenységet folytató alkotók körében. (Viera Bombová, Albín Brunovský, Viera Gergeľová, Ľuba Končeková Veselá, Ján Lebiš és Teodor Schnitzer tartozik ide, egy másik hullámban pedig Dušan Kállay és tanítványai.) A szlovák könyvillusztráció odahaza s külföldön is tartós helyet vívott ki magának az érdeklődés homlokterében.

Fordította és a jegyzeteket írta:
G. Kovács László

11 Massányi Ödönhöz hasonlóan vele is találkozhatunk Zmeták Ernő néven. A művész egyébként érsekújvári (Nové Zámky) születésű volt.

Dušan Kállay

Dana Moravčiková

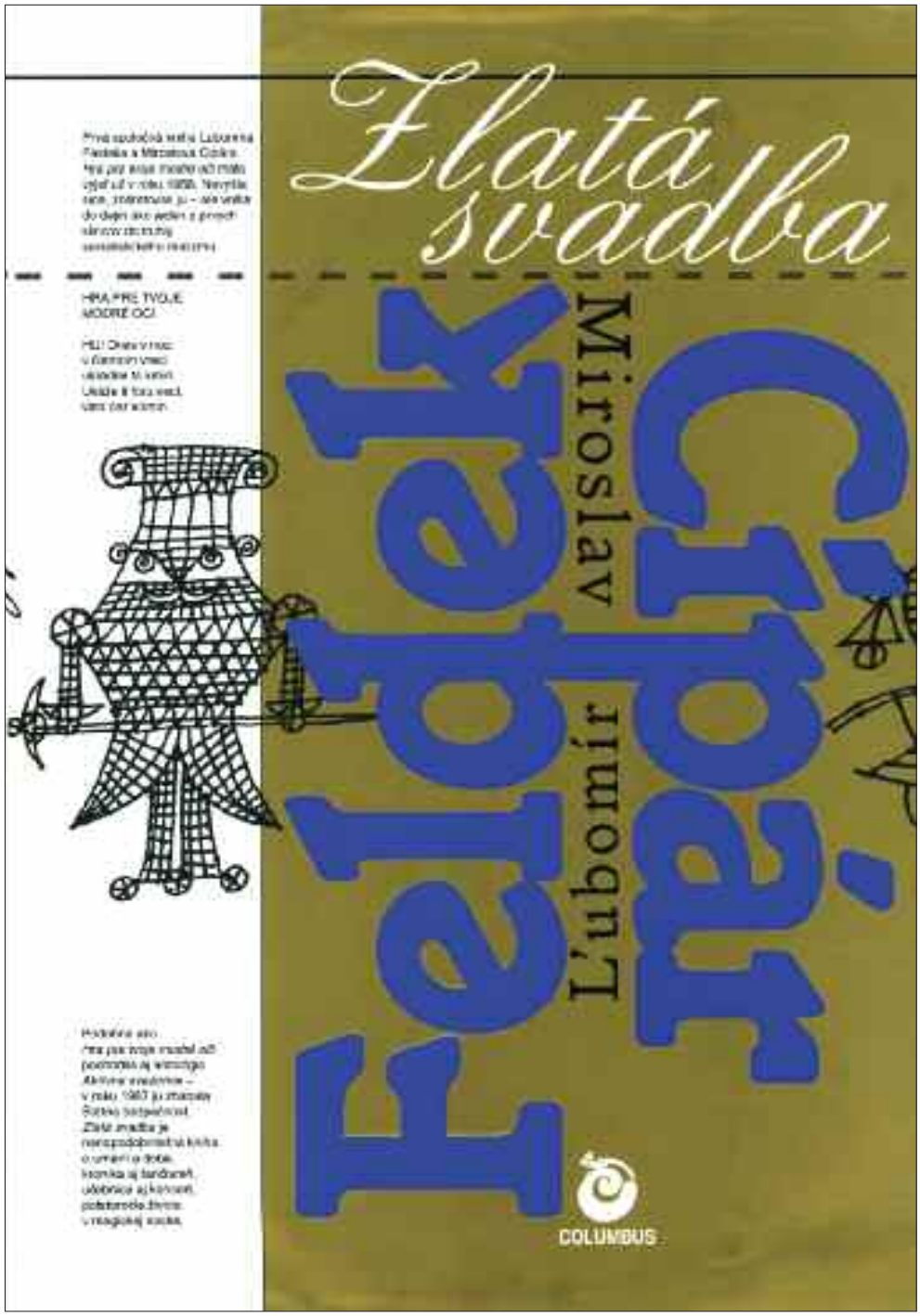
Dušan Kállay

Kamila Štanclová

Svetozár Mydlo

L'uboslav Pal'o

Viera Gergelová



L'ubomír Feldek – Miroslav Cipár: Zlatá svadba/*Aranylakodalom*. Bratislava, 2011. Columbus

Vesztróczy Éva

EGY NAGY GENERÁCIÓ ÖT ÉVTIZEDE

EGYBEFONÓDOTT ÉLETUTAK: FELDEK ÉS CIPÁR

A pozsonyi Columbus Kiadó a közelmúltban különleges kiadványt jelentetett meg *Zlatá svadba / Ľubomír Feldek & Miroslav Cipár (Aranylakodalom / Ľubomír Feldek & Miroslav Cipár)* címmel, amely a szlovák irodalom és könyvkiadás e két emblematikus személyiségének immár több mint ötven évet felölelő „munkakapcsolatáról" és szoros barátságáról nyújt rendkívül árnyalt képet.[1] Mindketten azon generáció tagjaként léptek a színre, amely alapvető hatást gyakorolt Szlovákiában a gyermekirodalom és az illusztráció formálódására a 60-as évek folyamán.

A Sztálin halála után bekövetkezett enyhülés fuvallata az egykori szocialista táboron belül itt is megérintette az értelmiség és a művészek fiatal generációinak képviselőit, akik már az 1950-es évek végén a megszólalás új útjait kezdték keresni. Feldek az 1957-es évet tekinti mindkettőjük számára sorsdöntőnek, amikor is a Mladé letá kiadó versenypályázatot hirdetett irodalmi mű megírására a legfiatalabb gyermekkorosztály kategóriájában. Az első helyezett a későbbi ún. Nagyszombati Csoport[3] tagja, Ján Stacho lett. Feldek pályaművéhez Cipár készítette az illusztrációkat, amely végül

1 Miroslav Cipár 1959-ben házasodott össze feleségével, Vilmával. A jubileumi kötet megjelenését részben ennek évfordulójához kapcsolták, a megemlékezés ünnepi gesztusaként, miközben Ľubomír Feldek utalt benne arra is, hogy épp 1959-ben zúzták be az illusztrátorral közösen jegyzett első gyermekkönyvüket, a *Hra pre tvoje modré oči*-t, hozzátéve, hogy *„A művészetben az a gyönyörű, hogy szabad lehet akkor is, amikor nincs szabadság"*. A *Zlatá svadba / Aranylakodalom* tehát egyfajta metaforája az élet és a művészet egységének, amelyben a két alkotó barátsága kiemelt szerepet kapott.

2 A „Trnavská skupina" (Nagyszombati Csoport) 1958-ban jött létre. A Mladá tvorba című folyóiratban publikáltak. A csoport tagjai – Ľubomír Feldek, Ján Stacho, Jozef Mihalkovič, Ján Šimonovič és Ján Ondruš – elutasították az irodalmi sematizmust, s a 60-as években a konkrét költészet kifejezésbeli eszközeit részesítették előnyben.

3 A *Hra pre tvoje modré oči (Játék a te kék szemedért)* című művét Feldek besorolta a felnőtteknek szánt első prózai válogatásába is, amely 1961-ben jelent meg *Jediný slaný domov* (Egyetlen sós otthon) címmel.

a harmadik helyen végzett, Miroslav Válek írásával megosztva. A *Hra pre tvoje modré oči* (*Játék a te kék szemedért*) a hivatalos kultúrpolitika által támogatott irodalom sematikus, gyakorta didaktikus felfogásával állította szembe a gondolat alkotói szabadságát. Az író éjszakai kalandra hívta az olvasót – egy cirkuszba, ahol különféle zöldségek az előadás szereplői. A teremtő képzelet elrugaszkodott a valóságtól, a téma feloldódott a képalkotás és a szókapcsolatok játékában. Az utókor is úttörő lépésnek tekinti e mű 1958-as megjelenését, a fiatal írógeneráció „manifesztumaként" tartja számon, részben azért, mert bár szigorúan egymást váltva, formailag mégis kötetlenül kerültek egymás mellé a prózai és lírai szakaszok, s közben Feldek úgy igazodott a gyermekolvasó valóságértelmezésének logikájához, hogy azon esztétikai elveket követte, amelyeket később a felnőtteknek szóló lírájában és prózájában is érvényre juttatott.[4] A *Hra pre tvoje modré oči*-t nem sokkal megjelenése után bezúzta a politikai hatalom, s az akkor még egyetemista írót elbocsátották a *Mladé letá* szerkesztőségéből. E korai negatív élettapasztalata maradandó hatást gyakorolt rá, s arra ösztönözte Feldeket, hogy művét beválogassa a jubileumi antológiába, ahol a szöveg mezőjét az egymás mellett sorakozó Cipár-illusztrációk sávja osztja két részre. A zárt elemekből építkező, szikáran leíró jellegű képek esetében nyomát sem látjuk még a később olyannyira jellemző „barokkos" burjánzásnak. Az ábrázolt alakokat és tárgyakat azonban

4 A manifesztumot Ľubomír Feldek fogalmazta meg,

világító „neon" körvonalak rajzolják meg, így álomszerűen lebegnek a transzcendentális sötétkék terekben. A gyermekkönyvek fiatal szerzői ez idő tájt már tudatosan kezdték vizsgálni, hogy a célközönség kognitív fejlettségének a felnőttektől eltérő szintje vajon egyet jelent-e az alkotás egyfajta beszűkült eszköztárának lehetőségével. A *Mladá tvorba* 1958. évi áprilisi számában három manifesztum jelent meg a korabeli szlovák költészet és műfordítás helyzetével kapcsolatban, s a *Bude reč o literatúre pre deti* (*A gyermekirodalomról lesz szó*) című az írói hitelességet, mint kizárólagos követelményt tűzte ki zászlajára.[5] A *Zlatúšik* (1965) című Feldek-elbeszélésben egy kisfiú és egy kislány keresi együtt azt a titokzatos ismeretlent, aki újra és újra megszólítja őket, de nem lehet tudni, honnan jön a hang. Az egyes, illetve többes szám első személyben elmesélt történet konkrét eseményei csak a „keretet" adják, s végül a titokra sem derül fény, ám egyáltalán nem támad hiányérzetünk az olvasás befejeztével. Üzenetközvetítő ereje a novella valóság-feletti szintjének van: személyes hangvételének, az újra és újra felhangzó mágikus hívó szóból felsejlő titoknak, a két gyermek bizakodásának, hogy sikerül közösen megfejteniük a rejtélyt, az együtt-cselekvésükből származó összetartozás élményének. A rendre megismételt kijelentés – „én, és az én legjobb barátom, Olga" – is e benyomásunkat erősíti, s közben a gyermeki szemléletet is érzékelteti. Miroslav Cipár a szöveg mellé fekete-fehér illusztrációkat készített, afféle „árnyképeket". Amorf formafoszlányok síkjaiban futó, kanyargó vonalak segítségével ábrázolta a két gyermek alakját, a házat, a könyvtárat és a könyvtárost, vagy a létrát cipelő festőt. A „pozitív" és „negatív" képrészletek egymást térben kiemelő kontrasztos játékának egyenrangú elemei lettek a háttér köztes mezői is. Cipár a 60-as évekbeli illusztrációkon az emberi alakokat és tárgyakat, valamint a szöveg betűit is

5 in: GRIF GRAF 2001–2002/1-2, 43. o.

a kollázstechnika stílusára „hasított" foltokból rakta össze, miközben nyughatatlan, „különc" formái már igazi, „Cipárosan" mozgalmas kompozíciókat eredményeztek, amelyek a színértékek különbözőségének térbeli erőviszonyaiban rejlő lehetőségeket is kiaknázták. Az eseménydús komponálás tudatos részévé vált nagyon korán a szöveg, azaz a betű is, mint vizuális jel, amely tevékenyen részt vett a kompozíció egyensúlyának megtartásában. Az 1960-as években megjelent leporellók oldalain (Feldek: *Telefón*, 1963; Feldek: *Kuchárska knihy pre deti / Szakácskönyv gyermekeknek*, 1968) a szavak ott bukdácsolnak vagy ágaskodnak, a mondatrészek rövid sorai ott haladnak el a kanyargó telefonzsinór mellett vagy az úthenger kereke alatt, meghúzzák magukat a szakács domb-pocakján, illetve sugarak módjára illeszkednek a fűrész sebesen forgó lapjához, s mint valami vizuális költemény, a kipattanó szilánk képzetét keltik. *„A látszólag naiv kézjegy stílusa... kifinomult, átgondolt munkamenetről árulkodik, melynél Cipár (talán öntudatlanul, de inkább nagyon is tudatosan) kiszámítja minden toll- vagy ecsetvonás hatását."* – írta Ľubomír Longauer.[6]

A Miroslav Cipár munkásságát ismertető vagy értékelő egyéb írásokhoz hasonlóan Feldek sem felejti el megemlíteni a jubileumi kiadványban, hogy az illusztrátor formavilágára közvetlenül hatott a szlovák kézművesség egyik jellemző területe, a drótművesség, amelynek alapja a szál hajlítása.[7] Az 1970-as évektől a vonal lett nála a vizuális üzenetközvetítés meghatározó eszköze. Feldek: *Kúzelník a kvetinárka / A bűvész és a virágáruslány* (1972) című meséjének témája a nyelvi humornak és a történet fordulatainak szerves kapcsolatában elevenedett meg, az illusztrációk pedig már ívelt vagy hullámzó apró rajzos részletek zsúfolt tarka halmazaként jelentek meg a próza mellett.[8]

6 In: *Zlatá svadba*, Columbus, Bratislava, 8. o.

7 A *Kúzelník a kvetinárka / A bűvész és a virágáruslány* c. meséből M. Cipár közreműködésével, Vlastimil Herold rendezésében 1985-ben animációs film is készült.

8 Marta Bábiková: Rozhovor s grafikom a ilustrátorom Miroslavom Cipárom / Maximalisti sú požehnaním pre knihu (Beszélgetés a grafikussal és illusztrátorral, Miroslav Cipárral / A maximalisták áldást jelentenek a könyv számára) az Irodalmi Információs Központ honlapján, www.litcentrum.sk/28980

A „rendet", azaz az egyensúlyt egy-egy tárgy méretbeli dominanciája, az ismétlődő motívumok ritmusa, illetve a színek hideg-meleg vagy komplementer kontrasztja teremti meg a képeken. Miroslav Cipár életművében fontos szerepet kapott a tipográfia, érdeklődése több irányban tájékozódott. Számtalan borítóterve jelent meg az évtizedek során. Betűi és illusztrációinak alkotóelemei közös gyökerűek, a stilizálás útját választották. Stílusuk is párhuzamosan változott, kölcsönösen igazodott egymáshoz. Az 1970-es évektől a betűk karaktere lágyabbá, oldottabbá vált, esetenként a finom vonalú virágornamentika jellegét öltötték magukra *(Antonín Ottmayer: Tajomná láska /Titkos szerelem/,* 1980*)*, máskor a felirat és a kép burjánzó stilizált motívumokból építkező, áttört csipkeszövedékként tűnt fel a lapokon (*Ľ. Feldek: Hviezdičková rozprávka / Csillagos mese,* 1971, *Ľ. Feldek: Jantárový svet / Borostyánkő világ,* 1977), s az illusztrátor humora gyakorta groteszk vonásokat mutatott. A nyolcvanas évek elején megjelentek Miroslav Cipár életművében a kalligrafikus betűk. A gondosan megrajzolt, historizáló karakterű írást tudatosan vitte el abba az irányba is, hogy a míves vonalak *(Gustáv Reuss: Hviezdoveda lebo Životopis krutohlava,* 1980–1984*)* sűrűn halmozva egymáson fussanak keresztül (*Kalligráfia P.F,* 1980*)*, s ezáltal a felirat olvashatatlanná váljék. Végső állomásként gomolygó vonalszövedéket láthatunk a papíron *(Antikalligráfia,* 1982*)*, ám a művészetellenesnek tűnő gesztus mégis megőrzött valamit a dekoratív rajz irányított vonalvezetéséből, így az informel és a tasizmus felfogásával szemben a vizuális közlés eszközét nem tekinthetjük eredendően autonómnak. Ľubomír Feldek szerint Miroslav Cipár úgy szemléli a világot, mint a kép és a szó szimbiózisát. A 80-as években készült számos tusrajzának alakzatai a tárgyi tartalmaktól való elvonatkoztatás előrehaladott állapotát mutatták, átmenetet képeztek a kép és az absztrakt jel között, egyszerre tűntek fura hajladozó teremtményeknek és betűk körvonalainak. Cipár több intézmény, szervezet, fesztivál, sajtótermék logoját készítette el, amelyek eredményes pályát futottak be, napjainkban is aktívan betöltik funkciójukat, élnek az emberek köztudatában (BHS – Bratislavské hudobné slávnosti /Pozsonyi zenei ünnepségek, SNG – Slovenská národná galéria /Szlovák Nemzeti Galéria, Mladé letá kiadó...). Szemléletét világítja meg az is, ahogyan a pozsonyi nemzetközi biennálé logoja létrejött: *„A BIB logojának elkészítésére nem hirdettek semmilyen versenyt. Természetesen arról tanakodtunk, hogy a rendezvénynek kellene, hogy legyen díja. Úgy képzeltem el, mint egy gyönyörű kazettát, amelyben tipikus mesetárgyakat rejtettek el, mint arany patkót, arany tollat, arany hajat... A BIB előkészítésében részt vettek a Mladé Letá kiadó és a Könyvkultúra Központjának munkatársai, továbbá mi, a Képzőművészeti Főiskola hallgatói, akik már kiadókkal dolgoztunk együtt – Albín Brunovský, Ján Lebiš, Viera Gergel'ová, Viera Bombová és én. Ültünk a Daxe kávéházban Dr. Dušan Roll-lal, és Ondrej Mariassyval vagy Laco Nesselman-nal, erre már nem emlékszem – azon gondolkoztunk, hogyan kellene hívni a rendezvényt, és milyen logo-ja legyen. Dr. Dušan Roll azt akarta, hogy a név tartalmazza*

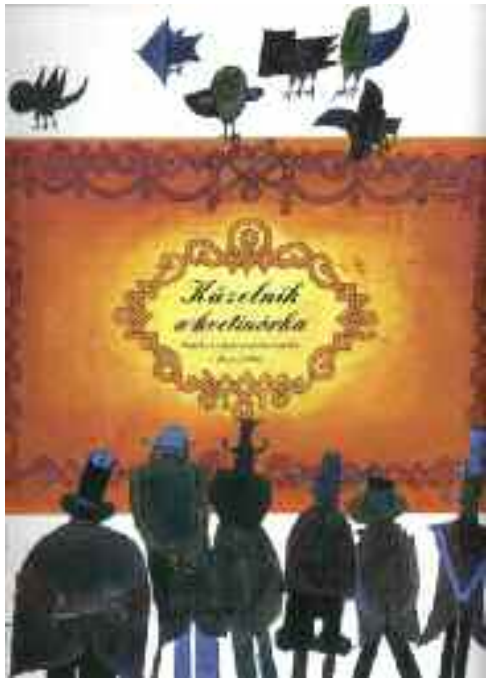
a Bratislava, biennálé és az illusztráció szavakat. Leírtuk e három szót, és megkaptuk a BIB rövidítést. Tulajdonképpen készen volt a logo. Nem csináltam mást, csak háttal egymáshoz fordítottam a két bét, középen pedig maradt az i, amelyet kicsire változtattam, hogy úgy nézzen ki, mint egy gyermek, és az i felett a pont lett a gyermektest felső részén a fej... René Murat azt írta..., hogy a szerző a labdával játszó gyermekek szimbólumát alkalmazta".[9] A Pozsonyi Illusztrációs Biennálé (Bienále ilustrácii Bratislava – BIB), mint versenykiállítás napjainkban is a gyermekkönyvillusztráció területén megszületõ legfrissebb eredmények nemzetközi szintű megmérettetésének elismert fóruma, amelyen Miroslav Cipár is több alkalommal sikeresen szerepelt.[9]

A *Zlatá svadba / Aranylakodalom* című antológia szerkesztői koncepciója kollázsszerűen rendezte egymás mellé a valóság eltérő szintjeit közvetítő dokumentumokat: rövidebb-hosszabb szemelvényeket kronologikus sorrendben Ľubomír Feldek azon irodalmi műveiből, amelyek Miroslav Cipár illusztrációival jelentek meg annak idején, továbbá Olga Feldeková, a fiuk, Martin Feldek, egy irodalomtörténész és egy művészettörténész írását, valamint Cipár számtalan illusztrációját, tipográfiai tervét. A gondolatmenet fő irányát azonban az író visszaemlékezései határozzák meg, aki felidézi a két életút újra és újra ismétlődő kereszteződésének körülményeit. Kettejük alkotói profilja bontakozik ki a szemünk előtt az antológiában, amely közben művészetről, barát-

9 Mária Ďuríčková *Zlatá brána (Arany kapu)* című antológiája M. Cipár illusztrációival 1977-ben elnyerte a *BIB Arany Medálját,* valamint a Padovai Egyetem *Európa Díját,* Ďuríčková további köteteinek – *Biela kňažná (Fehér hercegnő)* és a *Dunajská kráľovná (A Duna királynője)* – illusztrációi pedig az *1973-as* és *1977-es BIB Plakettjét.* Miroslav Cipár további rangos kitüntetések tulajdonosa: 1975-ben, 1979-ben és 1994-ben megkapta a *Legszebb Könyvért* versenyben *A Kultúráért Felelős Miniszter Díját,* 1979-ben a *Ľudovít Fulla Díjat,* 2001-ben pedig a *Ľudovít Štúr Rend I. Fokozatát.*

ságról, elkötelezettségről, emberségről, szerelemről gondolkodtat el bennünket.

A kiadvány a gyermekek számára is kínál irodalmi és vizuális élményeket. Mindezeken túl azonban felvillant valamennyit Ľubomír Feldek és Miroslav Cipár generációjának azon társadalmi–politikai tapasztalataiból is, amelyek azt eredményezték, hogy esetükben az egymás iránti tisztelet összeforrott a gondolat és az alkotás szabadsága iránti elementáris igénnyel, s az általuk létrehozott gyermekkönyvek ennek termékeny talajává válhattak.


Kúzelník
a kvetinárka

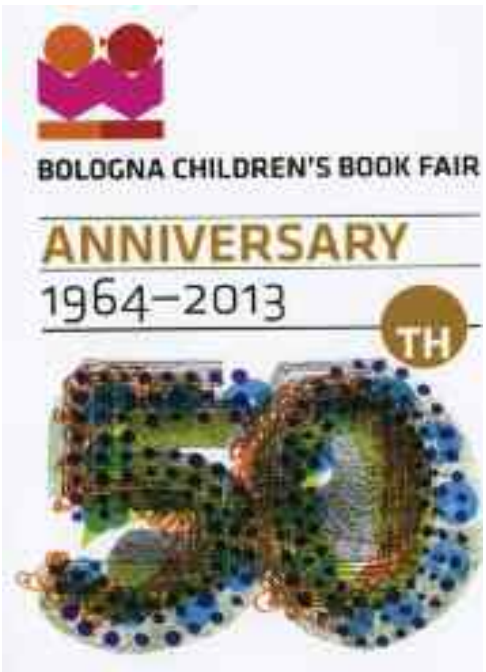
KÚZELNÍK
a kvetinárka
RAMONA

5x Botafogo
LUBOMÍR FELDEK

L'ubomír Feldek – Miroslav Cipár

Kiállítás megnyitón a Szlovák Nemzeti Színházban: Kopócs Tibor, Virág Jenő és Miroslav Cipár, Bratislava, 2011. szeptember 5.

Miroslav Cipár a BIB 2011-es sajtótájékoztatóján (mellette: Miloš Kopták)



A Bologna Gyermekkönyv-vásár logója

Satoe Tone (J)

Peter Sis (CZ/USA): A madarak tanácskozása

P. Szabó Ernő

AZ ÁLLATOKRÓL, BOLOGNÁBAN

Állatok királysága – ezt a címet kapta Valentina Ceci sorozata, amelyet Bolognában az idei nemzetközi gyermekkönyvvásár (március 25–28.) központi illusztrációs kiállításán láthattunk. És valóban: évről évre több ezren küldik be munkáikat erre a tárlatra a világ minden részéről, s legyen szó a fiction vagy a non fiction kategóriában kiállított művekről, azok jelentős része szinte minden alkalommal az emberek és állatok világa közötti rokon vonásokkal, a kettő közötti átjárhatósággal foglalkozik. Bolognai tükörben szemlélve úgy tűnik, ma ugyanolyan népszerűek az állatfigurákban, karakterekben, történetekben megfogalmazódó igazságok, mint a kezdet kezdetén, éppen félszáz évvel ezelőtt, amikor a vásár elindult. Annál is inkább, mivel az idei bolognai nemzetközi gyermekkönyv-vásáron egy újabb nagyszerű találkozásnak lehettünk tanúi: egy középkori költemény és egy kortárs illusztrátor egymásra találásának. A művet, *A madarak tanácskozását* (Nantiqu 't-Tayr), a 4500 soros költeményt perzsául írta 1177-ben Farid ud-Din Attar, s arról szól, hogy a világ madarai összegyűlnek, hogy megegyezzenek abban, ki a Föld legjobb (madár) királya. A búbos banka vezetésével útra kelnek tehát, hogy a legendás Simorgh nevű madarat (az európai főnix megfelelőjét) megtalálják valahol a világ végén, ám amikor lakhelye közelébe érnek, nem a keresett madarat látják meg, hanem egy hatalmas tó felszínét, amelynek tükrén saját gondolataikat, vágyaikat látják tükröződni. Aki pedig a történetet megrajzolta, az Peter Sis, cseh születésű, a nyolcvanas évek eleje óta az Egyesült Államokban élő művész, aki a vásár idei központi kiállítását kísérő katalógus címlapját rajzolta a 2012-es Andersen-díj kitüntetettjeként, s aki egyáltalán nem mellesleg az autonóm és alkalmazott grafika legkülönbözőbb területeivel foglalkozik. Ami pedig magát a vásár központi kiállítását illeti, az 1967-ben indult sorozat mostani bemutatójára 64 országból 3147 művész küldte be műveit, közülük 77 alkotó lapjai kerültek közönség elé. Az enyhe japán fölény mellett néhány európai nemzet – olaszok, franciák, németek – kiváló szereplése, a hagyományosan erős iráni részvétel jellemezte a kiállítást, amelyen, például a mongol Balomaa Baasansurennek köszönhetően új színek, hangulatok is megjelentek. A japán Kouki Tsuritani fametszetei, Akira Hamano felhőjátékot idéző kompozíció vagy Satoe Tone magányos békájának a kalandjai éppen olyan izgalmas, egyéni világot jelentettek, mint az olasz Marco Soma lapjai, amelyeket egy egész békauniverzum népesít be. A brazil Viktor Tavares állat-társadalma egy makettváros falai között jelenik meg, Marion Cluzel munkáin a táj panorámaképeken terül ki, Bente Olesen Nyström a folytonos léptékváltásnak köszönhetően különböző nagyságrendeket illeszt egymás mellé. Kathrin Göpfert a festői eszközökhöz társítja a fotót. Veronika Holecová a linómetszés mostanában meglehetősen háttérbe szorított technikáját használja fel, míg Ha Yeon Jung textilkollázsból formálja meg állatfiguráit.

Sikeresen szerepelt a vásáron a Magyar Illusztrátorok Társasága tíz tagja is. Igaz, a MIT nem büszkélkedhet félévszázados jelenléttel, a magyar illusztrátorok először 1996-ban jelentek meg Emilia-Romagna fővárosában, azóta viszont megszakítás nélkül jelen vannak ott. E jelenlétnek meghatározó szerepe volt abban, hogy 2006-ban Magyarország lehetett a vásár díszvendége. A díszvendégség múltán (ahogyan az előtte is így volt) a részvételre fordítható összegek aligha hasonlíthatók össze a 2006-ossal, mindazonáltal az utóbbi évtizedben nem egyszerűen jelen van, de 2009-től újra évente kiadott katalógussal dokumentálja tevékenységét a társaság. A 2009-es visszatekintő katalógus után egy-egy év tevékenységére koncentrál az adott esztendő kiadványa, 2011-ben például a fiatal illusztrátorok közül mutatott be néhányat, 2012-ben a díjazottak alkotásai között válogatott, az idei pedig – mintha csak ráéreztek volna arra, milyen

Boloma Baasasuren (MGL)

Viktor Tavares (BR)

Bente Olesen Nyström (S)

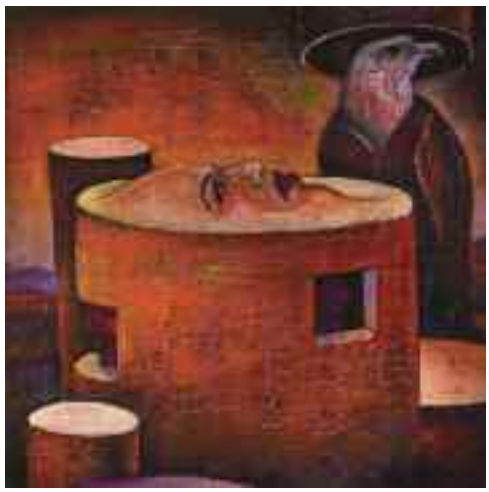
Ha Yeon Jung (ROK)

Veronika Holecová (SK)

Marco Somá (I)

Akira Hamano (J)

Valentina Ceci (I)



Szurcsik József

Oilver Arthur

tendencia jellemzi a vásár egészét is – egy most induló tematikus kiállítás-sorozat első állomása, az *Állatok az illusztrációban* című kiállítás tíz alkotóját, illetve azok három-három munkáját mutatja be. Három generáció tagjainak a műveit prezentálja, a kiállítók eltérő szemléletmóddal, stílusban, a grafikai és festői eszközöket egyéni módon ötvözve közelítenek a művészettörténeti előzményeit, kortárs megközelítéseit tekintve egyaránt szinte behatárolhatatlanul gazdag tematikához. *„Az emberek állatokhoz való viszonya történelmi koronként változott* – ajánlja az összeállítást az olvasók figyelmébe a bevezető. *Más volt az őskorban, más az ókorban, más a középkorban és más ma. Most itt a 'történelem végén' lelkiismeret furdalásunk van, mert megsértettük az Isteni Törvényt és visszaéltünk a ránk bízott javakkal. A teremtés rendjében előttünk voltak és mi utánunk jöttünk. Ma számtalan szervezet működik védelmükben, felismerve, hogy pusztulásuk a mi pusztulásunkat is jelenti. De végül osztoznunk kell velük az apokalipszisben…"* Vagy meg kell állítani azokat a folyamatokat, amelyek az apokalipszis felé vezetnek, s ehhez nem árt ismerni azokat az összefüggéseket, amelyek a világ egészét, benne az állatvilág fejlődését, az egyes állatfajok által képviselt értékeket, szimbolikus tartalmait meghatározzák. Erre figyelmeztetnek Rényi Krisztina lapjai, amelyek a középkori kódexek miniatúráinak aprólékosságával és dekorativitásával mutatják be az állatövi jegyeket, amelyek az egyéni sorsokhoz éppen olyan szorosan kötődnek, mint történelmi korokhoz, kultúrákhoz. *„Emlékeztetnek bennünket, szimbolizálják tulajdonságainkat, az állatok ősi jelképrendszerén keresztül legjellemzőbb belső énük bennünk is él. Az Isteni Rendben egyek vagyunk"* – kommentálja műveit Rényi Krisztina. Jankovics Marcell, a gyermekkora óta természetközelségben élő alkotó, akinek könyvei közül több is mitologikus, illetve a mesék világában megszületett állatokhoz kötődik – *Parazsat evő paripa, Ének a csodaszarvasról, Fehérlófia* –, olyan meseillusztrációkat mutatott be Bolognában, amelyek állathősei, az ember világában megjelenve a földi és az égi szférát, a közvetlen közelségben megjelenő, illetve a szemhatáron túli jelenségeket kötik össze. Ugyancsak elképzelt misztikus, mesés állatok, illetve a középkori bestiáriumok mintájára valóságos állatok jelennek meg Véssey Gábor

monokróm alkotásain, „vallásos erkölcsi, többnyire allegorikus értelmezéssel". Szemadám György három madárportrét, madárprofilt mutat be, premier plánból, illetve az érett reneszánsz portréművészetét jellemző térbeli elhelyezésben, a „Teremtés csodájaként". Művészettörténeti utalások jellemzik Hegedűs 2 László állat-ember fejeit, Pataki Tibor emberi karaktereket fedez fel különböző állatokban, Sárkány Győző monokróm rajzain azok a képzelt lények jelennek meg, amelyek *„gyakran feltűnnek álmaimban és olykor beszélgetek velük és értem őket"*, Szurcsik József művein a közismert profilokhoz madár- és bikafejek társulnak. Hegedűs Hanna Léna agárverseny inspirálta lapjai egyszerre érzékeltetik azt a harmóniát, szépséget, amely a képeken megjelenő állatok mozgását, felépítését jellemzi, s azt a fajta szellemiséget, amely az előbbivel teljes ellentétben a versenyeztető emberek világát meghatározza. Oilver Arthur munkái sajátos szimbólumtárként vonultatják fel azokat az állatfigurákat, amelyek egy-egy témát, emberi tulajdonságot, képességet illusztrálhatnak. A két fiatal alkotó jelenléte annak a folyamatnak a része, amelynek során a Magyar Illusztrátorok Társasága évente ismétlődő bolognai kiállításain következetesen törekszik arra, hogy a már többször is bemutatkozott, jelentős mesterek és a középnemzedék meghatározó jelentőségű tagjainak művei mellett egyre több most induló alkotó, ígéretes tehetség is jelen legyen. Ez pedig az idén azért is jelenthet kárpótlást, mert a központi illusztrációs kiállításon ezúttal nem szerepelnek magyarok. Remélhetőleg jövőre oda is visszatérnek.

Rényi Krisztina

Könyvborító

Flache Gyula: *Besztercebányai városrészlet,* 1932 körül

Angyal Géza: *Körmöcbánya, Óváros,* 1912

Szabó Lilla

A FELVIDÉKI MAGYARSÁG KÉPZŐMŰVÉSZETE 1920–1937

Kubička Kucsera Klára művészettörténész könyve, *A Szlovenszkói Képzőművészek Egyesülete – SZKE. Jednota Výtvarných umelcov Slovenska – J.V.U.S.* már alcímében megjelöli a feldolgozás témáját; az egyesület *„működésének története és összefüggései a magyarországi, valamint a csehszlovákiai művészeti élettel 1920 – 1937"*.

Több évtizedes hiánypótlást jelent a szlovákiai magyar, a magyarországi, a cseh és szlovák 20. századi művészettörténeti feldolgozásainkban és ismereteinkben a szép, igényes külsővel, kiváló műtárgy-reprodukciókkal is feltűnő kötet.

A magyar és szlovák művészettörténészek léptennyomon érzékelhetik a 20. századra vonatkozó kutatások hatalmas adósságát. Ennek „fényében" is megkérdőjelezhető, hogy egyáltalán voltak-e kutatások az első világháború utáni magyar képzőművészettel kapcsolatban. Máig nem beszélhetünk képzőművészetünk feldolgozottságáról. De az igazán valós képet tükröző átfogó értékelés is hiányzik. A rendszerváltoztatás óta eltelt több mint két évtized alatt sem történt meg az, ami a magyar irodalomban megvalósult. Minden magyarul író szerző a huszadik századi magyar irodalom részese, bárhol született vagy élt, illetve él és alkot. Egy kritériuma van: az irodalmi, a kulturális érték.

Gyakorlatilag a rendszerváltásig mindkét országban – Magyarországon és Csehszlovákiában – uralkodó abszurd helyzet valódi gyökerei az új ország, Csehszlovákia Trianon utáni megalakulására vezethetők vissza. A szocializmus évtizedei alatt pedig ugyanaz a mentalitás öröklődött tovább, mint amit a húszas évek képzőművészete kapcsán a szlovákiai magyar művészettörténész kötetében is olvashatunk. De ezt a szituációt, társadalmi-politikai irányelvet megerősítette még két további, gyakorlatilag egy tőről fakadó tényező. A szocializmus politikailag és kulturálisan egysíkú, saját kultúrát teremteni akaró és kényszerítő ideológiája. Ebben nem „létezett" a többségi nemzettől eltérő más kultúra és hagyomány. Lassú, de politikailag az internacionalizmus hangsúlyozásával hatásos felszámolásra volt ítélve a Felvidéken élő magyarság és vele együtt képzőművészeti értékei, múltja és jelene. Ugyanannak a rendszernek az alattvalójaként, Magyarország pedig idegenként, mint „külföldiekre" tekintett a felvidéki, kárpátaljai, erdélyi, délvidéki és vajdasági magyarokra.

Mai perspektívából tekintve vissza: a Trianon után szülőföldjükön élő magyarokat a nemzettől, Magyarországtól elválasztó új közép-európai határok legalább akkora választóvonalat jelentettek, mint az óceán a hazai és az amerikai magyarság között. A másik, a kultúrában, így a képzőművészetben diktatórikusan uralkodó szocialista realizmus, ami felülírt és tagadott minden más szemléletet és művészeti stílust.

A könyv kapcsán felmerül az az érzékeny kérdés is, hogy a két világháború közötti képzőművészet tekintetében az egyéni művészpályák mellőzése mellett fokozottabban háttérbe, a „nem létezésbe" szorultak, szorították a művészeti egyesületeket. Nem véletlenül: hiszen azok egy többségi csoportos akarat, elhatározás, szellemiség, szervezettség és program alapján alakultak meg. Ami túlmutatott az egyéni személyes megnyilvánulásokon, ambíciókon. Főként pedig az elcsatolt területeken megalakult magyar egyesületek jelezték a magyarok magukra találását, erejét, az önmegmutatás és lét iránti természetes igényüket és nem kevésbé érdekképviseletét. Tehát, mint ahogy az egységben az erő parancsánál fogva jöttek létre, ugyanezen oknál fogva a történelem és kultúra porondjáról is mindörökre megsemmisítve le lettek söpörve.

Annak ellenére, hogy nagyon sokáig váratott magára a szlovákiai magyarság képzőművészeti életét, törekvéseit bemutató könyv, az idő sajátos módon a könyv előnyére vált. Kubička Kucsera Klára kiváló, mondhatni egyedülálló könyvet, monográfiát írt, ami sokkal több annál, mint a SZKE történetének a bemutatása. Félretéve – elfeledve a több évtizedes – közel egy évszázados, a szlovákiai magyarság önképével és minden megnyilvánulásával kapcsolatban a szlovákok iránti álságos „érzékenységet", kiváló szakmunkát és feltárást nyújt az olvasó és a szakemberek kezébe. De a másik oldalról tabukat is ledönt. Szakemberként, a két világháború közötti közép-európai stílustendenciák, műhelyek pontos ismeretében hitelesen helyezi el a SZKE képzőművészeti színvonalát a cseh és a magyarországi korabeli művészetben. Szlovákiai magyarként nem finomítja, „szépíti" az egyesület képzőművészeinek esztétikai, művészi színvonalát. Tényként közli – sajtókritikákat bőven idézve – az óriási különbséget, amit a SZKE prágai, 1922. évi kiállítása is igazolt, a felvidéki képzőművészet és a magyarországi képzés konzervatív voltát a cseh kiállításokon már megjelenő modern irányzatokkal szemben.

Azaz, a szerző vállalja a SZKE képzőművészeti színvonalának a megítélését, amit ugyanakkor nem az avantgárd művészet mellett vagy a hagyományos, konzervatív művészet szemlélet ellenében tesz. Hiteles dokumentumokra hivatkozva tényszerűen tárja fel a problémákat és mutatja be a SZKE megalakulásának és működésének a körülményeit. Az egyesület történetének a feldolgozásában két dolgot feltétlenül meg kell állapítanunk. A szerző kiválóan tudta tartani magát a címben feltüntetett témához. A könyv nagyszerű szerkezetének köszönhetően nem veszett el a „csábító" részletekben, elemzésekben. A kötet második részében az egyes művészek életpályáját ismerteti. Hozzátehetjük: a megbízható, pontos adatokhoz kiváló bibliográfiát sorakoztat fel. A szakma külön köszönetét fejezheti ki e rendkívül időigényes munkájáért is.

A másik megállapítás még fontosabb: Kucsera Klára tapasztalt művészettörténészként, de „kisebbségi" kulturális szakemberként úgy tudja „belülről" felvezetni és tárgyalni ezeket az „össz"művészettörténet szempontjából esetleg látszólag érdektelen kérdéseket, hogy kiderül, valóban így érdemes dolgozni, és ilyen könyveket érdemes kiadni. A történelmi, a társadalmi és művészeti ok-okozati összefüggések szervesen és szorosan kapcsolódnak egymáshoz az SZKE történetének bemutatása során. A közölt adatok és összefüggések közel sem egy provinciális jelenség akkurátus megírását asszociálják bennünk. Hanem a jelenségek és az értékek – a művészettörténetünkben, de a felvidéki magyarság kultúrtörténetében is elmaradt – helyén való, de egyben a nagyobb összefüggésrendszerben való tárgyalását és bemutatását. Tehát nézőpontja magától értetődően egyszerre több történelmi tényre fókuszál – „miközben" esztétikai, kulturális témáról van szó.

A felvidéki képzőművészek Budapesten folytatták művészeti tanulmányaikat. (Zárójelben jegyeznénk meg: a könyv a legelső oldalakon közli a SZKE jövőbeli tagjainak magyarországi szakmai és közéleti tevékenységét, egyéni és csoportos kiállításaik jegyzékét 1918-ig.) Az első világháború (hadkötelesség) miatt a növendékek művészeti képzése megszakadt. Többségük egyáltalán nem fejezte be az iskolákat. A háború után, a trianoni döntés következtében a szülőföldjükön maradt művészek sorsa megpecsételődött: *„A nemzetiségi alapon történő szervezkedésnél a leginkább hangoztatott veszély a képzőművészeti kvalitás szempontjának eltolódása és a dilettantizmus. Az első években azonban nem ez volt a legnagyobb gond. A nemzetiségi probléma az 1918 után években létkérdéssé vált. Mivel az általunk követett művészek szinte mindegyike az MKF rajztanári oklevelét bírta, ez a foglalkozás képezte megélhetésük alapját. Azonban Csehszlovákia területén 1919-ben minden olyan tanárt elbocsátottak, aki nem volt képes szlovák nyelven tanítani, vagy mint például Gerő Gusztáv estében, aki a háború miatt csak 1921-ben fejezte be Budapesten tanulmányait, nem ismerték el a diplomáját."* Figyelemfelkeltő a gondolat folytatása is: *„Az egyes művészek életrajzában mindez úgy tűnik, mintha hirtelen mindenki szabadpályát választott volna, a valódi ok azonban a fent említett helyzet volt."*

A kettős – magyarországi, illetve a cseh és szlovák kultúrától való – elzártság következtében a művészek későbbi művészeti stílusát, szemléletüket is

elsősorban a Képzőművészeti Főiskolán tanultak határozták meg. A könyv egyik óriási értéke, hogy a szerző egyformán ismerve a magyar, a cseh és a szlovák képzőművészetet és annak 20. századi történetét, pontosan megrajzolja azokat a kulturális gyűrűket, amelyek meghatározták a magyar, a cseh, illetve a szlovák művészetet. Az orientációk, mentalitások, iskolák (művészettörténetünkre máig ható) különbségéről beszél, s ebben a kontextusban egy rendkívül jelentős hozadéka is van a könyvnek. A 20. századi magyar képzőművészetet általában Nagybányából (-tól) indítva vagy ahhoz viszonyítva vagyunk hajlamosak megközelíteni. Emellett viszont mi, a többes kulturális háttérrel rendelkezők érzékeljük, hogy mennyire elszigeteltté is teszi (illetve tette a közelmúltig) ez képzőművészetünk valódi képét és történetét. Ismert, hogy a művészettörténeti szakirodalom hajlamos az esztétikai, stílusirányzati stb. kérdések szintjén tárgyalni a Trianon következtében szétesett művészetünket. A művészettörténészek (tisztelet a kivételnek) gyakori kényelmes tárgyalási módja csupán utal a történelmi tényre, és szinte attól elvonatkoztatva, mint egy külön platóni világot, a maga tökéletes sértetlenségével tárgyalja a művészetet. A történelmi, politikai tények ismertetésének korrektsége (pedig tudjuk, úgy kellene, hogy legyen) egyáltalán nem jelent politizálást. Ellenben háttér nélkül sok minden nem érthető. Pl. a három nagy szlovákiai magyar képzőművészeti egyesülettel (pozsonyi Kunstverein, a komáromi Jókai Egyesület, a JESZO, a kassai Kazinczy Társaság művészeti osztálya) összehasonlítva a SZKE-t, Kucsera Klára kiemeli, hogy olyan városokban működtek, melynek „*tekintélyes magyar lakossága volt*" és „*ott az egyesületi tagok bátran használhatták anyanyelvüket, nem jelentett gondot gyakran találkozni, megszervezni valamit, állandó közönségre számítani*". Rögtön más hangsúlyt nyernek a dolgok a szerző által közölt adatok tükrében: Besztercebánya (az 1920–1937 között működő SZKE egyesület székhelye) „*társadalmi és nemzetiségi háttere lényegesen megváltozott 1918 után – a magyar polgárok száma erősen csökkent (1910-ben 5000, 1921-ben 870), de a németekkel (454) és zsidókkal (753) együtt még mindig számottevő közönségről volt szó. A hivatalos közegek és a helyi sajtó (1918 után egy magyar lap sem jelent meg többet a városban) viszont ellenségesek voltak a magyar megnyilvánulásokkal szemben.*" Az ezt követő jegyzetpont alatt (106) az egyesület működésével kapcsolatban idézet olvasható a *Hronské noviny* 1924-i két számából. „*Nemrég Besztercebányán estélyt rendeztek a művészek. A gondolatot a magyarok vetették fel, a társadalmi esemény a művészetre összpontosult. A művészet iránt fogékony ember hídszerepet tölt be a nemzetiségi különbségek között, a művészet minden jóakaratú ember összekötője. Ezt az iparkodást elfogadjuk és támogatni is fogjuk, azonban mindez nem szolgálhatja a szlovák nyelv megkárosítását, hogy az ötven-ötven százalékban osztozzon a magyar nyelvvel. A szlovák Banská Bystrica rendezvényei csak szlovák jellegűek lehetnek és a nemzetiségek a szlovák zászló alatt gyűlhetnek össze. De az 50% magyar nyelvhasználatot nem fogadjuk el és ebből sohasem engedünk!*"

Érdekfeszítő az 1922. évi prágai kiállítás megrendezésének a „környezete" is. Olyan történelmi panoptikumban találjuk magunkat, amely kiállítás megpecsételi a jövőt is. A kiállítás után „*elveszett minden remény egy magasabb szintű szerep betöltésére, és az Egyesület azután de facto kisebbségi szervezetként lett elkönyvelve, működési területe is ehhez idomult. Mit jelentett ez a „státusz"? A kisebbségi képzőművészeti egyesületek tagjait nem hívták meg az állami kiállításokra, a cseh és szlovák művészek kiállításaira, nemzetközi reprezentálásra, nem vett róluk tudomást az államnyelvű sajtó, az állami intézmények nem vásárolták műveiket.*"

De éppen a prágai kiállítás kapcsán írtakból érzékeljük a szerző mindenkori finom, gyakran derűs reakcióit. Ahogy „bekonferálja": „*mindaddig Prágában nem láttak sem szlovák, sem szlovákiai művészeti kiállítást. A még nem teljesen világos kultúrpolitikai helyzetben Szlovenszkó reprezentánsaként mutatkoztak be, és ezt Prágában állami protokollal fogadták.*"

A szélesebb, közép-európai kontextusba helyezett kutatások és feltárások, illetve kiállítások inkább bővítik és színesítik nemcsak a saját, de a szlovák, cseh, ukrán, horvát, szerb, román művészeti önképet is (a Magyar Nemzeti Galéria és a Szlovák Nem-

zeti Galéria közös rendezésében 2003/2004-ben bemutatott Mednyánszky László életmű kiállítás; a *München magyarul* című, a historizmust bemutató kiállítás, MNG, 2009; a *Kassai modernek* című kiállítás, Szentendre, MűvészetMalom, 2009, stb.). E tekintetben módszertani útmutató Kucsera Klára műve. Elemzései és tényanyagának komplexitásánál fogva megkerülhetetlen monografikus mű a szlovák kollégák számára is.

Kucsera Klára szlovákiai magyar szerzőként nem glorifikálja témáját, az SZKE művészeti színvonalát nem helyezi más művészeti stílusok vagy csoportok fölé. Dédelgetett gyerekként nem betegíti le, hanem éppen ellenkezőleg, pontosan, racionálisan kezelve a témát, megerősíti, értéket ad mindannak, ami a két világháború közötti felvidéki történelem része. Éppen a szélesebb: magyar(országi) és szlovák, ill. középeurópai értéke által. A szerző hatalmas szakmai tapasztalat által megszerzett kiegyensúlyozott értékelésére vall az is, amint a három nagy szlovákiai magyar képzőművészeti szervezettel (pozsonyi Képzőművészeti Egyesület, a Pressburger Kunstverein 1885–1945; a komáromi Jókai Egyesület Szépművészeti Osztálya, a JESZO 1924–1938; a kassai Kazinczy Társaság művészeti osztálya 1924–1944), illetve a besztercebányai székhelyű SZKE-vel kapcsolatban megjegyzi: „*nem volt jobb a helyzet Szlovákia szlovák művészegyleteiben sem – az SSU és az 1921-ben alakult Umelecká beseda slovenká nemcsak hogy elszigetelődtek egymástól, hanem viszonyuk kimondottan ellenséges is volt. Az SSU a szlovák művészetet pártolta, és a későbbi években nacionalista jelleggel is bírt. Az UBS a csehszlovákiai állampolitika híve volt, demokratikus és nyíltabb a modern irányzatokkal szemben.*"

Kubička Kucsera Klára pontosan, hitelesen fogalmaz, hatalmas forrásanyagra hivatkozva mutatja be a SZKE-t. Az egyesület megalakulásának körülményeit, az okokat, létének történetét eredeti dokumentumok és visszaemlékezések, korabeli sajtókritikák alapján írta meg. A kötet szerkezete kiváló. Célratörően és tömören, feszesen tényszerűen közli az egyes fejezetek alatt az egyesület történetét, az összefüggéseket a magyarországi, valamint a csehszlovákiai művészeti élettel. E következetes felépítésének köszönhetően jut el és zárhatja művét azzal a szerző, hogy az SZKE léte és tevékenysége sokkal jelentősebb volt, mint ahogy ezt eddig ismertük vagy feltételeztük. Az SZKE Pozsony – Komárom – Kassa központok között 1920-ban jött létre Besztercebányán. A századfordulón a város egyetlen képzőművésszel dicsekedhetett, Skuteczky Döme festőművésszel. Az első világháború évei alatt Skuteczky támogatta a városba került fiatal művészeket. „*A városban több katonai szolgálatköteles képzőművész tartózkodott – Tichy Kálmán, Cseh Lajos, Flache Gyula, Gyurkovits Ferenc, Rudnay Gyula, akik részben haditudósítók, részben a katonai kórház beosztottjai voltak.*" A Flache Gyula által alapított SZKE elsőként kezdte meg működését az új államban. A magyar nemzetiségű és műveltségű, valamint a többi nem szláv nemzetiségű művész (német, zsidó, olasz vagy francia származású) első közös, jogilag elismert szervezetévé vált. Alapító tagjai sorába viszont beválasztották T. Mitrovskýt és Peter Kernt, a Szlovák Művészek Egyletének alapítóit.

A kötet másik nagy egysége a SZKE tagok katalógusszerű, monografikus feldolgozását adja közre. Angyal Gézától Tichy Kálmánig huszonkét művész életrajzának és művészeti pályájának, stílusának az ismertetése után egyéni és csoportos kiállításjegyzéket, műveik közgyűjteményekben való elérhetőségét, a művészekre vonatkozó szakirodalmat közli. A könyv értékét szintén aláhúzza, hogy oldalain minden művésztől (legalább egy, esetenként több) színes, kiváló minőségű, az alkotó stílusára jellemző reprodukció látható.

A kötet végén a felhasznált szakirodalmi jegyzék, a felhasznált források, a kutatott magyarországi és szlovákiai levéltárak, adattárak felsorolása, valamint szlovák és német rezümé található. Külön is figyelmükbe ajánlom a kötet Epilógusát.

Kubička Kucsera Klára műve alapkönyv. A rengeteg forrásinformáció, hivatkozás és idézet, a szerző művészettörténeti, írói stílusa egy izgalmas, ragyogó olvasmányos világot nyújtanak számukra. Művészettörténeti feldolgozása a kultúrtörténet, szociológia, társadalomtudomány, történelem számára egyaránt értékes anyagként szolgál.

(Kubička Kucsera Klára: *A Szlovenszkói Képzőművészek Egyesülete – SZKE. Jednota Výtvarných*

umelcov Slovenska – J.V.U.S. 1920–1937. Pozsony/Bratislava, Madách-Posonium, 2009.)

• • •

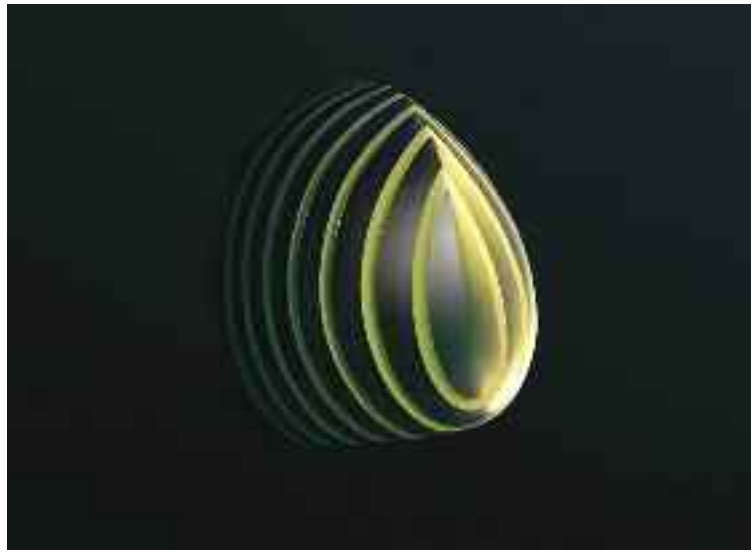
A szerző szlovákiai magyar művészettörténész. 1985-ben a pozsonyi Comenius Egyetemen doktorált. 2005 óta a Magyar Tudományos Akadémia Köztestületének tagja. Több jelentős kiállítást rendezett a szlovákiai magyar képzőművészeknek. Fontosabb munkái: *Szabó Gyula* (Pozsony–Budapest, 1972); *Kisgaléria* (Pozsony, 1977); *Bacskai Béla* (Pozsony, 1983); *Fába vésett szobrok – Lipcsey György* (Somorja, 1995); *Képünk* (Pozsony, 1999); *Szlovákiai magyar könyvillusztráció 1990–2005* (katalógus, 2006); *Szabó Gyula 1907–1972* (társszerző és szakmai szerkesztő, Dunaszerdahely, 2007). Egyik alapítója, majd hosszú ideig vezetője a Csehszlovákiai Magyar Képzőművészek Társaságának. Alapító tagja a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társaságának. Besztercebányán él.

Tichy Kálmán: *A lélek malma*, 1923

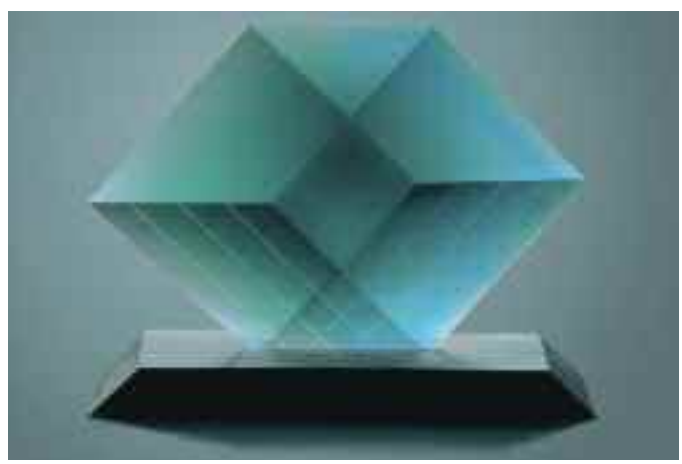
Hermély Viktor: *Önarckép*

Reichental Ferenc: *Két talmudista*, 1932

Hagyma, 2012



Tengerszem, 1998



Színegyensúly, 1997

Máthé Andrea

ÜVEGVARIÁCIÓK LEGYEZŐRE

LUKÁCSI LÁSZLÓ MŰVÉSZETÉRŐL

Az anyaghoz, a tárgyi világhoz való viszonyulásunk kifejezi magához az élethez való viszonyunkat is. Vágyakozásaink, és az, hogy érzékeink mihez vonzanak bennünket, feltárhatják énünk legmélyebb rejtekeit is. Csodálattal és vonzalommal viseltetni az üveg iránt – látványához, tapintásához, színeihez, utolérhetetlen fényeihez – megmutatni anyagának szépségét, ez az, amelyek Lukácsi László üvegművészetének és művészi magatartásának alapját és kiinduló pontját jelentik. Mert ahhoz, hogy ez a kémiailag egyszerűen szilikátnak nevezett anyag megszólalhasson és megszólíthassa az őt szemlélőt, sajátos átalakuláson kell keresztül mennie. Ez a metamorfózis Lukácsi László üvegplasztikáinál a kifinomult formaérzékenység, az egyszerűen nemes anyagkezelés és a tökéletességet ostromló precizitás megjelenítésének mindig megújuló kísérletét jelenti.

Alkotásain az üveg színeit és a fény játékát egyszerre hozza harmóniába és keveri disszonáns tónusokba, a hűvös kékek és tengerzöldek, az ezüstösen csillogó geometrikus formák eleganciáját feloldja az egy-egy nézőpontból felvillanó aranysárgás fény melege, az élesen elváló belső részletek pedig összetartó egységgé válnak egy-egy plasztika pontos elgondoltságában és kidolgozottságában. Üvegtárgyain minden fontos és lényeges: a szinte grafikai pontossággal csiszolt rajzos vonalak éppen annyira meg tudnak mutatkozni, mint a plasztikussá alakított felületek, formák; a tárgyak arról beszélnek, hogy alkotójuk tudja, nincsenek elhanyagolandó részek, minden részlet egyaránt hangsúlyos, hiszen az egészet a részletek teljessége adja. Talán ettől lesz az, hogy Lukácsi László üvegszobrai képesek feltárni az anyagban rejtőző szinte minden lehetőséget, mely alkotójuk kimondatlanul kimondott szándékáról is beszél. Ez az intenció olyan eidetikus redukció – lényegi lebontás, az anyag mélységéig történő visszanyúlás –, amelytől mindig újraindulva sikerül felépíteni a megjelenített tárgyat úgy, hogy egy egész világot mutasson meg: a valódi üvegművészet tárgyát.

Az anyag érvényesítésének ez az elsődlegessége hozza mozgásba az áttűnések játékát is, melyek Lukácsi László üvegszobrainak látványát jellemzik, és egyénivé, azonosíthatóvá teszik. Az üveg belső megmunkálásának és felületi csiszolásának technikája a transzparenciát a legteljesebben jeleníti meg: így a fény és üvegszobor találkozásakor különféle izgalmas mélységek tárulnak fel a szemlélő szem számára: rejtelmek és titkok után kutat az üveg belsejében és az üveg felületén. Ezek az áttűnések hihetővé teszik a hihetetlent, megjelenítik a szinte megjeleníthetetlent: azt, hogy egy tárgy nem csupán egy tárgy, nem csak a világ egy darabja, hanem magában hordozza az egész világot: ahány nézőpontból ránézünk, mindig más, holott tudjuk, ugyanarról van szó. Az érzékek és az érzékelés határainak elbizonytalanításával és kitágításával Lukácsi László üvegszobrai elragadják a befogadót, és átlendítik a művészet csodájának világába, ahol megszűnik minden lényegtelen, és a valódi létkérdések foglalkoztatják: a szépségen áttűnő kik vagyunk, miért vagyunk itt, és hová tartunk kérdései.

A Lukácsi-üvegplasztikák a forma tökéletesíthetőségének végső emberi határaihoz közelítenek, s így tudják megmutatni azt, hogy az anyag és művésze-mestere állandó dialógusban állnak a készítés során: a figyelő szem és kéz folyamatosan faggatja anyagát szándékairól; nem kényszeríti az üveget, hanem hagyja, hogy megformálja önmagát kezei alatt. Ez a folyamat évek során a legyező-forma egyre pontosabb és átgondoltabb kialakításához vezetett, amely ma már-már, mint brand köthető Lukácsi László nevéhez; megerősítette ezt a 2010-ben elnyert Kanazawa-díj, amelyet nagyméretű, több rétegből összeállított és a fényekre és a transzparenciákra figyelő csiszolással elkészített üveglegyezővel nyert el.

Ez az odafigyelő attitűd teremti meg annak lehetőségét, hogy az üveg valóban a legtöbbet hozhassa ki önmagából: hogy mérnökileg szerkesztett világában megcsillanhasson a spontaneitás és az egyéni kreativitás, az oldottabb, organikus formák pedig megjeleníthessék a szabályosságot, a határozottságot.

Lukácsi László üvegszobrainak mélyről fölsejlő rendjét és rendezettségét a zenei fúga szabályosságához lehetne hasonlítani: a matematikai precizitás és felépítés, mely a mű alapját és mértékét adja, kibontakozásakor a harmónia, az összecsengés, a dekorativitás és a művesség szépségében találkozik. Műalkotásaiban a gótika és barokk legegyénibb összhatása is jelenvalóvá lesz: a szerkezetében és fenségében szépet kiegészíti a rejtett tükrök által keltett illúzió felfénylése. Így lesznek Lukácsi László plasztikái üvegvarázslatokká – variációk az üveg varázslására.

(Az írás első változata megjelent: *A természet a legnagyobb szobrász…* – Lukácsi portfolio, L'Art Kft. Budapest, 2003)

Könyvborító. Kanazawa Arany-díjas legyező, 2010

Gopcsa Katalin

„HOMO FLABELLOSUS"

LUKÁCSI LÁSZLÓ ALBUMÁRÓL

„*Legyező-ember*"-nek, „*homo flabellosus*"-nak keresztelték el Lukácsi Lászlót a világ számos üvegmúzeumában, üveggalériajában. Ebben bizonyára nagy szerepe volt annak a ténynek, hogy bár sokféle műve látható ezekben az üvegnek szentelt intézményekben, a frenetikus sikert, a kanazawai aranyérmet egy arányaiban is lenyűgöző *Legyező*-jéért kapta 2010-ben.

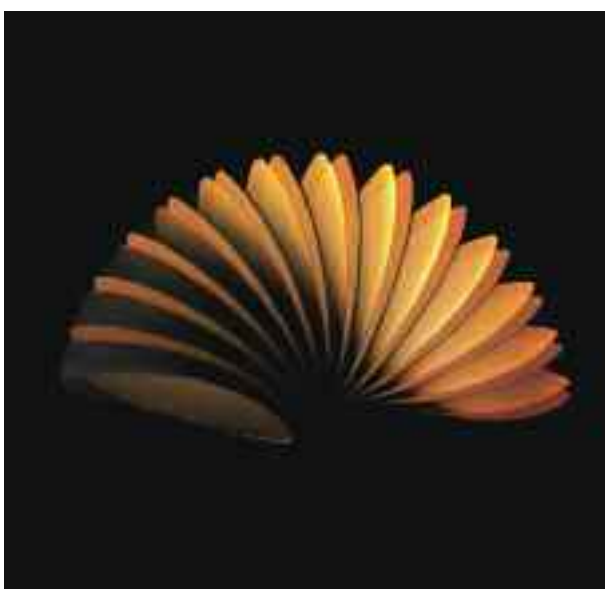
A rafináltan megvilágított, gyöngyházfény-glóriájú, nagyméretű üveglegyező fotója Lukácsi László könyvének címlapján ezért is, és önmagáért is arra késztet bennünket, hogy kézbe vegyük, lapozgassuk ezt a különleges képeskönyvet, hátsó borítóján az alkotó szerény méretű, hátulról éppen hogy megvilágított arcképével.

A legyezőkészítés nem újkeletű Lukácsi oeuvrejében. Az 1990-es, akkor Tihanyi Múzeumnak nevezett kiállítóhely országos tárlatán is egy *Legyező*-sorozattal szerepelt. Akkor egyszínű, még nem ívesre csiszolt körvonalú, méretre is szolidabb műveket állított ki a művész. Legyező-szekvenciáinak ezek az első darabjai (honlapján későbbi, 1992–93-as művek az elsők) már sejttették a kutatandó utat – de évtizedek kellettek a kiteljesedéshez. A motívum, üvegben megfogalmazva, meglepő volt akkor is. Ez a meghökkenés aztán háttérbe szorult, mert átvette a helyét az önfeledt gyönyörködés.

A legyező-téma csak kiindulást jelentett. A költészetben sem a téma a meghatározó, miként Kosztolányi írja: „*A rossz költők a tárgyukban eredetiek, abban bátrak és egyéniek, a jó költők a kifejezésük módjában eredetiek, abban bátrak és egyéniek.*" Lukácsi üvegszobrászatában is a „kifejezés módja", a megmunkálás finomsága, precizitása és leleménye az, amely oly utánozhatatlanul különlegessé teszi ezeket a szép-művű tárgyakat.

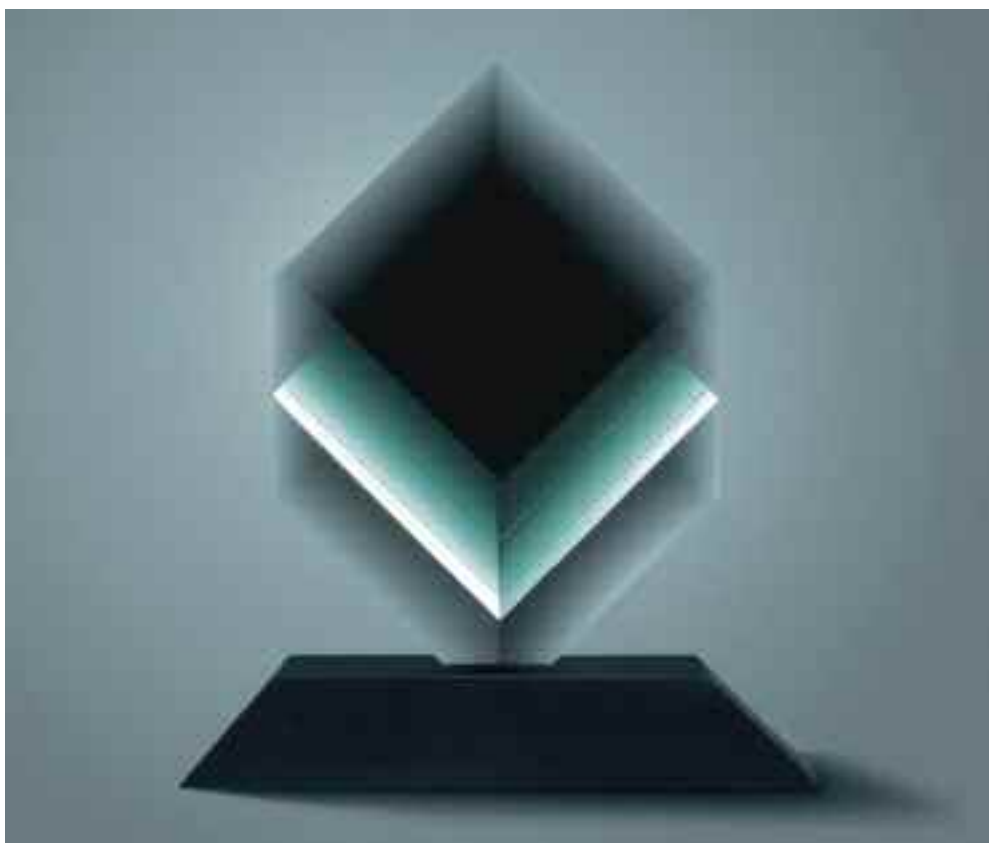
De azért ne menjünk el mégsem a témaválasztás mellett! A legyező-motívum Lukácsinál óhatatlanul involvál egy távol-keleti mentalitással rokon életszemléletet, természet-kozmosz-érzékenységet. Lukácsi előszeretettel sorol fel számos, a természetben jelenlévő, számára inspiráló jelenséget: madarak szárnyai (az evezőtollak egymásba-simulása-kinyílása szintén legyező-struktúra!), halak uszonya, kavicsok, levelek, kagylók, csigák, cseppek… Az egyes konkrét jelenségeknél azonban sokkal meghatározóbb az emberi-művészi viszony a természethez. Ennek kiindulása a mély elmélkedés, figyelem, amikor – egy japán költő, Kitahara szerint – az ember „megsemmisül a természet szemléletében".

Lukácsi László többször beszélt arról, milyen nagy szerepe van életében a zenének. A zenében is gyakori a szekvencia, valamely motívum megismétlése a szomszédos hangfokon. Az ismétlés jelenléte a huszadik századi képzőművészetben is



Ékszer, 2012

rendszeres gyakorlat vagy egy-egy motívum repetíciójaként, vagy sorozatművek készítéseként.
Lukácsi munkásságában mindkettőt megfigyelhetjük. A róla és műveiről szóló albumot létrehozó csoport, elsősorban a grafikai tervezést jegyző Borbás Dorka és Borbás Márton, tökéletesen alkalmazkodva a bemutatandó művek szellemiségéhez, hallatlan formaérzékkel hozták létre e kivételesen szép album megjelenését. Elsősorban képeskönyvet készítettek (oldalszám, tartalomjegyzék, és hasonló merev kötelékek nélkül), mindenek előtt a látványt, a képek, szövegek egymásutánját, azok vizuális élményét helyezve rendező elvvé. A sorozat-képek ugyanazt a szekvencia-effektust képviselik, mind Lukácsi legyezői: különböző kivágásokban, különböző megvilágításokkal (hangfok helyett fény-szín effektusokkal) készített sorozatfotók tagolják a könyvet.
Így ez az elsősorban vizuálisan érzékelhető, „építkező életmű"-elv, amely a művész munkásságára is jellemző, érvényesült az album szerkesztésénél is. Korábbi, 2004-ben megjelent 17x18 cm-es katalógusa mintha vázlata lenne a mostani albumnak.
A szövegek kiválasztása szintén érdekfeszítő: neves üvegművészek, művészettörténészek, galeristák, alkalmasint a művész egy-két rövid, velős vallomása – és, hogy teljesebb legyen a kép, a „háttér", a kulissza is megelevenedik körülötte. A műértő elemzés így keveredik apró anekdotáknak is beillő történetekkel.
Mi a titka annak, hogy miként munkáit, a róla szóló albumot is az elragadtatás hangján tudjuk dicsérni? Erre érdemes keresni a választ, és leginkább abban az összhangban találjuk meg, ami az életműből és a művész életéből is árad.



Romboid, 1992

Csiga,
2008

Sugarak,
1994

Legyező,
1990

Könyvborító

Tulipános James Dean, 1986

James Dean és a naspolyák, 1986

Készman József

BONSAI LASSÚ TŰZÖN

RÉSZLET A KÉPREGÉNY CÍMŰ KÖNYVBŐL

„Munkáim anyagukat tekintve kerámiák, szándékuk szerint szobrok. Tehát kerámiaszobrok. Nem használom a szobrászat megszokott agresszív anyagait: a követ, a betont, a vasat, az acélt..." (K. Gy.)

Kungl György útja a kortárs plasztika világába nem mondható töretlennek, de nem is teljesen szokatlan. Ami feltűnő, hogy művészet és oktatás, autonóm formálás és edukáció láthatólag már a kezdetektől kéz a kézben jártak tanulmányai során. A háttérben pedig arra készült, hogy a rendelkezésre álló anyagok felhasználásával, a technikák készségszintű elsajátításával valami újat hozzon ki azokból.

Léteznek aztán a pályaív külső történései mellett olyan összefüggések, véletlen vagy éppen sorsszerű együttállások az ember életében, amelyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni, és amelyeknek hajlamosak vagyunk jelentőséget tulajdonítani. Ilyen életrajzi tény, hogy ugyanaz nap, amikor 1955. szeptember 19-én Kungl megszületett, néhány ezer kilométerrel nyugatra James Dean, az amerikai ifjúság bálványa megvásárolta azt az ezüstszürke, alumíniumkarosszériás Porsche Speedster sportkocsit, amellyel egy egyszerű útkereszteződésben 1955. szeptember 30-án halálos balesetet szenvedett. Dean igazából új ikont testesített meg, valódi antihős volt: szájában állandóan ott lógott a bagó, ivott és bulizott, renitenskedett, korántsem volt lovagias a nőkkel, és mindehhez szemtelenül fiatal volt. (…)

Annyi biztos, hogy valamiféle lelki rokonság vagy atavisztikus viszony kapcsolja össze az alkotót tárgyával (emellett, mi tagadás, fizimiskájukban is van közös). Körplasztikáin, melyeken egyszerre síkszerűen és térbelien jelenítette meg, James Dean rettenetesen esendő, mondhatni köznapi figura. Különös helyszínek és hangulatok foglya, rossz előérzetek gyötrik. Dean alakja voltaképpen eszköz Kungl kezében: egy pátoszformula hordozója és megjelenítője, akinek személye, s még inkább az ábrázolás, a bemutatás miténtje működés közben enged bepillantást a heroizmus birodalmába. Ráadásul, ha valaki legendává válik, az túlmutat önmagán, a hírnév egy ponton túl ellenőrizhetetlenné válik. A valós és az álpátosz, igaz és hamis lelkesültség keveredik a szobrokban, a rajongás lélektanának plasztikusan formált esettanulmányaiban. Kiüresedett formák, az ötvenes évek hősi pózai fedezhetők fel *Ő és én* (1988) című, kvázi önarckép-funkciójú szobrán is.

Kungl leemeli az isteni sztárok piedesztáljáról James Deant, és olyan miniatűr kerámiatalapzatra helyezi, ami valóságos dimenzióváltást eredményez, és fontos következménnyel jár. Azonos súllyal kezeli a narratívat és a formát, a múlt elemeit a jelen mondandójával. Megteremti az átmenetet mint hiányzó láncszemet a nyilvános imádat monumentális emlékműveitől a személyes szemlélésre alkotott privát tárgy-ikon között, s egyben el is helyezi az ifjúsági magánszobák polcain a popsztárok poszterei és a kedvenc futballcsapat gólkirályának műanyag focicipője mellé. (…)

Később Kungl munkáinak sora újabb tematikával egészül ki, illetve módosul. Megjelenik és munkáinak domináns témájává válik az eddig részlegesen jelen lévő állatmotívum. Mókusok fáklyával, denevérek, nyulak és az állatvilág más teremtményei, s mindeközben a színvilág is átalakul, redukálódik, monokromizálódik. Az állatkák kedvesek és szeretnivalók – mindenesetre Kungl számára olyan tulajdonságokat, eszméket és mély érzelmeket testesítenek meg (animálnak?), amelyekben az ember helyettesítőivé válnak. Olyan dolgokat tudnak, mernek és tesznek, amihez mi többnyire gyávák, gyengék és kevesek vagyunk. Drámai erők megszemélyesítői ők, akik emberiek és emberen túliak egyszerre. Ezen túl sajátjuk valami nyomasztó „állatság", amelyhez talán csak a Björk videoklipjeiben felbukkanó állatalakok hasonlíthatók.

Kungl György lelkében efféle plasztikába oltott látványok, banalitásukban is általános érvényű tárgyak, helyzetek, szobortájképek és humanoid állatok teremnek megannyi kis gondolat-bonsaiként, amiket türelemmel és szeretettel nevel, gondoz és kibont, hogy plasztikus képként vezesse elénk őket, és hogy bennük tárgyként tudjuk felismerni és megszeretni önmagunkat.

A Turul New Yorkban, 1999

Ő és Én II., 1988 (KOGART Kortárs Művészeti Gyűjtemény)

New York, New York, 1988

Vízóraakna, 1991

Szakolczay Lajos

GROTESZK GICCS, AVAGY TÁJ ÉS EMBER A LÉLEK BURKÁBAN

Sajátos világ. Nincs koordinátája, földrajza, időjárásjelentése. Templomaiban – ember-, állat- és *tájkupoláiban* (tornyaiban?) – nem a harang szól, hanem valaminő kórémuzsika. Nyenyegősre hangolva, ugyanakkor a tájfodrászat hullámait *mozartian hobósra* és túlhabosítottan fényesre sikálva, ám a hőst – bármifajta hőst – lerántva talapzatáról, mindenkinek – embernek, Istennek, a köznépnek és a szép ostyáját szájukban elolvasztó *türelmetleneknek* – áldozva mondja a magáét. Mondja? Muzsikálja?

A kortárs magyar kerámiában ezer út létezik – bizonyos szempontból a népművészet vaskosságát kifejezőerővé emelő Németh János és a porszemként egzisztáló ember törékenységét, foszló test voltát hirdető Schrammel Imre formavilága a két végpont –, Kungl György az ezeregyediket járja. Ebben az útkereső magára találásban ott a társadalom törvényeivel és a politikával szembe menő avantgárd hevület (nem avantgárd formaleléménnyel!), és nem kevéssé ott a szocialista ember és a munka hősét kifigurázó – röhejjé tevő – alkotói bátorság.

A *Képregény* bevezető tanulmányát, a művész rövid pályaképét író Készman József tollából olvashatjuk: *„Amikor 1955. szeptember 19-én Kungl megszületett, néhány ezer kilométerrel nyugatra James Dean, az amerikai ifjúság bálványa megvásárolta azt az ezüstszürke, alumíniumkarosszériás Porsche Speedster sportkocsit, amellyel egy egyszerű útkereszteződésben 1955. szeptember 30-án halálos balesetet szenvedett. Dean igazából új ikont testesített meg, valódi antihős volt: szájában állandóan ott lógott a bagó, ivott és bulizott, renitenskedett, korántsem volt lovagias a nőkkel, és mindehhez szemtelenül fiatal volt*".

Az „amerikai ifjúság bálványát", a balesetben meghalt James Deant a szobrászművész-keramikus úgy emeli piedesztálra, egyúttal saját szépelgő portréját is megalkotva (*Ő és én I.* – 1986; *Ő és én II.* – 1988 – mindkettő mázas kerámia), hogy a szovjet hősiességet reprezentáló, muhinai gesztust idéző harci fáklya alatti láb nélkül „menetelők" (mert iker-büsztről van szó) egyszerre az élet-porsche száguldása nyomán kéjjel szerzett öröm birtokosai és – paradox – elszenvedői a társadalmi kivetettségnek. Az „üvöltő nemzedék" költőiből ugyan még hallanak valamit, de már saját *lázadásuk* – önreprezentációjuk – kérdéseivel vannak elfoglalva. A társadalomba nem akarnak beépülni – pedig az amerikai helyzet-kivetettség fényévnyire volt a szocialista társadalomban szenvedőkétől –, ám arra nincs elég erejük, hogy a polgári uniformissal szembeni ellenállásuk valódi protestálásnak látszódjék.

Számomra rejtély, hogy Kungl miként vált – alkati és gondolkodásbéli rokonságuk okán? – Dean kiszolgálójává. Hogy hőskeresésében, az antihős ugyancsak hős, magára találhasson? (A lázadás akkor még inkább meghökkentő, ha egy *megátalkodott*, a társadalom írott és íratlan szabályait egyként fölrúgó hippi választatik példává.) Az amerikai metropolist bemutató, némely részletében Andy Warholra utaló giccset (*New York, New York* – 1988, mázas porcelán) – melynek csak részleges ellenpéldája az *A turul New Yorkban* (1999, mázas porcelán) – a keramikus úgy teszi meg vallomásos *eszközzé*, hogy közben késként hasítja a társadalom és a politika ponyváját. Be akar kukucskálni azon a vágott – nem is kicsi – *résen*, amely ahhoz elég, hogy meggyőződhessék a „benti" *elvtársias* úri-muriról, de ahhoz a nézdegélés – bármily keserű a röhej – rögtönzésszerű, hogy komolyan vérébe ivódjék az ellenmondások Himalájája.

A színezett, pöttyözött, édeskés *vásári* kerámiákkal szemben – *Jimmy, te vagy az apánk* (1986), *James Dean és kedvese* (1986) –, szerencsére, ott vannak azok a kompozíciójukban is hatásos mázas kerámia-szobrok (*Tulipános James Dean, James Dean*

Borromini loggia, 19991

és a naspolyák – mindkettő 1986), amelyek a portré alanyától látszólag távoli motívumvilág (tulipán, naspolya) ellenére megmutatnak valamit a személyiség – az önmagától is szenvedő, befelé néző „gondolkodó" – titkaiból. Ehhez a *Képregény I–V.* (1992, sómázas porcelán) megannyi ember- és gépalakja (a „hős", illetve az autó) szinte semmit se tud hozzátenni. Ugyanez elmondható a *James Dean az utcán sétál* (1988) és a *James Dean szülőháza* (1991) kompozícióról is.

A négy fejezetből (képciklusból) álló kötet nyitófejezete, látható, szinte mindent megmutatott a keramikus-szobrász alapállásából. Virtuóz formavilág, kesernyés – a groteszket piedesztálra emelő – ember- és társadalomszemlélet, a giccsnek vagy a giccs-közelinek létjogot formáló és -szerző „komoly" játékosság. Kungl avval akar különbözni szintén nem csekély avantgárd (posztavantgárd?), a fennköltnek fityiszt mutató társaitól, hogy a tájat és emberét egy meghatározhatatlan „védőostyával" veszi körül, vagyis szelíd humorral lelke „kockáival" burkolja.

Ez a lélek, mert a bensőben is vannak megmagyarázhatatlan csodák, nem akar kitérni az őt (!) támadó – „alakítani" igyekvő – viharok elől, de odáig sosem megy, hogy ukmukfukk! föladja az egyéniségéért vívott harcot. Látomásos, csupán pszichológiailag megmagyarázható „anyagszerkezete" bármely témát kibontván túlburjánozhatik, ám ebben az áradásban gyöngédség van, mosoly van, angyali derű van. Ha olykor fullánk is, szúrása nem fáj, mert édes-keserű. A művész az anyagban úgy *érzékíti meg* képzeletvilágát, hogy valóság és mese, látható és láthatatlan (ennek megformálása csak az igazi!) mindenképp összetartozik.

A táj és az ember tükrében is önmagát látja – megbocsátható ez a gesztus –, s minthogy heroikussága csak a vásári kikiáltó vagy a csörgősipkás bohóc (némelykor a könnyező harlekin) hősiességével – ecce poéta! – ér föl, az organikus táj kupolája alá nyugodtan odaképzelheti a szovjet-magyar „zsdanovi" jelkép ellentétét, a munkával szembeszegülő *Pihenő sarló*t (1989, mázas porcelán), egy sosemvolt hazai piramis irdatlan magasságába küldheti föl a *Vakondvadász*t (1989, mázas porcelán), s a *Vízóraakná*t (1991, mázas samott és porcelán) olyan szarkofág talapzaton nyugvó *betlehemnek* ábrázolhatja, amelyben a Kisjézus helyett amorf „énképünk" születik meg.

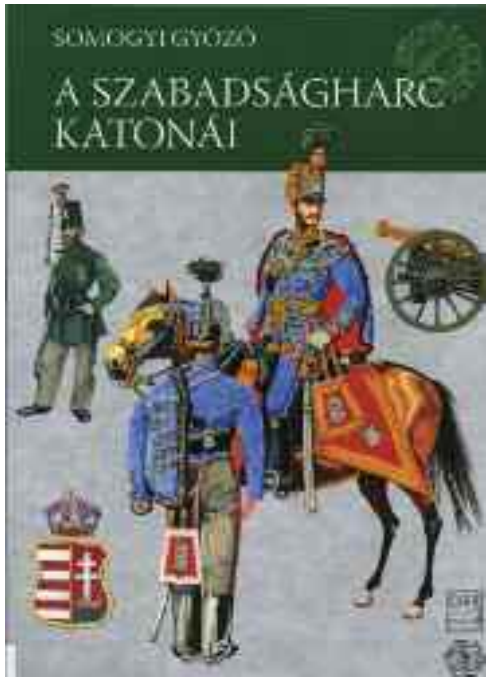
A *Hová menjek?* (1989, mázas porcelán) úttalan útja véghetlen fájdalommal teli, az *Új barázda* (1989, mázas porcelán) pedig groteszk fintorával sok egyéb mellett az *Új barázdát szánt az eke* című hajdani „klasszikust" juttatja eszünkbe. S akkor még nem is említettem a *Hazám, hazám* című fejezet talán legérdekesebb, legjobb kerámia-szobrát – a fönt említettek is ebbe a ciklusba valók –, a címadó műtárgy kockákkal, kockaházakkal, életünket nehezítő kubusokkal, a rend rendíthetetlen bajnokaival teleszórt mezejét, amelyen a „sorkatonák" a fölkelő naphoz (alatta színekben megbúvó kis falu), az isteni méretű *legyezőhöz* úgy gyalogolnak, mintha benne megváltójukat üdvözölhetnék.

Az út s vele együtt az utazás – a bibliai párhuzamot ily groteszk tárgykultusznál talán nem is illik említeni – Kungl György számára csaknem életelixír. A mindent csodáló ebben a „műfajban" is megte-

remti a csodát. Elsőbben itt nem a naiv festők tisztaságával, ám látásmódjukon jóval túllépő érzékeny grafikákra gondolok – *Garibaldi ágyúja lő; Az amerikai követség Rómában; Borromini loggia* (mindhárom 1990, papír, vegyes technika) –, hanem azokra a kerámia-szobrokra, amelyek némelyikének grafikai előzménye is volt, és amelyekben ott lüktet az *örök város* ereje (*Borromini loggia* – 1991, mázas samott; *Piazza Farnese* – 1991, mázas porcelán; *A Saint-Ivo templom tornya* – 2000, mázas porcelán). Ezekben a művekben a groteszk létszemléletet fölülírja – Scarpia közelít? – a világváros, a szent hely építészeti különlegességeinek, házainak, tereinek reneszánsz szépsége.

A *Képregény* záró ciklusának, az *A szeretet mindent elfedez*nek nem a tematikája, hanem a téma állatokkal való illusztrálása-kibontása tőlem távol áll. A fehér porcelánszobrok – *Mókuspár lágy fáklyákkal* (2001), *A szeretet soha el nem múlik* (1998), *Együtt sem könnyű* (2003), *Kíváncsiság* (2011), stb. – Készman József meglátása szerint „emberiek és emberen túliak egyszerre". Nem osztom a véleményét. Szerintem csupán állati dolgokat közölnek. Ahhoz, hogy ez a furcsa bestiárium az emberről is – természetesen plasztikailag – fontosat mondjon, legalább olyan erősnek, szimbólum-gazdagnak kellene lennie, mint Csíkszentmihályi Róbert ember-állat szobrainak. (Kungl György: *Képregény.* Pauker, 2011)

Piazza Farnese, 1991



A könyv borítóján pesti nemzetőr és Bocskai-huszárok

12. Nádor-huszárezred, huszár téli menetöltözetben

32. Estei Ferdinánd főherceg-sorgyalogezred katonái

Honvéd gyalogosok, jobbra a komáromi erődben alakult gránátos osztály őrmestere

Ölveczky Gábor

A VÉN ZÁSZLÓTARTÓ* VITÉZEI

SOMOGYI GYŐZŐ KÖNYVÉRŐL

Első találkozásaink még nem személyesek voltak. Hallottam, hogy 1977-ben elnyerte a *Miskolci Grafikai Biennále* fődíját, majd két év múlva – a díj részeként – önálló kiállítást rendezhetett Miskolcon. Munkáit itt láttam először eredetiben. Lenyűgöző volt. A fekete-fehér szitanyomatok sok szállal kötődtek az akkor éppen igen magas színvonalon álló magyar grafikához, ugyanakkor teljesen másként és összetéveszthetetlenül egyéni hangon szóltak. Döbbenetes módon mutatták be az „emberfia" Jézus újszövetségi történetét, a 2. Magyar Hadsereg doni tragédiáját éppúgy, mint embereket, tájakat, vagy éppen Kőműves Kelemennek a 20. század végi magyar valóságba átemelt balladáját. A grafikus technikai felkészültségén túl tudásról, elmélyült gondolkodásról és humanizmusról szóltak ezek a művek, egy tántoríthatatlanul a saját útját járó művészről. Aztán megjelentek az ÉS-ben '48-as rajzai és ezek is különböztek minden általam korábban ismerttől. (Talán Mühlbeck Károly illusztrációit azért ő is látta korábban.) 1983-ban a szépemlékű Komáromi Kisgalériában megrendeztük első komáromi kiállítását, melyen túlnyomó többségükben szintén a szabadságharcot megidéző művek voltak láthatók. Közben elindult Somogyi Győző festői karrierje is. Ebben, a már őt korábban is foglalkoztató témák mellett feltűnnek a görögországi úti élményeit feldolgozó festményei, valamint ezzel párhuzamosan, mintegy az előbbiekre reflektálva, választott, szűkebb hazájának, a magyar mediterráneumnak vagy Árkádiának, a Balaton-felvidéknek megkapó ábrázolásai. 1986-ban a Corvina Kiadó megjelentette Barczy Zoltán történész szövegével és Katona Tamás előszavával *A szabadságharc hadserege* című könyvét, amely enciklopédikus részletességgel dolgozta fel a korszak magyar hadiviseleteit és fegyvereit.

Jelen könyv ennek a kötetnek jelentősen bővített, szövegében pedig neves had- és viselettörténészek (Baczoni Tamás, Hermann Róbert, Ságvári György) által újraírt változata.

Szinte az állandó hadseregek kialakulásával egy időben vált szokássá, hogy a magukat erősnek érző országok és birodalmak vaskos, drága és reprezentatív albumokban mutatták be hadseregeiket. A rézbe metszett, később litografált, általában utólag kézzel színezett ábrákon felvonultak az adott hadsereg összes csapatnemei, pompázatos egyenruháikban, kifogástalan felszerelésű délceg katonák, a tökéletesség mintapéldányai. Jóllehet, a Habsburg Birodalom állandó hadseregében a kezdetektől szolgáltak magyar katonák, akik rendre meg is jelennek e fóliánsok lapjain, de – értelemszerűen – a szabadságharc honvédjeiről nem készült ilyen könyv. Somogyi Győző kötete ezt a hiányt pótolja. A szerzőre jellemző alapossággal tárulnak elénk 1848/49 daliás idejének egyenruhái, fegyverei, ágyúi, zászlói, lovai és egyéb felszerelési tárgyai. Egyetlen nagy ívre fűzi fel a szabadságharc történéseit, a különböző fegyver- és csapatnemeken keresztül, kezdve a sorgyalogságtól, a székely határőröktől és huszárezredektől a gyalogos- és lovas nemzetőrökön át a honvédsereg gyalogságáig és huszárjaiig, egészen a külföldi légiók (lengyel, német, olasz) egyenruháinak és fegyverzetének bemutatásáig.

A kép tehát meglehetően sokszínű, hiszen az egyes alakulatokat egyenruhájuk színei alapján különböztették meg, legfeljebb az egyes fegyver-, illetve csapatnemeknek voltak csak rájuk jellemző uniformisai. A honvédsereg jó néhány alakulatán külsőleg is meglátszott, hogy a cs. és kir. ármádia részei voltak korábban, vagy hogy osztrák mintára hozták őket létre (pl. a műszaki alakulatok, a vadászok, vagy éppen

* Somogyi Győző a Balaton-felvidéki hagyományőrző Radetzky-huszárok zászlótartó őrmestere

11. Székely határőr huszárezred, törzstiszt díszben

8. Koburg huszárezred, törzstiszt díszben

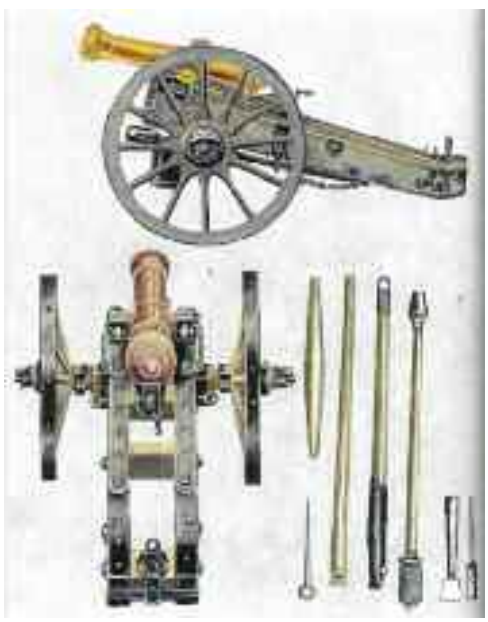
Honvéd gyalogság, honvéd és főhadnagy

15. (2. Székely) határőr gyalogezred

a táborkar). Hogy még érdekesebb legyen a helyzet, éppen akkor következett be egyfajta stílusváltás az európai (köztük a Habsburg) hadseregek egyenruháiban, például a „Waffenrock" a frakk ellenében, dolmány helyett az atilla vált általánossá. A magyar honvédség létrehozói természetesen igyekeztek az általuk megszervezett új hadseregnek nemzeti jelleget adni, azt a lehetőségekhez képest jól felszerelni, hogy minden tekintetben alkalmas legyen az óhajtott függetlenség kivívására.

Somogyi Győző egyik elvitathatatlan érdeme az az alaposság, ahogyan ezt a rendkívül szerteágazó, nagy odafigyelést igénylő feladatot végrehajtotta. Szemet gyönyörködtetően, megejtő részletességgel tárja elénk az egyenruhák sokszínűségét, a felszerelési tárgyakat, fegyvereket. Részletgazdagon, de összefogottan, soha nem veszve el a megannyi apróság között. Melyeknek persze itt óriási jelentősége van. A művész pedig láthatóan jól érzi magát és otthonosan mozog ebben a világban, szinte belülről ábrázolja azt. Nála anyagszerűen jelennek meg a dolmányok, atillák, menték, nadrágok és csákók, a sujtás-, zsinór- és paszománydíszek (Vajon a szakembereken kívül hányan vannak még, akik különbséget tudnak köztük tenni?), érzékletesek a kávébarna, a búzavirágkék, buzérvörös, meggypiros, fűzöld egyenruharészletek, a vitézkötések és zsinórövek (egy elfeledett mesterség művelői, a gombkötők remekei), a régi huszárruhák pitykéi és a honvédek orsógombjai, szépek a fémveretek a tölténytáskákon és a lovak sabrakjain, s jól megkülönböztethetők a puskákon, karabélyokon, pisztolyokon a csövek és závárzatok acéljai a rézből készült szerelékektől.

Az egyenruhák kavalkádját fokozza, hogy mivel nem egy helyen készültek, előfordultak kis mértékű eltérések és szükségmegoldások (eltérő zsinórzat vagy színek), valamint – mivel forradalmi hadseregről van szó – az öltözködési szabályzatot áthágó, felrúgó megoldások is. Bár ezekben – e könyv tanulsága szerint is – a tiszti kar járt az élen. Külön oldalak foglalkoznak a hadi jelvényekkel, zászlókkal, melyeknek számtalan változata ismert és maradt fenn. Ezek előképei szintén a cs. és kir.



Honvédtüzérség, 6 fontos tábori lövegek

Piros sapkás honvédtüzérek és 6 fontos lovas ágyú

14. Lehel huszárezred közhuszárja

Honvéd őrnagy lóháton

hadsereg hadi lobogói, de magyar nemzeti színekkel és címerrel, másik oldalukon a Madonnával, Magyarország védőszentjével. És hát ott van az egyik legfeltűnőbb jelvény, a gyapjúból nyírott, félgömb alakú csákórózsa, melyet Somogyi Győző következetesen – és jól – ábrázol. Ti. a színek belülről kifelé olvasandók. A máig megmaradt hibás színsorrendű kokárdák elterjedésének talán az az egyik oka, hogy Szendrey Júlia is ilyet készített az ő Sándorának.

Precíziós rajzzal ábrázolja a művész a vár- és tábori ágyúk egyes típusait is. A lovak pedig, legyenek azok huszárlovak, szekerészet igás állatai, vagy tábornokok különös gonddal kiválasztott hátasai, egy külön tanulmányt érdemelnének. A mesteri ábrázolásoknak széles skálája tárul elénk: Görgei angol telivérjétől a bábolnai arab vérű huszárlovakon át egészen a szükségből katonalóvá „előléptetett" alföldi és erdélyi parasztlovakig. Bízvást állítható: Somogyi Győző a kortárs magyar képzőművészet kiemelkedő állatábrázolója.

A legérdekesebbek azonban ebben a könyvben maguk a katonák, az emberek. Somogyi Győző akár ismert arcokat (Bemet, Nagysándor Józsefet vagy Podmaniczky Frigyest) ábrázol, akár tejfeles szájú honvédújoncot, akár vén huszárt, minden karaktere telitalálat. Ahogyan régi szitanyomatain, úgy itt is a rá annyira jellemző „expresszív realizmussal" mutatja meg nekünk alakjait. Vitézei távolról sem mind daliák, csapott vállú, görbe, pipaszárlábú éppúgy akad köztük, mint kölyökképű diák, nehézsorsú kétkezi munkás vagy földműves, akiknek alakjai mégis felmagasztosulnak a büszkén viselt egyenruhákban, valamennyiük tekintete elszánt. Látva őket, nem lehet kétségünk, hogy készek életüket áldozni a szeretett hazáért.

A szabadságharc katonáiról készült sorozat, melyet – úgy gondolom – a valóság megismertetésének vágya hozott létre, a művész életművének egyik legfontosabb, legegyértelműbb, legkevésbé vitatható része. Tiszteletadás azok iránt, akik részesei voltak azoknak az időknek, és jel a jövő nemzedékei számára. Egy nemes célokért alkotó ember megnyilvánulásai. Ehhez talán még annyit lehet hozzátenni: amikor 1848 telén a nyugati határszélhez már közel, Ausztriában elfogták a 12. (Nádor)

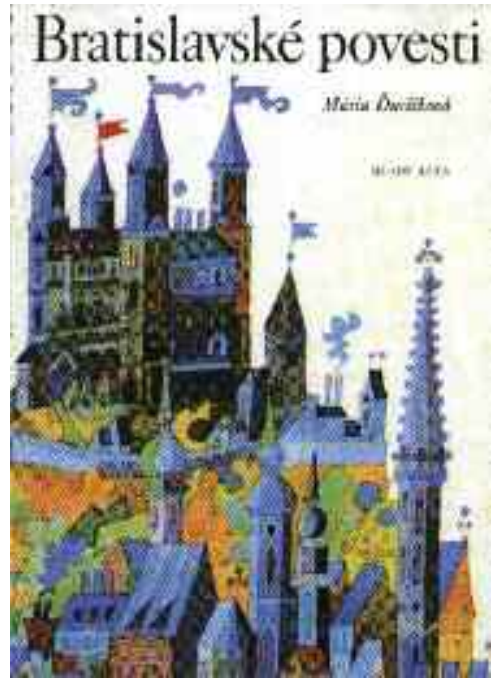
huszárezred néhány hazaszökni akaró huszárját, a tettükről készült jegyzőkönyv megfelelő rovatába ezt írta a cs. és kir. tiszt:

„Tettének valószínűsíthető oka: hazaszeretet."

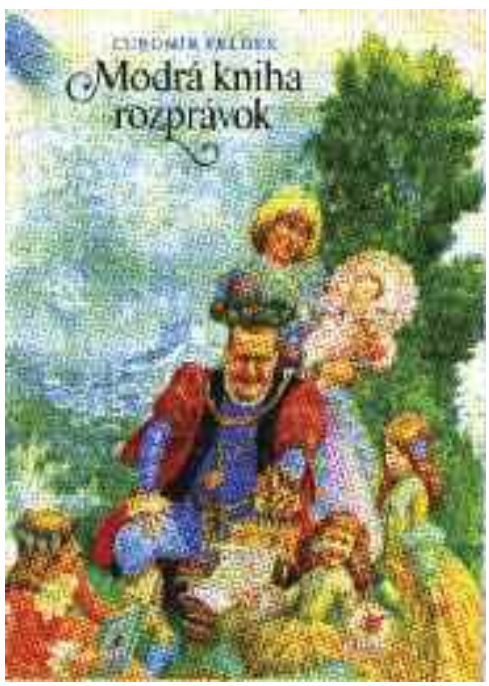
(Somogyi Győző: *A szabadságharc katonái*. Cser Kiadó, 2011.)

Somogyi Győző a balatoni kompon, Fotó: Szamódy Zsolt

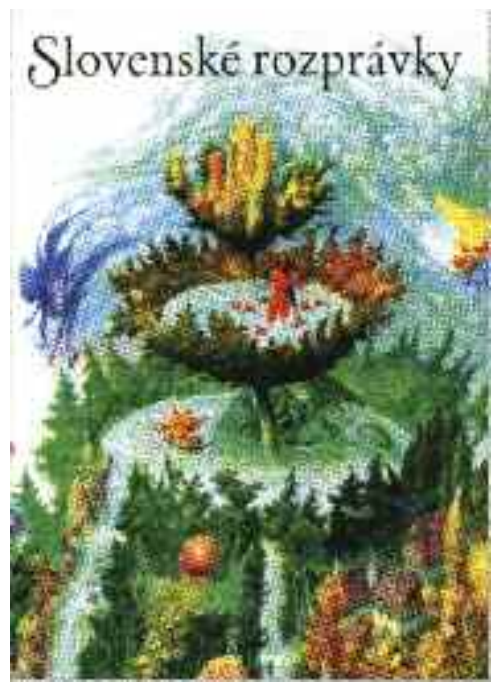
Könyvborító Dušan Kállay illusztrációjával



Miroslav Cipár illusztrációja



Albín Brunovský illusztrációja



Albin Brunovský illusztrációja

G. Kovács László

ÖRÖMTELI TALÁLKOZÁS EGY NEM MINDENNAPI KÖNYVVEL

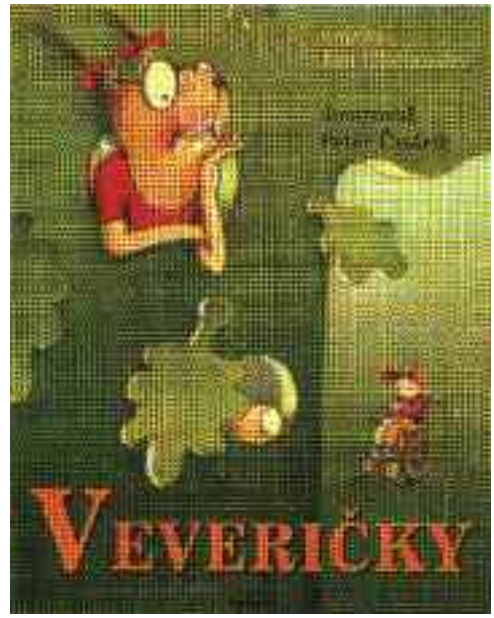
SLOVENSKÁ DETSKÁ KNIHA

Az alábbi sorok talán sosem íródnak meg, ha az idei Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon nem az *Art Limes* főszerkesztőjével együtt nézelődöm a szlovák könyvkiadók standjánál. A pozsonyi Irodalmi Információs Központ (Literárne informačné cenrum) munkatársnője ugyanis érdeklődésünket látva egy feltűnően szép könyvvel ajándékozott meg bennünket, azt kérve, ha módunkban áll, a kiadványról tájékoztassuk a magyar(országi) szakmai közvéleményt. E rövid ismertetővel tehát neki is tartozunk, jelen írás azonban ettől függetlenül is megszületett volna: a szóban forgó könyvről egyszerűen nem lehet hallgatni.

Az igényes kivitelezésű, szemet gyönyörködtető publikáció a *Szlovák gyermekkönyv* címet viseli, s imponálóan gazdag tárháza, kincsestára mindannak, amit a szlovák gyermekirodalom történetéről, legjelesebb képviselőiről s a könyvek sokaságát illusztráló képzőművészekről tudni érdemes. A kötet abból az alkalomból készült, hogy a 2010. évben Szlovákia volt a Bolognai Nemzetközi Gyermekkönyv-vásár díszvendége, s északi szomszédunk illetékes szakemberei egy valóban reprezentatív és adatgazdag kiadvánnyal léptek ki a nemzetközi színtérre. A könyvet összeállító Lucia Kepštová az előszóban olyan „ágas-bogas" faként jellemzi a szlovák gyermekirodalmat és illusztrátorainak munkásságát, amelyen „többféle gyümölcs érik ugyanabban az időben". Aki a könyv tartalmával megismerkedik, nemcsak helytállónak, hanem valószínűleg túl szerénynek is fogja tartani ezt a megállapítást. Egyértelműen kiderül, hogy a szlovák anyanyelvű vagy szlovákul is olvasó gyerekek (ne feledkezzünk meg a szlovákiai magyar és a magyarországi szlovák olvasóközönségről sem!) lelki fejlődését, szellemi érését kiváló alkotók sokasága segítette elő – igaz, leginkább a huszadik század eleje óta, amikor a mai értelemben vett gyermekirodalom vitathatatlanul önálló műfajjá lett. Még felsorolásszerűen is lehetetlen mindenről említést tenni, amit ez a gazdag tartalmú, szerkezeti szempontból is rendkívül változatos kötet kínál, ezért az alábbiakban csak a legfontosabb fejezeteiről szólunk.

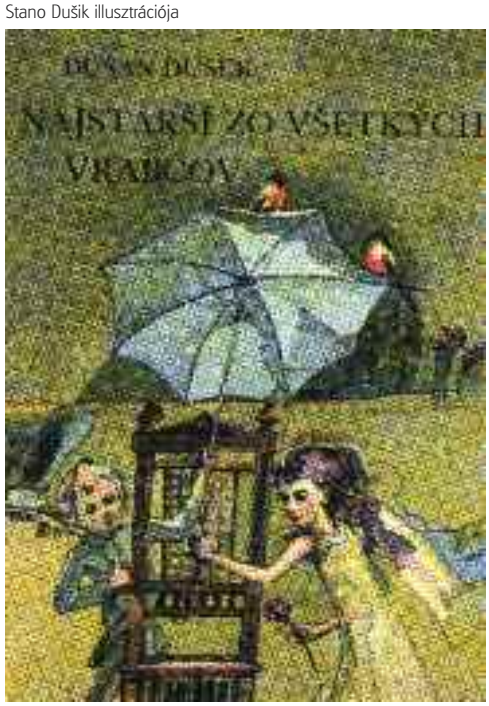
A beköszöntőnek szánt, illetve az olasz gyermekirodalom szlovákiai fogadtatásának múltját és jelenét felidéző írások után Marian Veselý *Az illuminált kéziratoktól az illusztrált könyvig* című, kézműművészeti szempontú áttekintése következik, melyből többek között az derül ki, hogy a gyermekeknek és a tanulóifjúságnak szóló könyvek kiadása Szlovákiában szinte a kezdetektől fogva nagy nevű és kevésbé ismert festők és grafikusok illusztrátori tevékenységének jegyében zajlott. Veselý az 1950-es évekig vázolja fel a szlovák gyermekkönyv fejlődését, a legutóbbi évtizedekről pedig az *Art Limes* olvasói által már ismer Barbara Brathová írt kiegyensúlyozatlansága ellenére is érdekes, a fejlődési tendenciákat pontosan megrajzoló, *A jelenkori illusztráció genézise* címet viselő összefoglalást. A gyermekkönyv-illusztráció műfajának jelenlegi szlovákiai helyzetét illetően Brathová a magas művészi színvonal mellett azt hangsúlyozza, hogy ez ideig sikerült elkerülni a globalizációs tendenciákkal együtt járó uniformizálódást. A két említett írás után több mint száz oldalon keresztül a legnevesebb illusztrátorok portréi következnek (a szó szoros értelmében is), amelyek révén dióhéjban megismerhetjük a pályafutásukat, megtudhatjuk, melyek voltak művészetük meghatározó vonásai, s nagyon jó minőségű, sokszor könyvoldalnyi méretű képek révén fogalmat alkothatunk a stílusvilágukról. A kötetben bemutatott művészek között egyaránt találunk klasszikusokat (Ľudovít Fulla, Vincent Hložník, Albín Brunovský) és az idősebb,

Miloš Kopták illusztrációja

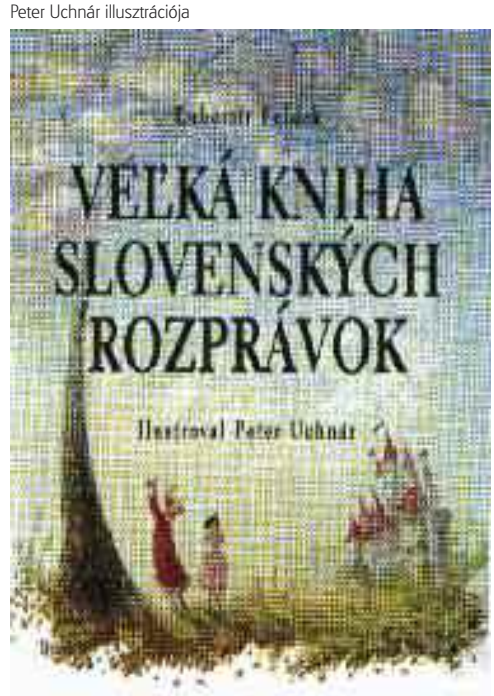


Peter Čisárik illusztrációja

Stano Dušik illusztrációja



Peter Uchnár illusztrációja



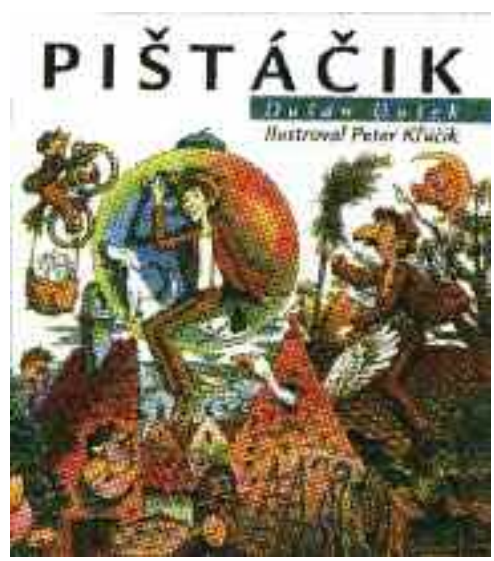
a közép- s a fiatalabb nemzedékhez tartozó kiváló művészeket (Miroslav Cipár, Ondrej Zimka, Jana Siteková-Kiselová, Dušan Kállay, Martin Kellenberger, Peter Čisárik, Peter Uchnár, Dana Moravčíková – megjegyzendő, hogy a névsor ennél jóval hosszabb).

A szlovák gyermekirodalom múltját ugyanúgy két fejezet tárgyalja, mint az illusztrációkkal kapcsolatos alapvető tudnivalókat. Ondrej Sliacky *Az erkölcsnemesítő olvasmányoktól a játékig* című, tiszteletre méltó alapossággal megírt irodalomtörténeti visszapillantása a 18. század utolsó harmadától a múlt század ötvenes éveinek végéig tekinti át mindazt, ami a műfaj körébe sorolható. A szlovák irodalom iránt érdeklődő olvasónak igazán nem lehet oka panaszra: mind Sliacky, mind az 1960-as évektől napjainkig tartó időszakot bemutató, *A szlovák gyermekirodalom értékeinek kibontakozása* című fejezetet jegyző Zuzana Stanislavová jó érzékkel, a szakszerűség és a világosság követelményét szem előtt tartva tett eleget a tájékoztatás feladatának, s munkájuknak köszönhetően joggal érezhetjük úgy, hogy megbízható ismeretekre tettünk szert. Ezt a jóleső érzést erősíti, hogy az illusztrátorokhoz hasonlóan a legjelentősebb tollforgatók portréi is szerepelnek a kiadványban. Utóbbiakat is gazdag képanyag kíséri, mindazonáltal – érthető módon – ezek az írások némileg hosszabbak, s bibliográfiai adatokat, annotációkat, az írók önvallomásaiból vett idézeteket is tartalmaznak. A szerzők névsora nem kevésbé rangos, mint a képzőművészeké: a szlovák népmeséket és mondákat a 19. században összegyűjtő Pavol Dobšinskýtól kezdve a huszadik század irodalmát magas szinten képviselő Ľudmila Podjavorinskán, Jozef Cíger Hronskýn, Ľudo Ondrejovon (és másokon) át olyan kiemelkedő kortársak szerepelnek benne, mint Ľubomír Feldek, Dušan Dušek és Daniel Hevier.

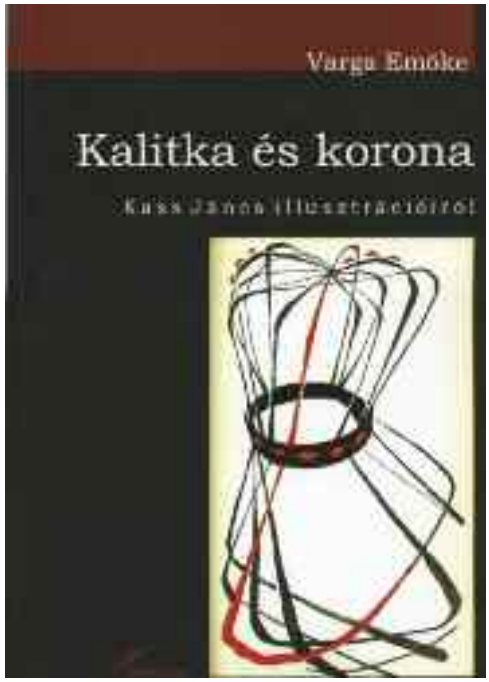
A *Szlovák gyermekkönyv* című kiadványból a fentieken túlmenően az is kiderül, milyen célt szolgál és hogyan működik a gyerekek irodalmi és képzőművészeti ízlését formálni hivatott, nemzetközi hatósugarú pozsonyi tájékoztatási, dokumentációs és kiállítási központ, a BIBIANA, milyen elképzelések jegyében jött létre s miként vált jelentős nemzetközi rendezvénnyé a Pozsonyi Illusztrációs Biennálé (Bienále ilustrácií Bratislava), milyen díjakra számíthatnak azok, akik írókként vagy képzőművészekként hozzájárulnak a gyermekkönyvek színvonalának növeléséhez, s az irodalmi vagy esztétikai kvalitásaikért a közelmúltban díjazott, illetve az 1993–2007 között idegen nyelvre lefordított művek felsorolása sem hiányzik. A szlovákokkal való együttműködés iránt különböző okokból érdeklődő olvasók számára pedig biztosan örömet jelent, hogy a kötetből a gyermekkönyvek publikálásával (is) foglalkozó kiadók adattára sem hiányzik.

A szlovák Irodalmi Információs Központ s természetesen a könyv megszületésénél bábáskodó szakemberek csapata egy kivételesen szép és hasznosság tekintetében is elsőrangú kiadvánnyal gazdagította a témakör olvasóközönségét: szerencsések vagyunk, hogy eljutott hozzánk.

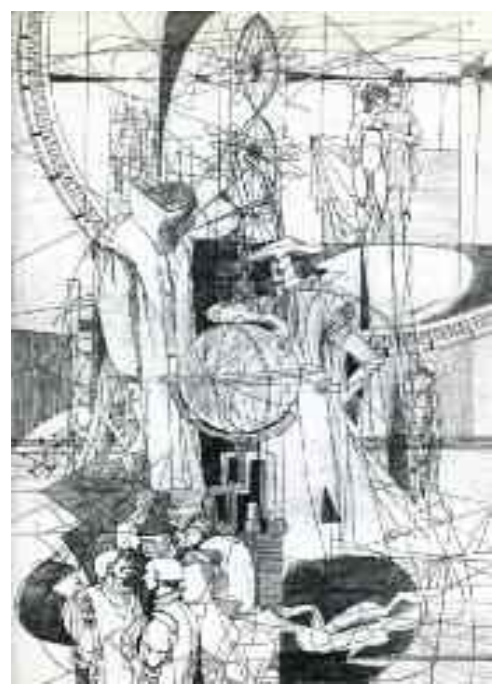
(*Slovenská detská kniha*. Bratislava, 2008. Literárne informačné centrum)



Peter K'lučik illusztrációja



Varga Emőke könyvei az illusztrációról



Kass János illusztrációi *Az ember tragédiájá*hoz

Salamon Nándor

SZÓTÁRRAL OLVASANDÓ!

KÖNYV AZ ILLUSZTRÁCIÓRÓL

A megszokottnál nagyobb érdeklődéssel nyitottam ki Varga Emőke első, Kass János illusztrációival foglalkozó tanulmánygyűjteményét (*Kalitka és korona*, Bp., 2007). Kíváncsiságomat több ok is táplálta. Áttételesen magam is foglalkoztam a neves, Kossuth-díjas grafikus munkásságával, bibliográfiáit (Gál József munkája) méltatva. Másrészt néhány neves művészünk (Bartha László, Szántó Piroska, Szász Endre) meseillusztrációit tárgyaló szerény dolgozataimmal igyekeztem gyarapítani a szerző által is méltánytalanul mellőzött művészeti területről szóló írások számát. Ez utóbbiakkal foglalkozva tapasztaltam, hogy mennyire foghíjas az illusztráció elméleti kérdéseivel, tudományos rendszerezésével érthető „magyar nyelven" foglalkozó szakirodalom. Természetes, hogy reménykedtem, ezúttal bővíthetem ez irányú ismereteimet.

Sajnos a tartalmas gondolatokat, ismereteket közlő írások, mondatok azonban olykor csak egy idegen szavak szótárával olvashatók, értelmezhetők. Nehezíti az olvasó helyzetét, hogy az egyes fogalmakhoz, meghatározásokhoz csatolt hivatkozások, jegyzetek és magyarázatok feltételezik tájékozottságát a különböző tudományágak forrásainak nemzetközi és történelmileg kialakult ismereteiben. Holott ezek a hivatkozott kiadványok nem egykönnyen érhetők el. Már a lényeget közlő fejezetcímekben és szövegoldalakon is olyan fogalmakat találunk, amelyekre többségében van magyar szavunk.

A szóban forgó második, a Kass-tematikát (is) gazdagító, de általánosabb érvényű kötetét (*Az illusztráció a teóriában, a kritikában és oktatásban*, Bp., 2012.) kézbe véve, azt forgatva sem változtak tapasztalataim. A tudós kutató és szerző visszatérően hivatkozik tanulmányaiban arra, hogy a nyugati, gazdag szakirodalommal, képeskönyvkutatással, elméletekkel és rendszerezéssel ellentétben a hazai szakma alig vagy csak másodlagosan foglalkozik az illusztráció tudományos vizsgálatával. Ezért vállalkozik kutatási eredményeinek közlésével a hiányok részbeni felszámolására.

A kötet figyelmet felkeltő borítóján olvasható nagybetűs címszó – nyomatékosítva a nagy Ó-val! – jelzi tanulmányainak fő tárgyát, míg az apróbb betűvel szedett fogalmak arra utalnak, hogy ezen belül három terület – az elmélet (teória), a kritika és az oktatás – kérdéseivel foglalkozik. Az egyes fejezetek gondolatmenete lényegében a szöveg és kép egymásra gyakorolt hatását, a kölcsönösség és ellentmondások jellegét elméletileg közelíti meg, és példák elemzésével igyekszik igazolni a megállapítások érvényességét. Bevezetőjében is utal arra, hogy a felvetett problémák bonyolultak, szerteágazóak, így tanulmányai sem képelemzések, ezért „műfajuk" nehezen határozható meg.

A kötet tizennyolc tanulmányát három nagy egységbe sorolta a szerző. Mindegyik megjelent már – esetleg más címen, változatban – különböző kiadványokban, ezért indokolt egybegyűjtésük. Csoportosításukat a téma és tartalom rokonsága szabta meg. Az első kettő igazodik a könyv címéhez, míg a harmadik tanulmányfüzér *Az ember tragédiája* illusztrálásának elméleti és gyakorlati kérdéseivel foglalkozik.

Az első harmadot elfoglaló tanulmányok lényegében az alapvetés szándékát valósítják meg. A szerző kiindulópontja, hogy az illusztrációkutatás másodrendű tudományterület, e helyzet pedig változtatást követel. Nyilvánvaló célja, hogy kutatásaival segítse a tisztázást. Ennek jegyében magyarázza a fogalmakat, a kép és szöveg összefüggéseit, s javaslatot tesz a rendszerezést segítő új módszer alkalmazására. Nyugati szerzőket idézve elsőként helyzetelemzést készített a szöveg és kép kutatásának korábbi és jelenkori hazai állapotáról. Részletesen vizsgálta a befogadás kérdését, felvázolta a műfaj ontológiai modelljét. Újabb részben a rendszerezés történetét, majd a jelenleg használatos módszert elemezte. „*Saját*

klasszifikációnk kialakításakor fontosnak véltük a dinamikusság elvének betartását." – indokolta az illusztrációk négy típusának meghatározását, osztályba sorolását. Az átjárást sem kizáró típusok alkalmazását javasolja, úgymint metaforikus, metonimikus, szinekdotikus és ironikus illusztráció. Abban egyetérthetünk vele, hogy az elmélettel foglalkozók és az illusztrációkritikát gyakorló szakemberek haszonnal alkalmazhatják az egyes megközelítési módokat.

Az elmélet pillérének tekinthető négy dolgozatot követő tanulmányok gyakorlatiasabb területre vezetnek. Az illusztráció és a különböző tudományágak kapcsolatának vizsgálatát követően a kritika (*„a kortárs hazai kritikában ma senki földje"),* a gyermeknevelés, oktatás és a társművészetek viszonyát elemezte. Egy mai mesekönyv példáján szemléltette elméleti okfejtéseit. Innét már logikusan lép át az oktatás-nevelés területére. Sarkalatos kérdést érint, amely nemcsak a jelen, hanem a jövő nemzedék kultúrája, műveltsége szempontjából sem lehet közömbös. Az irodalom, benne az illusztrált könyv nevelő hatásának érvényesítésében a család mellett kiemelt feladat hárul az óvónőkre, tanítókra. Nem mindegy, hogy milyen felkészültséget szereznek képzésük alatt. Szerzőnk tapasztalata szerint e téren komoly tartalmi és szemléletbeli hiányok jellemzik a felsőfokú oktatást. Igyekszik iránymutató pontokat, módszertani javaslatokat adni a probléma kezeléséhez.

Az élet valóságához visznek közelebb a második rész tanulmányai. A vizsgálódás tárgya könnyen megragadható: a növekvő gyermek első könyv-, kép- és szövegélményét jelentő leporellóval foglalkozik behatóan. A témakört a betű, az írás, az olvasáskultúra helyzetével és a médiával kapcsolatos viszony áttekintésével exponálja, összegezve negatív tapasztalatait. Részletesen foglalkozik a könyvkiadás, a szerzők – meseírók és illusztrátorok –, az oktatás és a család feladataival, felelősségével. Kellő határozottsággal bírálja a minőség követelményeit felülíró piaci érdekeket.

A kutatás hazai helyzetképét a piac feltérképezésével egészíti ki. Riasztó jelenségnek ítéli a giccs térhódítását. *„A leporellók giccsképei megfeledkezve saját feladatukról, a gyermeki tekintet leigázását tűzik ki célul"*. Toldjuk meg azzal, hogy a „tömegember" igénytelenségét készítik elő. Okfejtéseit minden esetben példákkal támasztja alá és megoldási javaslatokat, járható utakat jelöl meg. Külön tárgyalja a szöveganyag és a képek múló idővel összefüggő, tartalmi és formai változásait, a választott „mintákat" tüzetesen, apró részletig elemzi. Végezetül a leporellóolvasás jellemzőit felsorolva két figyelemre méltó észrevételét rögzíti. Idézetet kölcsönözve emeli ki, hogy *„a leporelló a szóbeliség iránti öröm műfaja"*. Erről megfeledkezve a kommersz kiadványok ezt az örömforrást, a *„mesélői-mesehallgatói kultúra kimunkálását"* teszik lehetetlenné.

Eleget téve a szerkesztői szándéknak, amely ismertetőnktől főként a Kass János munkáira vonatkozó dolgozatok méltatását várja, eltekintünk a további részletezéstől. Mielőtt azt megtennénk, nem kerülhetjük meg a tanulmánykötet harmadik nagy fejezetét, amely néhány Tragédia-illusztrációsorozat születését és jellemzését végzi el.

Könnyen illusztrálható-e Madách műve? – e kérdésre egyértelmű „nem" a válasza. Az érvek között az elvontságot, a képszerűség hiányát említi meg: *„A látványi elemek részleges kiépítettsége kevéssé teszik tehát illusztrálásra »alkalmassá« a pretextust"*. A „feladat" mégis rendre aktivizálja a művészek képalkotó erőit. Buday György, Kondor Béla, Bálint Endre, Farkas András – s számos, itt nem említett grafikus – feldolgozásai nagyon eltérő változatokat eredményeztek. A szerző mindegyik sorozatot részletesen boncolgatja. Felvázolja keletkezésük történetét, nyomon követi a megvalósítás lépéseit, kialakult belső rendjét. Értékeli a műveket a szöveg megfelelése, az esztétikai szempontok, a kompozíció és a technikai megoldás alapján. Esetenként nem tartózkodik a bíráló megjegyzésektől sem.

E blokkban olvasható a szerző Kass János rézkarcait tárgyaló dolgozata is. Némely részletei ismerősek az előző kötetből, de új szempontokat is bevont vizsgálódásai körébe. Nyílván az „előadás" természetéből fakad, hogy mintegy felére csökkentette a terjedelmet, téziseihez kevesebb idézetet használt föl a dráma szövegéből.

Az alapkérdés – ha jól értettük – egyszerűsítve: miként jelentkezik a dráma fogalom és képalkotó jellege a művész rézkarcain? Az okfejtésből kirajzolódik, hogy Kass nem mindig a fő témára összpontosított. Sőt! Szabadon kezelve anyagát olyan alakokat, tárgyakat, mozzanatokat is ábrázolt, amelyek nem is szerepelnek a szövegben. Ádám jobbára felismerhető a rézkarcokon, de némely esetben mellékfigurába „rejtőzik". Az sem bizonyos, hogy feltétlenül a kompozíció központi szereplője. Inkább elvegyül a tárgyak között, ilyenkor szerepét a keretosztásban vagy a háttérben „szemlélő és beszélő" kis alakok teszik világossá.

Az illusztrációkon zömében a tér kifejezésére a középpontos távlat törvényeit alkalmazza az alkotó, de nem kezeli mereven a nézőpontot. Esetenként kis terek kapcsolatából hozza létre a többrétegű, de azonos rangú terek rendszerét. A jelenetek „megrendezését" ugyancsak a szabad építkezés jellemzi. Nem mindig él az egyetlen szín történéseinek ábrázolásával. Időben korábbi és majdan bekövetkező cselekményeket láthatunk együtt, esetleg a szövegben nem található mozzanatokkal, utalásokkal kiegészülve. Így szöveg és kép megfelelése nem feltétlenül érvényesül mindenkor a grafikai lapokon. Az is előfordul, hogy a „szereplők" testetlenek, térbeli helyzetük sem tisztázott és ezért nehezen azonosíthatók a szemlélő számára.

Szerzőnk igyekszik gondolatmenetét több kiválasztott képen (pl. bizánci szín) szemléltetni, de megállapításai időnként elmerülnek a szakzsargon útvesztőiben. A jelképek kiemeléséről szólva az alábbiakat olvashatjuk: *„A kompozíció mint egészelvű rendszer dominanciáját mondja ki a perspektívikus projekció és a szcenikus koreográfia felett"*. A tanulmányt lezáró megismételt kérdésre – miszerint a *„dráma és illusztrációi együttműködnek-e abban, hogy meg- és felerősítsék a befogadói élményt?"* – megint csak felfejthetetlen szövegbe rejti a választ. Nem lettünk okosabbak az alábbi sorok láttán sem: *„az ikonikus jelölők önreflexitásán túl példáját adják a reprezentáció művészi aktusára történő »rámutatásnak«, a perspektívikus projekció általi elbizonytalanításnak, a szcenikusan exponálhatatlan alakok figurálásának"*.

Az előző kötetből vette át a szerző Kass Jánosnak Szabó Lőrinc *Hörpintő* című verse illusztrációiról készített elemző dolgozatát, amely a közkedvelt leporelló rajzainak szövegmegfelelését, a versben rejtőző mozgások képi átírásának lehetőségeit és megvalósítását taglalja. Az életkorból adódóan elsősorban a hallgatók-nézők, a hangzás és látás egyidejű befogadását szolgálja a vers és kép. Az összevetés számos érdekes, a „többszereplős" folyamat lényeges és apró mozzanataira hívja föl a figyelmet. Magát az egyes képtáblákat részletező, ám bonyolult elemzést, bár igencsak kerékbe töri nyelvünket, mégis mintaszerűnek és követhetőnek ítéljük. Értékeli a színek (ellentétek, egyensúly, ritmus), a vonalak formaalkotó szerepét. Még arra is választ ad, miként került képbe a versben egyébként nem említett elefánt, s milyen jelképpel ruházta föl a művész.

A harmadik dolgozat tárgya köthető legszorosabban a pedagógia, az oktatás témaköréhez. A sokoldalú Kass János ugyanis egyebek mellett elkészítette az ábécéskönyv új generációjának egyik lehetséges változatát. Varga Emőke a könyv kapcsán fejti ki nézeteit, mélyre ásva az illusztrált tankönyv rejtelmeibe. A bevezetőben felvillantott helyzetkép eléggé lehangoló, de a képáradat ellenére – amely az írott, nyomtatott szöveg helyére tolakszik – az ábécéskönyv egyelőre megkerülhetetlen a gyermeki világkép kialakulásában. Egyetértünk a szerzővel a tömegkép szemléletet és személyiséget károsan torzító hatásairól alkotott véleményével. Kass munkájának grafikai előzményeit feltárva (művek, díjak, kiállítások) az erkölcsi alapállás elsődleges megfogalmazását tartja fontosnak. A követelmények közül a szépségeszményt, az enciklopédikus szemléletet és a tankönyvírók koncepcióját emeli ki. Mindezek adottak voltak a vizsgált könyv esetében. A vizsgált lapokon a pontosság, a gyermeki világkép, az optimizmus, a beállítás, az elemek aránya, a megjelenítés eszközei és módja, a kompozíció, a főszereplő érvényesülésére mutat rá. Az ábécéskönyv szövegei és illusztrációi általában jól szolgálják a gyermek meg- és önismeretének alakulását, de néha egyik vagy másik eltér az egyértelműségtől. Példának a szimmetria megbontásával,

a humoros vonások hangsúlyozásával vagy a térábrázolás szokatlanságával. Kass János könyvének értékét abban látja, hogy érvényesít bizonyos fokozatosságot, közelít a „felnőttes" illusztrációk felé, de megőrzi azokat az erényeket, látásmódot, amelyek a teljesség felé vezetnek. Az alkotók azonban nem állítják, hogy ez az út nehézségek nélküli.

Varga Emőke alapos ismerője témájának, tájékozott a vonatkozó szakirodalomban. Bizonyítja a csatolt irodalomjegyzék és az idézetek, hivatkozások nagy száma. Érdemes lenne az idegen szavakat közérthetőbb magyar kifejezésekre cserélnie.

(Varga Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában és az oktatásban*. Bp., 2012. L'Harmattan Kiadó)

MEGJELENT SZÁMAINK:

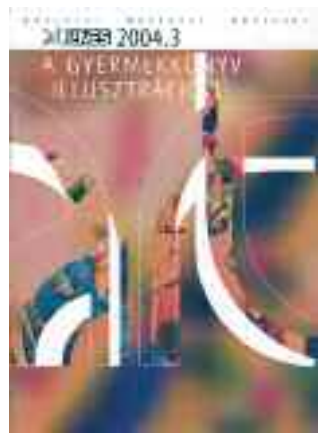
2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	**–**
2003/2. szám – A PASZTELL	**495 Ft**
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I–II.	**990 Ft**
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I–II.	**990 Ft**
2006/1. szám – BÁB-TÁR I.	**495 Ft**
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II–III.	**990 Ft**
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában	**850 Ft**
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	**650 Ft**
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	**850 Ft**
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	**850 Ft**
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	**850 Ft**
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	**850 Ft**
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	**850 Ft**
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRÁSZAT	**850 Ft**
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	**850 Ft**
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	**850 Ft**
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	**850 Ft**
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	**850 Ft**
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	**850 Ft**
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	**850 Ft**
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	**850 Ft**
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	**850 Ft**
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	**850 Ft**
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	**850 Ft**
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	**850 Ft**
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	**850 Ft**
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	**850 Ft**
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX. A képíró: Kass János, 1. rész	**850 Ft**
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	**850 Ft**
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	**850 Ft**
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	**1000 Ft**
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	**1000 Ft**
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	**1000 Ft**
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	**1000 Ft**
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	**1000 Ft**

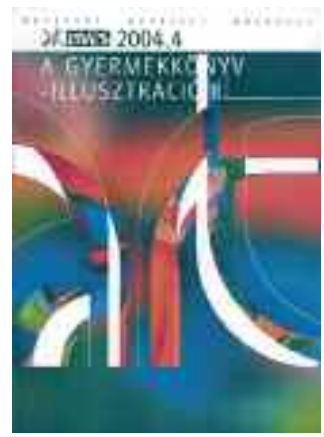
2003.1
BÁBOK ÉS
BÁBUK

2003.2
A PASZTELL

2004.1
DIKTATÚRA ÉS
MŰVÉSZET 1

2004.2

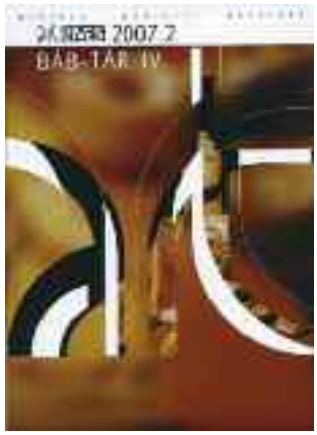

2004.3


2004.4

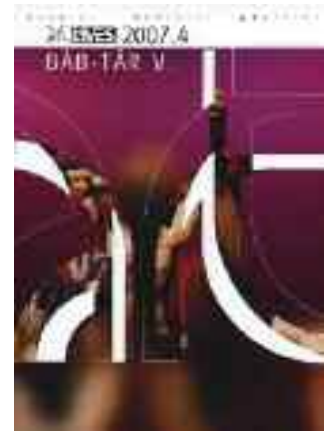
2006.1
BÁB-TÁR 1

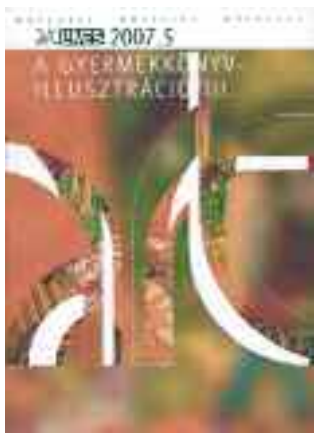
2006.2–3
BÁB-TÁR II–III

2006.4 – 2007.1


2007.2
BÁB-TÁR IV.

2007.3


2007.4
BÁB-TÁR V.

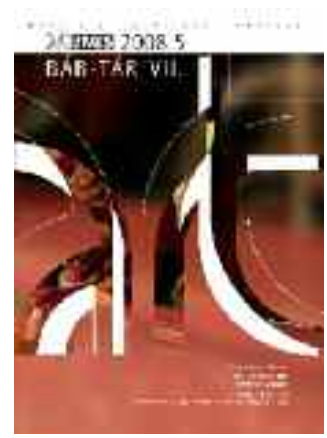

2007.5

2008.1

2008.2

2008.3
BÁB-TÁR VI.

2008.4


2008.5
BÁB-TÁR VII.

2009.1

2009.2

2009.3

2009.4

2009.5

2009.6
BÁB-TÁR IX.

2010.1
BÁB-TÁR X.

2010.2
BÁB-TÁR XI.

2010.3

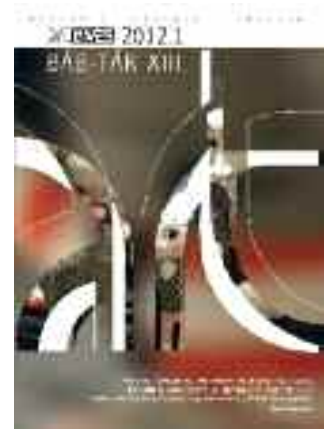
2010.4

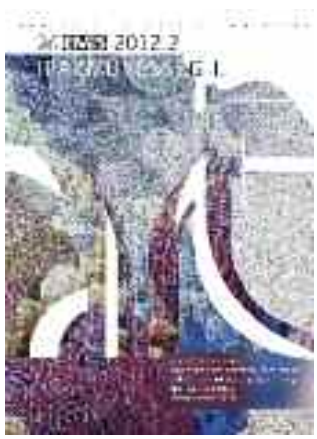
2011.1

2011.2

2011.3

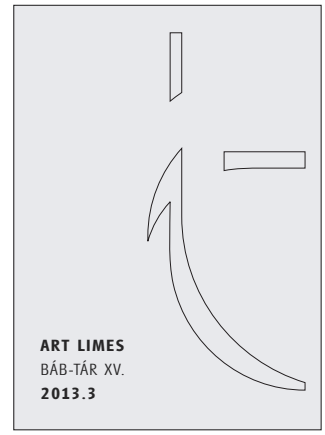
2011.4

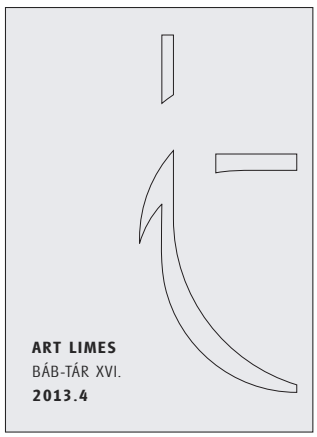

2012.1
BAB-TÁR XIII

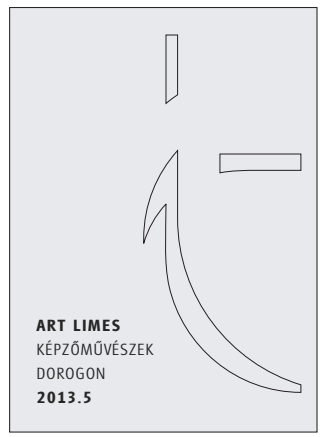

2012.2

2012.3

2012.4
BAB-TÁR XIV







Folyóirataink megvásárolhatók:
- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy u. 45.), Teleki Téka (Bródy S. u. 46.),
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPKER terjesztésében

Megrendelhető: Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.
Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.
E-mail: viragjeno46@gmail.com

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