

Gvárdián Ferenc és Pálos Miklós kiállítása

Érdi Galéria, 2022. május 27.

GVÁRDIÁN FERENC agyagból és fényből állítja elő itt látható terrakotta szobrai. Elmesélem. Pinceműteremben dolgozik. Alant a mély, hosszú pince a földben. E pince földszinti előtere a műterem. Mintha a szoborhoz egyenesen a mélyből hozta volna fel a nyersanyagot. És vizezi, gyúrja, markolássza, gyömöszöli. Kínozza. Majd simára hengerli, kockákra szabdalja. Megmunkálja, s ezáltal átminősíti a föld anyagát. Mert terve van vele. Mint anyám, ha nekifohászkodik, és levestésztát készít. Ahogy a fontolgtatva korosodó mestert az ember elmélázva nézi, sejdít az évezredek mozdulatokban bizonyos szakralitást. Aztán emberünk lassan, óvatosan az agyagkockákból kezdi felépíteni a szobrot egy vázra. Hagyja száradni. Napokig építi? Van idő. Végül a felülettel aprólékoskodik sokat, előkészíti a fény alá. A kitért pinceajtón várakozva süt be a nap. Ha ekkor is jelen lehetünk, láthatjuk, hogy kezet mos és tölt. Közben felöltik bennünk, hogy a helyszín, e pinceműterem a mélységtől a Napig s az Univerzum kerengéséig mintha az ősrégi világfaképlet volna, sötétség az alja, fény a teteje. Középen, a föld általában jeges hátán – ahol alig-alig tudunk megállni a kitétségekben – időzik a Szobrászember.

Most a fény körültagogatja a szobrot. Elkezdődött!

A szobron a fény egyhuzamban munkálkodik, mert az elnagyolt vagy a lesimított felület más-más megjelenése részletezi-árnyalja az ábrázolást. Ha ugyanarról a helyről, a Nap útját követve, reggeltől estig nézhetnénk a szobrot, mintha valamiféle anamorfózis talppontjait változtatnánk észrevehetetlenül lassan, ahogy a Nap halad. Korábbi élményemet idézem a *Kortárs* 2014/11. számából: „Az agyag göcsörtössége amint eljátszik a fény ruganyosságával, a nyugalmas fiziognómia mélyén tektonikus elmozdulásokat sejtet, s egy hallhatatlan belső beszéd, lamentálás és néma kiáltozás intonációja lesz a szobron a mimika... Művészportréival nemcsak a modell élethű másolatát óhajtja megidézni, hanem inkább azt szándékozik elevenné, időszerűvé, kortársivá tenni arcon, testtartásban, az anyag göcsörtösen, harsányan domináló vagy lesimítottan

hallgatag viselkedtetésével, ami a modell életének mély sodrása, művészi munkálkodásának minőségi summája, mindazt tehát, amit a modell élet és halál, köznapis és metafizikai tartalmak egymásba nyilallásának mesteri felfedezésével műalkotásként örökített ránk. Hogy a szobor cipelje azt a hatalmas súlyt is, melyet modellje emelt föl. E kifejezésmódnak, közvetítő metódusnak ihletője az az alkotáslélektani mozzanat, amikor a szerző a megmintázandó ember töprengéseit, hangulatait, képzelgéseit, ámulatát, kajánságát és rettenetét, szemléletét és kikínlódott eredményeit saját inspiráló lelki materiájává asszimilálja.” Hallgatva a mesét, bizonyára hihető, hogy e szobrok két alkotóeleme az agyag és a fény.

Két alkotásról hadd szóljak bővebben.

Az *Ommage a M. Grünewald* című hármas büszt eredetije a festő isenheimi szárnyasoltárának Krisztus-alakjából mellszoborrá csonkolt részlet. A középső mellalak. Itt a csonkoltság nemcsak a képrészlet citátumjellegére céloz, hanem a véghetetlen, elviselhetetlen szenvedés expresszív-naturalista megjelenítését is fokozza. Ennek a kínlódásnak csak a halál vethet véget. Ez itt a magányos, agyongyötört Emberfia haldoklása és reménytelen kiszenvedése az „Uram, Uram, miért hagyta el engem?!” órájában. És üres az ég, mindennek vége. Hogy a szobrász – Grünewald előtt fejet hajtva – a szárnyasoltárnak éppen ezt a részét és ilyen értelmezést megengedve emeli ki, az akár napjaink végveszélyeiből is érthető figyelmeztetés és jóslat – mint Sodoma és Gomora városának –, mintsem az üdvtörténet tagadása. Hogy figyelmeztetés és egyben jóslat is, abból gondolható, hogy a szárnyasoltáron Krisztus mellett nincsenek latrok. A hármas büsztre a szerző helyezte őket, úgy fordítva a jobb lator és Krisztus fejét egymás felé, hogy a haláluk előtti állapotot jelölje meg, amikor az Emberfia így szól a bűnbánóhoz: „Még ma velem leszel a Paradicsomban.”

A klasszikus mű ennyire szabados és furcsa felhasználása nem botránkozathat meg bennünket. Hiszen a művészet sajátos időkezelése – az, hogy egyetlen tágas pillanatában előzményei is sejtelmesen benne rejlenek – mindent megenged az alkotói szubjektumnak szerkesztésben, hangsúlyok elhelyezésében, hogy az életből nyert benyomásait kifejezhesse.

Annak ellenére tehát, hogy Gvárdián Ferenc a szobrászat klasszikus nyomonvonalán halad, modern közlései nem elavult bölcselkedések.

Még a két *Gulácsy-büsztt* kell szóba hoznom, mert tárgyba vág. Az egyik itt áll, a másik bronz, nem terrakotta, nincs most kiállítva.

Juhász Gyula így ír Gulácsy Lajosról *A szépség betege* címmel: „Gulácsy igazi tragédiája, amely elől a téboly lárvája mögé menekült: egy tiszta művész egy tisztára művészietlen korba született bele, és megpróbálta azt a maga számára elviselhetővé tenni, sőt a maga képére és hasonlatosságára szépítette. Túlságosan gyöngé és gyöngéd volt ehhez, és túlságosan erőszakos és kíméletlen a kor, hogy ez sikerülhessen. Így menekült lassan, de biztosan egy másik dimenzióba. Innen, a halál életéből az élet halálába: az örületbe. De mint Oféliáé, az ő tébolya is szép volt. Dalolva merült el az örvényben, és virágokat hintett a habok közé.”

Gulácsy itt látható szobra olyan merengő egyéniségre vall, akinek mintha egy hosszan elnyúló ihletállapot volna az élete, nézné a kinti világot, s azt belső látással máris szimbólumokká emésztene, és visszavetítve hosszan egyeztetne elvontságot és valót. Bizonyára túl sok valóságot nem bír elviselni, mert egyszerre nézi tárgyát s annak kibontakozó képi esszenciáját. Meglehet, hogy ezt fejezi ki ez a Gulácsy-arc. Mindenesetre képein egyszerre van ott ez az egymással fedésbe hozott kettősség, más szóval a köznapi és a transzcendens. A másik Gulácsy büszt fotóját karácsonyi köszöntéshez mellékelte a Szobrászember. Itt a sokkal durvább megmunkálás folytán a büszt személyessége visszafogottabb. Itt sincs befejezettség, lezártág. Ez a Gulácsy-sors örök és expresszív, tömör drámaisága. Hogy ezt az időtlen drámaiságot jelezze, a szobrász az időgleccser száraz medréből kimetszett palástot terített a festő vállára. Ámde karácsonykor s csakis akkor, a bronz Gulácsy különös asszociációs térben áll, mert a napkeleti bölcs király, Boldizsár képében jelenik meg, hogy az Ígéret meghittségében sorsa mégis beteljesülhessen.

PÁLOS MIKLÓS munkálkodása teljesen eltérő megközelítést kíván.

Heinrich Lützeler írja *Absztrakt festészet – Jelentősége és határai* című, 195 éve megjelent, elgondolkotató könyvében: „Bármilyen célja és jellege is van az absztrakt képnek... akár új dolgokat kitalálva, tovább szeretné teremteni a világot, [...] minden esetben igénybe veszi egész aktivitásunkat... nemcsak csendes szemlélődést, hanem a képtörténetben való aktív részvételt kíván meg... nemcsak meg akar jelenni *előttünk*, hanem élni akar *bennünk*.” Az ember természetéből adódik, mivel egyszerre állat és gondolkodó lény, hogy bármit érzékel, azt nyomban fogalmi megközelítéssel, asszociatív rámozdulással is tárítja, s állandó kérdése, hogy mégis vajon mi lehet a valóság, s amit kimond vagy esztétikai érzékének hatása alatt ábrázol róla, az másolás-e, más tapasztalataival összevetett hasonlóság (analógia)-e vagy valami teljességre törekvő, utalásokkal terhelt megjelenítés, melyben az alkotói pszichikum is irányadóan munkál.

A frottázstechnika maga, melynek alkalmazásával itt bőven találkozhatunk, úgy határolja be az alkotó lehetőségeit, hogy egyúttal tágas teret nyit az ösztönösségnek. A festő egy felületre, mely nem lehet sima (pl. szálkás deszkadarab), vásznat vagy papírt terít, bekeni festékekkel, melyet spaklival lehúzza, kapar, aztán a felületet dörzsöli, és megjelenik *valami* a tárgyra terített anyagon. Nem előre kigondolt céllal, nem valamiféle kép megvalósításának tervével fogott hozzá. Az absztrakt (nem objektív, konkrét, tárgyaltalan) ábrázolás nem tudatos, hanem eltávolodás, annak a létesítése, ami a való világban nincs. Valahol a semmiben kezdődik, nem festői térképés, hanem a tértelen, térüres tér letakarása festékekkel, s annak kezelése révén egy új valóság létrehozása. Mely ahogy lassan kibontakozik, megjelenik az idő is, hiszen fotózással is megragadható fázisokon halad át. Nevenincs, önmagával azonos, új valóság. *Az, ami.*

Esetenként a festő az így készült képre új színt ken fel, s megoldozza az előző eljárás szerint. Újabb valóságot hoz létre.

Az alkotónak föltett fontos kérdés, hogy ez a művelet, amit Lützelerre hivatkozva is a néző fejez be, mikor éri el azt a fokot, hogy az impulzív szemlélődés tárgyként kiakasztható a befogadó elé. Meglepő, az igazi eltávolodás áthatotta válasza: „Amikor nem ismerek magamra.” Mármint a maga manírjaira, modorára, ismétléseire.

Más hangnemre váltva: de mégis furcsa művelet a frottázstechnika. Okatlan, céltalan szöszmötölés. Vagy játék. Mert íme: mintha embertársunk mégsem akarta volna a föstéket odakenni, levakargatja, ronggyal ledörzsöli, mintha bánná az egészet. Forintot ér a festék is, pláne az összemasztatolt vászon. No meg közben az észjárása is termékeny eltávolodásban van. Jogos kérdés, hiszen az életünk kauzális összefüggéseken alapszik, mely tapasztalatok átörökítésével, sőt írásbeliséggel jár, évezredek óta jól elvagyunk velük. Karambol akkor üt be, ha az oksági láncolatokat más oksági sorozatok keresztezik csoda, véletlen, váratlan tragédiák képében. Mert más természetű és kauzalitás révén mégsem sejdíthető meg a Nagy Egész. A képet, mint már kiderült, mi nézők fejezzük be. Derítsük kedvre a festőt. Bizakodva feltételezheti rólunk, hogy a valóságban s nem Digitáliában élünk, és fittyet hányunk a manipuláció incselkedéseinek. És nyilván a reklámoknak is, melyek egy életképben úgy mutatják be az árucikket, hogy annak emberi képességeket meghaladó tulajdonságait mi is birtokolhatjuk, csak vegyük meg. „Annyi édes, színes hazugság / Környékezi szegény szívünket, / Mért nem vagyunk hívó buták mind” – kérdi Ady. Ami érzékelésünket illeti, kár aggályoskodnia. Megannyi szimbolikus megformálást is sejtető kép, a gondolkodás és a látás memoriterének elelmei, azok ősi és új benyomásokkal bonyolódott jellege, mutációja, atavizmusa a szerény készletünk. Tán mégis fel vagyunk készülve a képek invenciózus befejezésére.

Tovább, a képekről. Lexikonszócikkból idézek. „Az anómia a modern társadalmakban tapasztalható jelenség, amelyben a hagyományos normák és szabályok úgy lazulnak föl, hogy nem képződnek helyettük újak, és a társadalmi élet egy adott területén a szabályok nem világos volta miatt elvesztik a társadalmi normák befolyásukat az egyének viselkedésére. Ez több deviáns viselkedésformára (pl. az öngyilkosságra) való hajlam hátterében álló társadalmi tényezők egyike lehet.” Bocsánat, én ezt világjelenségnek érzem. Ahogyan azt is, hogy az abszurd és a szürreális a maga helyéről, a művészetből dominánsan és életveszélyesen átcsapott a politikába. A művészetben kifejezőeszköz, s az alkotás esztétikus menetelében s befejezésében katarzishoz majd megnyugváshoz vezet. Amott halálfélelemhez. Valamiképpen a kezdetekhez kéne visszatérni.

E képek számomra ma a Kezdet portréi.

Ezzel minden lényegeset elmondtam Pálos Miklós alkotóról.

Képeihez eredményes szemlélődést, felszabadító továbbgondolást kívánok.

Zárszó

A művészet formává regulázott életösztön.

A teljességet kísérti meg, nemcsak szemlélődésében, de mutatványjaiban is. Folyton formálódó, korszerűsödő világképe függőségében mindig új, föltáratlan terepekre, tudati szférákba tör. Készítései sokfélék, mert impulzusait önmagából és a kaotikusnak tetsző életből veszi. Ösztönössége a kifejezéshez kézre álló eszközök keresésében, szortírozásában, elvetésében vagy bonyolult variálgatásában is megnyilvánul a ködön túl felsejlő új világállapot, vagyis egy elérhetőbb lét megközelítése végett.

Milan Kundera gondolatmenetének lényege szerint, melyet az *Elárult testamentum*ban fejt ki részletesen, az ember ködben megy előre. Ám ha a jelenből, mely az ő jövője volt, visszanezünk, látjuk az előre haladó embert a maga végig világos útján, de a ködöt nem. Aki a ködöt nem látja, az voltaképpen nem tudja, hogy mi az ember.

Mi – úgynevezett befogadók – csak megvalósult, konkrét művekkel találkozhatunk, annak az életjelenségnek tehát, melyet úgy általában *művészet* elnevezéssel illetünk, csak hagyomány-szegmentumát ismerjük. Biztonságérzetet adna, ha a friss, kész művet a hagyomány folytatásának vélhetnénk, saját kort összegző gesztusnak? Új, meglábolatlan terepen alkalmatlanok lehetnek a korábban bevált megközelítések, kifejezésmódok, és el is torzíthatják az alkotói vizsgálódás jelenidejű tárgyát. Így a hagyomány nevében többszörönként felfüggesztetik vagy megtagadtatik maga a hagyomány is. Emellett határozottan megállapítható, hogy a művészet sorsa – vagyis eljut-e a befogadóhoz – mindig a konkrét közviszonyoktól, tehát a valóságos életszinttől és -minőségtől függ. A külső – hatósági, impériumi, politikai és egyéb – tiltások, mellőzések, elhallgatások s elhallgattatások, véres és vértelen manipulációk nem a művészet lényegéből erednek. Hiszen a művészet sajátos, ihletett időszerűségébe rejti azokat a vektorokat, melyek úgy a létben, mint a művek együttesében a teljesség irányába mutatnak.

Mégis hát, minek ez a felhajtás, zavart szószaporítás? Mire való ez a formává regulázott (kevésbé őrmesteresen: esztétikai formába oldott) életösztön?

Válasz esendő pátosszal: mert a matériába, amiből magunk is vagyunk, bele van programozva, hogy bonyolultabb szerkezetében megalkossa önképét, s valamiféle létokban nyerjen identitást. Profán felelet: művészet nélkül kiesik a világ feneke. Ady így felel széttárt karokkal: „mert az Élet él és élni akar”. Jung a kollektív tudattalant hozza szóba. „Most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre”, írja levelében Szt. Pál az önmagába visszatérő Végső Okról.

A művészet felől, mivel emberpárti, tehát szabad: lehetetlen, hogy egy önpusztító tragédiával záruljon le a homo sapiens mítosza.