

**Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola**

**Balázs Péter**

# **TÉR – TÁJ – TŰZ**

**DLA értekezés**

**2008**

**Témavezető: Colin Foster DLA**  
**Szobrászművész, egyetemi tanár**

# Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	3
Bevezetés.....	5
I. TÉR .....	14
A tér határai.....	14
A teljesség megnyilvánulása.....	19
Az elmélyülés lehetőségei: a művészi lét lehetősége, a megélés mélysége.....	19
A mitikus és esztétikai tér változásai.....	22
Kortárs tendenciák.....	24
A perspektíva felbontása .....	24
Természetesen.....	26
Land art.....	27
Öko art.....	33
Ökoart Nyugat-Európában.....	34
Ökoart az USA –ban.....	36
Ökoart Kelet-Európában.....	38
Művésztelepek, szimpozionok működése.....	41
A táj értelmezése.....	45
Vidékiség .....	45
A kert, táj.....	46
Európai Kerttörténet.....	46
Történeti kertek.....	47
A kertkultúra európai példái.....	49
Modern kertek, mai kertek.....	50
A haszonkert.....	50
Föld alatti építészet (barlangi építészeti emlékek).....	51
Történeti előzmények.....	52
Külföldi példák.....	54
Magyarország .....	57
Közösség – kommunikáció – építészet.....	63
Organikus építészet .....	64
Alternatíva – hagyomány.....	66
A noszvaji Farkaskő egyesület munkája.....	67
Barlanglakások (”építetlen építmények”).....	67
A táj – kulturtáj.....	71
Egy lehetséges válasz dokumentációja .....	75
III. TŰZ .....	78
Szobrászati tevékenységem .....	78
Előzmények.....	78
Tér – forma (negatív-pozitív) szerkezetek tanulmányozása.....	80
Tér – rajz.....	84
Téralakítás a barlangterekben.....	88
Tűztér.....	89

Tűzterek-tűzhelyek (kemencék, kályhák).....	90
DLA plasztikai program – megvalósítás.....	92
Belső táj -a közösségi tér.....	92
Parabola – a közösségi tér formája .....	94
A tűz tere.....	95
A tér közepén kibomló plasztikai program .....	98
Külső táj (részletek).....	103
Kóda.....	105
Utószó.....	106
Képjegyzék.....	108
Mellékletek.....	110
Naplójegyzetek.....	115
Gondolatmorzsák a múltból, a jövőről.....	115
Köszönetnyilvánítás.....	120
Irodalomjegyzék.....	121
Szakmai önéletrajz.....	127

# Bevezetés

*„A művészi alkotások megváltoztatják az emberiség érzékenységét. Az emberi érzékelésből sarjadnak, és oda is térnek vissza, szemben a tárgyilag hasznos újításokkal, amelyek a fizikai és biológiai környezettel állnak kapcsolatban. A hasznosak csak indirekt módon, a környezet megváltoztatása révén hatnak az emberre; az esztétikai újítás közvetlenül tágtíja az emberi tudatot, inkább az univerzum átélésének új szempontjaival, mintsem annak új, objektív magyarázatával.” (Kubler, 1992. 104. o.)*

Pécsett, a Képzőművészeti Mesteriskolában fejeztem be tanulmányaimat, ezután az otthonomnak Noszvajt, a nagyszüleim faluját választottam. Szobrászként, keramikusként érkeztem és találkoztam a tájjal, a hely adottságaival. Közel a természethez, az organikus világban találtam meg a motiváló közeget. Már több mint tizenhárom éve létezem ebben a környezetben. Mint művész kerestem a közösséget, s így fogalmazódott meg bennem egy műhely/alkotótelep létrehozásának vágya. Noszvaj különleges hely Magyarországon, egy összefüggő barlanglakásrendszer<sup>1</sup> található itt. A tér, a hely és a plasztika viszonyát, összefüggéseit kutatom munkáimban, és ennek a kutatómunkának a reflexióiból épült fel a disszertáció.

Művészként vidéken élek, ahol a hely adottságai erősen hatnak az alkotó munka jellegére és én is hatok a tájra, környezetre. Az alkotómunkával párhuzamosan tanítok az egri főiskolán szobrászathoz kapcsolódó tárgyakat. A tájhoz kapcsolódó alkotómunka és a tanítás összekapcsolódik az életemben. A tanítás elsősorban gyakorlati és részben elméleti kérdések közvetlen vizsgálatából áll. Disszertációmban környezet hatása, alakítása során felvetődött elméleti és gyakorlati kérdésekre próbálok válaszolni. *„Építeni annyi, mint térben helyet és helyen teret csinálni.” (Hamvas, 2002. 52–59. o.)* A táj és tájhoz közvetlenül kapcsolódó alkotómunka számomra elválaszthatatlan. Számomra fontos, hogy a művészetemnek a helyből kell kiindulnia, azaz a hely szelleméből kell inspirációt merítenem. Ez az együttes jelenlét adja a táp-

---

<sup>1</sup> [www.pocem.hu](http://www.pocem.hu)

talaját a munkáimnak. Ezek alapján mondhatom: ott tudok dolgozni, ahol a jelenlét a Természetben manifesztálódik. *A tájban megélt alkotómunka analógiájára fűződik egymásba a tér változásait és a hely történetét kutató fejezetek sora a következő oldalakon, amely keretek között vagyok jelen-létemben.*

Munkáim elkészítése során tapasztaltam, hogy fontos a tudatosságon túli intuíció. A tudatos alkotómunka elemeinek használatán túl az alkotói tapasztalat egy sajátos intuíción is képes beszámolni. Az intuíció hangjai nem könnyen jegyezhetőek le. Mégis, a disszertáció keretein belül fontosnak látom rögzíteni ennek a hangnak a dokumentálását, elemzését. A DLA -disszertációm részben az alkotómunkám gyakorlatának analízise. Az intuíció tudatossággal kiegészülve, mint egy kiterjesztett éber állapot jelenik meg számomra. Úgy érzem, ezért fontos a tudatosságon túli intuíció, amely ezt az éber állapotot létrehozza, fenntartja, és természetes működését lehetővé teszi.

A XIX. század második felétől látható, hogy művészek egy-egy táj vonzásában sajátos életműveket hoztak létre (*Geller – Keserű, 1986; Réti, 1996*). A disszertáció egy fejezetében a tájhoz kötődő alkotók ouvre-éről írok. A hagyományosnak mondható művésztelepi munkák említése mellett így kerülnek a szövegbe a land art és az ökoart indíttatású munkák elemzése. A vizualitással foglalkozó, tájhoz kötődő művészek, a vizuális szerzetesrendek (*Horváth, 1999*) a tér újraértelmezésének lehetőségét keresik. A tájépítéssel foglalkozó művészek már eredendően távolságot tartanak a művészeti élet szervezettebb, városhoz jobban kötődő tevékenységeitől. Ez a fizikai távolság egyfajta szellemi távolságot is eredményez. Az urbanizáció hatásai kevésbé működnek a tájjal, a tájban dolgozó alkotóra. Költői kifejezéssel: A távolság innen a végekről elegendő a nyugalomhoz. Thoreau a Walden című könyvében a tájban élő ember belső összhangjának megtalálásáról ír (*Thoreau, 2008*). A „Thoreau-i távolság” megfelelő rálátást kínál, azaz a tájjal napi kapcsolatban élő művésznek eleven érzete a külvilágtól való távolságtartás, a tájba merülés lehetősége, mely szükséges a saját alkotói énjének megtalálásához. Merem és fontosnak tartom ezt a módszert témám tárgyalásában alkalmazni. Erőt és biztatást találva, miszerint a világváltságból való kilábalás lehetősége a művészet, a tudomány és a bölcséleti hagyomány együttes munkájával teremthető meg (*László, 2006. 110. o.*). Ezért alkalmaztam azt a

módszert, hogy a disszertáció témái között egymás után jelenjen meg a térszemléletek történeti változásainak áttekintése, a tájismeretből fakadó téralkotás ismertetése és a számomra közvetlenül megjelenő egyedi noszvaji művésztelep téralakítási módszere. A disszertáció térrel, tájépítéssel foglalkozó elemzéseit mindenképpen ki kellett egészítenem a plasztikai programom ismertetésével, amely reményeim szerint a sorokat jobban megvilágítja. A disszertáció belső keretét a téralkotási módszerek ismertetése és a téralkotás egyedi helyszínének értelmezése adja, ezen a kereten belül jelenik meg a plasztikai munkáim bemutatása, egyfajta értelmezési lehetőségeinek kibontása.

„... minden társadalmi viszony reálissá és konkrétá válik, megélt egzisztenciánk részévé, de csak akkor, amikor térben ’bevésődik’, vagyis konkrétan reprezentálódik a tér társadalmi létrehozásában. A társadalmi realitás nem csupán véletlenszerűen térben létező, hanem előfeltételezetten és ontológiailag térbeli. Nem létezik a térbeliségtől elvonatkoztatott társadalmi valóság. Nem térbeli társadalmi folyamatok nincsenek. Még a tiszta absztrakció területén is létezik – ha gyakran rejtve is – egy mindent átható, releváns térbeli dimenzió” (Rezsonya, 2007. 13. o., idézi: Soja, 1996. 46. o).

Művészként, szobrászként, egyértelművé vált számomra, hogy van olyan művészi alkat és van olyan művészi életmű, ahol a táj és a tájra vonatkozó tájalkotó tevékenység nem választható el egymástól. Kimutatható, a téralakítás egy formája nem lehetséges a táj, a térépítés és a személyes intuíciók egységes kezelése nélkül. A táj- és térépítészet személyes jellege egy határozott holisztikus szemléletmódot követel meg. A holisztikus egység, a totalításra való törekvés bemutatása a disszertáció alapmotívuma.

A disszertáció szerkezetének kialakításakor három nagyobb egységet formáztam meg. Először a térről írok (I. Tér), a térérzetek meghatározásának történeti bemutatásával foglalkozom. A térfelfogás történetében lezajlott változást emelem ki, a mitikus tér esztétikai térré változásáról írok. A land art és az ökoart környezetformáló gyakorlatát tekintem át. Ezekhez a területekhez kapcsolódva kiemelem a közösségi téralkotás lehetőségei közül a számomra idetartozókat, ezért foglalkozom a XX. századi a művésztelepek történetével, szimpozion mozgalommal. A Második részben

(II. Táj) a helyszínek történeti gyökereit kutatom, a kertépítészetéről, a lakókörnyezetben megjelenő kertkultúráról és a barlanglakásokról írok. A környezetet formáló organikus építészet rövid áttekintésétől haladok a Farkaskő Művésztelep munkáját megismertetve. A harmadik részben (III. Tűz) a szobrászati tevékenységemet elemzem, egy konkrét helyszínt, és az adott helyszínen való téralakítást mutatása be. Ebben a részben írok a plasztikai munkáimról.

A szerkezet láthatóan a közelítés módszerét alkalmazza. A közelítés segít értelmezni, és egy adott kulturális közegben elhelyezni az alkotói tevékenységemet. Az alkotás folyamatának ismertetése, elemzése, értelmezési lehetőségeinek kiterjesztése segítséget ad egy korszak megértéséhez és tárgyi lenyomatainak hermeneutikai megközelítéséhez újabb lehetőséget ad.

## I. TÉR

A holisztikus szemléletmód ismertetésével közeledek témámhoz. A tér értelmezése határozza meg környezetünkhöz való viszonyunkat. Ebben a részben fontosnak tartottam végiggondolni, miként találjuk meg helyünket a gondolkodás mitikus magyarázataiban. A térelemzési lehetőségek között válogatok, és a történeti ismertetésen túl az érdeklődésem sajátos jellege a térelméleti munkákat kiemelő szándék a rendező erő. Fontos volt számomra, hogy a mitikus és a teoretikus tér korunkban megtalált átfedései lehetővé teszik az egységes megközelítési pontok kijelölését (*Capra*, 1990).

A térszemléletek változásai megmutatják, nemcsak a történeti tereknek, de a térszemléleteknek is megvan a maga története. A perspektivikus térszemlélet megszületésével a tér és a nézőpont elkülönült (*Cassirer*, 1933/2000) és a néző már nem a tér része volt többé, hanem mintegy szenvtelen megfigyelő, az objektivitás illúzióját megteremtve független a tértől. Az ez által létrejött esztétikai tér megszületésekor elindult változások összekapcsolhatók napjaink helyzetével. Az előzményeket áttekintve, a kortárs eseményeket értékelve gondolkodom a megvalósuló a noszvaji művésztelep programjának helyén, a hely üzenetéről. A land art kezdeti lépéseitől, filozófiájától kiindulva keresem helyem az ökoart kertépítészeti, tájépítészeti gondolko-

dásában. A közép-európai művészet természettel való kommunikációjából emelek ki hozzám közel álló projekteket, alkotókat.

## II. TÁJ

A táj elemeit kutatva a hely értelmezésének lehetőségeit keresem. Felhasználom *Rezsonya Katalin* (*Rezsonya*, 2007. 25. o.) disszertációját, amelyben a szobrászat szemszögéből vizsgálja a helyérzékelés változásait, áttekinti a helyérzékelés megváltozásának interdiszciplináris vonatkozásait, a helyhez fűződő viszonyok típusait. Megállapítja, hogy egy helyhez kötődő legerősebb és legtartósabb viszony a személyes élettörténeten alapul, a hely ebben az esetben az életút integráns részévé válik. Ez indokolja a személyes hely történetének és a táj értelmezésének kutatását.

A tájban a kert meghatározásával foglalkozom. A kertművészet történeti bemutatásával indulok kutatóútamon. Megkeresem, hogy a kert miként hordozza magán az idő és a történelem nyomait. Tudatában a kertművészet tradícióinak, a művészi kertek változásának, törekszem a mai kultúra közegében értelmezni a kertek rendeltetését. A mai táj kialakulásának kulturális előtörténete érdekel. Az európai kertek sorába szeretném illeszteni tájmágikus művésztelepi programunkat.

A fejezet második felében a felszínről a föld alatti világ/építészet előzményeit kutatva jutok el a magyarországi föld alatti építészet elterjedésének bemutatásáig. Noszvaj barlanglakásainak típusait részletesen tárgyalom.

Tudományosan nem bizonyítható az indiai, keleti előzmények kapcsolata az európai helyszínekkel, de a művészi intuíció szabadságával élve számomra nem kétséges párhuzamba állíthatóságuk. A szellem formateremtő megnyilvánulása érdekes a különböző korokban. A térben és a történeti időben elkülönülő, de az egymáshoz hasonló megnyilvánulási formák létezése megerősítik hipotézisem helyességét.

A helyek életét a geográfiai hovatartozásukon túl befolyásolja a teremtő szándék. A környezetet alakító művészeti lehetőségekből válogatok. Különösen fontosak számomra a közösségek környezetet alakító kezdeményezéseiben, tevékenységében megtalálni a folytonosságot. A Farkaskő Művésztelep tájmágikus programját illeszttem a sorba. Átérezem felelősségem a tágabb és közvetlen környezetem alakításában.



A program megvalósításában a művészet eszköztárát használom, de az élet ke-  
reteinek teremtéséről van szó.

### III. TŰZ

Az emberiség hajnalától napjainkig a tűz meghatározója minden teremtett térnek (*Goudsblom, 2002*). A kerámiával való foglalkozás ezt tudatosítja az emberben. A tűzben formálódott szobrok készítették a tűz helyének szobrászi megfogalmazására, amely a doktori munkám témája. Ezért ismertetem szobrászi tevékenységemet a MIE tanár–kerámia szakán elkezdett tanulmányoktól a DLA-program elindításáig terjedő időszakot átgondolva, egy-egy alkotást megemlítve. Azokat a szobrokat vonom be az elemzésbe, melyek az elmúlt évtized eseményeinek fontos állomásai, s általuk érzékletessé tehetők a formák és a formákat teremtő szemléleti változások tendenciái. Ennek érdekében az egyszerű felsorolást rövid megjegyzésekkel egészítettem ki a plasztikai problémák gondolati hátterét érzékeltetve, összefoglalva.

Az iparművészet és a képzőművészet megkülönböztetése számomra elfogadhatatlan kulturális kategóriák. A produktumok funkcionális vagy műtárgyértelmezése önmagában nem jelenthet minőségi meghatározást, ez számomra a platóni teljesség igényét nem hordozza. Arról a teljességről beszélve, ahol a tárgyak az élet szerves részeként a materiális és szellemi, immanens üzenetet is magukba foglalnak.

Az organikus anyag/agyag használatával létrehozott munkáim természeti előképeket idéző alakzatai és az azt alkotó szerkezet őrzik a teremtő gesztusok nyomait. Az anyaghasználat határait közelítő építési technika szigorú konstruktív kontroll alkalmazásával kivitelezhető. A szobraim formáinak megszületésénél állandó kérdésként van jelen a tér és a forma egymást kiegészítő létének vizsgálata. Hihetetlenül izgalmas mikor a két minőség egymásra hatásaként valóvá válik valami harmadik, ami minőségileg más. Ez a határterület a lét megnyilatkozásának megfoghatatlan helye, pillanata.

Szobrok készítése közben rajzolnom kell. A rajz alkalmas arra, hogy a plasztika születése folyamán a térképzetek viszonyát megvizsgálja, és szembesítse a már meglévő valóság elemeivel. Rögzíti a rajzi absztrakcióban létrejövő térszimbólumok egymásra feszülését.

A következő részben a doktori munka elkészítésének menetét, eredményét mutatom be. Munkámban összekapcsolódott a táj revitalizációja a tűz helyének megteremtésével. Analógiákat keresek. A barlangtér realizálja az esztétikai térben elinduló

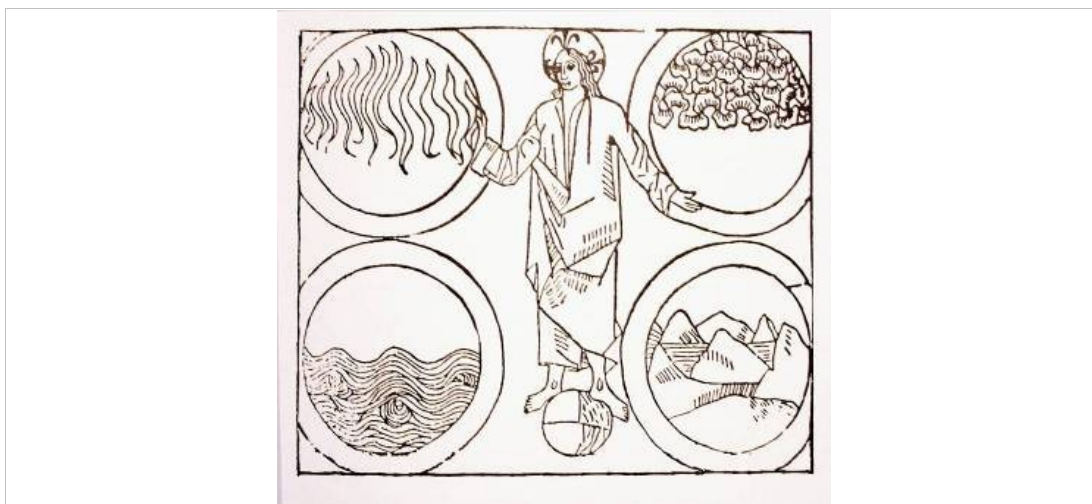
kutatás eredményeit. Ez egyben hordozza magában önmagam megismerésének kényszerét a valóság (teljesség) megjelenésén keresztül. Tudatában a felelősségnek és a kiszolgáltatottságnak, a saját időm sajátos térszemléletét igyekszem meghatározni. A tizenkét éve működő program befejezhetetlen, együtt alakul a tájjal, formálódása, léte párhuzamos gondolkodásom változásaival. Meditációs objektum, egy vizuális szerzetesrend gondozásában.

A Farkaskő NBME tevékenységében saját barlanglakásom, vizuális életterem megteremtve keresem a helyem. Bár a házam és a barlanglakásom nem egy helyszínen található, de egy tájegységbe tartozik mindkettő. A barlanglakást egy meditációs térnek használom, ahol a formáról, a térről lehet gondolkozni. Azt keresem, és a disszertáció alaptémája is ez, hogyan lehet újragondolni a hely értelmezési lehetőségeit, felhasználni azt, ami véletlenül adódik, új stratégiákat és új dramaturgiákat teremtve (Rezsonya, 2007. 30. o). Megkísérlem felidézni a történelmi-szellemi létezésünk kezdetét azt a másikat kezdetté alakítva, „*úgy, ahogy az az eredendőben megnyilatkozik, de nem leutánoz, nem az eddigiek javított változata és ebből adódóan hordozza magában a bizonytalanság és homályosság jellemzőit*” (Heidegger, 1995. 20. o).

Meggyőződésem, hogy Marko Pogacnik (Pogacnik, 1996) a lényegre tapint, amikor ezeket a gondolatokat megfogalmazza: „*a legfontosabb, hogy kapcsolatot teremtsünk önmagunk, a természet és a föld között. Mindannyian ahhoz szoktunk hozzászokni, hogy a dolgokat kívül keressük, még Istent is, ennek az a vége, hogy elveszítjük önmagunkat. Ez a felszínes civilizáció csak a következménye annak, hogy nincs kapcsolatunk önmagunkkal, nem ismerjük saját mélységeinket és nagyságunkat. Úgy tűnik, hogy az önmagunkon végzett munka, az önismeret megszerzése kritikus. Csak amikor ezt elértük, tudjuk» leföldelni «magunkat és felépíteni egy kapcsolatot a természettel. Ez egy tudatos összekapcsolódás az alattunk lévő földdel, melybe beleengedhetjük gyökereinket, így valódi szellemi mélységet és igazi kozmikus kapcsolatot találhatunk. Ha spirituális akarsz lenni, legelőször a földdel kell összekötnöd magad, mert a szellemiség szintén a földben van; a görögök Gaia istennőnek hívták.*”

A disszertáció része a mestermunka ismertetése, amely a saját magam által kialakított barlangtérben megalkotott egyedi tűzhely. Ez a tér lenyomata saját gondolataim megvalósításának. Mivel közösségben gondolkodom, fontos számomra a hozzám legközelebb álló emberek, barátaim, alkotók véleménye. Minden nézőpont más-

más vetületet rajzol a megvalósuló történetben. Az idő telik, a helyszín azonos, a rávetülő figyelem hangoltsága, élessége, a visszaverődő reflexek rajzolata olvasható-tapintható.



1. ábra: Krisztus elkülöníti a Négy Elemet a világban (The Encyclopedia of Sign and Symbols nyomán)

## I. TÉR

*„Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van, hogy az egyetlen varázslatának műveletét végrehajtsd”. (Hermész Trismegisztosz)<sup>2</sup>*

### ***A tér határai***

Az észlelő-érzékelő mező hangoltsága nyitja meg világunk különböző rétegeit. Az emberi kommunikációnak megnyilvánulási helye, közege a háromdimenziós tér. Az a tér, melyet érzékszerveink közvetítésével megélünk. A valóságos téri tapasztalat létrejöttében a látási (vizuális) ingerek kiegészülnek, tapintás (taktilis), hallás (auditív) és szaglás (olfaktórikus) érzékelés útján szereshető tapasztalatok, benyomások összességével.<sup>3</sup> Az egyensúlyi érzékszervek működése koordinálja a téri helyzet és a mozgás összerendezését, ez biztosítja a homeostasis-hoz (Füzesi, 2007) fontos speciális érzékelést és a reflexműködés megindítását, az

<sup>2</sup> [www.terebess.hu/keletkultinfo/smaragd.html](http://www.terebess.hu/keletkultinfo/smaragd.html) (2007. 05. 13.).

<sup>3</sup> [hu.shvoong.com/medicine-and-health/879971-érzékszervek-működésének-jelentősége/](http://hu.shvoong.com/medicine-and-health/879971-érzékszervek-működésének-jelentősége/) (2008. 10. 10.).

emberi szervezet térbeli helyzetét és mozgását is számon tarja. A jelentést hordozó érzékszervi ingerek képessé teszik az egyént, hogy környezetét megismerje, és rendszerezze.

Térélményünk az érzékelés azon sajátosságából adódik, miszerint a befogadás „mindig” külső ingerek eredményeként, azok hatására fogalmazódik meg, azaz ölt „valóságos” gondolati formát. A külső környezet érzékelése az emberre jellemző absztrakcióban válik megélt, látott valósággá.

Az érzékelés ember egyedülálló sajátosságainak egyike, hogy a környezet változásai által okozott ingereket megérzi, felfogja, rendszerezi, és megfelelő választ ad rájuk.

A környezet megismerése a belső látás, a térképzet csak az érzékelés külső tapasztalataival kiegészülve fejlődhet ki. Az elfogadott nézet az, hogy vizuális érzékelésünk, látásunk a legtöbb információ közvetítője a külvilágról; eme állítás alapján a továbbiakban azt tanuljuk, hogy az információk közel nyolcvan százaléka szemünkön keresztül érkezik tudatunkba. Könnyen félrevezethet azonban a látvány bennünket, hiszen szemünk képtelen megragadni a tárgyak anyagosságát: *nem kap súlyt, szagot, hangot, keménységet, s főképpen nem kapja meg azt, ami a tárgyban éppen a legérzékibb, tárgyiasságát, testiségét*” (Hamvas, 2002. 101. o). Hamvas gondolatait megerősítve, máshol is hasonló elemek jelenlétének, érzékelésének szükségességét hangsúlyozzák a térérzékelés kifejlődéséhez, működéséhez.

Az érzékelés közvetlen jelenlétén túl, ismert tény, hogy a látás emberre jellemző formája kifejezetten kultúrafüggő. A tér nem a fizikai valóság szubjektív észlelése, hanem az ember egzisztenciájának része, állapítja meg Bolnow (idézi Rényi, 2005). Az egzisztencia hangoltsága jelenik meg más-más formában, az eltérő kultúrákban. A tér érzékelése kiegészül egy adott táj, egy adott csoport, egy adott kultúra által meghatározott látásmóddal, térszemlélettel. A korokra jellemző téralkotási emlékek jellegzetességei nem magyarázhatóak csak egy adott érzékelési renddel. A térszervezésnek is meg van a maga története. Mégis, látnunk kell az is, hogy a térszervezés története gazdagabb, mint a különböző kultúrák térélméleti munkássága. A térszervezés gyakorlata így egy-egy kulturális csoportot szinte némán jellemzett. A tér-

szemléletek összehasonlítása a történeti ismeretek kiterjedésével, az összehasonlítások rendszerével kezd kiteljesedni (Moravánszky, M. Gyöngy. 2007).

Az emberre jellemző sajátos látás, az egyént jellemző egyedi látás és az adott kor és helyszín kulturális determinációjú térszemlélete együttesen adja meg az egyén térérzékelését.



2. ábra: A csillagszféráig nyúló, korong alakú Föld képe. Német fametszet a 16. sz.-ból, amikor a Föld gömbölyűsége már ismert volt (Deutsches Museum, München)

Erről ír Arnheim is, mikor ezt a kölcsönhatási rendszert elemzi: „Kiderült, hogy a látás folyamata a látott tárgy tulajdonságainak és a megfigyelő személy tulajdonságainak a kölcsönhatását feltételezi. Az észlelésnek ez az objektív mozzanata teszi jogosulttá, hogy megkíséreljünk különbséget tenni a valóság adekvát és inadekvát felfogása között. Továbbá: ezek után elvárható, hogy a valóság valamennyi adekvát felfogása tartalmazza az igazság közös magvát, s ez által valamennyi kor és hely művészete potenciálisan minden egyes ember számára felfogható.” (Arnheim, 1979. 11–16. o).

Az érzékelés és kulturális meghatározottság együttesen alakítja az egyén térszemléletét, de ez egyben a térérzékelés egyfajta határait is jelzi. A tér határait a kozmológiai kutatások, matematika térelméletek kutatók, fejlesztik, de az egyedi térérzékelés, mint látható nem határtalan. Manapság a mitikus és a teoretikus térszemléletek magyarázatai, meghatározásai is egyre inkább közelednek egymáshoz. A térszemléletek XIX századi összehasonlítása (Moravánszky, M.Gyöngy. 2007). A hu-

szadik században a fizika különböző, a térre vonatkozó elméletei, megerősítik azt a vágyat, hogy a világot egy egységes térelméletében tudjuk megmagyarázni. Ez az egységes térelmélet azonban jelenleg nem áll a rendelkezésünkre (Capra, 1990).

Ez a törekvés a tér értelmezésének határait kutató területeken mutatkozik meg legkézenfekvőbben. Különösen megfigyelhető ez a fizikában, ahol a kvantumtér elméletek végképp felszámolták a szilárd részecske és a környező tér klasszikus megkülönböztetését. Alapvető entitásnak a kvantummezőt tartják, olyan folytonos közegnek, amely a tér minden pontjában jelen van. A részecskék nem egyebek, mint a mező helyi sűrűsödései, energia-koncentrátumok, amelyek jönnek és szertefoszlanak, aminek következtében a részecskék elvesztik egyedi jellegüket, és feloldódnak a mezőben. *Albert Einstein* így ír erről: „*Úgy kell tekintenünk az anyagot, mint a tér azon részeit, amelyekben a mező rendkívül intenzív... Az új fizikában nincs helye többé sem a mezőnek, sem az anyagnak, mivel a mező az egyetlen valóság.*” (Capra, 1990. 245. o.) Ez hasonló térképzetet eredményez a teret, mint társadalmi közeget kutató filozófok elképzeléseihez. Miszerint eltűnik, pontosabban a kitágult kommunikációs közegben felülíródik a hely hordozta kulturális identitás tartalma, a tér a netkultúrában válik újra értelmezhetővé (György, 2004).

A társadalmi tényezők átalakulásai befolyásolják, örökös megújulását hozzák a térszemléleteknek, ez elmondható a tér fizikai, társadalmi és absztrakt megközelítése esetén is (Lefebvre, 1991). A hétköznapi élettér és a térfilozófiai elméletek kapcsolata a lefebvre-i térszemléletek jelentik Rezsonya disszertációjának kiindulási pontját (Rezsonya, 2007. 11. o.), amelyben a térszemléletek megnyilvánulási formáját a különböző diszciplinák sajátosságait tárgyalja. A művészet, az irodalom, az építészet és a gazdaság térszemléleteinek elméleti és gyakorlati összevetését teszi, egy szintézis megteremtésének szándékával kerülnek bemutatásra. Az általa javasolt szintézisben a tér hagyományos –fizikai vagy természeti, társadalmi és mentális– felosztása helyett a területek egymásra hatásának, összefüggéseik elemzését tekinti a továbblépés lehetséges irányának. Lefebvre szintézise egyfajta térszemléleti összegzés lehetőségét veti fel.



Lefebvre a *megélt tér* kifejezést vezeti be, a *reprezentáció terének* jelölésére, ahol az ember közvetlenül és tudattalanul megéli kapcsolatát a térrel. Szerinte a művészet teremti meg azokat a kódokat, amelyek hordozzák magukban a társadalmi gondolkodás új formáit, inspirálják megújulását. Számomra azért is fontos Lefebvre szintézisének és Rezsonya disszertációjának említése, mert a tájhoz kötődő saját térépítési gyakorlatom értelmezéséhez ad segítséget. A megélt tér, az *érezkelt tér*, a *térbeli gyakorlat* által megteremtett környezet, a „hely szellemének” megtalálása az, ami, mint művészt érdekelt.

A térértelmezések különböző területeinek az urbanizáció terében tett megállapításai megfigyelhetők a vidéki környezet térstuktúrájának átalakulásánál, így a tevékenységünk hatására történt változásokban is. A vidéki revitalizációs program a táj érvényességének, fontosságának hirdetése, pont a különböző térszemléletek rendszerében értelmezhető. Mint jeleztem, az egységes térszemlélet egyelőre nem lelhető fel, sem a művészet, sem a tudomány számára. A különböző térérzékelési formák, kulturálisan meghatározott térszemléletek, és térelméletek hatásai az egyén számára mindenképpen sajátos formában, szinte egyedi térlátást eredményeznek. Ez a sajátosságot azonban különböző módon lehet hangolni, kiterjeszteni. A megéltség, a tájjal való azonosulás lehetősége egy újfajta térelményt jelent. Ez a nem szimplán fizikai térérzet, nem egyszerűen otthonosság, hanem egy tudatosan felvállalt téri, térelméleti, kulturális azonosság kiterjesztése jelenti számomra azt az újdonságot, amely ennek a disszertációnak a megírását hitelesíti.

A megélt tér a térre vonatkozó kulturális hatások együttes értelmezésének, belső hierarchiájának kialakítása, a teljesség megnyilvánulása egyfajta totalitást, más szóval egyfajta holisztikusságot tételez fel.<sup>4</sup> A térelméletek, térérzékelés nyomán így vetem fel a megélt térben egységesülő kulturális térérzet lehetőségét.

---

<sup>4</sup>„A holisztikus szemlélet <gör. ’egész, ép, teljes, osztatlan’> : az „egészeiben való megismerés” mint filozófiai tud.-terület elnevezése. Korunkra az analitikus (és analitikus-szintetikus) szemléletmód jellemző. A ~ nem szedi szét részre a világot, nem egyszerűsíti le a helyzeteket szétarabolással, nem a részleteken keresztül közelít a valósághoz, hanem azt a maga teljességében, osztatlanságában próbálja „megfogni”. Erre a fajta megismerésre kifejezőbb elnevezés a „megézés”. Ez jobban érzékszervhez kötődő, mint az analízis; kevésbé értelmi-rationális, inkább érzelmi-emocionális. Ebben hasonlít a művészi megismeréshez.”- [human.kando.hu/pedlex/lexicon/H.xml/holisztika.html](http://human.kando.hu/pedlex/lexicon/H.xml/holisztika.html) - 4k -2009. 03 17

## *A teljesség megnyilvánulása*

### *Az elmélyülés lehetőségei: a művészi lét lehetősége, a megélés mélysége.*

„A képességünk, hogy minden gyengeségünk ellenére egyszer csak megpillanthatjuk létünk fundamentumát a maga váratlan szépségében, igazi transzcendencia, mely kiemel megszokott életünkéből” (Füzesi levél,<sup>5</sup> 2009).

Elsősorban hangoltan vagyunk jelen a világban, s a változások által generált helyzetben, fontos a tisztánlátás. A jelen állapotban széttartó tudományos területek feldarabolják az egységben megnyilvánuló világot (László, 2006). Ennek ellenére lehetséges az egységes világ megélése. A kiterjesztett kulturális térérzet, a holisztikus látásmód megteremtésének egyik formája. Ez a művészet közvetlen megélésével, gyakran az alkotás valóságot teremtő gesztusában realizálódik. A művészet egyfajta átjárási lehetőséget teremt az elképzelt és a megélt között. A művészet használata és befogadása, egy kulturálisan meghatározott egyezményes nyelvrendszer értelmezését jelenti a használó és a befogadó kontextusában.

Meglátásom szerint, abban az esetben lehetséges az átjárás művészetben, ha az ember a szimbólumokban megnyilvánuló jelenségek olvasásának birtokában van (Kepes 1976). Munkájában *Arnheim* nyomán felépíti az úgynevezett értelmes képalkotás pszichológiáját. Az érzékelő pszichológiai mezőben ütközteti a belső erők vizuális mezőit és a külső erők vizuális erőit. Az így felépülő (strukturálódó) látás nyelvének kapcsán kifejti: „*ahhoz, hogy az ember ismét teljesen használhassa képességeit, helyre kell állítania tapasztalatainak egységét. Csak akkor lesz képes rá. Hogy oszthatatlan egészként fogja fel a jelen érzéki, érzelmi, és értelmi dimenzióit*” Kiemeli, hogy „*az érzékelt kép tapasztalása egyúttal alkotó integrációs tevékenység*” (Kepes, 1976. 7. o.).

Kepes ezáltal az „alkotó integrációs tevékenység” említésekor, a művészet megélésének lehetőségéig jut el, mintegy hitet tesz egy lehetséges létforma művészetteremtő erejének egységes világot létrehozó képességében. A teljesség lehetséges

<sup>5</sup> Füzesi Hierli Zsuzsa magán levele Balázs Péterhez 2009

megéléséről, a lét egészének élményéről „beszél“ a művészet vizuális nyelve, amely a fogalomalkotás korlátain túllépve, átlépve analógiák, asszociációk mentén teremt-keres kapcsolatot a létezők megjelenési formái között. Erről a léthelyzetről tudósít Pilinszky János<sup>6</sup> (1971) naplójegyzete: „Minden művészet világmodell. Az egészről készült híradás. Szemben a tudományok részizagságaival, a művészet a bizonyíthatatlan egész kifejezése. De attól, hogy bizonyíthatatlan, nem kevésbé reális... Meggyőzőbb minden bizonyított realitásnál: a teljesség lélgzetvétele.“



3. ábra: A szférák (Andreas Cellarius metszete, 1668. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest)

Van-e realitása annak, hogy egy művészi hitvallás költői mondata egy doktori disszertáció igazságaként létezzen? Az ismeretek együttese, az ismeretinkkel való élés, jelenthet objektív kalandot, távolságtartó megfigyelései rendszerek alkotását (lásd a később a reneszánsz téralkotásról írt részt), de felvethet egy másik attitűdöt is, amelyről, mint alkotói létmodellről mindenképpen írni kell. A művészi létforma lehetőség, amelyben helyre lehet állítani tapasztalataink egységét. Ez a tapasztalat nemcsak a művészi alkotómunka során válik elérhetővé, megélhetővé. A személyes, kreatív asszociációk kiegészítése az ismeretek felhalmozásával elmélyülést eredményez. Az elmélyülésnek a kiemelése a megélhetőség jelentőségét hangsúlyozza.

<sup>6</sup> [www.citatum.hu/konyv/Sz%F6g\\_%E9s\\_olaj](http://www.citatum.hu/konyv/Sz%F6g_%E9s_olaj) (2009. 03. 10)

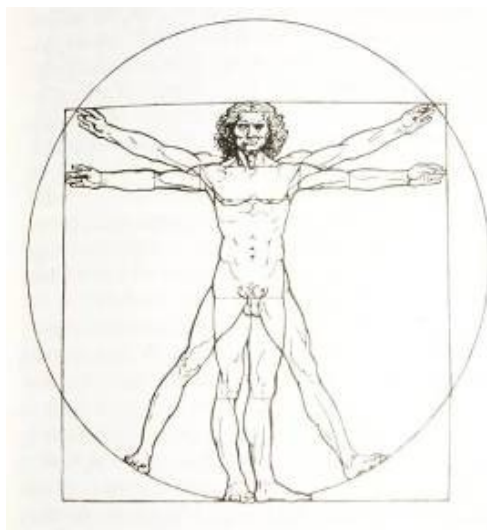
*„A mélység és magasság irányában való, elmozdulás a realizálás másik fontos kritériuma, s ez pedig az »univerzális orientáció«. Az univerzális orientáció nem más, mint vertikális elmélyülés a hagyományban, az egyetemes tájékozódás állandó igénye tekintet nélkül autoritásra és uralkodó intellektuális tendenciákra. A tájékozódás igénye szüntelen keresés, a hagyomány tanulmányozása egyetlen cél érdekében, hogy mindezt alkalmazni lehessen az egyéni életvezetésben. A két kritérium – a »nyitott létezés« (transzparens egzisztencia) és az állandó kutatás (univerzális orientáció) – Hamvasnál összekapcsolódik és együttesen feltétele a realizálásnak.”- Lőrinczné dr. Thiel Katalin így ír tanulmányában Hamvast elemezve (Lőrinczné dr. Thiel, 1999. 4. o.).*

A megélés mélysége, a tapasztalat személyessége hordozza magában a szakralitást, az elvonatkoztatás kialakulásának csíráit. A szakralitás ebben az esetben nem a vallásra, hanem a megélés bensőségességére utal. A holisztikus szemléletmód a különböző tudományterületek kutatásainak összegzésével az ember létezésének harmóniáját teremtheti meg, új távlatot nyit. A különböző korok kulturái eltérően értelmezik a mélység jelentését, ezáltal megnehezítik lényegének megragadását. A tradíció tanításai az egységről, nem, mint elválasztó és különálló minőségekről beszélnek, hanem hogy ezek az egymáshoz tartozó, egymást kiegészítő dolgok csak együtt megtapasztalhatók, léteznek.

Az alkotómunka tudatosságának elemzése során nem lehet elfelejtkezni a kreativitásról, az alkotómunka intuitív bázisáról. Az alkotás „belső hangjai” az alkotás jelenlétének bizonyítékai. A disszertáción belül az alkotás jellemző karakterének az elemzése során láthatóvá válik a kulturális egység érzetének keresése, az azonosulás lehetőségének megmutatása. Ennek fényében válik érthetővé az azonosulás, a megélés fogalmainak kiemelése egy disszertáción belül. A fejezet térérzékeléssel, a térhez kapcsolódó kulturális előképek felsorolásával foglalkozó részeihez így kerül a megismerés, a tradíció és az egyéni kulturális otthonteremtés igényének ismertetése.

### *A mitikus és esztétikai tér változásai*

Moravánszky „A tér” című kritikai antológiában a különböző korok eltérő szemléletű térfejlődés rendszereit elemzi. „A változások a nem-perspektivikus világ, a perspektivikus világ és a perspektíva nélküli világ kategóriái mentén is leírhatóak” (Moravánszky, M. Gyöngy, 2007. 18. o.). Ahol a perspektíva nélküliségben a személyiség és tértudat egy eredőből meghatározható szakrális, emberfeletti; a perspektivikus világ az objektív nézőpont megteremtésével tér orientálttá válik, majd a modernitás korában az idő tematizálásával új horizont tárul fel.



4. ábra: Leonardo da Vinci rajza

Érdeemes összevetni a különböző korok a reneszánszig közel egységes mitikus térépítési hagyományainak változásait. Bár ez a térépítési hagyomány területenként, korokként egészen különböző lehetett, mégis, az őket összeköthető fogalom az egységesség, amely alatt a személy és a tér viszonyának mitikus kapcsolatát értem. Ez a szemlélet reneszánszig általános. A mitikus korban élő ember a hiten keresztül, az isteni kinyilatkoztatások meghallgatása során jutott el az ismerethez, s látása a lelki valóságot fogadja el egyedülként.

A gondolkodásunkat máig meghatározó *centrális perspektíva* megjelenésekor a mennyei és a földi világ markánsan elválik egymástól. A látszati perspektívát felváltó szerkesztett perspektivikus ábrázolás megteremti a tér érzékelésében, érzékelteté-

sében a racionális, a világot kívülről megfigyelő szubjektumot, a kívülálló személyiséget. A perspektíva alkalmazása azért teszi lehetővé ezt, mert a pszicho-fiziológiai teret transzformálja matematikai térré, a szubjektívet objektivizálja. Ez a tudományos alapja a „végtelen” tapasztalati világnak.

A perspektíva megjelenése nem egyszerűen egy fejlettebb, az előzőeket meghaladó téralakítási mód felfedezését jelentette, hanem az addig fennálló univerzális-világ szemléleti egységének átalakítását hozta. A hit és megismerés egymástól való elválasztása a térszemlélet átalakulását is eredményezte. Az univerzalitás felbomlásával a művész, aki műalkotást hoz létre, asszociatív módon építkezik, amelyben az individuális, mindig újat kreáló szándék a mozgatóerő. Korlátnak éli meg – már aki – az állandóságot, s a változás folyamatossága eltakarja a bizonyos összefüggések realizálását.

A kollektív tudatból kiemelkedő szubjektum ráébred hitének személyes egyéni formájára, útjára, s a közös kiindulási pont megőrzésének kényszerétől hajtva keres egy új kiindulópontot. Ezt a fókuszpontot a matematika tudja nyújtani. A karteziánus perspektivizmus matematikailag szabályos tér-időnek tekintette a világot, amely természetes tárgyakkal telített. A kutató szeme a világ szent szövegét nem hermeneutikailag olvasta, hanem kívülről, objektíven tanulmányozta (Jay, 1988. 3–29. o.).

A profanizálódó világban, az esztétikai térben működő tudat (a művészet a kozmogónia vágyával közelít tárgyhöz) környezetének építő elemeit kiemeli a hétköznapi valóságból, s az együttállás pillanatának rögzítésével értelmezi, rendszerbe foglalja. Mindez a szimbólumképző elemek küzdelme és vitája helyett, a mérték és arány által teremtett „tiszta egyensúly” állapotában nyilvánul meg (Cassirer, 1933/2000).

A valóság megjelenítésének igénye azonban háttérbe szorítja a csak szimbolikusan leírható, valóságon túli világ megjelenítésének szándékát. A látszati „valóság” minél pontosabb megjelenítése kerül a művészek vizsgálódásának középpontjába úgy, hogy elmélyül a kép tiszta formájában és ki is tart ennél. A megszülető ábrázolási rendszerek a perspektíva keretein belül maradtak, de a kutatások mindig a korszak világnézeti változásait követték. Persze a művészet intuitív erejéből következően sohasem merev közvetítője a tudománynak, elég, ha a holland leíró látásmódnak

az ábrázolást eltérően megközelítő szemléleti hozzáállására gondolok, de felidézhetem a barokk korban alkalmazott ábrázolási újításokat is (Jay, 1988, 3–29. o.).

Mindezek ellenére megfigyelhető az újabb stílusok egymásutániségében a műnek a mitikus térszemlélettől való eltávolodása, ami a reneszánsztól kifejlődő történeti öntudat távolságtartásának és előítéletének egyik következménye. A közvetlen belemerülés lehetetlenné válik a művel való találkozásban, hiszen a vizsgálat objektumává merevedő alkotás előfeltevéseknek esik áldozatul. A mű elveszítve eredeti idejét, helyét és rendeltetését így kerül az istentisztelet ünnepi és szakrális alkalmából profán környezetbe. Ez együtt jár az „objektív” természet, az embertől független „jelentés nélküli” valóság eszméjének kialakulásával. Az antropocentrikus felfogás kérdőjeleződik meg, amely a környező világot a szubjektív emberi élményekből vett jelentésteli tartalmakkal írta le. Ennek az antropocentrikus felfogásnak volt klasszikus példája a bibliai teremtésfelfogás is, amely a teremtett világot az ember céljainak, az ember akaratának rendelte alá. Ez bibliai kép, hasonlatként is értelmezhető, mint ahogy az első emberpár kiűzetett a tudás megismerése miatt a paradicsomból, úgy tűnik el a mitikus térfelfogás eszméje az objektivitást feltételező megismerés perspektivikus teréből.

### ***Kortárs tendenciák***

#### *A perspektíva felbontása*

„Had emlékeztessünk itt arra: a perspektívára való kitérés célja az volt, hogy elválasszuk a kétértelműség problémájától a különböző álproblémákat. Ames megmutatta, hogy a perspektíva működik, de nem tud magyarázatot adni arra a kérdésre, hogy miért választunk ki a lehetséges konfigurációk közül egyet, mint reálisat (Gombrich, 236. o.).

A reneszánsz korában kifejlesztett perspektivikus térszemlélet mintegy általánossá lett, a világ kulturális kánonjaiban (Gombrich. 245.o.). Ennek a térszemléletnek a kiterjesztése, túlfeszítése, majd szétzilálása jellemezte a jelen időkig tartó tér-ábrázolási rendszerek változásának folyamatát. A barokk kor perspektivikus illúziót

a szélesebb látómezőre is kiterjesztette, így a tér együttlátásában az addig evidensnek vett egyenesek sajátos görbületet kaptak. Az egy irányba tekintő, a szemlélőtől távolodó világ, többirányúvá, szélesebb horizontúvá változott.

A klasszicizmus visszatér a reneszánsz tiszta egyirányú egyeneseihez, puritán témódózatai híven tükrözik a reformáció racionális elveinek elvárásait. A reneszánsz tér a barokk térfejlesztés által való megfűszerezése jellemzi a térszemléletek változatait a XIX. század elejéig. A disszertáció azonban pont arra világított rá, hogy a térszemlélet perspektíva utáni, poszt mitikus kori megjelenése a hitvilág és a tapasztalt világ elkülönítését jelentette. Tehát a XIX. század végéig fennálló térszemléletek a reneszánsz térszemlélet kiegészítései, torzításai voltak, de mindvégig megőrizték a már említett poszt mitikus jellegüket.

Az egy-egy kort meghatározó stílusok és ezen belül a perspektivikus ábrázolás egyeduralma megbomlott a XIX. század új művészeti formáinak, látásmódjának megjelenésétől. Bevezetője, az impresszionista kifejezőmód, nem volt előzmények nélküli. A kompozíció felépítése, térábrázolás elve folyamatosan átalakul. Az egyéni megközelítés, a látvány leképezésének személyes módozatai egy-egy művész kifejezési eszköztárában megtalálhatók voltak korábban is, de XIX. századot megelőzően elszigetelt különlegességként egyediek maradtak. A változások elindulásában fontos szerepe volt az „új”, az európaiktól eltérő képi-tárgyi világok hatásának, a „primitív” népek művészetének és a kelet művészetének, s nem utolsósorban a fénykép megjelenésének. A folyamatok háttérében a tudományos fejlődés által kitágított percepció megváltozása is szerepet játszott. Megváltozott a természet értelmezése.

Az impresszionizmusban megjelenő látványon túli kép keresése nem áll meg a következő évtizedekben. A *passzív tér* értelmezéssel szemben az *aktív tér* kutatásának tendenciái lesznek irányadók (Rezsonya, 2007. 14. o.) kitáguló látóhatárt fürkésző művészek egyre újabb területeket és lehetőségeket fedeznek fel. A látható világ jelenségeitől a szürreális, szenzuális, konceptuális területek felé fordulnak. A világ megjelenik a különböző izmusok sokféleségében, esetenként az egységes világkép megteremtésének igényével. Izgalmas együttállásokat, kísérleteket ismerve megemlíthető például a szupremantizmus ikonológiai kísérlete, amely a tér hagyományos ábrázolását elvetve kísérli megjeleníteni az immanens tartalmakat.



Minden kezdeményezés a kor ideológiáihoz hasonlóan eljut a teljes tehetetlenség, lehetetlenség alapérzéséig. A kiüresedő formák megújításához az élet területein találnak fogódzókat az alkotók. A széttartó, specializálódó tudományos irányzatok öntörvényű fejlődése megjelenik korunk modern -posztmodern művészetének sokszínűségében.

*„Az új kommunikációs térben a jelentés megkerülhetetlen szerepének vizsgálata folyik, ezáltal egy új művészeti probléma kerül fókuszba: mennyire nehéz ma metaforikus (kompakt), kifejező (hatásos), és stílusos (egyéni) műveket készíteni?...A műalkotás jelentés-struktúráinak nagy átrendezésében Picasso (hagyomány), Duchamp (nyelv), Yves Klein (test), Andy Warhol (környezet), és Joseph Beuys (tudomány) „(bevonó) forradalmait” tekinthetjük nyitólépéseknek. A lépések a képzőművészeti nyelv esztétikai forradalmával jártak együtt.” (Forián, 2003).*

Az esztétikai forradalom továbbvitele egyrészt a tudomány kategóriái mentén zajlik (transzhumánus kozmikus), másrészt a tudomány ellenében (humanista földi) (Buji, 1999, 275. o.). Azonban azt látom, hogy mindkét irány, még ha a teljesség megragadását célozza is meg, önmaga rendszerének foglya, mert szuverénnek tekinti belső struktúrájának változásait. A jövőben talán, ha a tudomány átlép a tudományos érzékelés korlátain, s ahogy a mélylélektan, a transzcendens valóságot is tartalmazó teljesség vizsgálatára tesz kísérletet; akkor lesz a művészet is a teljesség érzékelésének, jelenlétének „mindennapi” eleme újra.

### *Természetesen*

Az esztétikai forradalom előzményei már fellelhetők *Rudolf Steiner* az antropológia megteremtőjének szemléletében is. Írásaiban többek között a világ művelésének a jelenségek kölcsönösségen, az összefüggéseken alapuló (holisztikus) gyakorlatát mindenképpen elengedhetetlennek, alkalmazhatónak tartja. Nézetei hatással voltak az európai modern ökológiai szemlélet megszületésére is (Ertsey, 2001). Meglátása szerint a kapitalista profitorientált irányultság mindent vállalkozásként kezel. Átalakítja a civilizációt fenntartó értékek viszonyát a természettel, megbontja a javak természettel és szellemi étellel szükséges összhangját, veszélyeztetve a testi- és lelki egészséget (Steiner, 1990). A világban megfigyelhető változások figyelmeztetnek,

hogy az egészséges állapot fenntartása egyre nehezebben kivitelezhető. Amit már a harmincas években megfogalmazott, még inkább meghatározza a globalizáció kiteljesedésével életünket. A Föld szféráinak mind teljesebb kizsákmányolása és az ennek hatására felgyorsuló környezeti változások elősegítik az ökológiai gondolkodás egyre szélesebb körű elterjedését.

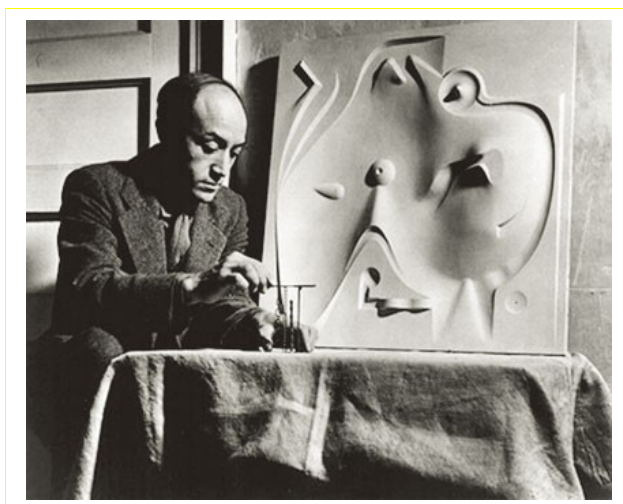
A paradigmaváltás szükségességét felismerve a Római Klub jelentéseiben felhívta a világ közvéleményének figyelmét a „Gond- és vészterhes idő” eljövételére. Tevékenységük alapelveit két pontban határozták meg: 1. a kutatás ösztönzése a „világproblematika” jobb megértése érdekében; 2. a kutatások eljuttatása a döntéshozókhoz mind hivatalos, mind nem hivatalos szinten, a publikált jelentések és a rendszeres párbeszéd révén. Megalakulásától (1968) kezdve a működő világmodell alternatíváinak kutatásával foglalkozik, a „fenntartható fejlődés” szellemében. Az elindult változások összefogássá szélesítésében jelentős szerepet vállalt a később létrehozott Budapest Klub (László, 2006). Az élet különböző területein dolgozó tagjai a paradigmaváltás tudatosításában jelentős munkát vállaló kreatív, alkotó emberek. Hangsúlyozzák a saját gondolkodásunk megváltoztatását és a személyes felelősségünk fontosságát.

### ***Land art***

„*A táj tudata: a tudat tája.*” (Janousek, 1994. 48. o.)

A paradigmaváltás szükségességét a művészet szenzorai egészen korán megérezték. Magától értetődik a művészi ábrázolás eleven kapcsolata az azt meghatározó világnézettel az élet minden területén. Ezért is fontos számomra *Isamu Noguchi* (Noguchi, 1949; Fuchs, 2005) a művészeti formát hétköznapi használatba ültető gondolkodása. Ő az, aki szinte megelőzve korát, megőrzi a környezettel szembeni érzékenységét a modernitás expanziójában gyökerező indulása ellenére. Számára a környezet, az élet különböző terei, nem különböző módon kialakított terek kapcsolódásából álló valóság, hanem egységes világ. A városi kultúra közegében keresi meg a művészet/élet kapcsolódási pontjait, alkalmazva a ma egyre általánosabbá váló környezetformáló gyakorlatot. (Minden történeti –mitikus -művészeti kor ugyanilyen

igénnyel alakította át környezetét a saját képére.) A modern művészet formaelemző megközelítését követve tanulmányai során felismeri a tradicionális társadalmakban fenn-maradt egységes térképzés, teremtés erejét. Bali szigetéről mondja, hogy az a hely az, ahol az élet és a művészet egy. Minden általa tervezett, megvalósult alkotás, legyen a szék, lámpa, szobor vagy kert azt a lehetőséget kereste, hogyan is lehetne ebben a modern korban élhető és építő környezetet létrehozni.



5. ábra: Isamu Noguchi: játszótér makettekkel, 1941 k

Tevékenysége megjeleníti az urbanizáció közegében megteremthető emberarcú világ ideáját. Hatására a művészet környezetformáló határai kiterjednek. A munkásságán belül megvalósuló projekteken létrejön a természettel kooperáló művészeti gyakorlat.

Mióta ember él a földön beszélhetünk a környezetünk megváltoztatásáról. Az európai kultúrákban nem is beszélhetünk tájról ember nélkül, tehát nincs már természeti táj, minden táj „emberi táj”. A történelmi idők előtti megalitikus építmények, az erődök sáncai, a kőobszervatóriumok, s nem utolsósorban a hazai kunhalmok, mind-mind hihetetlen tömegeket megmozgató vállalkozások nyomai a tájban. Ez a tájformálási gyakorlat formai előképe lett a korunk esztétikai terében megszülető tájalakításnak.

A művek a térteremtő, térszervező vállalkozások mintaképeit, az ősi kultúrák hagyatékait idézik, azok kulturális jellegét elhagyva demonstrálják az individualizmus erejét. A minimalista egyszerűség jegyében fogant alkotásokat, a struktúra, az

anyag és a lépték vizsgálatát emelik-növelik a mitikus geometriai világmodellek méretének mintájára (Erős, 2009. 20. o.).

A hetvenes évek modern, a megújulást kereső-kutató művészei újra a természet felé fordulnak. A land art a természeti környezet eszközeivel teremtett üzenethordozó helyzetet, ugyanis megrendült a hit a hagyományos művészet kifejező eszközeinek, erejének hathatóságában.

A land artban testet öltött egy olyan antiművészeti program, amely a művészeti intézményrendszerek megnyilvánulásai ellen lázadt, pontosabban a művészeti piac, múzeumok, galériák (white-cube), gyűjtemények tárgyfetisizmusa ellen irányult, a művek dísz tárgy szerepét megkérdőjelezve. Kinyitották a művek korlátok (keretek) közé szoruló világát. Törekedtek a művészeti tér az élet tereként való használatára.



6. ábra: Michael Heizer: Water Strider Of The Effigy Thumli Schulptures (Illionis, USA; a szerző fotója)

Képviselői kivonultak a természetbe, ahol a táji környezetben természetes anyagokat használva olykor hatalmas geometrikus jeleket hoznak létre (Hegyi, 1990. 194. o.), kihasználva a természet organikus káoszának és a mesterséges geometria rendezettségének ellentétét. Tevékenységük hordozta magában a konceptuális válság, a minden koncepció megkérdőjelezhetőségének problémáját, de a megújulás lehetőségét is.

Kezdetben alapvetően az amerikai mentalitás (Bischoff, 1989) határozta meg megnyilvánulásait. A tervek alapján a szponzorok (művészeti piac) által finanszírozott munkagépekkel beletúrtak az érintetlen természetbe, s ezt légi felvételeken le-dokumentálták, majd a további projektek léptékét a következő szponzor finansiális adottságai határozták meg. Verbálisan teljesen mást közvetítenek szavaik. Többek

között a természet erőinek megjelenítéséről is beszélnek,<sup>7</sup>de közben érintetlenségét meggyalázzák. Például így tesz *Robert Smithson* utolsó műve, amely egy óriási, farkába harapó kígyóhoz hasonló, erőgépekkel épített földtöltés. *Michael Heizer* szintén óriási méretű, ősi-keleti hieroglifákhoz hasonló árkokat és a kietlen Nevada sivatagban, vagy óriás állatokra emlékeztető dombokat épített a tengerparton.

*Christo* óriási méretű műanyag fóliákkal, vásznakkal csomagol be hegyeket, tengerpartot; épít 22 kilométer hosszú, hat méter magas textilverítést s így zár le völgyeket hatalmas függönyökkel. Ilyen például a *Valley Curtain* vörös függönye, amely – érdemes megemlíteni – kerekén egymillió dollárba került. Ezek a munkái már nem feltétlenül kapcsolható a *land art* kezdeti, puritán munkáihoz, és könnyen feltehető a kérdés, mindez a környezetben nem környezetrombolás?

A dokumentáció pedig, sokféleképpen ad hírt az üzenet felhasználhatóságáról, a művészet mediális teréről. Utópisztikus műtárgyaik ugyan kiléptek a műkereskedelmi piac keretei közül, de a tervek, rajzok és a fotók is eladhatók voltak, hiába a kivonulás, hiába minden, a globalizált piac fogyasztói étvágya megszokta az új „szakácsok” főztjét is. Sőt maguk az alkotók is szükségesnek tartják a galériák csomagolását (*Erős*, 2008. 20. o.). A klasszikus *land art* képviselői elzárkóztak a természetes technikák, az organikus anyagok organikus alkalmazásától. A nyolcvanas évekre mintha megállt volna ez a tendencia, a modernitásban lezajló csalódás elérte a *land art*nak ezt a vonalát is.

A „nagy gesztusok” (*Bischoff*, 1989) mentén működő formaalkotó magatartás, amely az előzőekben emlegetett példák egyik jellemzője visszaszorul. A változások egyik oka lehetett az is, hogy a természetben megvalósított akciók figyelmen kívül hagyják a környezetre gyakorolt átalakítások következményeit. Ez találkozik a globalizáció negatív hatásaira reagáló természetvédők kritikájával, tiltakozó akciókkal, aminek következtében az individualizmus heroikus bizonyítását felváltják az együttérzés, (közös felelősség) környezetkímélő módzatai.

Találunk, finomabb eszközökkel dolgozó, az időszakosan nyomot hagyó alkotókat, akik a természetművészet előfutárainak tekinthetők. A természetes környezet és reakcióit összefüggéseiben érző alkotói magatartás létezik ezzel párhuzamosan.

---

<sup>7</sup> Kétkedően figyelem az itt megmutatkozó pazarlást, amely számomra összekapcsolódik a hatalmas helyzetből való kommunikációnak a megnyilvánulásával (*Ember–Természet*). A hetvenes években ez a jelenség befolyásolja a közép-európai, magyarországi művészeti attitűd alakulását, ami tartózkodással figyel a monumentális igényű művekre. (*Sturcz*, 1994. 152. o.)

Az így gondolkodók a természetben található anyagok minimális átrendezésével készítenek alkotásaikat.

Ezek közül mindenképpen fontos megemlíteni *Richard Long* munkásságát, aki a tájban létrehozott műveit, kompozícióit saját antropomorf képességeihez és a tájban megtalálható távlatok léptékéhez igazította. Alkotásai efemer jelegűek. Ez a megközelítés kapcsolható a „kis gesztus” kifejezés által jellemzett (*Bischoff*, 1989) alkotói mentalitáshoz.<sup>8</sup>



7. ábra: Richard Long: Walking a Line in Peru, 1972 (a szerző fotója)

Mindez a korra jellemző konceptuális megközelítések vonzásában a magatartás formává alakításának szándékával realizált alkotások megszületését eredményezi. A természet veszélyeztettségére felhívó akcióikat, kiállításokat szerveznek a hozzá hasonlóan gondolkodó európai képzőművészek, például Hamish Fulton, Hans Haacke (*Erős*, 2008 25. o.). Ők már ténylegesen előfutárai, képviselői a kialakuló ökológia tudatos land artnak. Munkáikban megjelennek a környezetet élő organizmusnak tekintő alkotói törekvések, s-e gondolat mentén kikristályosodnak különböző irányzatok.

Láthatjuk a természettel kommunikáló, a természet változásaira és az urbanizáció hatásaira reagáló művek, vállalkozások felbukkannak a városi közegben. A globális urbanizáció közegében a tájépítészet is egyre fontosabb szerepet kap, számos kifejezetten ilyen szándékkal kivitelezett művet, projektet lehet bemutatni. Ezek közül számomra izgalmas *Harvey Fite* munkája (*Beardsley*, 1998). Téralakítása emlékeztet Noguchi játszótér plasztikáira. Az anyaghasználatból és a rendeltetésből következő formarend összhangja követendő.

---

<sup>8</sup> A hatvanas évektől a buddhista gondolkodás természetet tisztelő tanításainak európai elterjedése hozzájárult az attitűd megjelenéséhez.



8. ábra: Harvey Fite: Opus 40 (New York, USA; a szerző fotója).

Mindenképpen fontosak a land art ezen típusának ökológiai érzékenységu kezdeményezései. Egyre általánosabb, hogy az alkotók felvállalják a használat szigorú kötöttségét az épített környezetben, így átlépve a pusztán csak esztétikai indíttatású megvalósításon.<sup>9</sup>



9. ábra: Herbert Bayer: Mill Crack Canyon (Kent, Wasington, Usa) (fotó: Herbert Bayer)

Fehérvárcsurgón (2006) a land art-kiállításon *Lorna Green*<sup>10</sup> land art művész munkáit Magyarországon is láthattuk. Angliában egy autópálya hangterelőjeként dombplasztikát tervezett, tetején gyalogösvénnyel; Ausztráliában közösségi tereket (kerteket) építettek vezetésével egyetemi épületek között. Ezek a projektek ugyanígy sorolhatók a public art vagy a tájépítészet természetes anyagokkal dolgozó alkotásai közé.

<sup>9</sup> Megjelenik a kertész, építész és művész kereszteződéséből születő tájépítész szakma, amely napjainkra meghatározója épített környezetünk alakításának (*Deli*, 2005, 10. o.).

<sup>10</sup> [www.lornagreen.com](http://www.lornagreen.com), (2006. 10. 15.).

## Öko art

*„A természet, minden megjelenési formájával együtt: kinyilatkoztatás” (...) a természet magában is elég és az embereknek is elég kell, hogy legyen, mert a természet: művészet” – írta Herman de Vries 1993-ban (Szikra, 2007).*

Azok az alkotók sorolhatók ide a művészeti irányzatok káoszában, akik a környezettudatos gondolkodás elkötelezett képviselői és művészi kvalitásukat célzottan a természeti környezet megmentésének szolgálatába állítják és felvállalják a közös felelősség jegyében történő együttes akciók kivitelezését is. Erős elnevezése szerint, ők a *természetművészet napszámosai*. (Erős, 2008. 27. o.).

Az alkotói folyamatban a „kis gesztus” (Bischoff, 1989) jegyében a természet anyagait, tárgyait, energiáit, helyszíneit közvetlenül alkalmazzák, elfordulnak a hagyományos és újszerű médiumok elidegenített technikáitól. A holisztikus természet-szemlélet általánosan jellemző ezekre a művészekre, akik a természet eltárgyasítása és kizsákmányolása ellen lépnek fel. A globalizmus előhívta a globális kert (Gaia) fogalmát. Az öko art természetesen kapcsolódott az új paradigmákhoz.

*„A természeti világ teremtményeinek tartott alkotások művészeti közgyűjteménybe való felvételével a természetet, az egyetemes művészet (a kulturális emlékezet) részeként határozzák meg. Gondolok itt a Harrison házaspár bonni mezejére, Lois Weinberger tokiói tetőkertjére vagy Beuys kasseli tölgyesére vagy Hans Haacke Reichstagba telepített konténerkertjére. Ebben az esetben nem arról van szó, hogy kihalóban lévő növényfajoknak vagy éppen semmire sem becsült gyomoknak emlékművet állítanak, az említett művészek kísérletet tesznek arra, hogy konkrét cselekedeteikkel hatást gyakoroljanak társadalmi és politikai folyamatokra. A művészeti akcióik hátterében a túlélésre való törekvés húzódik, ez alakítja a Sonfist által újratelepített New York-i erdőt 'természeti jelenségként köztéri szoborrá', Le Roy Ökokatedrálisát<sup>11</sup> és Herman de Vries 'szentélyeit' a városi környezetben kertművészeti alkotássá.” (Szikra, 2007.).*

---

<sup>11</sup> Az Ökokatedrális állandóan frissített fotógyűjteménye a világhálón megtalálható ([www.ecokathedraal.nl](http://www.ecokathedraal.nl); [www.ecologicalart.net](http://www.ecologicalart.net); [www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org).)



## *Ökoart Nyugat-Európában.*

Bár többfajta művészettörténeti meghatározás létezik, mégis számomra az ökoart keretébe illeszthetőek többek között *Joseph Beuys* rituális művészeti akciói, happeningjei. Munkássága elindítója (*Beuys, 1978*), részese a folyamatnak, mint például a kasseli (7000 Eichen) tölgyese, mely a 7. Documentára készült 1982–1987 között. Beuys későbbi szintén ökológiai elkötelezettségről tanúskodó akciói gerjesztik az ökológiai gondolkodás egyre szélesebb körű elterjedését, megismertetését.



10. ábra: Herman de Vris: Növenyszentély, sanctuarium, 1997, Münster

*Herman de Vris* kutató biológusként válik kertépítővé, a renaturációt központba állító programjával. Konkrét utalásokkal kapcsolódik *Beuys* művészeti tevékenységéhez („költészetem a világ”. *Schöntal, 1972*; „kijelentés” *wonfurt, 1987*; „nettoyer la forêt”. *Mouans-Sartoux, 1991*; „rózsanyom” *Düsseldorf, 1991* – akcióját *Beuys* emlékének ajánlotta stb.). A hetvenes évektől foglalkozik természeti ihletésű művek készítésével, majd *Eschenau* mellett vásárolja meg azt a mezőgazdasági területet, ahol elkezdte „mező”-nek (*Wiese*) keresztelt ökokert programját. Feleségével, *Susanne Jacob Goepfert*tel visszatelepítik a táj honos és nemesített növényfajait, újraindítva a terület természetes életét, az ökoszisztéma szigetét varázsolva a mezőgazdasági ipar kemizált sivatagába. A paradicsomi fajtagazdagság a növények életerejének következtében gyorsan, látványos fejlődésnek indult. Az életenergiát felmutató projektjei (növenyszentélyei) különböző formákban valósultak meg Európa nagyvárosaiban (*Szikra, 2007*).

Kertszigetei bepillantást nyújtanak a természet varázsló vegykonyhájába, ám ide csak a csodálat pillantásai érhetnek. A rezervátum érdekes alternatívája az együtt-

élésnek, de hosszú távon nehéz lenne eldönteni, ki van a kerítésen belül (a múzeumban). Az igazi alternatíva – amit többször is hangsúlyozottan kiemelek – az ökológiai gondolkodás általánossá tétele. Ez gyakorlattá nehezen változtatható, mikor mindenki másra figyel, és nem vesz tudomást az egyre kiszámíthatatlanabb változásokról, amelyek az egész földi civilizáció életét átalakítják, s benne a természet egyensúlyát veszélyeztetik.



11. ábra: Louis G. le Roy: Ökokatedrális, Heerenveen, Hollandia (a szerző fotója)

A legkarizmatikusabb nyugat-európai képviselője ennek a gondolkodásnak *Louis G. le Roy* (művészetpedagógus, vándorprédikátor, kertépítő)<sup>12</sup>. Hangsúlyozza a romlatlan táj újrateemtésének fontosságát, amely nem a passzív rezisztencia jegyében megvalósuló tett, hanem hitvallás a természet kibomló ereje mellett, hatalmát kiemelve. A kertépítés ökológiai szempontjait szem előtt tartva, beavatkozását minimálisra redukálva kezdi el építeni Heerveen (Hollandia) települése mellett ökokatedrálisát. Szerződést köt a helyi önkormányzattal, és a területre szállított építési sítből 30 év alatt egyedül építi fel kertjének ciszternáit, tornyait növényeivel szimbiózisban gyarapodva. A természet kinyilatkozó erejében bízva küzd, és aláveti magát a felette álló teremtő-rendező erőknek. A Természet a mester – a kertművelő tanítvány (*Szikra*, 2007).

---

<sup>12</sup> [www.ecokathedraal.nl](http://www.ecokathedraal.nl)

## Ökoart az USA –ban.

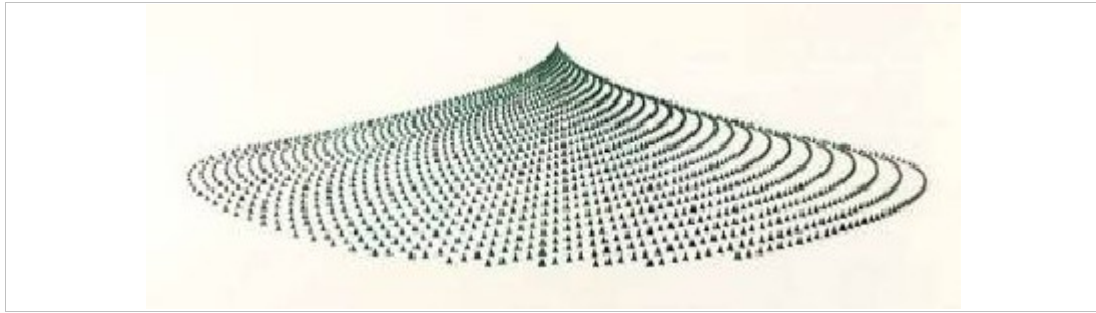
Öko szemléletű alkotó *Alan Sonfist*, akinek környezettudatossága a városi lét hatására formálódik programmá művészetében. Sonfist emblematikus munkája a *Time Landscape* (1978) az emberi beavatkozás előtti táj rezervátumszerű újrateremtése a manhattani dzsungelben (Erős, 2008, 27. o.). A természettel együtt élő ember ideáját megidézve.



12. ábra: Mel Chin: Újraéledő Föld, 1990–93. Növények, ipari drótkerítés (a művész fotója 1993-ban), Saint Paul

*Mel Chin* által megvalósított projektben is ezt az alkotói magatartást figyelhetjük meg. Érzésem szerint, itt már nemcsak az együttélés lehetőségeinek felmutatása jelenik meg, hanem a mű üzenete kiegészül a természetet segítségül hívó attitűd megjelenítésével. Ebben a projektjében a művész biológusokkal szövetkezve telepít növényeket a Hortus consus mintájára elrendezett kertbe. A formával megidézve a paradicsomi kertet, de közben arra keresi a választ, vajon melyik növény képes a szennyezett földet életével megtisztítani. A tudomány területeivel szövetkezve közös projektek kidolgozásában vesz részt.

*Agnes Denes* magyar származású művész akcióit fontos megemlítenem. Elhivatottságát kifejezik gondolatai: “*A művész új szerepe a dekorációnál, árucikknél vagy politikai eszköznél magasabb rendű művészet létrehozása. Az efféle művészet kitűzött élelcéljainkat, azok fenntarthatóságát kérdőjelezi meg, a végeláthatatlan elmentmondásokat, melyeket elfogadunk és jóváhagyunk. Feltár és lendületbe hoz, gondolati folyamatokat, és intelligens alternatívákat állít elénk.*” (Mcevilley/Dénes, 2007.).



13. ábra: Ágnes Dénes: Fa-hegy – Egy élő időkapszula – 11 000 Fa, 11 000 Ember, 400 Év, 1992–96, Ylövárví, Finland.

Fa-hegy – Egy élő időkapszula c. munkája Finnországban mutatja, mire képes a teremtő, szervező erő, ha közösségben a természettel dolgozik együtt az ember. Elemző rajzai megkapóak számomra (Ludwig Múzeum, Budapest, 2008.).



14. ábra: Ágnes Dénes: Búzamező – Ellentét, 1982 (a szerző fotója)

Manhattan szigetén kéthektárnyi földet bevetett búzával, a volt World Trade Center mellett, megtisztítva a területet az építési törmeléktől, a szeméttől. „Búzamező – Konfrontáció” (Wheatfield – A Confrontation, 1982) műve tisztaságával gyönyörű metaforája a természet erejének, a természet értékének. Mezője szimbolikus jelként növekedett, sokkolóan hatott környezetében.

A korai amerikai kezdeményezések között említhető *Bonnie Sherk és Howard Levine* műalkotásokkal, művészeti intézményekkel kombinált öko farmja (The Farm, Crossroad Community, San Francisco, 1975), amely a „Föld kulturális emlékezetének rekonstrukciója”. Tipikusan az urbánus közeg megszólítását célozták meg társadalmi cselekvéseket provokáló modellszerű alkotásukkal.

Az öko art emlegetett képviselői közül néhányan elutasítják a modern média használatát, sőt Vries elhatárolódik a képi dokumentációtól is, mivel *ezek az „elsődleges valóságot” (de Vries szavaival az ember életterét – „life space”) csak elanyagtalánított vagy egyéb módon torzított formában képesek közvetíteni (Szikra, 2007)*. A holisztikus térszemlélet alkotói a természetes környezettel való kötelék fenntartását csak közvetlen, ember és természet relációjában tartják megvalósíthatónak. Az alkotói folyamatba bevonva a teremtményeket, mint egyenrangú társakat. Szerintük ebben az együttműködésben nyilvánulhat meg legteljesebben, hogy összefogva mire képes az állandó változásban lévő természet önmegújító ereje és az ember kreatív alkotó energiája.

Bár azt gondolom, hogy az értékrend megjelenítése nem rögzülhet kizárólagos eszközhasználathoz, mégis látható, az ökart is, mint minden művészet igyekszik a kifejezési eszközeit a legteljesebben kihasználni. Sőt bizonyos tartalmak előhívásához, karakterük megragadásához szükséges technikai lehetőségek közül a legmegfelelőbbet választják. Nézeteik szerint paradigmaváltásra van szükség, amely lehetővé teszi egy posztmaterális gondolkodásmód létrejöttét, olyan pszichikai színezetű értékekkel a középpontban, mint amilyen a kreativitás, az önismeret, a természethez való kötődés és egyáltalán az élet minősége, kritikusan szembeállítva a materiális értékekkel. Felismerik, ez egy olyan lehetőség, amellyel kiléphetnek *„a módszeres bekapcsolási és értékesítési stratégiák megszakítatlan folyamából” (Bischoff, 11–12. o.)*.

### *Ökoart Kelet-Európában*

A kortársak kezdeményezései, információi személyes közvetítéssel eljutnak és táptalajra találnak a régióban, azonos időben meginduló gondolat- és mű folyamatok generálva. A természetközelség művészi kutatásainak kelet-európai sajátosságait befolyásolta a fennálló politikai rendszer konzerváló hatása. A kelet-európai művészek a szocialista művészetpolitika központilag meghatározott „pszeudostílus” (*Keserű,*

1994. 10. o.) ellenében kerestek kapcsolódási pontokat az egyetemes, országhatáron átívelő értékek mentén működő nemzetközi művészeti élettel. Ezek közül egy lehetőség volt természet felé forduló attitűd művészi felvállalása.

Lengyelországban hihetetlen erejűek *Teresa Murak* a természet életadó létét, misztikus jelenlétét bemutató alkotásai a 70-es években (*Wróblewska*, 1994. 100. o.). Magvetés 30 című akciójában három nap alatt kicsíráztatott kezében tartva egy kakukktorma-tenyészetet. A „kis gesztus” jegyében fogant alkotás a művész bensőséges aktusa, amely a természetazonosság kifejezésének számomra legmegrendítőbb alkotása. Megtalálhatók a természettel való kapcsolat helyreállítását kereső programok között olyanok is, amelyek a civilizációtól való menekülés útját választják. Sokszor olyan vidéki kulturális közeget választva, amelynek a természettel való kapcsolata még nem rendült meg. Ilyen *Witold Chmielewski*, *Wiesław Smuzny* kommunája, később hasonló kísérletekbe kezdett *Śloma-Ślominski* az Ekológiai Alternatíva Alapítvány létrehozásával (*Wróblewska*, 1994).

Szlovéniában az OHO csoport tevékenysége nagy hatású, a sempasi művésztelep kommunájában folytatták alkotói tevékenységüket (*Szombathy*, 1994. 256. o.), kiegészítve azt a természetes létforma földművelői hétköznapjaival. Közülük Marco Pogačnik munkássága jelentős, akitől többször idéztem már a munkám elején. Megteremtője az általa elnevezett Geomantiának tevékenységnek, amely a Föld mágneses erővonalai mentén, a vonalak kereszteződésében létrejövő csomópontok energiaszintjének rekreációjával foglalkozik.

Közel hozzájuk a *Szerbiában* (Belgrádtól száz kilométerre) tevékenykedő *Bozidar Mandič* gondolatait érzem fontosnak megemlíteni, amely szerint az élet és művészet egységessége örök időktől fogva magától értetődő. Világmodelljében a föld a lélek tükré, nem a szem; s a cselekvés az, amelyen keresztül megteremthető a kozmosz–ember–természet egyensúlya. Mindezt 1977-től a *Tisztavizű patakok családja* nevű kommuna megalapításával működtetik (*Szombathy*, 1994, 266. o.).

Magyarországon és Erdélyben is megtalálhatók a természet anyagait és erőit felhasználó alkotók és alkotói közösségek. A MAMŰ tevékenységének természetművészeti munkáit ide sorakoztathatjuk. Működésük 1979-83-ig terjedő időszakára jellemző, hogy a kiállítási helyekről kiszorulva, végtelen szabadságvágygal, kísérletező kedvvel járták be a „klasszikus műfajokon” kívül eső területeket. A létrehozott per-

formance-ok, happeningek mellett hamarosan megtalálták saját szakrális – természetben található – „játzóterüket”, a Vízeshalmokat, ezeket a szabályos „földboglyákat”, melyek egykor talán temetkezési helyként működtek.



15. ábra: A Vízeshalmok, MAMÜ

Itt vitték végbe közösségformáló „tájakcióikat”, és itt készültek azok a „természetinstallációk” is, melyek kezdetben inkább magánmitológiákra épültek. Később az akkor még élő népi kultúra, a falusi élet tapasztalatai és a népi élet kelléktárgyai is megjelentek a szinte kivétel nélkül falusi környezetből származó művészek munkáiban (Erős, 2008, 51. o.). A MAMÜ tagokból szerveződött Pantheon csoport munkái különböznek a korábbi (erdélyi) természetművészeti tevékenységük során megvalósultaktól, alkalmazkodnak a kiállító terek által nyújtott körülményekhez.

A Pécsi Műhely (*Aknai Tamás, Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor, Szelényi Lajos és Szijártó Kálmán*) természetes anyagokat, természeti környezetet felhasználó máig ható programját is ide kell sorolni. A természeti környezetben vizsgálták a tér dimenzióinak értelmezési lehetőségeit, a minimális beavatkozás, a koncepció szintjén.

Fás-kör tagjai (*Samu Géza, Huber András, Orosz Péter, Farkas László, Varga Géza Ferenc*) a hagyományos kézműves technikákkal alakították anyagaikat, az

anyagok természetes lehetőségeivel azonosulva és felhasználva az alkotás létrehozásában (Erős, 2008. 47.o. ).

Szerintem, mindezek az akciók és alkotóik nagyon fontos küldetést teljesítettek, teljesítenek. Nyilvánvaló, másként alkot egy városi kultúrában létező, az ökológiai gondolkodást képviselő művész, mint a vidéken, a természeti környezetben élő alkotó. Ahol még beszélhetünk a vidéki közösségekben létező szoros egymásmellettiségről, egy még fellelhető zártabb kulturális egységről, ott a művész részéről jelentkező alkotói szándék, a földdel való egészen közvetlen munkakapcsolat csak más módszerek alkalmazásával indíthat el változásokat. Az akciók felhívhatják a figyelmet, de meggyőződésem szerint, csak közösségi kereteken belül az élet teljes felmutatása lehet a hatékony megoldás. Azaz nem elég egy zártabb közösségben, ha valaki „csak” művészi munkát mutat fel, ott a közösség aktív tagjaként kell élnie. A folyamatos jelenlét szép példája *Mandič-ék* programja (Szombathy, 1994). Munkájuk, az ott létezés folyamatos jelenléti programja, Szerbiában talán képes felhívni a figyelmet a globális média tudat alakító negatív hatásaira.

Mégis, a globális információs rend kiterjedésével, a globális média terében megmenekülhet a tudatosság új formájának segítségével a természet. A tér értelmezésének kiterjesztését a digitális technikák tovább növelték. A peremvidékek összekapcsolódása az internet hálóján sajátos mintázatok, kulturális szövedékek formájában egy virtuális kultúra megteremtését, működését teszik lehetővé. Ebben a világban az átjárhatóság az értékrendek olvasztótégelyét hozza létre és a helyek az új kulturális szövedék sajátos karakterének mintázataiban nyernek új életet.

### ***Művésztelepek, szimpozionok működése.***

A modern korban, a tizenkilencedik század kezdetétől jelennek meg a művészek által létrehozott közösségek. A XIX század végén a XX. század elején, a barbizoni hagyományok után Magyarországon Nagybánya (Réti, 1996), Szentendre, Hódmezővásárhely és nem utolsósorban a Gödöllő (Gellér-Keserű, 1986) művésztelepei alakultak meg. Ezek a közösségek, bár különböző szemléletűek voltak, mégis, mindenképpen



elmondható, a művészi munkájukat meghatározta az adott táj szeretete, megismerési vágya.<sup>13</sup>

A művésztelepi „mozgalom” megújulása a XX. század 60-as évek második felében indult, majd terjedt el világszerte. Nyugat-Európában az ott tapasztalható műkereskedelmi diktátumoktól való függetlenedés vágya, az alkotás kötetlenebb keretek közti megvalósítása volt a mozgatórugó. Meghatározó volt ezen kívül az is, hogy a művészek ekkor kezdték felfedezni a tárgy-központú művészeti tevékenység helyett a tevékenység centrikus, táj specifikus művészeti formákat. Közép-Európa szocialista államaiban a pszeudóstílusból (*Keserű*, 1994. 10. o.) való kilépés lehetséges színhelyei voltak a megalakuló új művésztelepek.

Az előzményekhez kapcsolódva számos helyen létesültek művésztelepek a különböző művészeti ágak képviselőinek. A Dunántúlon többek között Nagyatádon Siklóson, Villányban. Általában a vidéki művésztelepek megszületését segítette a központi politikai vezetés távolsága, a művészek helyi közigazgatás vezetőivel létesített élő kapcsolata. Siklós a volt kolostor épület, így alakul át elsőként a keramikusok fellegvárává. Hasonló módon lesz használva a villányi szőlőskertekben található Gyimóthy-villa is a szobrászok által. A villához közel, a művelésből kivont bányaudvar lett a szoborpark, többek között a land art műveket is készítő alkotók bázisa is.<sup>14</sup>

A művésztelepeken meginduló folyamatok működtetésében fontos szerepet töltött be az akkoriban kibontakozó, ide kapcsolódó *szimpozion* mozgalom. Ennek tevékenységébe, a közösség alkotó erejének megtapasztalásába belekóstolhattunk tanulmányaink éveit alatt. A Mesteriskolában tanító képzőművészek közül számosan alakítói, résztvevői, szervezői szimpozionoknak. A legelső tapasztalataimat *Schrammel Imrétől*, mesteremtől szereztem, aki Siklóson a Kerámia Alkotótelep megálmodója, létrehozója. A Pécsi Mesteriskolában<sup>15</sup> oktató képzőművészek *Bencsik István és Colin Foster* részt vettek a Nagyharsányi Szoborpark, a Nagyatádi Faszobrász Alkotóte-

---

<sup>13</sup> Ez az a vezérfonal a művésztelep és táj kapcsolata, amely alkotó közösség természet közeli, holisztikus szemléletmódjában mutatkozik meg, a számomra fontos kapcsolatot mutat, a Farkaskő NBME tevékenységéhez köthető. A Farkaskő NBME egyesület 1997-ben alakult Noszvajon, tevékenysége a barlanglakásokhoz kötődő tájrevitalizációs program megszervezése, működtetése.

<sup>14</sup> Milyen érdekes, hogy akkor is a valamilyen oknál fogva perifériára került területek visszafoglalásáról van szó. Ez a helyeket hasznosító gyakorlat általános az urbanizáció terében, de a vidéki kultúrában is. A hely szerepének, rendeltetésének megváltozását hozza a kulturális környezet átalakulása. Hasonló folyamat játszódik le az Farkaskő NBME megalakulása után a barlanglakásokkal és környezetükkel (lásd 62. o.). Az átalakulás a formák rendszerére, a „táj arcára” is hatással van.

<sup>15</sup> Alapító mesterek: Bencsik István, Keserű Ilona, Rétfalvi Sándor, Schrammel Imre.

lep létrehozásában vagy megújításában, land art programjának kidolgozásában, s nem utolsó sorban a Mesteriskola-közösség teremtő szervezőiként is ismertek. A művésztelep mozgalom tevékeny részesei voltak, tanításukban fontos szerepe volt e közösségekben megvalósuló munkának.

Az organikus világ, a természettel kommunikáló gondolkodás lenyomatai születnek ezeken a helyszíneken. *Bocz Gyula, Kígyós Sándor* munkásságára gondolok. Az első villányi szimpozionok alkotásaira.

Fontos megemlíteni a Nagyatádi Tájparkban elkezdett munkát, ami *Bencsik István* hathatós támogatásával indult meg. A művésztelepen születik meg később a 80-as évek magyar szobrászata szempontjából nagy jelentőséggel bíró, hatalmas ívű land art koncepció *Samu Géza, Farkas László, Jorge Dubon, Kalmár István, Orosz Péter, Romvári János, Trombitás Tamás, és Zámbo István és Varga Lea* közreműködésével. E nagyszabású tájszobrászati tervet monumentális alkotások egymáshoz kapcsolódó rendszere képezte, amely a domborzati adottságokat tovább alakítva, növénytelepítésekkel kiegészítve teljesebbé vált. A művésztelep organikus szemléletű mesterséges, valamint természetes elemei az emberi lét különböző dimenzióinak metaforikus megidézését, harmonikus együttélésének megjelenítését célozta meg. Ez a program sajnos azonban nem valósult meg, illetve részletek kerültek kivitelezésre az évek folyamán.

Közben megváltoznak a körülmények, s a rendszerváltás utáni helyzetben újra kell keresni a működtetés, a továbbélés lehetőségeit. A tájékozódás érdekében 1996-ban a hely vezetője *Varga Géza* egy konferenciát szervezett a művésztelep múltjáról, jelenéről és jövőjéről, ahol vizuális szakemberek: képzőművészek, építészek, kertészek próbáltak a telep számára új távlatokat megfogalmazni. A konferencia legfőbb érdeme, hogy az ökológikus gondolkodás jegyében egy környezetbe épülő művésztelep gondolatát fogalmazta meg (*Géger, 2000.*).



16. ábra: Isei Amemya, 1972.

## II. Táj

### *A táj értelmezése*

#### *Vidékiség*

A kor képéhez, a korszerűségéhez hozzátartozhat a választott periférián megjelenő más minőség, a vidék, a tájhoz közelebb élés kulturális felvállalása. Egy urbanus fogyasztói kultúra gerjesztett feszességét figyelmen kívül hagyó, a természet pulzálását értő, belső ritmus kivetülése lehetséges ott a térben.

Elekes Károly saját tevékenysége kapcsán (*Elekes*, 1983) megfogalmazza hovatartozását, mely szerint, a népi kultúra és a neoavantgárd alkotói magatartás metszéspontjába pozicionálja magát. Egyértelművé teszi, hogy művészi törekvésének középpontjában nem a kitalálás, az „invenció”, hanem a megtalálás, a rácsodálkozás áll. *„Egy alkalommal, friss iszapba karcoltam egy repedés-hálót, és amikor a kiszáradt repedések többnyire keresztül-kasul szeltek reálisnak vélt rajzomat, fölfedeztem, hogy néhány helyen egybeesett a rajz és a repedés vonala. Ekkor éreztem meg azt, amit nem tudtam megfejtetni sem ecsettel, sem metszőtüvel, sem fotóval: együtt dolgoztam egy olyan energiával, amelynek véletlenül fölfedeztem törvényszerűségeit, és ő elfogadott engem.”* (Elekes, 1983, 12. o.).

Fontos a képzőművészeti gondolkodást a hétköznapi élet színhelyeire kivinni, az élet részének tekinteni. *„ Volt egy egyszeri és – félő, hogy megismételhetetlen – alkalom: a falusi lakosság élményszerű találkozása a képzőművészettel. Élményszerű, mert egy időben kapta a művet és a művészt – a maga személyes gyarlóságaival.”* (Erős, 2008. 53. o.).

Számomra a vidéki élet és művészet, lehetőség és kötelesség az ökológiai megközelítésű gondolkodás, saját közegében való megjelenítésére. Szerintem a legfontosabb az adott hely „energiáinak” felfedezése, azok megmutatása és sajátosságainak felhasználása. Vidékiélményként megéltem, láttam a természetes anyagokat alkalmazó hagyományos kultúra racionális anyaghasználatának működését. Ez a kultúra a természeti anyagok sokféleségének pontos helyét ismerve, az alkalmazható felhasználási módszert tudva szervezte működését a világ rendjéhez igazodva. Anyaghasználatá-

ban takarékos és előrelátó volt. Számomra ez az életmód Thoreau-t idézi meg, aki bensőségesen élte viszonyát a környezetével, mikor kivonult az amerikai nyugat ősvadonjába gondolkodni, megtapasztalva a természet szigorúságát, fennköltségét (Thoreau, 2008). Akkor döbrent rá a való világ működésére. Neki még volt hová kivonulnia.

Mindez a mai időkben különösen fontos számunkra. A világ népességének nagy része ebben a században már városokban él. A tendencia egyértelmű, a világ urbanizációja növekszik. Ebben a környezetben lesz különösen érdekes a várostól távolabb eső vidéken megjelenő alkotómunka, mely immár a városi lét egyfajta kritikai alternatívája lesz.

### ***A kert, táj***

„*A kertművészet a fizikai, biológiai szükségleteink szolgálatában a pszichológiai és esztétikai igényeinkhez igazítva a természet átalakítását jelenti*” (Deli, 2005. 14. o.).

#### ***Európai Kerttörténet.***

A legtöbb ősi kultúrában megtalálható bizonyos növények kultusza. A megszentelt világban az *egészség / teljesség* fenntartását biztosítja a rítus és a hozzá kapcsolódó ápolás, gondoskodás. A földművelő társadalmak növényeket óvó, gondozó életformája hozza létre a kertforma elterjedését. Az egyiptomi leírások említik elsőként (Kr. e. 4241).<sup>16</sup> A fák szentként való tisztelete vagy áldozati helyet jelölő szerepe általános. A fa – mint növény – megtestesítője az életnek, a fiatalságnak, a halhatatlanságnak, a bölcsesség érzéki képe, minden valóságos és szent kifejezése. A szent növények telepítésével jönnek létre a kertek, ligetek, az abszolút valóság megtestesítői. Ott terem a „csodagyümölcs”, amelyeket az Istenek természetüknél fogva

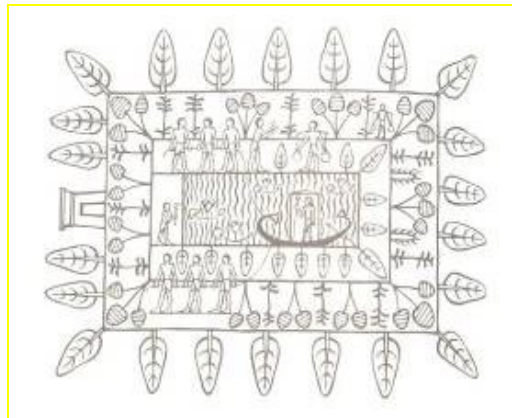
---

<sup>16</sup> A katolikus lexikonban gyűjtött sorokat idézem: **kert**, *kertművészet* (lat. hortus): különös gonddal ápolt zöld terület (→föld, →földművelés). – Minden kor minden kultúrája kialakította a maga ~jét a magasabb életigények kielégítésére, ill. a birtoklásban rejlő bensőségesség megnyilvánulásaként. Díszítése nagy lehetőség a társalmi művészetek számára (szobrászat, építészet). – A ~ fajtáit 2 szempont szerint lehet rendszerezni: 1. az ember milyen fokon alakította át a természetes tájat a maga elképzelése szerint: a →tájkert inkább őrzi az eredeti természet jegyeit, a geometrikus (építészeti szempontoknak is alárendelt) ~kultúra inkább az emberi kéz alkotása; 2. a tulajdon szerint: magán~ és köz~ (szent →liget, tp. körüli sír~, közparkok stb.).

(kert: [ww.google.com/lexikon.katolikus.hu/LINKEK/LINKKKKK/LINKKE/27KERT.HTML](http://ww.google.com/lexikon.katolikus.hu/LINKEK/LINKKKKK/LINKKE/27KERT.HTML))

birtokolnak, s földi másuk létrehozásával a teremtés gesztusának részesévé válik gondozójuk (*Eliade*, 1999. 140. o.).

A növények természetes helyigényét figyelembe vevő ültetés, a gondozás teendői könnyebbek a rendezett kertekben. A telepítés szabályossága, az egymásba kapcsolódó kertek rendszere változatosságukból adódóan gyönyörködtet, így alakulhattak ki a haszonkertekből a művészi elrendezés szempontjait figyelembe vevő díszkertek.



17. ábra: Egyiptomi falfestmény. Az élet vizét körülvevő növényekkel.

Az uralkodói kertek magukba foglalták a haszonkert és a díszkert művelését. A kertművészet a világ káoszában megnyilvánuló rend és érték. Minden kultúra megalkotta a maga kertjét (*Tillmann*, 1997). Ezeknek az óhajtott világoknak a paradicsomi kertjét rekonstruálták koronként újra és újra (*Buttlar*, 1999).

Történelmünk krónikái megőrizték a különböző kultúrák, korok kertjeinek leírásait egészen napjainkig, de szerencsére a valóságban is megmaradt számos közülük. Több száz éves kerteket ápolnak a mai napig a gondos kertészek.

#### *Történeti kertek.*

A történeti visszpillantás során megfigyelhető két ellentétes tendencia küzdelme. A mértani irányhoz tartozó kertművészeti törekvések jellemzője az, hogy a természeti objektumokat az architektúra rendjének megfelelő alakzatokba kényszerítik. A tájképi irány ezzel szemben, a természetesség látszatára törekszik, arra, hogy a kert jobban beleolvadjon a tájba. A mértani elv uralkodott az ókori egyiptomi, az európai középkori, a reneszánsz és a barokk kertművészetben. A tájképi irány reprezentánsa

az antik kert, és a XVIII. század óta ez az irányzat az uralkodó. A kertművészet sajátos válfajának is felfogható a modern művészetben a land art törekvés, ahol a táj, a kert, külső beavatkozás eredményeként változik, módosul (Deli, 2005. 15. o.).

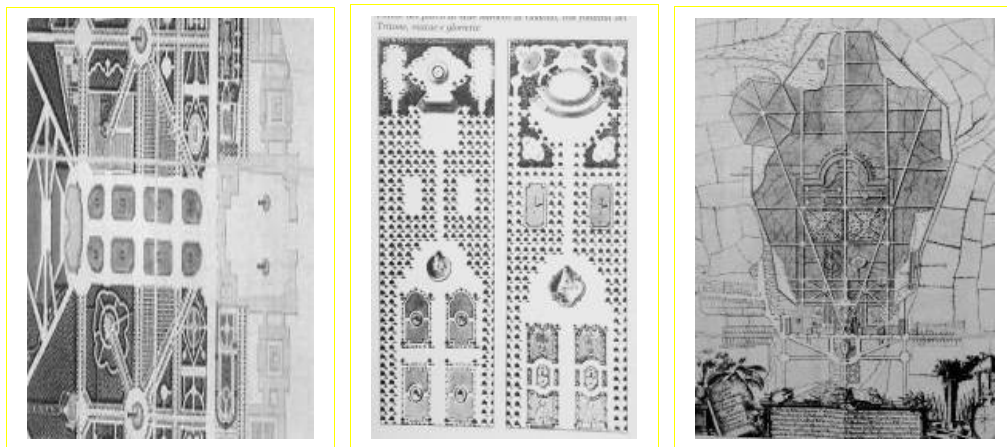
Az európai keresztény kertépítészeti hagyomány ráépül az előzményekre, e térszemlélet keretei között megteremtett kertről Békési Sándor (Békési, 2003. 174. o.) PhD-értekezésében fogalmazza meg ezeket a gondolatokat: *„Ahogy a templom a mennyei architektúrájának, úgy a kert a teremtett földi világnak mikrokosmosza. A templom mennyei szerkezete szerint az isteni teremtés, megváltás és újjáteremtés emberben megnyilvánuló világa; a kert viszont már a teremtés programjában eleve benne foglalt, az ember őrző és művelő munkájára számító isteni akarat megvalósulása. A templomot készen kapja az ember, még akkor is, ha a Lélek építi benne; a kert azonban kiszabott feladat, amely az ember őrző és művelő munkája nélkül csak vadonná züllik.”*

A vadonban megőrződött természetes környezetre is ki kell terjesztenünk az őrző feladatunkat, hiszen az élő föld átalakítása az egész rend felborulásával fenyeget. Ez a Vadon, a természetes környezet, amely kizsákmányolásából következően eltűnőben van. A bibliában található megközelítés az egyik lehetséges oka a természet ilyen mértékű átalakításának (Kay, 1988, In.: Lányi és Jávora, 2005. 207. o.). A másik, s ez sokkal hatékonyabb, a mitikus szemlélet eltűnése, s a helyébe lépő ipari hasznosítás mindent elfogyasztó, felhasználó igénye. Napjainkban az őrzés elsődleges feladattá válik, ha unokáinknak is szeretnénk élhető környezetet hagyományozni.

A káosz és rend határait művelt érintetlen - megtartott viszonyrendszerében kell elterveznünk. A kertnek magába kell foglalnia a földet, kertünk kapuit ki kell nyitni. Az embernek nem szabad(na) uralmát érvényesíteni életterében. (Globális kert – Gaia.) Természetnek nem az ura, hanem lehetséges – része az ember. Meg kell tartani az érintetlen természet szigeteit. Közvetlen környezetünk művelésében a természetet védő- óvó technikák alkalmazását kell előnyben részesítenünk. El kell végre fogadnunk a műveletlen természet tudásának értékeit, ami az egész Föld működésében nyilvánult meg. Az új Éden ez lehet, de ehhez a mikrokosmosz határait ki kell terjesztenünk. Békési teológiai megközelítésére reflektálva: csodálhatjuk a Teremtő akarat kifürkészhetetlenségét a természet sokféleségében. *„... az elültetett fa, a meg-*

*munkált föld, s egyáltalán a művelésbe vett kosmosz megmarad az új teremtésnek, a Paradicsom részeként (In.uő. Idézi: 1Kor 3,14)”.*

Egészen másként fogalmazza meg viszonyát a Természettel a keleti gondolkodás. Sokkal inkább a természet részeként határozza meg magát. Azért vagyunk, hogy magunkhoz öleljük, és ne meghódítsuk a világot. Az élőnek tekintett világ (Gaia) értelmében (Naess Arne, 2005. 230. o.). A kerttörténet keleti kultúrájával azért nem foglalkozom, mert életterem az európai történeti előzményekhez kapcsolódik.



18. ábra: Barokk kertek.

#### *A kertkultúra európai példái.*

A középkori kertekben a mitikus rendezési elv megnyilvánulását fedezhetjük fel. A reneszánsz és a barokk kertek szerkesztett rendje a geometria szabályait követve a platóni világ mikrokozmoszának közvetítője (Rapaics, 1986. 97–143. o.). A legnagyobb szabású ilyen kert Versailles-ban lett megépítve, amely a klasszikus tökéletesség példaképe lett. A tájkertben az a világról alkotott deista filozófiai gondolkodás testesül meg, amely szerint az individuális természetélményen keresztül azonosulhatunk a világ Teremtőjével. A kert a korai felvilágosodás eszményeit is megidézi, mert itt már a kert a jelképeként értelmezett része a világnak. A táj idealizált képének megteremtése lett a romantika kertészeinek célja.

A magyarországi barokk kertek közül, a keszthelyi kastély francia kertjét, és a hozzá kapcsolódó szabadabban kialakított, tájszerű angolparkot említem itt meg.



### *Modern kertek, mai kertek.*

A kertkultúra európai fejlődése napjainkig visszakövethetően tükrözi a kor meghatározó filozófiai gondolkodásának lenyomatait, amelyekből visszakövetkeztethetünk az ember és természet kapcsolatára. Az európai kertek fejlődése a hagyományokkal kontinuitást tartva ível napjainkig. A modern kert stílusának, formáinak átalakulása az USA-ban bontakozik ki. Az új stílus megformálásában az Európából emigrált Bauhaus tanárok és De Stijl művészek tevékenysége jelentős, akik a funkció és a használhatóság szempontjaiból kiindulva teremtik meg az aktív tevékenység és kikapcsolódás kielégítését szolgáló kertformát. A megjelenésben a teljesen eltérő formájú növények játszottak szerepet, amelyek átlók, geometrikus formák és alapszínek egymáshoz való viszonyában elhelyezve szervezői a kertkompozícióknak. Jellemzőek az ortogonális rendszerbe komponált íves vonalak mentén való térszervezés.

Korunkra, a kerttervezésére jellemző a környezettudatos, ökológiai megközelítés, mely szerint meg kell őrizni a zöld örökséget, ahelyett, hogy a kertet idegen növényekkel zárnák körül, és a környező tájjal összhangban honos fákat és cserjéket érdemes telepíteni.<sup>17</sup> A hazai kertművészetet meghatározza az *Ormos*<sup>18</sup> professzor által létrehozott rendszer, amelyre a funkcionalizmus a jellemző, az újító szándékúnál pedig, a német és francia példák átértelmezése figyelhető meg (*Deli*, 2005.a 19-22.o.).

### *A haszonkert.*

A szocialista kísérlet természetesen érintette a kertkultúra alapjait, s rengeteg változást hozott. A profanizálódott világ szemléletmódja létrehozta a nagyüzemi termelés kerített növénygyárait. A változások követték a pénzpiac orientált mezőgazdaság világméretű átalakulásának tendenciáit. Megőrződtek „kertszigetek” és értékek, amelyek őrző tevékenysége alapját jelentheti a megújulás – megtartás szándékának, de a növénytermesztés ipari módszerei meghonosodtak itthon is. Talán időben felismertük a hagyományos őshonos fajták genetikai állományának értékeit és megőrzésének fontosságát. Az ember már nem a Hortus consus művelője,<sup>19</sup> az egyén teljes ki-

<sup>17</sup> Pagony Építész iroda Fűzfaépítő programja; Hajlék, Farkaskő NBME. -lásd: 64. o.

<sup>18</sup> <http://lov.uni-corvinus.hu/index.php?id=13426>, (2009. 01. 15.).

<sup>19</sup> A falusi nép jelentős része még boldog tudatlanságban szórja a műtrágyákat, s fröcsköli a permetező szereket környezetében, odafigyelve a kor meghatározó divatdiktátorainak boldogságot és bő termést hirdető ígéreire. Közben nemcsak a környezet átalakulása megy végbe, hanem a faluközösség is –ha még beszélhetünk erről– egyre kiszolgáltatottabb helyzetbe kerül.

szolgáltatottságában magányos. Ennek az elidegenedésnek, a változásoknak értő megjelenítője Bukta Imre (*Bukta*, 2001).

Ezekkel a tendenciákkal szemben az egész világban előbukkanó ökológiai gondolkodás (*Lányi*, 2003. 93–100. o.) környezetet és kertkultúrát is érintő nézetei a kelet-közép-európai léthelyzet speciális mikro kultúrájában egészen korán és máig is érvényes gondolatokat megfogalmazva jelentek meg. Leghangsúlyosabban a harmadikutas fejlődési modellt kereső értelmiségiek munkáiban láthatóak ezek a törekvések.

Mint ahogy már kifejtettem,<sup>20</sup> a kultúra szemlélete összefüggésben van a megélt térrel és a megélt hellyel. Itt meg kell említeni *Németh László: Tájhaza és kertország* gondolatát, amely igencsak a kultúra kérdéséhez tartozik. Ebben az erőszakos kollektivizálás és a brutális privatizálás jellemezte tájban alternatívát a történelmi közösségek megtartó erejére építő, szervezettebb fejlődés irányában keresi. A tájhaza vagy a kertország elképzelés olyan szándékot rejt magában, amelyben egy társadalom, nép vagy nemzet a teremtett világ adottságaihoz kötődve, saját *mikrokoszmuszát, maga-világát* alakítja ki gazdaságában és művelődésében egyaránt. A kertünk ebben a vonatkozásban a közösségünk természetét fejezi ki úgy, hogy az őt körbevevő környezettel szoros koinóniában él, s önmagán és a természetén tett erőszak nélkül annak természetes adottságaival, gyümölcseivel boldogul. „*A tájhazát a telepítés vágja ki a világból, de ez az új figyelemvándorlás hódítja meg. Ha minden annyira a mienk, amennyire ismerjük, a tájhaza: egy új honfoglalás nemzetségszállása.*” (*Németh*, 1989, 234. o.).

Saját környezetünk, életünk heylszíneinek rendezésével remélem megállítható a korra, helyre jellemző közép-kelet-európai apokalipszis víziójának eluralkodása (*Chargaff*, idézi: *Tillmann*, 1992.- 2. melléklet). Tapasztalom a környezettudatos, holisztikus gondolkodás pozitív elmozdulását, amely átalakíthatja értéktudatunk hangoltságát.

### ***Föld alatti építészet (barlangi építészeti emlékek)***

---

<sup>20</sup> 17. o.

## *Történeti előzmények*

Az építészet és a művészet egységben működtetett tevékenységekként formálják a belső környezetet a világ képének modelljeként. (*Eliade*, 1998. 16–17. o.). A szakrális építészet vertikális kapcsolat megteremtésével keresi a helyét a természet terében, a megszelídítetlen környezetben. A szakralitáshoz köthető építészet a föld alatti világot ugyanolyan megszentelt területnek éli meg, mint a felszínt. Bár a föld alatti tereknek nincs látható horizontális kiterjedése a tájban, a negatív (föld alatti) terek létrehozásával, illetve a barlangterek rituális térként való használatával sajátos formarendet teremt.

A föld alatti térhasználat eredetileg összekapcsolódik a Földből születés mítoszával. A barlang, az anyaméh szimbóluma, az átváltozás nagy misztériumának helyszíne.<sup>21</sup> Az emberi anya és a Földanya azonosítása számos mítoszban teljes, ez a zunyi *Méh-barlangban* lezajló teremtmismítoszban gyönyörűen jelenik meg. Az európai kultúrában is megtalálható a földmélyi létezés emléke (pl.: Zeusz születése), amely alapja a környezettel való kozmikus rokonság érzetének. Az ember ennek révén nem elsősorban az emberi faj tagja, hanem környezete kozmikus-biológiai életének részese. Az anyaméh a születéshez, a másik világba való átjárás küszöbéhez, helyszínéhez kapcsolható formája megjelenik minden ilyen típusú építmény formájában (*Zolnay*, 1983. 434–515. o.).

A természetes üregeket szimbolikusan a Földanya hüvelyével is azonosították. Az ezzel később azonosított labirintus egyidejűleg ezért volt beavatási szentér és az a hely, ahol a halottakat temették el. Ide behatolni egyenértékű volt az Anyába való misztikus visszatéréssel. (pl.: Gortina természetes barlangrendszerét építik tovább.) (*Zolnay*, 1983.). Knossosban a palotában is megtalálható a föld alatti építmény az egész rend szerves részeként. A labirintusban számtalan helyen megtalálható az élet áradó energiájának ábrázolása a spirál jele.

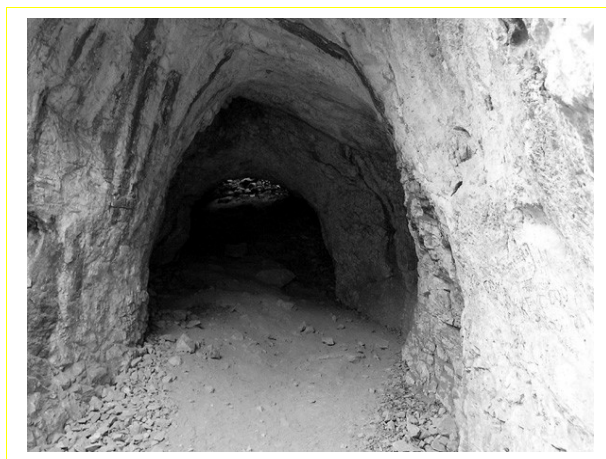
Ez a barlangi tereket hasznosító gyakorlat az eszközök, a korok fejlődésével párhuzamosan kísérte történetünket, földrészekről, kultúráktól függetlenül.<sup>22</sup> A bar-

---

<sup>21</sup> Példának álljon itt az angliai West Kenneth dombsírja, az ún. long barrow (i.e. 3500). A sírterület alaprajza, mint egy tölgyfalevél mintázata jelenik meg. (<http://www.stonepages.com/england/england.html>, 2009. 03. 10.)

<sup>22</sup> Szép példa erre a középkori Európa bánya nyitási gyakorlata. Az új bánya megkezdését megelőzték szakrális szertartások. Kiengesztelték a föld anyát, hiszen mélyének (méhének) gyümölcsét akarták felszínre hozni. Ehhez csak megtisztulva testben és lélekben egyaránt, böjtölve és imádkozva lehetett hozzákezdni.

langokhoz kapcsolódó rituálék továbbélése, fejlődése a barlangi szakrális formák továbbvitelét jelentik. Rögzülnek a földfeletti építészeti formákban. A keresztény rituálé megőrzi a kör, félkör alaprajzú kupola, fél kupola borította szentély formájában (Zolnay, 1983. 456. o.). Az altemplomok építményeit is ide tartozónak tekintem.



19. ábra: Subalyuk barlang bejárata a Hór -völgyben

Egyetértek Zolnay Vilmos véleményével a barlangterek használatával kapcsolatban, miszerint csak különleges élethelyzetekben válik a barlangtér az élet hétköznapi terévé. A legtöbb kultúrában általános a föld feletti hajlék alkalmazása. A legelső emlékek az őskorig vezetnek vissza a kereső tekintetünket (pl.: Lascaux, Niaux Francia országban; Suba-lyuk barlang<sup>23</sup> hazánkban, a Bükk hegységben 6 km-re Noszvajtól).

Ahol lehetséges volt, a lakótérként való használat ott megfigyelhető a leletek nyomán a természetes odúkban a tűzgyújtóhely elkülönítése. Az alvóhely kialakításához legelsőként a hely „birtoklásának” gesztusa tartozhatott, ami a környező vad világ megszelídítéseként szakrális megjelöléssel valósulhatott meg.

A menedék lyuk, egyterű tér az első formája a barlanglakásoknak. A Kisázsiai barlangtereket vizsgálva felismerték a kutatók, hogy a következő fejlődési szinten elődeink a barlangot kétsejtűvé alakítják. Az ember lakásában a tűzgyújtóhely, füstlyuk és a falak mentén kialakított padka válik általánossá, míg az állatoknak jászol lesz faragva. Esetleg tornác védi a homlokzatot, s innen nyílnak a gazdasági helységek. Az udvaron vágott ciszterna gyűjtötte össze az esővizet. A föld alatti világ válto-

<sup>23</sup> A tér-kép viszonyában új távlatokat fedezhet fel a látogató a Hór-völgy látványában. A Bükk egymás mögött sorakozó csúcsai csodálatos harmóniát sugallnak. A táj a távlatban válik élővé.

zása lassúbb tempójú, mint a felszíni építészeti formák mozgása, de az életforma váltásokat követve folyamatos.

### *Külföldi példák*

A troglodita életforma emlékei megtalálhatók a legtöbb kontinensen, ahol erre alkalmas volt a felszíni kőzet. Természetesen a különböző népek saját életformához igazították a belső terek kialakítását; éghajlat, társadalmi viszonyok, gazdálkodás, védekezés, stb.... Néhány karakteres helyet fontos megemlíteni a történelmi időkből, a megjelenő formák sokaságát felvillantva. A felsorolás nem törekszik a teljességre, csupán az emlékek közül ragad ki néhányat.

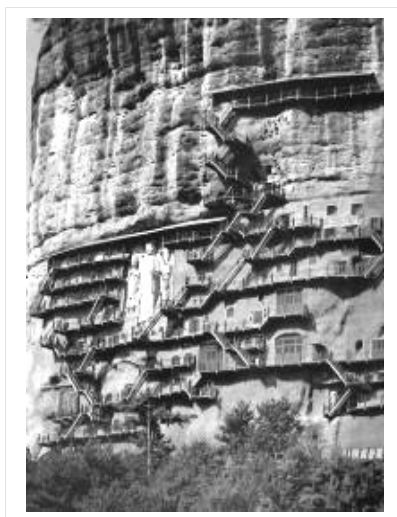


20. ábra: Kailāsanātha-templom (fotó: Massimo Borchi/Archivio White Star)

a.) India: Egy jellemző példát emelek ki a számtalan lehetőség közül, ahol a tér használatának teljessége tükrözi a kultúra kozmogóniai szemléletét. Az Istenek megnyilvánulását megmutató kiválasztott helyek, többek között a barlangok és a hegyek voltak. *Elephanta*- a barlangok a Földanya méhét jelképezték, *Ellóra*- a hegyek mivel közel vannak az éghez *Sívának* voltak szentelve. *Elephanta* (8. század) a föld méhében megnyilvánuló misztérium megjelenítése, (Albanese, 2001.186 -222. o.) *Ellóra* a világegyetem középpontjában álló kozmikus hegy szimbóluma. A Kailāsanātha-templom kifaragása a világ legnagyobb ilyen típusú vállalkozása, ahol a szobrászok, a festők, a kőfejtőkkel együtt dolgozva faragták a hegybe mélyítve, kialakítva a templom együttest (i. sz. 757–783).

Az elephantai barlangokban található mennyezetet figyelve csodálkoztam rá arra az eget szimbolizáló körfaragványra, ami ugyanúgy megtalálható a Mátravere-

bély-szentkúti kápolnának a mennyezetén. Ez is azt bizonyítja, hogy ez a tradícióban gyökerező szimbólum végigvonul a mitikus gondolkodás egész történetén Európáig bezárólag. Látható az eleven kapcsolat, ami ezt a fajta világlátást áthatotta napjainkig.



21. ábra: Macsi-hegy buddhista kolostor (fotó: Cultural Relics Publishing House, Peking)

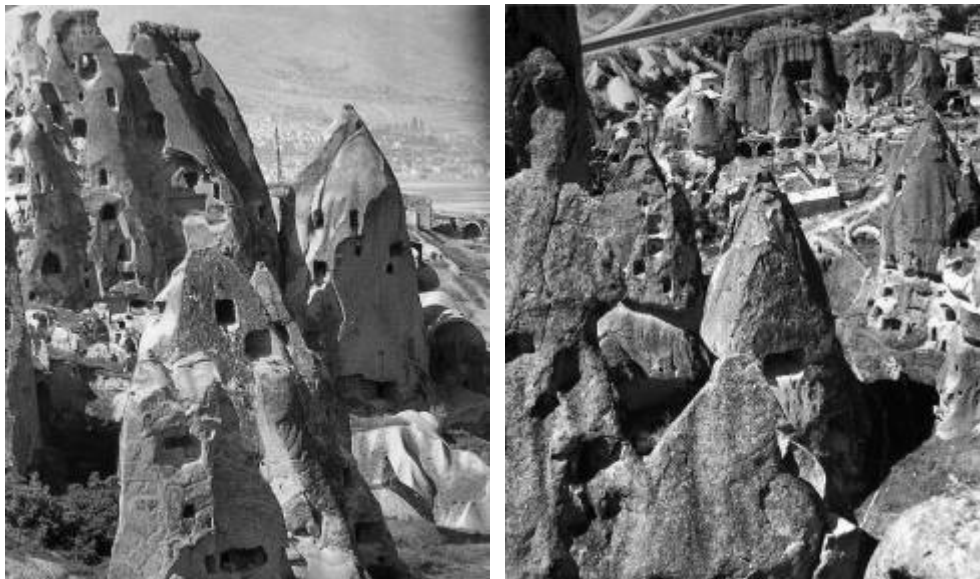
b.) Kína: Moko, Macsisan vallási centrumai a buddhizmus terjedésével alakultak ki, ragyogóan díszített barlangtemplomokkal, kolostorokkal a selyem út mentén (Scarpari, 2000. 262–285. o.).

c.) Egyiptom: Abu-Simbel II. Ramszesz hegybe vájt sziklatemploma Kr.e.1300 körül épült.

*Észak-Afrika barlanglakásai a berberék életformájának szinterei voltak. Nyelvükben a rifben a barlangot „ifri” többes számban „ifrán”-nak, Algériában „afri” többes számban „tifran”-nak mondják, ami az „effe” elrejtve lenni igéből ered. Fr. Stuhlmann szerint, ha mármint az észak afrikaiak a rómaiaknak lakásukat „afri” szóval jelezték, akkor elképzelhető, hogy azok őket „africani”-nak, barlanglakóknak nevezték és ezzel az elgondolással magyarázható az Afrika szó értelmezése.<sup>24</sup>*

d.) Jordánia: Petra – a kereskedelmi útvonal mentén épített város, látványos homlokzatokkal, nagyvonalú térképzéssel, birodalmi gesztusokkal.

<sup>24</sup> Bakó Ferenc kéziratai között találtam ezt a jegyzetet: Kultúrtörténeti kirándulás AURES-ba (1912, 56. o.) Abh.d. Hamburg Kolonialist. X. sorozat B kötet VII.



22. ábra: Kappadókiai táj (fotó: Erdal Yazici)

e.) Törökország: Kappadókia – az ellenséges támadások elől megbújó föld alatti városok gyakran 7-8 szintesek. Jelentős volt a szakrális építészet, a barlanglakások, barlangtemplomok csak a szükséges minimális kivágással készültek, harmóniában a tájjal. Az első föld alatti építmények, települések készítése a Kr. e. 800–900 körülre datálható, míg a keresztények építkezéseit Kr. u. 200–400 közé teszik (*Bakó, 1977. 53. o.*). A bizánci rítusú templomterekben megfigyelhető a fény tudatos használata. A nap járásának tudásával kerültek a falakra a képek az évkör, illetve a liturgia rendje szerint (*Pap, 1997*).

f.) Kaukázus: Számos völgyében található barlangtelepülések. Vardzia 13 szinten épült föld alatti település. Építői menedékként alakították ki a kolostort és a lakosság élettereit, a XII. század második felében. A gazdasági építményekből következően az itt élők szőlőműveléssel és bortermeléssel is foglalkoztak. Valószínűleg az ortodox közvetítés hatásaként épültek a magyar országi remetelakok. Az előkép vagy Kappadókiából érkezik, vagy a Kárpát-medence felé vándorló őseink találkoznak Grúziában, Örmény országban a troglodita szerzetesi életformával.

g.) Spanyolország és Olaszország: Pireneusokban, Ebro-medencében, Ó-Kasztiliában, Granadában is található barlanglakásokból álló települések. Itáliában, az ókeresztények katakombái a városi építészet új dimenzióját találták meg. Róma elha-

gyott kőbányáiban az üldöztetés elől megbúvó keresztény közösségek alakítják ki szakrális tereiket.

### *Magyarország*

Környezeti kötődésem kapcsán részletesebben foglalkozom a hazai föld alatti építészet emlékeivel. Ez elsősorban kőben nyilvánul meg maradandó formában, ezért a kőkultúra idekapcsolható emlékeit is fontosnak tartom megemlíteni.

A barlanglakások kialakításához legalkalmasabb a riolit tufa, de a homokkő és a lösz is használt anyaga volt a népi építészetnek. A Kárpát-medence riolittufa köze-  
tének fő tömege Észak Magyarország keleti részén található.

A Déli-Bükk vulkánjai kevés lávát szolgáltattak, annál több hamut és horzsa-  
követ, tehát finom törmeléket szórtak szét. Ezekből keletkezett, a lerakódás, a kihülés  
után a *tufa* kőzet (a kiömlött izzó lávából, pedig a kiömlési *eruptív* kőzetek keletkez-  
tek). Mások szerint a feltörő izzó hamu összesült és ártufát hozott létre. Egy újabb  
magyarázat pedig, a kemény kőzetek meglétét azzal indokolja, hogy az izzó gőzök-  
kel kirobbant hamu, forró állapotban hullott vissza az izzó felhőből és így összesülve  
keletkezett az ún. ignimbrit kőzet (tűzzárkő). E kőzetek, mint egy sapka védik a laza  
szerkezetű riolittufa tömeget.

Alkotó anyagai, kialakulása és használhatósága szerint meg különböztetjük:

- A fehér, laza szerkezetű *riolittufa* (tufakő) uralkodó kőzetfajta. Épületek fala-  
zó anyagaként, hatalmas tégláknak faragják ki. Ezekbe a kőzetretegekbe mélyítették  
a jó bort érlelő pincéket és a barlanglakásokat is.

- Vasoxidtól vörhenyes színű *dácittufa* keményebb és erősebb kőzet. Ezért  
használták ezt házak lábazatához, kapuk és kerítések oszlopaihoz, a temetőekben sír-  
kövekhez.

Végül a sárgás-barna színű *andezit tufát* szakrális célokra (keresztek, sírkö-  
vek), és a házak alapozásához hasznosították. E két utóbbi kőzet másodrendű szere-  
pet játszik a dombok felépítésében.

Az emberek megélhetéséhez itt hozzátartozott a kő kitermeléséből, faragásából  
adódó kereseti lehetőség. A három kőzet mindennapi felhasználásával az itt lévő fal-  
vakban gyakran találkozunk még ma is.

Szakrális emlékek:



*Kaptárfülkék*, amelyek nagy valószínűséggel az avar kortól a tizennegyedik századig keletkeztek, a mitikus térhasználat emlékei a riolittufa kúpokon. Noszvaj szomszéd falujában, Szomolyán, a Vén-hegy oldalában a Királyszéke elnevezésű több tufakúpból álló szikla képződményen, száztizenhét kaptárfülkét számolhatunk össze. Itt található a magyarországi kaptárfülkék egyötöde! Az egyik általunk birtokolt barlanglakás homlokzatán is található egy közülük (Baráz, 2004).



23. ábra: Kaptárfülkék Királyszéke, Szomolya (fotó: Baráz Csaba)

Kultikus helyként való használatuk mikéntjéről, s így készítésük céljáról pontos képet nem tudunk alkotni, mert az ásatások során nem találtak elegendő leletanyagot a helyszínen.

A másik feltevés szerint, török korabeli erdei sziklaméhészet nyomai. Ezt a feltevést nem támasztják alá a fülkék formái, ugyanis a hátsó faluk többnyire előredől, aminek következtében kaptárépítésre gazdaságtalanul használható ki terük.

Kazárok, kabarok, palócok eredetmagyarázatok között lehet válogatni, nem a dolgozat témájához kapcsolódik ezek ismertetése.

Remetebarlangok, közösségi helységek a bizánci, bazilita szerzetesi életforma helyszínei, amelyek formái, lehetséges kialakításuk módja a térítők közvetítésével jut el hozzánk. Az sem lehetetlen, hogy a vándorlásaik során kerültek kapcsolatba elődeink barlanglakásokat használó népekkel.(Grúzia, Örményország) Az életforma szórányosan megjelent: Tihanyban (a remetebarlangok 1047-1055. évek között készültek Csemegi József kutatásai szerint), Zebegényben és később Mátraverebély-szentkúton (Bakó, 1977. 51.o.; Bakó, 1998), s a Bükk hegység negyvenes éveikig használt remete barlangjairól is találhatunk leírásokat.



24. ábra: Kápolnabejárat, Mátraverebély–Szentkút (fotó: B.P.)

*Sírhelyek.* Az élet a felszínen könnyebben változik, de a halál, és a túlvilággal kapcsolatos formák időt állóbbak. Noszvajon a hely adottságai alakították ki a temetkezés különleges változatát ezen a vidéken. A mai napig családi, közös sírokat készítenek nálunk. A temetőben vékony a tufát takaró föld vastagsága, így a sír kialakítása mindig kőfaragó (kőműves) feladata volt. Általában a felszínről 3 x 1,5 m területű, változó mélységű aknát vágtak elsőként, majd az üreg két oldalán egymás alatt több koporsónak elegendő helyet, „padlan”-okat alakítottak ki a mesterek.

Profán, gazdasági célú építmények:

*Pincék, istállók.* A pannontáj művelésének meghatározó növénye a szőlő. A pannontájra való hivatkozás itt talán túlzó, mint tudjuk a rómaiak települései a Duna túlparton is voltak. Ha azonban a szőlő Kárpát-medencében való jelenlétét tekintjük, természetesen, kultúrnövényként való elterjedése a kedvező természeti adottságok következménye. Őshonos növény. Az Eged-hegy (Eger határában) oldalában is megtalálták az őskori vadszőlő levelének megkövesedett lenyomatait.

A következő leírások a növény hasznosításáról már a történelmi időkből valók. A szőlő művelésének tudása megmaradhatott a rómaiak után megtelepedő népek gyakorlatában. *Bakó Ferenc Saád Andor* kutatásaira hivatkozva írja: *A szőlőművelés Észak-Magyarország egy részén keleti (krími-kaukázusi) hatások alatt honosodott meg és ebből az irányból a kőbe vájt „lyukpince” is, mint a barlanglakás ikerpárja, behatolhatott ide a technológiával és az eszközkészletével együtt (Bakó, 1977. 55. o.).*

Az egri vár 1508-ban készített leltára a borok pincékben való tárolásáról tudósít. Korábbról nem található leírások borospincék használatáról. Számos helyen

megfigyelhető, hogy a birtokokon dolgozó vincellér, vagy a szegényebb boros gazda lakása a pincéhez lett hozzáfáragva. A nagybirtokosok cselédei, szegődött munkásai, hasonlóan kialakított szálláshelyeken, barlanglakásokban éltek. Sok esetben találunk ágypatkát kialakítva az istállókban, birka hodályokban.



25. ábra: Kács, birkahodály (fotó: B.P.)

*Barlanglakások*, a népi építészet emlékei megtalálhatók a déli Bükk-alján és Budaörsön. A népesség használatában ennek a lakásformának megjelenésére levéltári adatok állnak rendelkezésünkre már a XIII. századtól. Árpád-házi Boldog Margit legendájához csatolt esemény leírásában találhatjuk, egy Bocs nevű férfi családjában történt esemény krónikáját. Családjával „kő pincéjében” vacsorázott, mikor annak egy része leszakadt, és Benedeket, aki ott aludt a kő „elnyomá”. Bizonyára a barlanglakás korai formájában történt az említett eset (*Bakó*, 1977. 51. o.).

A 17. századtól a fa kitermelését, építkezéshez való használatát korlátozták a parasztság számára, ez is elősegíthette a barlanglakások szélesebb körű elterjedését. Későbbi korokból is találhatunk adatokat a barlanglakások használatáról, tehát használatuk a népesség körében napjainkig folyamatos.

A Bükk barlanglakásait elsőként *Herman Ottó* írta le tudományos igénnyel az 1900-as évek elején.<sup>25</sup> Ezekben a leírásokban már említi az Farkaskő egyesület egyik lakását. Útitársa rajzai, akvarelljei nagyon hasonló képet mutatnak a százötven évvel később kutató néprajzos leírásaihoz, fotóihoz. Az igazán részletes áttekintést a témáról, a helyszíni gyűjtést a levéltári kutatásokkal kiegészítve az egri Vármúzeum első igazgatója, *Bakó Ferenc* végzi az 1960-70-es években. Tanulmányait a térség múzeumi kiadványaiban, önálló monográfiákban jelenteti meg (*Bakó*, 1977).

<sup>25</sup> Herman Ottó 1900. december 20-án és 1901. július 25-én két alkalommal tett utazásokat a „borsodi barlanglakásokhoz”. Tapasztalatait naplójában rögzítette, amelyet a Néprajzi Múzeum őriz.



26. ábra: Gádoros<sup>26</sup> Barlanglakások, Noszvaj, Mátyás tér (fotó: Bakó Ferenc)

### Noszvaji barlanglakások.

Bakó Ferenc adatai igazolják, hogy Noszvajon két csoportban épültek barlanglakások. A domboldal bányaként művelt platóin a tájolást is figyelembe véve alakították ki az egysejtű – később többhelyeséges életterüket, gazdasági helységeikkel egyetemben.

1970-ben az északi Mátyás tér a pincesoron, ami korábbi kialakítású, 19 lakás található; míg a falu délkeleti részén a Pocem<sup>27</sup> elnevezésű területen (a Farkas-kő dombhát) 21 lakás volt használatban. (Bakó, 1977. 22. o.) A 30-as években a 70 barlanglakásban 249 személy élt.

Három típus különíthető el a környezeti elhelyezkedés szempontjából, s ez a kialakítás a történeti fejlődés jegyein kívül, az ott lakók gazdasági helyzetét is mutatta.

a.) A legegyszerűbbek a föld színe alá süllyesztett fedetlen udvarral, szinte lyukszerű bemélyedésként kialakított általában egy, vagy kéthelyeséges lakások.

b.) Fejlettebbnek mondható, de még mindig a föld szintje alá (az udvar az út járó szintje alatt van) bújó, de már úgynevezett gáddal lefedett típus. A gádor oldalt

<sup>26</sup> A gádor a besüllyesztett barlanglakások előtti udvarok lefedésére épített szerkezet. A képen látható, hogy ezek egyszerű nyeregtetővel fedett, lécrácsozatú első homlokzattal kialakított építmények voltak.

<sup>27</sup> A Pocem elnevezés szlovák eredetű jövevényszó, mely a pod zemlja- föld alatti jelentésű kifejezésből kerül át a falu szóhasználatába. Érdekes szlovák a jövevényszavak jelenléte, hiszen nagyobb betelepülésről nincs rendelkezésre álló adatunk. Ilyen még a hatvanas években általános Noszvajiakat jelölő ragadványnév a Szuszinkás, ami az aszalt gyümölcskészítéssel kapcsolatos tevékenységnek a maradványa, megnevezése. Szomolyán, ahol legtöbb a barlanglakás szintén használják a pocem kifejezést. (Balázs Sándor közlése alapján)

fennálló falazatot, elől faragott lécezéssel, felül kontyolt, nyeregvetővel fedett előteret jelent.



27. ábra: Szomolya barlanglakás Fotó: Bakó Ferenc

c.) Az utca szintjének magasságában kialakított barlanglakások képezik a legfejlettebb típust.<sup>28</sup> Általában több helységesek, a lakóteret kiegészítik gazdasági rendeltetésű kamrák, pincék, ólak. Ezekből maradt meg a legtöbb.

A függőleges kőfalba bevágott lakások homlokzatát meszeléssel védték, számos helyen megfigyelhető a fa vagy kő oszlopokkal alátámasztott cseréppel fedett eresz nyoma. A módosabb gazdák később tornácos kiképzésű lakásokat vágattak maguknak. Ahol ez szükséges volt, ott támfalakat építettek a leomló föld megtartására. Falazó anyagként a „keménykő” dácittufa bányák időjárás álló anyagát használták. Általában szárazon (kötőanyag nélkül, kő a kőre támaszkodott) rakták ezeket a falakat. A statikusságát, időtállóságát a falak síkjának megdöntésével fokozták.

A tüzelőberendezések fejlődése párhuzamosan történt a fennálló házakban megjelenő típusokhoz. Az első típusokban (Herman Ottó által felmért) az ajtónyílás felett hagyott szellőzőkőn távozott a füst. Noszvajon az általunk ismert házaknál a szabadkéményes konyha általános. Fűtésre, sütésre a kemencét használják, ami fokozatosan kikerül a szobából a külső térbe. Később megjelentek a rakott kályhák, takaréktűzhelyek, sparheltek, amelyek már különálló építményei az udvaroknak.

A vidék, s benne a parasztság kultúrája gyakorlatilag megőrizte az életforma tereit. Földhöz kötöttségéből adódóan alig változott kapcsolata a természettel. A mitikus térben élők rendje szerint művelte környezetét. A hatvanas évekig a villany be-

<sup>28</sup> Egy barlanglakásról tudunk, ami több szintes ez Szomolyán található.

vezetésén kívül szinte alig változik az életter. Ezután a hagyományos értékrend meg-  
bomlásával, az életforma megváltozásával a lakások elvesztik lakótér funkciójukat.  
A falusiak 1997-ben főleg gazdasági céllal (terménytárolás, boros pince, szerszámos  
műhely) használják barlanglakásaikat. A többség fennálló házakat épít a kedvező kö-  
rülményeket kihasználva és megszabadul föld alatti lakásaitól.<sup>29</sup>

A szegénység eltemetett, elfeledett helyeként lassan enyészetnek indul, nem-  
csak itt a faluban, de a környéken mindenhol. A kőkultúra nyomai, emlékei, helyei  
korszerűtlenné válnak. A pocemi részen található még lakók, egy-két magyar csa-  
lád, de főként cigányok,<sup>30</sup> körülbelül 20 fő. A társadalom peremvidékén lélegzők saját  
tehetetlenségük, lehetőségeik hulladékán tengődve felgyorsítják a formák erózióját.  
Az egyesület tevékenységével megváltoztatta ezt a helyzetet.

### ***Közösség – kommunikáció – építészet***

A kultúra maga hordozója a megjelenő formának. Egészen korunkig bizonyos  
helyeken megmaradtak a szakrális világkép szerint működő népcsoportok, ritkábban  
egész nagy közösségeket alkotva. Ezekben a közösségekben tehát minden tett, amely  
megnyilatkozott ott az életben, a térben, az időben szakrális indíttatású és célú volt,  
mint ahogy minden egylényegű e szerint a gondolkodás szerint.

Így az életter kialakítása, a föld megmunkálása, vagy egy templom építése,  
adott esetben egy szobor faragása ugyanannak a valóságnak a művelését, a kozmikus  
világrend kiteljesedését jelenti.

A szakrális építészet természetesen építészeti formáinak alkalmazásában követi  
a kör-egész, a négyzet-belátható világ jelképeit, azok megjelenése végigkíséri ennek  
az építészetnek történetét a jelenkorig terjedően. Ezek a jelképek tulajdonképpen a  
kozmológia tanításának megfelelően szerkesztődnek ki a térben. (A négyességben a  
világ közepe az ötödik pont a tengelyek metszéspontjában, stb.) Ez a gondolkodás,  
pontosabban világlátás megmarad a népi kultúrában, hazánkban az elmúlt századig,  
egyes helyeken napjainkig. Ez a formálás jellemző a barlanglakások kialakítására is.

<sup>29</sup> Jellemző a falusiakra Vigh Józsi bácsi magatartása. Amikor Horváth Ottó megvásárolta, a Vigh Jó-  
zsef és az édesapja által vágott barlanglakást, a konyha teréből még számolt egy sor követ magának, az  
otthoni (faluban lévő) házának átalakítási munkáihoz. Ez a barlanglakás az édesapja barlanglakás ud-  
varának folytatásaként készült. A fiú családalapítása után a 40-es évek végén, két télen át, családi ösz-  
szefogással faragtak életteret maguknak, aztán a körülmények megváltozásával beköltözött a faluba.

<sup>30</sup> A környező falvakban egész cigány kolóniák alakulnak ki. A körülmények indiaiak. Az elmúlt  
években elkezdődött a telepek helyzetének rendezése.

A barlanglakások használata esetében is megfigyelhető a rituális tartalmak háttérbe szorulása, hasonlóan az élet más területeinek műveléséhez. Általános korjelenségként tapasztalható a profanizálódás folyamata. A formákat már csak a megszkott mozdulatok, előképek utánzása hozza létre, s egyre inkább csak a funkció lesz meghatározó.

### *Organikus építészet*

Frank Lloyd Wright felismerve a modernizmusban gyökerező építészet irányvesztését, elhatárolódik a Bauhaus nyomán kialakuló gyakorlattól és elsőként fordul az organikus konstrukciók tervezése felé. Az általa elindult építészeti gondolkodás a természet és a benne élő ember kölcsönös, mellérendelt viszonyát figyelembe véve marad alternatíva a mai napig. A természetes anyagok használata hasonló a tradicionális építészeti gyakorlathoz. Az ezen a szellemi hangoltságon haladó, továbbfejlődő mai organikus és a föld alatti építészet mutat pozitív ellenpéldákat. A számos magyarországi és nemzetközi példából kiragadok néhány alkotót, közösséget.

*Batár Atilla* könyvében lehet olyan építészeti kísérletekről-, művekről olvasni melyek az érzékelés teljes spektrumából egy-egy érzékelési területet hangsúlyozva fogalmazznak meg (alkalmazott, használati) tereket, épületeket. *Tadao Ando* Oszakában épített (Azuma ház, 1975) családi házánál a szél és az eső térhez juttatásával „építi” a természetet az épületbe (*Batár*, 2005. 85. o.).

Tadao Ando: Oya, Utsunomiya, Tochihi, Japán. A környezetet tisztelve épületét a lehető legnagyobb területen megpróbálja a föld alá rejteni. Elképzelt színház terve kapcsolódik az építészet eredetének kérdésköréhez, az esszenciális, lényegi terek létrehozásának szándékával (*Szabó, Nagy*. 2004. 9. o.).

Önmagát a természet részeként megélő kultúra teljesen más reakciókat generál a környezettel szemben, mint a természet uraként szocializálódott kultúra. Az építészet, a táj művelése ebben a szemléletben a felsőrendű uralmi rendszer gesztusait helyezi előtérbe.

Csete György munkáinak egyik inspirálója a nemzeti kultúrában megmaradt archaikus (a pásztorok által megőrzött) építészet. Annak is a legősibb elemét, a hajlékot tekinti kiindulásnak. (Érdekes a nád hajlék, szárnyék formai rokonsága a termé-



szet értékeire figyelő keleti vabi-szabi filozófiában alkalmazott hajléképítő gesztussal). A természet növényi alakzatai, formái és erői átlényegülve jelennek meg építményeiben. A Pécsi Tervező Vállalat keretein belül a körülötte kialakult szellemi műhely hatása, munkássága meghatározó a hazai organikus építészeti közéletben. Az oktatásban a közösségi munkák, a nyári alkotótáborok tudatformáló hatása jelentős. Ezt a lehetőséget használva kapott meghívást Csete dr. Othmar Barth professzor tanszékére. Az Innsbruck csoport építészhallgatóival végzett térkísérleti alkotótábor szintén a „Hajlék” téma körül szerveződött vezetésével a nyolcvanas évek végén.

Makovecz Imre építésze és oktatói munkássága hitvallás az organikus, tradicionális értékek mentén. A hallgatóival létrehozott visegrádi építészta-  
bor 1981-2001 munkája korunk organikus építészeinek legfontosabb tanműhelye és fészke. A művelésből kivont, elhagyott, később Szent Istvánnak keresztelt kőbánya területén a hallgatók keze nyomán évről-évre sokasodnak az építmények. Kas 1981; Barlang, Híd 1982-83; Út 1984; Torony 1985; Jel 1986; Tánccsűr 1987; Gubó 1988, Színház 1989; Kőkör 1990. (Magyar Organikus Építészet, 1992.)

A Pagony Táj és kertépítész iroda<sup>31</sup> kezdeményezéseként meginduló Fűzfa-hajlék építő kalákák a növényeket építő materiaként használó gyakorlata az anyagok használatának több évszázados hagyományát eleveníti meg. A kertművészet kilencvenes években természetes anyagokat használó tendenciája jelenik meg a magyarországi organikus építészeti hagyomány/gyakorlat sajátos folytatásaként.



28. ábra: Hajlék, fűzfa, Ø 8m x 4m, Farkaskő NBME, Gyergyószárhegy, 2006.

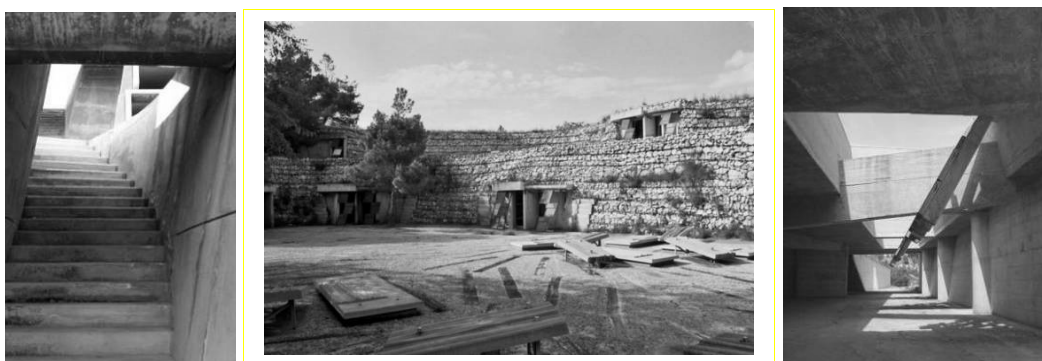
<sup>31</sup> [www.pagonyiroda.hu](http://www.pagonyiroda.hu)



Szemben a természetművészet efemer alkotásaival a növényi organizmusok ültetésével létrehozott élő építmények az idő múlásával megerősödnek, kiteljesednek. Ez a metódus is lehetőség a természettel való együttműködés kreatív megéléséhez.<sup>32</sup>

Magyar föld alatti építészeti anyagot a lakóházakon és ipari építményeken kívül nem találtam. Látható, a magyarországi építészeti törekvések nem részesítik előnyben a föld alá hajló térépítést. (Szabó, Nagy. 2006. l.).

Eric Miralles építész Igualada-temetője a földalattiság elemi hatásait használja ki spirituális környezet kialakítására. A felszínbe süllyesztett központi tere az ég felé és a mély felé is nyitott. A megérkezőt levezeti a szikla és kőfalakkal határolt meditatív központi térbe, amely mögött (már ténylegesen a föld alatt) helyezi el a sírokat, kriptákat, a temető egyéb helységeit.



29. ábra: Eric Miralles: Igualda temető

### *Alternatíva – hagyomány*

A természeti értékeket, a természet közelséget fontosnak tartó művészek már a hetvenes évek végén alapítanak közösségeket, amelyekben vidéken a hagyományos formák, technikák továbbéltetésével működnek (*Természetesen, 1994. 104. o. és 256–64. o.*).

Ezeknek a kezdeményezéseknek a folytatói manapság az öko falvakat alapító közösségek. Akik ugyan nem mindig a művészet eszközeivel és formáló tisztaságával tudják kialakítani környezetüket, de a hagyományos technikák alkalmazása ad

<sup>32</sup> Egyesületünk építménye.

egy rendezettséget a környezet káoszához viszonyítva. Az itt megjelenő értékek mindenképpen pozitívak.

Ez a tendencia elindult Magyarországon is az értelmiség falura településével, akik az alternatív gondolkodás hiteles képviselőiként tudnak értékeket felmutatni a falusi közösségekben. ( Káli medence 70-es évek; Magyarlukafa 80-as évek; Noszvaj 90-es évek.)

Úgy látom, a kis közösségekben is megtalálni a megújulás lehetőségét. Ezekre a kihívásokra válaszokat keresők között érdemes a *Géczy János* által kezdeményezett Mag egyesület programját kiemelni, amely tradicionális rendszerben gondolkodik, „rendben” szervezi életét. A kis közösség mintájaként a hagyományos társadalmak egységnyi közösségei szolgálhattak példaként. Ezek a minták hagyományosak voltak a hazai gyakorlatban is a faluközösségek működésében, és én mai életképességükben, alkalmazhatóságukban hiszek és reménykedek.

### ***A noszvaji Farkaskő egyesület munkája***

#### *Barlanglakások („épitetlen építmények”)*

Környezetről így ír *Batár Attila* a *Láthatatlan Építészet* című könyvében:

*„A barlanglakások negatív terei kívülről láthatatlanul belesimulnak a tájba, részei a természetnek. A ház maga adva van, csak a felesleget kell ki-, elhordani. A benne lakók élvezhetik az ebből adódó előnyöket: a föld védelmét, a biztonságot.”*  
(*Batár, 2005.*)



30. ábra: Farkaskő NBME Panorámakép 2004 (fotó: B. P.)

A noszvaji barlanglakások különleges adottságaira rácsodálkozva vetődött fel egy alkotó/művész közösség létrehozásának ötlete. A barlanglakások egyedisége a tájban elhelyezkedő, az eleven kőből kifaragott formáikból adódik.

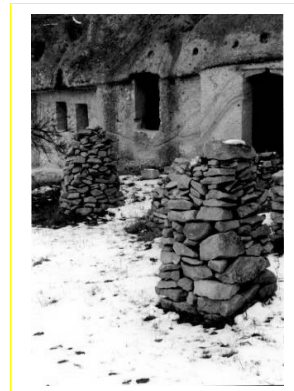
A 90-es évekre szükséglakásként használt, lepusztuló barlanglakásokat élettérként, művésztelepként való újraélesztését a FARKASKŐ Noszvaji Barlang Művésztelep Egyesület vállalta fel. Amely a Pécssett, a Képzőművészeti Mesteriskolában végzett szobrászok és képzőművész barátaim, tanítványaim részvételével alakult. Megpróbáltuk megteremteni vidéken a közösségi helyzetben való együttgondolkodás lehetőségeit.<sup>33</sup>

Az első évek összefüggései a táj fokozatos birtokbavételét célozták. Megtisztítottuk a több évtizede halmozódó szemétkupacoktól a belső tereket, udvarainkat. Az elkoszolódott meszelés rétegeit lefaragtuk, lélegzővé váltak a falak. Feltárult az addig rejtett kőszerkezet, a káosz homogenitását mutató anyag.

Ökológia-tudatos ideánk számol a tájjal, a domborzati viszonyokkal és lehetőségeinkkel. A barlanglakások tereinek szövevényes elhelyezkedése, helységeik rendszere alkalmazkodik a felszín és az alatta megbúvó tufaréteg nyújtotta adottságokhoz.



31. ábra: MAMŰ munka 1982-ből



32. ábra: Farkaskő NBME 1999

A MAMŰ csoport természetművészeti akcióinak háttérében is ezek a tapasztalatok jelentettek kiindulási alapot (*Erős*, 2008, 57.o.).

<sup>33</sup> A létrehozás kezdeti lépéseit én szerveztem, majd az egyesület vezetését, a tér működtetését az 1999-től Noszvajra települő *Horváth Ottóval* látjuk el a mai napig.

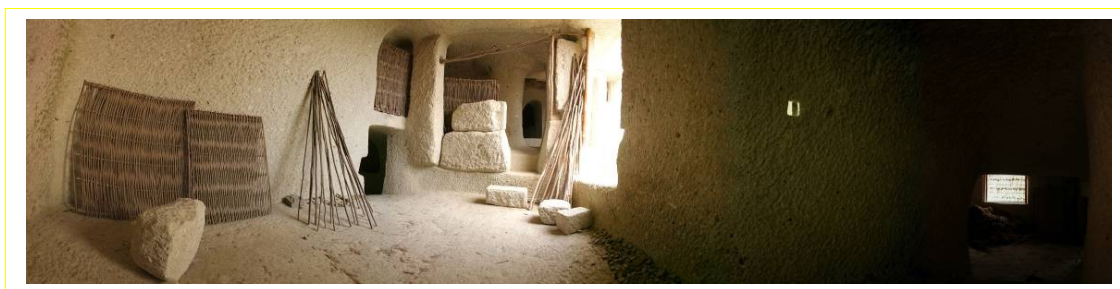
Évről-évre egyre nagyobb területet vontunk művelésünk alá, mára a Farkas-kő dűlőben tíz barlanglakás alakulása felett öröködünk. Ebből kilenc egy tömbben található. A maradék négy barlanglakást is szeretnénk idővel az egységes arculat részeként kezelni. A tájalakító programunk kiegészítéseként más művészeti területek alkotóit is vendégül láttuk a művésztelep műhelyeiben. A hegy erőtereinek feltárása folyamatos.

### A barlanglakások terei

A föld alatti építészetnél is az életben lejátszódó cselekvések szervezik a belső összefüggéseket, a helységek kapcsolódásait, de ebben az esetben a meglévőből elvéve, negatív formát faragva alakítjuk ki a szükségleteink szerinti tereket.

Teljesen megváltoztatta a bent tartózkodók *térérzetét* – *közérzetét* a falak faragása után és a szellőztetés hatására eltűnő dohszag helyett érezhető friss levegőáramlás. A faragás tisztító eredményeként az addig meszelt belső terek a csákányütések nyomaitól új életre keltek. A meszelt falakkal határolt tér és az élő test kontrasztja a kívülállás érzetét generálta. A megfaragott felszín befogad, a test immár nem idegen a térben.

A barlangi terekbe lépve válik „világossá” szemünk érzékelésben játszott szerepe. A fény csökkenésével bizonytalanodunk el, vaksötétben több órát eltöltve szinte eltűnik a vertikális és horizontális kiterjedést érzékelő képességünk.



33. ábra: Horváth Ottó belsőpanoráma 1 (fotó: Horváth Ottó)

Ekkor értjük meg a fény meghatározó szerepét a föld alatti építészet formaképzésében. A tevékenységünk, a kitisztuló terek több fényt kívántak, megnagyobbítottuk a nyílásokat. A fény beáradása gerjesztette tette a belsők kitágítását, a bejárás so-

rán kisebb- nagyobb terek nyílnak és kapcsolódnak össze helyenként az átnyitások hatására labirintusszerű alakzatokat alkotva.

*„A forma nem »megmutat«, hanem képessé teszi a befogadót arra, hogy rá-  
érezzen az összefüggésekre. ...A formák másik télosza a befogadó: a hatás, a megra-  
gadás, a gondolatébresztés vezérlése. – ami »kifelé«, a befogadó felé hatás eszköz, az  
»befelé«, a műstruktúrát illetően a kompozíció építkezési módja: a kettő elválasztha-  
tatlan egymástól.” (Almási, 2003. 102. o.) – pontosabban, ha ami bent az kint termi-  
nusban közelítem meg, kerülök térbe; akkor a térbe levés a gondolat formáját adja, az  
érezkelő felület határait kitágítva.*

Egy példa a barlanglakások kialakítására

Horváth Ottó összenyitott két szomszédos lakóteret létrehozva egy fantasztikus változatosságú rendszert a hegy belsejében. Az ujjlenyomatok barázdáit idéző faragásnyomok szinte külső bőrréteget képezik a barlangtérbe lépőnek, élővé lényegítik a belszínt.

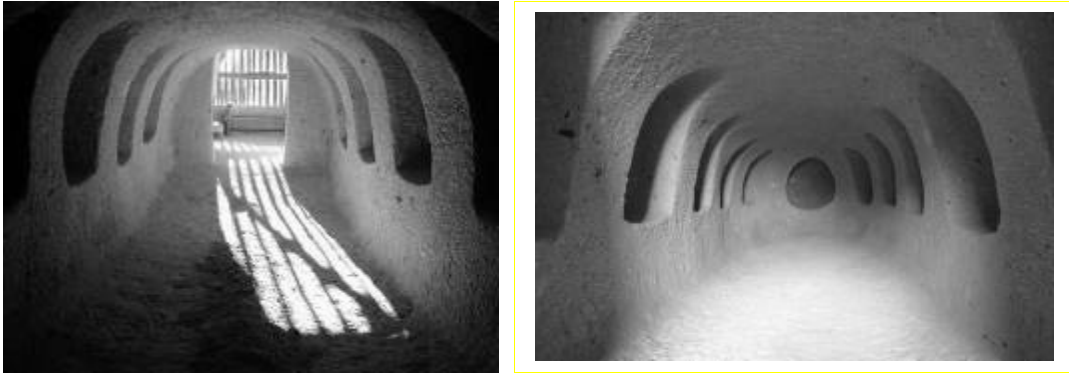


34. ábra: Horváth Ottó belsőpanoráma 2 (fotó: Horváth Ottó)

Igen, az első tapasztalatok egyike volt a barlanglakásokkal kapcsolatban, a terekbe lépve a helység méretének, formájának függvényében mindegyikben más és más magasságú hangok erősödnek fel (interferáltak) az energia sokféle rezgési szintjét megmutatva, sejtetve. A hang magasságától függően más-más én-térzetet generálva.

A zenei terek teremtik/jelentik egyik fókuszpontjait belső plasztikájának. A különböző nagyságú, kiképzésű hangterek (hangzó üregek) készültek az Ottó barlangterében.





35. ábra: Horváth Ottó: Pentaton obscura, 2000, riolittufa (600 x 170 x 200) (fotó: Horváth Ottó)

Ezek közül mind méretében, mind hatásában a „legsugárzóbb” a Pentaton obscura. A nyolc méter hosszúságú, két méter szélességű boltíves helységben tíz hangfülke sorakozik a hossz tengely mentén besüllyesztve a kőfalba és az üreg végén (a bejáratnál szemben) a tizenegyedik. A tizenkettedik résztvevő a hang. Ami tulajdonképpen tanító is, mert rezgéseinek összehangolásához egymásra kell figyelnie az embernek. A hangok interferálódása során működésbe lépő erős rezonancia lehetséges, hogy hasonlatos a kozmosz pulzálásához. Szerintem alkalmas révülés szerű tudatállapotok eléréséhez. A tizenegy kisebb fülkéből áradó hang összeadódva, a befoglaló üreg terében, a mély frekvenciákon egybeolvadva átrezegteti, megremegteti az anyagokat. Így az emberi test üregeit és az eleven organizmus nagy részét alkotó folyadékot is. A víz rejtett bölcsességében olvashatunk a folyadék részecskék kristályképző tulajdonságáról, amely a különböző hatásokra más-más forma létrehozásával reagál (Emoto, 2005). Szimmetrikus vagy torz alakzatokat létrehozva. Nem bizonyítható, de feltételezem hasonló folyamatnak a lejátszódását a hangrezonancia hatására. Ha létezik az ásványoknak gyógyító hatása, amely az azokat alkotó kristályok formáinak és szerkezetének a hatása, akkor feltételezhetjük a hangrezonancia testet, tudatot átalakító hatását is.<sup>34</sup> Az ember testére ható hullámozás, gyógyító, katartikus érzést kelt. A hatás közvetlen a barlangtérben, a hang(szer)térben. Hang-mágikus.

A táj – kulturtáj

Az elkövetkező évek a tájalakítás, *tájmágia* kiterjesztését fogják hozni. Készülünk a környező földterületek „művelésére”. Elkezdjük a barlanglakások környezeté-

<sup>34</sup> Minden kínai császár uralkodásának kezdetekor meghatározta az alaphangot.

be tartozó területek megvásárlását. Célunk a táj hagyományos növényeinek, társulásainak visszatelepítése, s a közöttük feltáruló terek szobrászi alakítása, közösségi térként való hasznosítása.

A telepítés rajzolatának megtervezése igazodik a tájplasztika fejlesztésének (élet/tér/plasztika készítésének) tervéhez, a tájmágia jegyében, az elképzelt land art, öko art és kertművészeti szimpozionok helyszínéeként.

Fejlődésünk spirális, ebből következően újra előbukkannak a már meglévő adottságok továbbfejlesztésének lehetőségei. A következő években (10–20 év?) Meg kell oldanunk, tovább kell lépünk a műhelyek kialakításában, az infrastrukturális háttér fejlesztésében.

Szimpozionok megszervezését tervezzük az alábbi gyakorlati témakörök köré:

- a.) A vízrendszerek (felszíni vizek elvezetésére, gyűjtésére ciszternák építése)
- b.) Tűzhelyek, tűzterek, kemencék faragása tervünk
- c.) A szélhasznosítás (hangszerek, vízemelő)
- d.) A fénygyűjtés (világító ablakok, száloptikák, napkollektorok) lehetőségei
- e.) kiegészítve az őshonos növénytársulásos kert, élethely tervének (programjának irányával)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Az élelmiszerárak az elmúlt (2008) évben 25%-al növekedtek, ez a tendencia előre mozdíthatja a helyi őshonos (növények) biotermelésnek az újra éledését, ha az élet tisztasága érték. A kert művelésére biogazdászt keresünk.



36. ábra: Farkaskő NBME Kert 2002 (A Pagony tájépítész iroda közreműködésével készült)

f.) A domboldal falura néző oldalán a terepviszonyok lehetővé teszik egy szabdtéri előadótér kialakítását, amfiteátrumszerű, nyitott nézőtérrel. Pajta színpad, fából ácsolt, elhúzható, nyitható falakkal ideális helyszíne lehetne minden közösségi alkalomnak.

g.) Kiállítóhely létrehozása, félgömbkupola alakú menyezettel, tetején a felszínről fényt hozó nyílásokkal.

i.) Az oktatás fokozottabb bekapcsolása tevékenységünkbe szintén szerepel terveink között. Gyakorlatilag a főiskolai tanítványaim részesei a táj változásainak.

Az idei év egyik szimpozionja a Kepes Nemzetközi Művésztelep, amely az Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszékével közösen kerül megrendezésre. Ennek keretén belül hallgatóink kelet-európai, távol-keleti és indiai mester-tanárokkal és tanítványaikkal fognak együtt dolgozni. Helyzetünkből adódóan figyelnünk a kepesi útmutatásra, amely a következő nemzedékek nevelésének fontosságát hangsúlyozza. Közben mindig kiemeli a környezettel, a természettel való kapcsolatunk vizuális értelmezésének jelentőségteljes szerepét. Hiszen a vizuális megismerés korunk általános kommunikációs formája, s ennek keretein belül befolyással vagyunk a társadalmi tudat formáira.

A Képzőművészeti Egyetem szobrászai minden évben tanulmányi utat szerveznek hozzánk *Gálhidy Péter* és *Karmó Zoltán* vezetésével. A következő években egy-



két ösztöndíj fedezetének megteremtésével, az arculathoz kapcsolható programok megpályázásával akarjuk a telepen kibontakozó munkát folytatni.

Az ideérkező gyermekek számára a tereink már most is varázslatos helyszínei játékaiknak, később szándékaink szerint foglalkozásaiknak. Ez a helyszín lehetővé teszi a kőkultúra életformájának, hagyományainak komplex megismerését. (Waldorf iskolai foglalkozásokat vezetett *Horváth Ottó*.) A természettudatos gondolkodás az oktatásban való felhasználása lehetőség a következő generációk életvezetési programjának kialakítására (Bernáth, 2007).

Folyamatos működésünk részét képezi a táj történetét bemutató idegenvezetés. Ezek keretében a látogatók megismerhetik a program szellemi előzményeit, történeti gyökerei, átalakulását a föld alatti építészetnek; s a gyakorlatban kipróbálhatják a műhelyeinkben a formálás különböző technikáit. A kőfaragás, agyagozás, üveghuta, és a kertészet mind fejleszti a mozgáskultúrát, inspirálja a kreativitást, s ez segíti a gyermeki intelligencia fejlődését. A honismereten keresztül közvetít nemzeti és nemzetek feletti értékeket (*Bukta*, 2001/2).

A barlangsor első lakását a faluval fogjuk kialakítani, hagyományos mesterségek bemutatására és oktatására alkalmas műhelyé. A helyiek az erdő hasznosítás egyik változataként mogyorófa felhasználásával háti puttonyokat készítettek, készítettek. A leszedett mogyorókarókat kemencében meggőzölve (pálítva) hasították, vonószeiken leszélezték (kidolgozták), majd formába (módlába) hajlítva összefonták. Az így készült *háttyikat* a környéken, piacokon árusították, otthon hátukra kötve gyümölcsszállításra használták. Ugyanitt kialakítható több hagyományos tűztér: gyümölcsaszaló, főzőkatlanok, sütőkemencék.

Együttműködésünk a faluval folyamatos. A kezdeti programok által megtisztított Alkotótelep látogatottsága az évek során egyre nagyobb. A faluban az elfeledett szegénynegyedről lassan megváltozott a kép, az itteniek most történelmük, hagyományos életformájuk átalakuló, de mindenképpen értékes, érdekes helyként emlegetik.

*Alkotótelepünk a térség kőkultúrájának esszenciális helye, a rendezett barlanglakások számát, és a megvalósuló programot tekintve egyedi. Mindenképpen olyan*

*szellemi műhely, ahol továbbra is elsősorban a szobrászat jegyében elkezdett gondolatok folytatása szerint haladunk.*

Pályázati forrásokat keresünk, dolgozunk minden évben előrelépve.

#### *Egy lehetséges válasz dokumentációja*

A táj, mint minden, korunkban elveszíti egyedi (valahol) arcát, csak, mint a termelést, a fogyasztást szolgáló eszközként funkcionál (akárhol). *Varga Ferenc* gondolata, amit a szobrászatról ír, (*Varga, 2004*) kiterjesztve ebben az esetben érvényes lehet a környezet használatával kapcsolatban is. Kultúránk „szeme” kinyílik, ha a tájban megnyilvánuló kozmikus rend meglátására – a valahol otthon vagyunk – megélésére gondolunk. Megteremthető a saját szándékok, „elhívások” alapján berendezett világ képe. A megélés kiemeli a megszokott fogyasztói, modern értékrendek alapján felépülő környezetből. A vizuális szerzetesrendek (*Horváth, 1999*) – lehetőséget teremtenek bizonyos bensőséges függetlenség gyakorlására.

A kerttörténet konkrét példáinak felsorolása elsősorban a helyek értelmezésének kutatása indokolta. Ennek része a programhoz kapcsolódó terv kialakítása, a helyszín került körüljárásra. A barlangterek feletti terület művelése, a kert (tájplasztika) kialakítása kezdetektől terveink részét alkotta. Ez a kutatás illeszkedik az egyesület munkájához. A földfeletti tájkert egészségének helyreállítása része a közösség egészséges működésének.

A föld feletti és a föld alatti világ architektúrája egyazon gondolkodás lehetséges megnyilvánulása, amit az élő környezet (Gaia) energiáinak működése mentén létrehozhatunk, létrehozni érdemes. A belső terek nyílásai megjelennek a tájban, a kert részei (építményei).



37. ábra: Madártávlat, Farkaskő NMBE 2006 (fotó: B. P.)

Művészi érzékenységgel kialakított, a közösség által belakott kertet álmodok, amely egyesíti a díszkert és a haszonkert sajátosságait. Nem álkert, nem virtuális doboz, amely az érzékeny művész lakmuspapír készségét mutatja fel a kiállítóterben. Kitüntetett karantén létrehozásának vágya, s nyugalmas gondozói állás létrehozása idegen számomra. (*Tillmann, 1997.*) A köztér elven tér.



38. ábra: Életkép, a barlanglakások Noszvajon 1960 körül (fotó: Bakó Ferenc)



39. ábra: Farkaskő NBME, Udvarok (fotó: Horváth Ottó)

A Farkas-kő dombhát formáját, a tájmágia irányait keresem az idekapcsolódó változások szellemi hátterében.

## III. TŰZ

*„Az egészséges művészet nem elégedhet meg csupán a hasznossággal, a helyesen megválasztott mintát kell követnie; s ez egyszerre szolgálja „mind a lélek, mind a test szükségleteit.” (Coomaraswamy, 2000. 10. o.)*

### ***Szobrászati tevékenységem***

#### ***Előzmények***

A Magyar Iparművészeti Főiskola kerámia–tanár szakán *Schrammel Imre* (mesterem) vezetésével tapasztalatokat szereztünk a tárgyak keletkezésének, a természet formaképzésének működéséről. Munkáiban az agyagot használva kutatta/ja az eredet megnyilvánulási formáit. Útmutatásai alapján a kiindulás mindig az agyag belső tövényszerűségeinek figyelembe vételével, tapasztalati felismerésével kezdődött, ezután alkalmaztuk a megismert jelenségeket tárgyak készítésére. A kerámia anyagok viselkedésének, alakíthatóságuk természeti, humanizált határait-törvényszerűségeit kutattuk, ennek a tudásnak beavatott ismerőivé akartunk válni. Kerestük helyünket a formák világában.

A korai kultúrák kerámia készítési technikái, technológiái, megtanítottak az egyszerű módszerek, eszközök alkalmazására. A gyakorlat, a tapasztalat alkalmazása teljes egységben jelent meg a kor szellemi képével, a mitikus világ lenyomataként. A tárgyak és a teremtő idea egysége, formai azonossága a népművészetben, a világtól elzárt területeken napjainkig fennmaradt. A kezdetektől világos volt számomra, hogy a tárgykultúra valahogyan másként illeszkedett a mitikus társadalmak hétköznapijába. *„A tradicionális filozófiában a forma nem a konkrét alakzat, hanem az ideával, sőt a lélekkel szinonim fogalom; így például a lélek a test formájának nevezetik. Ha egy műalkotásban forma és anyag között az egység valódi, mint azt el is várjuk, akkor a testi alakzat önnön formáját fejezi ki, amely a művész elméjében élő minta, mely minta vagy kép alapján a művész a materiális alakot megalkotja. ...” (Coomaraswamy, 2000. 16. o.).* A platóni idea működéséről semmit nem tapasztalunk

hétköznapi embere. Most bizony megkülönböztetjük az iparművészetet és a képzőművészetet, s nem tekintjük alkotásnak, sem pedig költészet egy fajtájának a földművelést, az ácsmesterséget, vagy a fazekasságot. Nem különültek el ezek a tevékenységek minőségileg, a festészet a képzőművészeti alkotás különböző formáitól.

Az ipari sokszorosítás megváltoztatja a tárgyak lelkét, üzenetét, kiszorít mindent a gazdaságossági kényszer a forma létrehozásában. A funkcionalizmus „egyszerűsége“ a kor értékrendjének megjelenítése. (A profit nem tűr semmi felesleget, s nem része ez a fajta szabadság.) *„Egy munkaeszköz lényegéből fakadóan mindig egyszerű, bármilyen bonyolult legyen is a szerkezete, a művészeti alkotás viszont, bármilyen egyszerű legyen is hatásában, lényegét tekintve mindig bonyolult, mert az utalások különböző szintjeinek és fokozatainak megtestesülése.”* (Kubler, 1992. 26. o.) A mai kultúrában ez a gondolat teljesen helyénvaló, ám amikor az eszköz *művelője* a környező világnak, rendeltetése megváltozik, szimbolikusan átlényegül.

A hideg célszerűség ipari, minimalista formaképzése nagyban különbözik a meditációban letisztult mitológikus téralakítás eszköztelenségtől. A funkcionális minimalizmus – amely szerkesztettségéből adódóan hordoz geometriai elemeket – egészen más lényegileg, mint a világ rendszerét összefoglalóan felmutató geometriai forma (Coomaraswamy, 2000. 13. o.) – ahol a geometria a rend eszenciája.

A formálás, a formaadás egyedisége, a tárgy jelentése és a funkció kapcsolata – ezek egységének vizsgálata fordította figyelmemet a „figurálishedények“ felé. Az edény látszólag felesleges díszítményekkel öltöztetve készült. A forma és „díszítményei“ megtestesítői a funkcionális célnak. Ez a szakrális környezet egységében használó, alakító akarat lenyomata, közvetlen kapcsolatot feltételezve az anyag és szellem kontextusában.

Az egyediség, az egyéniség karakterjegyeit keresve, a történelmi korok tárgykultúráját, technológiai tapasztalatait kutatva haladtam tanulmányaimban. A gyakorlat ismertette fel és tudatosította bennem a technikák lehetőségeit, korlátait. A tűz megváltoztatja az agyag kémiai szerkezetét, ezáltal válik időtállóvá. Misztériuma megragadott, s a mai napig fontos szerepet kap tevékenységeimben. Tanulmányaim tapasztalatait évfolyamtársaimmal egy Kerámia könyv írásával összegeztük, amelyben a tűz,- az égetés szerepét, lehetőségeit gyűjtöttem össze és mutattam be.

Az érdeklődő megismerhette az agyag átalakulásának fizikai, kémiai törvényszerűségeit, a gyakorlati alkalmazás tudnivalóit kiemelve.

A kiragadott példák a legegyszerűbb égetési technikák és a kivitelezésükhöz szükséges kemencék voltak. Ezeknél a korai kemence típusoknál a tűz egyedi nyomhagyó ereje fontos eleme a tárgyak végleges állapotának megteremtésében.<sup>36</sup> Itt még valós az egység; a technika és az ember együtt részese, alakítója a folyamatnak. A „gép“, az eszköz megteremtésén túl, a használat során alakul ki a megfelelő tapasztalat, ahol a természet erőit alkalmazva jön létre/nyeri el végleges állapotát a tárgy. A megtapasztalt törvényszerűségek korlátok és lehetőségek által. Az anyag alapos megismerése hasonlatos az önvizsgálathoz.

#### *Tér – forma (negatív-pozitív) szerkezetek tanulmányozása*

Gondvina láma: „*a forma és üresség viszonyát nem úgy kell elképzelnünk, mint két, egymást kölcsönösen kizáró ellentétes állapotot, hanem úgy, mint ugyanannak a valóságnak különböző vonatkozásait, amelyek egymás mellett léteznek, és együttműködnek.*” (Capra, 1990. 251. o.)

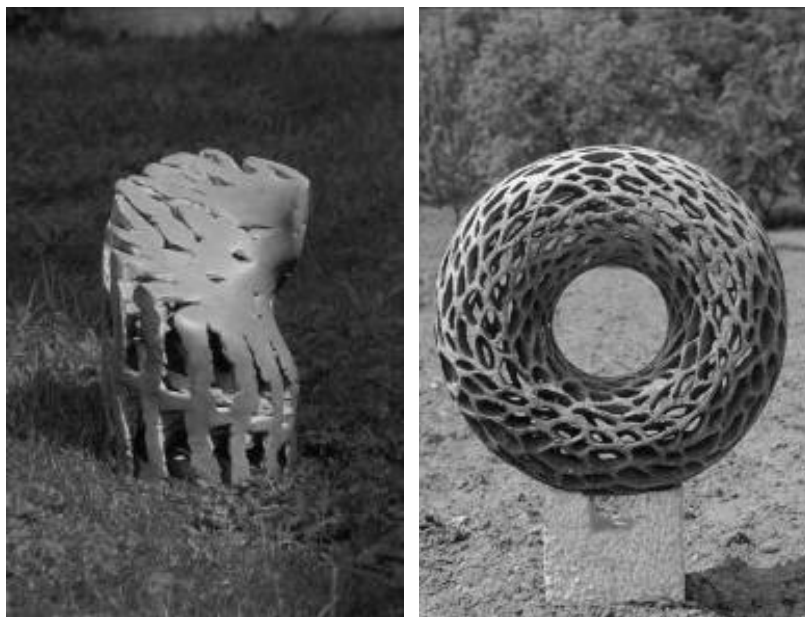
Tanulmányaim során a mesteriskolában egy technika játékos alkalmazásánál gondolkodtam el az egymáshoz hasonló térelemek térteremtő lehetőségein, a ritmus teret alkotó szerepén. A térelemek egymáshoz illesztése különböző térformák létrehozását teszi lehetővé. A térformálás számomra nem csak a szobor terének, körüljárhatóságának megteremtését jelentette. Tanulmányoztam a plasztika illeszkedését környezetéhez. A kerámia, az agyaggal való együttgondolkodás magában hordozza a belső terek megmunkálásának kényszerét. Ha belépsz, a forma körbeölel, s ez a belső terek sajátossága, adottsága. Különleges lehetőség egy szobrász számára.

Megfigyeltem a száradó növények télen elpusztuló lágyszereit. A váz-szerkezet lecsupaszodik. Az átláthatóság megsokszorozza a formai értelmezés lehetőségeit.

---

<sup>36</sup> A keleti kerámia művészet tárgykészítő hagyománya kerül vissza a nyugati kultúrkör kerámikusainak gyakorlatába a hatvanas években. Újra megélni a szabad tűzű égetések iránt, amelyek elterjedését az új anyagok (kaolingyapot) és technikák (gázégőfejek) alkalmazása is segítette. Magyarországon először Siklóson rendeztek Schrammel Imre szervezésében Szabadtűzű Égetés tematikájú szimpoziumot 1967-ben.

A feltároló “építmények” csodálatos, különösen felépülő világot mutatnak meg. Sajátos organikus ritmusuk a váltakozó méretű negatív-pozitív (elpusztult-megmaradt) részek egymásutániságából alakul ki, mindig más- és más kód szerint. A ritkább-sűrűbb osztódású sejtfalak, a tartóbordákat felépítő különböző módon képződött rendszerét fűrészelve, belülről kifelé építkező sajátosságát felhasználva építettem meg agyagszobraimat.



40. ábra: Rügy, 1992, fazekasagyag 960°C oxidáció, O 20 x 35 cm (fotó: B.P.)

41. ábra: Tórusz, 1999, samott 1250°C redukció (O70 x 20 cm) (fotó: B.P.)

Az agyag belső anyagszerkezetének teljes ismeretében valósítható meg a technológia. Ugyanaz játszódik le a belsejében, mint az élő szervezetek vízháztartásának változásaiban. A szerkezetet alkotó bordákban a nedvesség szabályozásával (kézben tartásával) lehet fenntartani az állékonyság és alakíthatóság kényes egyensúlyát. A tűz misztériuma segít az újjászületésben.

A folyamatban organikus struktúra keletkezik. A sejtfal szilárd szerkezete a sejtnedv folyékony alkotójával együttesen építi fel a szerves struktúrákat. Az élővilágban megtalálható kettősség működése hasonló a plasztikákat felépítő szerkezet sajátosságaihoz. A plasztikai karakter erővonalak mentén épül. . A bordák felületté sűrűsödése, az összefonódásaik, szétválásaik irányai kapcsolatot keresnek a külső és belső térrel.



A struktúra alkalmas a létrehozó pillanatnyi ritmusának leképezésére. A forma követi változásaim, minden alkalommal új és új minőséget, arányrendet alakítva.



42. ábra: Torzó, 1993 samott 1250 °C red. 110 x 45 x 25 cm (fotó: B.P.)

Antropomorf asszociációk keresése lehetséges egyensúlyozva az absztrakt-ábrázoló, geometrikus-organikus<sup>37</sup> indíttatású alkotói megközelítések határán.

A csupasz szerkezet szaggatottsága, kitakarásai csak a körbejárás során engedik közel magához a szemlélőt, így kapva teljes képet a szoborról. Összekapcsolja, estlegesen megkérdőjelezi a látható, felé eső „felület” közelebbiségét, termélységekkel való gondolkodást provokálva. A megismerő mozgásban pillanatonként változik arca.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Geometria és gesztus. A két iménti elemet bármely alkotás igen fontos alappillérei közt kell említenünk, előbbi a szellemi-lelki, tudatos és tudattalan tartalmak teljes szabadságának *lehetőségét*, utóbbi a spirituális-racionális szabályok, organikus és geometrikus konstrukciók és struktúrák alkalmazásának *szükségességét* feltételezi. (Tolnai <2003> idézi: Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés / Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908/ Gondolat Kiadó, Budapest, 1989. 13-17.)

Amikor a forma és tér (pozitív-negatív) egyaránt a jelenlétének kibomlásában van, a számomra a formateremtés misztériumának megragadott pillanata. Megragadható a tér –időpulzálás, az általa generált érzetben képez egyet.

Így nyílt ki a szobrászi tér gondolkodásomban, s kezdett foglalkoztatni a “belső” átjárásnak az értelmezése, a negatív forma. A negatív forma megjelenése a zárt felület megbontását idézte elő, a rajzolat (a stuktúra mintája) nagyobb léptékű áttörések készítésének vágyát indították el.

Amikor pozitív formáktól határolva körbe épít az ember valamit, létrejön egy legtöbbször konkrét formaként megjelenő tér, holott csak az „üresség” az, amit értelmeznek a formák. Adott esetben ezeknek sem kell teljesen zárt alakzatot alkotniuk, nem is érzékelhetnénk akkor ezt a jelenséget (nem használt térről lenne szó, lásd: bronz szobor belső tere). Ha a plasztika áttörésével a belső tereket felhasználom – kinyíló terekké alakítom – megsokszorozom a lehetőségeimet. *A kompozíció elemévé teszem a külső teret, tehát a passzív belső térből; aktív, a környezetével kommunikáló egységet hozok létre.*<sup>39</sup>

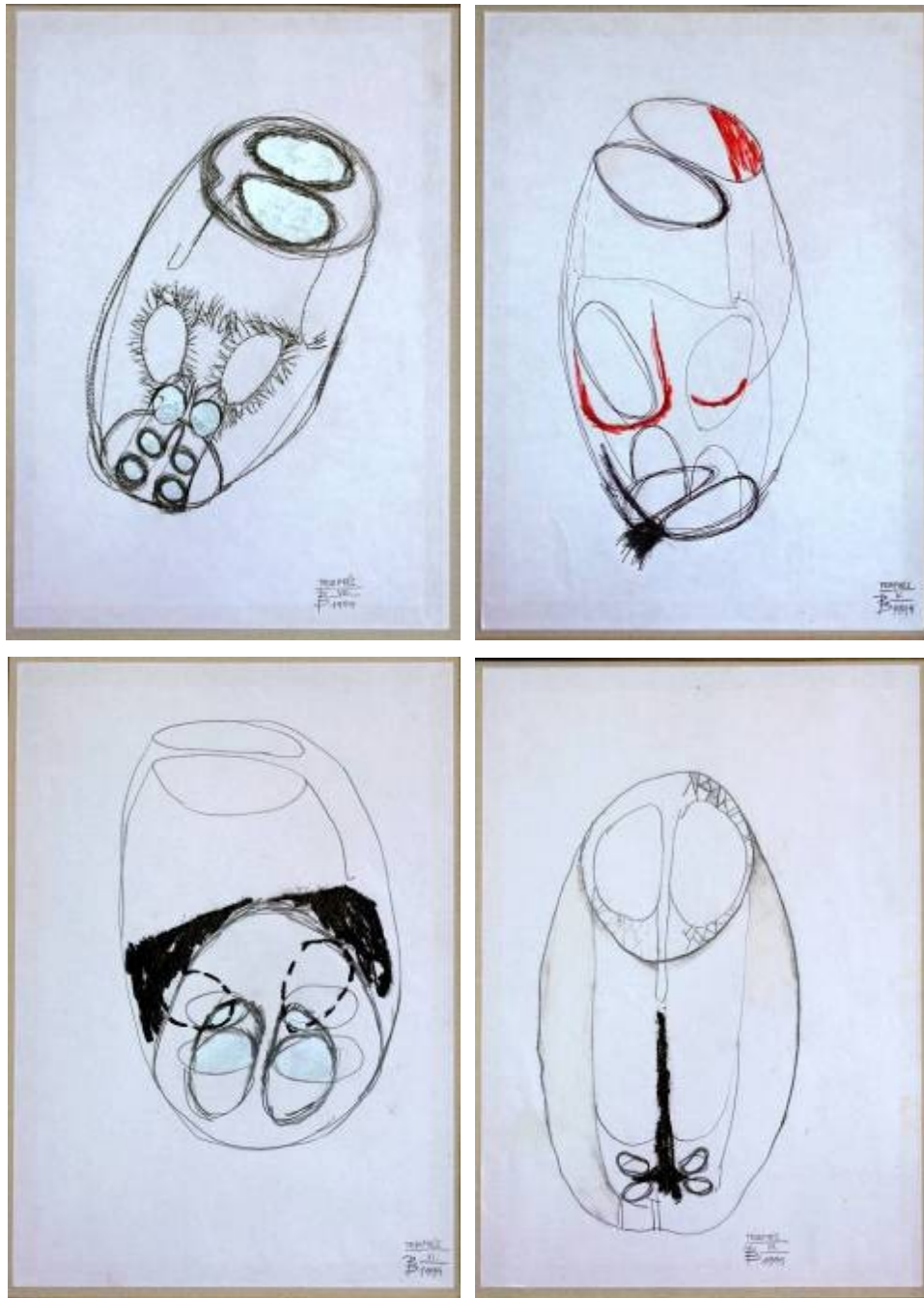
*Henry Moore*, szobrászatában a formák teljes térbeli kiterjedésének megragadását tartom inspirálónak. Az eleven, *vitális* háromdimenziós forma megalkotásához felhasználja a rész- és egész tömegek között feszülő erőket, és üregek nyitásával tovább fokozza a térbeliséget, amelyek aztán statikus egészet alkotva belső dinamikát sugározva bontakoznak ki a levegős térben. „*Lehet a szobor anyaga a levegő is: ott, ahol a kő csak azt az üreget tartalmazza, amely tudatosan választott forma*” (*Moore*, 1985. 15. o.).

---

<sup>38</sup> *Henry Moore Fej* című szobrát láttam a Szépművészeti Múzeumi kiállításon (1993, Budapest), amely releváns élményként ragadt meg emlékezetemben.

<sup>39</sup> Esetenként az egész koncepció a belső negatívok által kialakított teret szolgálja például az építészetben.

*Tér – rajz*



43. ábra: Termés, 1999 papír grafit szén akril A/4 (fotó: B. P.)

Szobraim készítése közben rögzítem az adott pillanat vizuális problémáit. Az ötleteknek megszületése nem lineáris, inkább a szabad asszociációk mozgását követi időben, térben. Évek telnek el néha egy-egy rajz, majd a nyomában elkészülő plasztika megérlelése között. Az idő – tér – kép és a kész mű egymás mellett kiállítva a jelenség különböző megnyilvánulásairól tudósít az idő kontinuumban.

A rajz szerepe, jelentősége átalakult. Okafogyottá vált a hagyományos ábrázolási rendszerek (perspektíva, látszati rajz) alkalmazása, mivel nem a kész vízió megjelenítése volt a célom. Tanulmányokat, asszociációs tér-képeket készíték. A folyamat, a tér épülésének pillanatnyi lenyomatait (absztrakcióját) rögzítetem. Ebből következően a megszülető ábra a plasztika adott (készültségi) állapotban létező térrészleteinek jeleiként rétegződik a papír felületén. Keresem a struktúra épülésének lehetséges irányait, az ábrázolható kapcsolaton keresztül. Különálló entitások kohéziójában az átlényegülés megragadása a szándékom.

Színhasználatom redukálódott, a térben a fekete-fehér, negatív-pozitív kiterjedése lett az ábrázolások tárgya. Fehér-fehéren, arany, ezüst, a fényterek, az elmozdulás érzetének teremtői.



44. ábra: Termés, 1999 samott 1250 °C, koksos égetés, 50 x 50 x 70 cm (fotó: B. P.)

*A megközelítési, befogadói helyzet elevenségét az egymásba fonódó térrétegek mindig más távolságot megjelenítő lehetőségei biztosítják. A fókuszpont elmozdulását/átfordulását befolyásolja a fény változása, a néző mozgása. A fénytér ilyen kialakítása az elmozdulás illúzióját kelti, megidézve a mozgásban feltáruuló plasztika terét. Hasonlót a hasonlóval, a megismerés időbelisége így íródik egyszer képre, egyszer térbe. Az idő az, ami jelenvaló pillanatképeket a körbejárás során összefűzi. A rajz során felismert vizsgálata szükségessé tette a léptékváltást, és az általam használt anyagok használatának gazdagítását. Ugyanis a kerámia alkalmazása meghatároz léptékeket, a mozdulat tágításának határait. Pontosabban az általam ismert kerámia technikák behatárolták téri gondolataim-mozdulataim kiterjedését. Kerestem azt az anyagot, ahol másként, szabadabban lehet kilépni a térbe.*

Az organikus-absztrakt világ jelenségeit tovább kutatva találkoztam a *Boy-felülettel*.<sup>40</sup> A Möbiusz-szalag, a Klein-kancsó után ez a legérdekesebb „átforduló” téri forma. Matematikai függvény, amely a tér mindhárom irányába biztosítja felületeinek bejárhatóságát.



45. ábra: BOLY I. 2003 bronz (15 x 7 cm), BOLY II. 2003 bronz (15 x 7 cm)

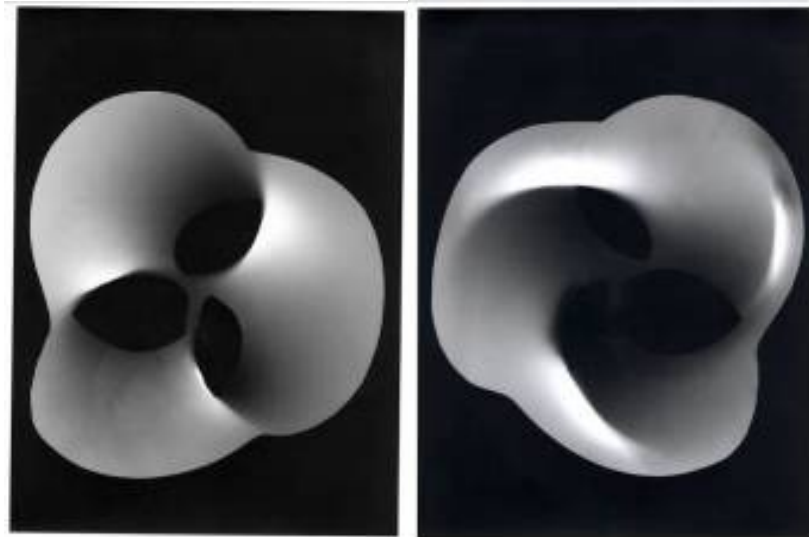


46. ábra: BOLY III. 2003, bronz (15 x 7 cm) (fotó: B. P.)

Vitális, sodró forma, amely az energia áramlását idéző plasztikai variációk alkotását indukálták. A vázkészítés fázisában születő dróttrendszerek később önálló művekben realizálódtak. Ezek a téri furcsaságok jelképezik számomra a kiterjedés általunk megszokott korlátainak a viszonylagosságát. Itt megjeleníthető a tér átjárhatóságának homogenitása.

<sup>40</sup> [www.jgytf.u-szeged.hu/tanszek/matematika/speckoll/2001/boy/](http://www.jgytf.u-szeged.hu/tanszek/matematika/speckoll/2001/boy/) - 21k , (2009. 01. 15.).

A Főiskolán kollégámmal, *Bölskey Miklós* képzőművész fotográfussal fotógrammokat készítettünk munkáimról. Hihetetlen izgalmas lett a születő fényrajz, amely az árnyék és a formán visszatükröződő megvilágítás nyomán jött létre.



47. ábra: BOLDY III fotógramm (Fotó: Bölskey Miklós)

A kialakuló, megvalósított plasztikai ötletek a „térhajz” készítésének lehetőségét mutatták. Közben ez a 3D és 2D közötti átlépés a térgörbület egyéni értelmezése. A torzítás a néző helyzetére kérdez rá. A tervek ott heverték az asztalomon. Egy elkezdett bronz ötlet drótvázának pakolása közben rácsodálkoztam a torzuló szerkezet pillanatnyi elmozdulására. Látszott: ez maga a térben kibomló forma. Az ezután született szobrok már e formarend megjelenítésének határait keresik.

A léptékváltáshoz hasznosítható anyagokat kerestem. Környezetemben állandóan beleütköztem a hordóabroncsokba. Az acélos anyagból hengerelt szalagok (abroncsok) alkalmasak voltak ötleteim megvalósítására. Eredeti feladatukhoz alakították a hordóméretéhez igazított kónuszosságukat, gömbszeletek. Szétvágva a karikákat megtartják ezt a finom „torzulást”, s téri vonalstruktúrákat építve számomra közvetítik az erőter kialakulását.

A megszülető „térhajzok” plasztikája, a fény, az árnyék rajzolata belefeszült a térbe. Az üresség alkotóeleme lett munkáimnak. Az anyag és a tér, a pozitív és negatív ellentétéből eredő plasztikai feszültség vizsgálata vezetett az érzékelés kérdéseinek kutatásához.





48. ábra: Abroncsvirág, hordóabroncs (120 x 70 cm) 2003; Térspirál, hordóabroncs (150 x 100 cm) 2004 (fotó: B. P.)

A plasztika belső ritmusai mozgásillúziót keltenek. A térgörbék által határolt üresség (semmi) formát sejtet. Mozgásban van minden, a ritmika jelenvalóvá varázsolja a negyedik dimenziót, az időt. Ezek a munkák hordozzák a megélt idő lenyomatait, de életük, fejlődésük lezárt.

#### *Téralakítás a barlangterekben*

Az alkotótelep körvonalainak kialakítása folyamán találkoztam intenzívebben a kő megmunkálásának lehetőségeivel. A kő faragása közben rengeteg tapasztalat rakódott egymásra, átalakítva gondolkodásomat. A határok megváltoztak, átértelmeződtek. Párhuzamosan folytatódott az addig elkezdett szobrászi gondolkodás fejlődése, az új anyag, az új léptékek világában kibontakozó program közös pontjainak megkeresése. Ennek a munkának az összegzése a DLA mestermunka.

A barlanglakások terének kiterjesztése, nem egyszeri lakásfelújítás volt. Az egykori lakások tereinek kiterjesztése, felépítése, megszerkesztése, valódi szobrászati munka volt. A tér itt valóban a csákányok nyomán született meg, az alkotó maga teremtette a számára rendelkezésre álló teret. Ez a téralkotási szobrászati-építészeti munka teljesen új volt a saját tapasztalatomban.

A barlangtér faragása közben teljesen abszurd helyzetben találja magát az ember. A hegy belseje felé haladva a negatív tereket tágítom s közben minden csákányütésre a pozitív formán (plasztikán) megszokott nyomok rajzolják a belső felületet. Minden kőszobor faragásakor a tömbben lévő „kész formát” keresem, tehát a pozitívból elvéve alakul ki a véset, a végső forma. *A barlangtérben nincs átfordulása a térnek a negatívból a pozitívba, ami kiszakad az ütéseim nyoma, annak az érzékelése ugyanazon a szinten marad – negatív.*

A csákánynyomok a pillanat jeleiként elevenné varázsolták a helyet. Ez nem minimal art. „Funkcionális” egyszerűség, a legkisebb energia ráfordítással kivitelezve. Bizony ez organikus, mint ahogy a paraszti életforma szükségleteinek megfelelően kialakított használati eszközök formái is a tárgyak evolúciójának szűrőjén letisztultak. Nem a motívum viszi, hanem a szervező erő jelöli ki a határait. Nem esztétikai vélt elvek szerint alakul, hanem egy nyilvánvaló funkcionalizmus, és arányérzék és ösztön, ami formát ölt, egyben feltárja az anyag mélységeit.

*A térkutatás válik a barlangterekben (léptékéből adódóan) létkutatássá, minden területét megszólítva a jelenéletemnek. Az események a művészetnek magára, illetve a világra vonatkozó kérdéseinek átgondolásához, megfogalmazásához vezetnek.*

A táj alakításában megjelenő mitologikus térképzés szimbólumai, egyszerű geometriai formái megegyeztek a már korábban elindult formaelemző tanulmányaimmal. A geometriai formák átlényegültek az organikus erőterben. A Tér alkalmazkodik a Helyhez (Hamvas, 2002. 54–59. o.) és az időhöz (korhoz).

## ***Tűztér***



### *Tűzterek-tűzhelyek (kemencék, kályhák)*

„...Ezt a kozmoszt itt, mely ugyanaz mindenkinek, sem isten, sem ember nem alkotta senki, hanem volt, van és lesz örökké élő tűz, amely ellobban mértékre, s fellobban mértékre.” (Hérakleitosz)<sup>41</sup>

Az anyag átalakulásának izzó helyszínei. A latin FOCUS, középpont; a románban FOCUL-ként a tűzhely megnevezése. Nem véletlen az összetartozás. A tűz minden kultúrában fontos szerepet töltött be, körülötte szerveződött a társadalom élete. Szakrális és manuális használata- birtoklása, ezeknek a körülményeknek alakulása korokat, társadalmakat jellemez. (Goudsblom, 2002) a tűz helye az átlényegülés, a kozmosz kiáramlásának a legfőbb helye. A tűzoltár emelésével válik jogszerűvé (Eliade, 1999.24.o.). a letelepedés, a teremtés mikrokozmosz méreteiben történő megismétlése.

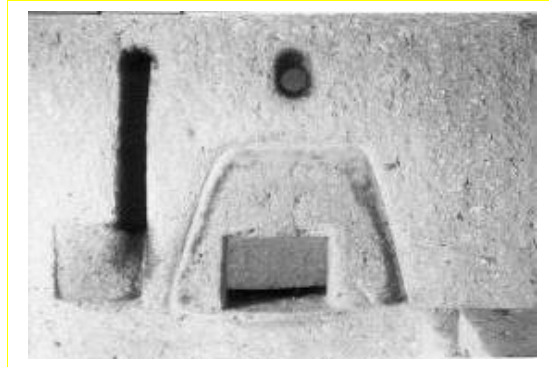
A Magyar Iparművészeti Főiskola első évétől nyilvánvaló volt számomra a kemencék, az égetési eljárások meghatározó szerepe a kerámiakészítésben. Ezt az érdeklődést elmélyítették felkészült tanáraink, és a későbbiek során elsajátított ismeretek. A szakmához kapcsolódó meghatározó előadás volt *Sabján Tibor* (Sabján, 2002) kurzusa a népi tüzelőberendezések fejlődéséről. Az elméleti tudás elmélyítéséhez hozzátartoztak a kerámia alkotótelepeken tett szakmai tanulmányutak, ahol meg tapasztalhattuk a különböző kemencék lehetőségeit, „korlátait”. A „szabadtüüz” égetés szimpozionjai gazdagítón hatottak rám Siklóson, Kecskeméten, Mecklenburgban (Németország), és hasonlóan az üveges olvasztások Bárdudvarnokon.

A főiskolán égetési technikákat feldolgozó, bemutató vizsgamunkát készítettem. Azóta is építtek különböző típusú és rendeltetésű kemencéket. Csináltam füstölőt, aszalót, takaréktűzhelyt, búbos kemencét, rakott kályhát, kandallót, égetőkemencét: gáz, koksz, és fatüzelésűt; alkalmanként más-más anyagot használva papírból, agyagból, téglából és kaolin gyapotból. A készítésük alatt mindig fontosnak éreztem hasznosságukat, melyhez nemritkán esztétikai megformálásuk hozzátartozott.

---

<sup>41</sup> [www.gothic.hu/maganyterulet\\_buddhizmus\\_szellem.html](http://www.gothic.hu/maganyterulet_buddhizmus_szellem.html), (2009. 03. 01.).

A barlanglakások kemencéi hasonlóak voltak a korabeli hagyományos paraszti formákhoz.



49. ábra: A Búboskemence „Lenyomata” (fotó: Horváth Ottó)

Talán a füst „sípok”<sup>42</sup> kőben kialakított változatai hordoznak a helyi lehetőségek kihasználásából eredeztethető sajátosságokat. A tufa kő ideális kemencék építéséhez, később rendszeresen használták a különálló építményű sütökemencék kialakításánál.

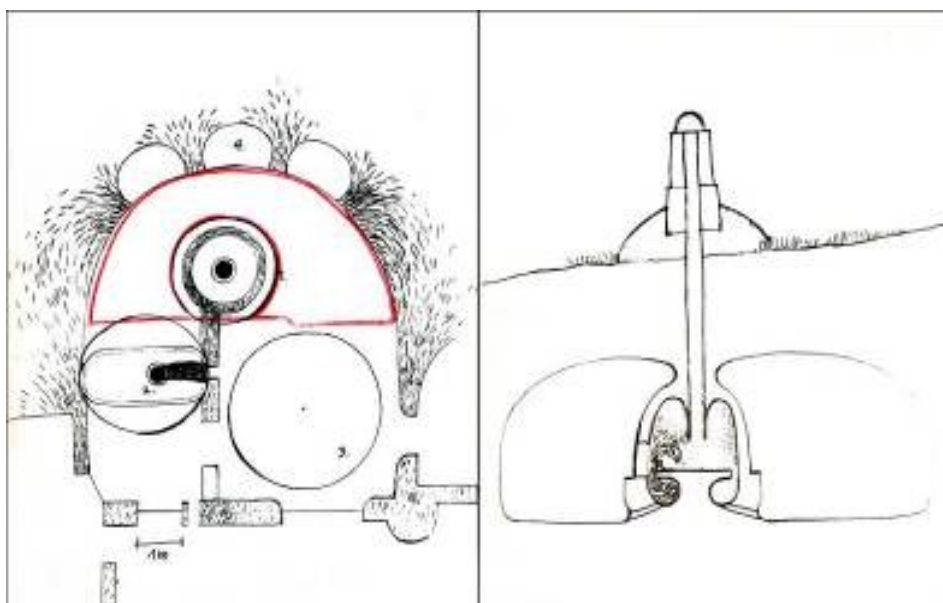
Ezek az előzmények készítettek arra, hogy a tűztér köré szervezzem a DLA-programomat.

---

<sup>42</sup> A füst elvezetéséhez kémény járatokat faragtak a barlanglakás falába., ezek a nyitott kéményes konyha kürtőjéhez kapcsolódtak

### *DLA plasztikai program – megvalósítás*

A tűz a megnemesített természet – átlényegíti az anyagot. A kőzetet létrehozó tűz jelenik meg új formájában, életre keltve a kialakított teret. A tűz terének szobrászati eszközökkel való kialakítása – a tér egészségének helyreállítása, működő élettér – közösségi tér létrehozása a célom.



50. ábra: Tervek 2005

### *Belső táj -a közösségi tér*

DLA plasztikai programom egy barlangi tér fejlesztése, egy új tér kialakítása, egy barlanglakás átformálása, átfaragása volt. A meglévő helységek terveim szerinti összenyitása mintegy 40 m<sup>3</sup> kőanyag kitermelésével valósult meg úgy, hogy a benti tér új plasztikájával a középpontjában egy tűzteret alíthassak ki.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Ehhez a térhez kapcsol a víz helységét, amelynek kifaragását az előző években (2005) kezdtem el, de a mostani állapotát a Fény szimpóziumunk (2008) programjához kapcsolódva érte el. A tükröződő vízfelület optikai hatásait vizsgáltam eltérő fényviszonyok között.

A hagyományos sámolási technikával<sup>44</sup> megtarthattam volna a kitermelt kőzetet. Felhasználható a repesztéses technikával kiszedett tufakő bármilyen felszíni építmény létrehozására alkalmas megfelelően szigetelve. A kő most azonban a barlanglakások előudvarainak szélesítéséhez, feltöltéséhez lett használva.



51. ábra: A belső tér átalakulása (45m<sup>3</sup>) 2005–2006 (fotó: B. P.)

A belső palást átfaragása során a gépi fúrókalapács vésőnyomai eleven rajzolatot hoztak létre a kő felületen. A felületkezelésnek ezt a módját alkalmasnak találtam a tér kialakítása során érzett, átélt drámaiság megjelenítésére és kifejezőnek éreztem e teret létrehozó *energia* ábrázolására.



52. ábra: A belső felület megfeszítve.

A nagyoló faragás után elkezdtem kifeszíteni a belső falfelület ívét. Igyekeztem egységes vonalrendszert „rajzolni” a paláston. Fentről lefelé, előrehaladva végig

---

<sup>44</sup> Sámolás: A kötömegebe elsőként keskeny árkokat csákányoztak adott távolságonként, megfelelő mélységben. Egy sávot az ékek elhelyezéséhez elég nagyságúra faragtak, majd sorban lerepesztették a kialakult tömböket, „számos” köveket. A függőleges falaknál láttuk az ékek nyomát 1 x 1, 5 m nagyságú kötömbök kitermelésére következtetve. Ezeket később ékekkel darabolták kisebb méretűre.

faragtam az egész felületet, majd két nap múlva döbbsen láttam, hogy a kialakult vonalstruktúra iránya idegen a tér formájától. Átfaragtam az egészet. Ez a finoman emelkedő spirális mozgás, amely megjelent az átfaragás eredménye képpen, számomra több síkon szimbolizálja a hely újraélesztését szolgáló erőket, „fáradásaimat”, az anyagot teremtő energiát.

### *Parabola – a közösségi tér formája*

Elég csak a barlanglakásom kialakult parabola formájára tekintenem, aminek kifaragása közben még eszembe sem jutott a forma összefüggése (szimbolikus egysége) a kiáramló-befogadó a lélekző energia megnyilatkozásával.<sup>45</sup> Ugyanakkor a parabola képe, rajzolata feltűnik a terveken. A közös/közép pont keresése hívta elő tudattalanul a formát, jelölte ki a tüztér helyét. Összeolvastja a Kettőt ( a kettő elkülönülő helységet) Egy-be, olyan erőtérré alakítva, amely alkalmas helye lehet a dolgokra való rálátásnak, amely alkalmas helye a dolgokról való tudás összegyűjtésének. Egyszerűen találkozóhely, a tér egy kitüntetett pontja. Nyitottságából adódóan egyszerre befogadó és sugárzó forma, a lehetőség alapállapota. A megnyilvánulások oka – „a lélegzés voltaképpen: tér-örvénylés; örvénylő erőter-változás, mind materiális, mind átvitt értelemben (Kaczvinszky 1942/1995, 51. o.).

A kialakított barlang alaprajza parabola rajzolatú. A kialakított tér egy elmetezett tórusz terében ölt testet. A barlangtérnek parabola rajzi formája metaforaként értelmezhető. Ez a helye egyúttal a tér, illetve az anyag átalakulásának a benne megjelenő tüztérnek, és a pozitív–negatív erőter keletkezésének. Így a parabolaformának a kiáramló, sugárzó karaktere az, ami az első megközelítésben hangsúlyt kap. Másik értelmezésben a parabolának ez a befogadó formája alkalmas a világból beérkező információk, illetve tudás összegyűjtésére. Ez a kettősségben fellelhető sajátosság, ami lehetővé teszi számomra ennek a helynek a szakrális térként való értelmezését.

A parabolaforma és tórusz, melynek alsó kürtője a tüztér, felső kürtője az ég felé tárt kémény, a horizontális irányultságával egyszerre a vertikális elmozdulás irányába is mutató karakter. Az ember terének „természetes” koordináta rendszere szerint megnyilatkozó forma.

---

<sup>45</sup> Lásd 8. melléklet

## *A tűz tere*

A belső (negatív) építészet a földet megtermékenyítő aktusából adódóan a szakrális építészet egyik ősi formája. Ennek a megtermékenyítő aktusnak a duális kiegészítője a belső terekben megjelenő oszlop (vagy axis-mundi, avagy a teremtő erőt jelképező phallos oszlopállítása – obelisz, oltár kereszt), amely az univerzum mitikus középpontja (gyűjtőpont – tűztér).

A most épült kemenceforma a barlangterek kialakításának mitikus idejéből vett idézet. Ténylegesen, Indiában az Elephanta-i barlangszentélyben sorakoznak egymás mellett ilyen formák (*Albanese*, 2001. 199. o.).



53. ábra: Bhádzsá egyik cellájában fogadalmi sztúpák találhatók (fotó: Massimo Borchì/ Archivio White Star)

Számomra ezek megjelenítői a geometria isteni és természeti lényegének, s ezért hitelesek szakrális (sztupa) és profán (kemence) helyzetben is. Alkalmazzák a földet megtermékenyítő erő ábrázolására, az éltető tűz áramlásának a befoglalására. Az energia egyik axiómája. Ez az a középpont, amely körül szerveződhet az élet. A legbelső rétege a létezésnek. Itt kapcsolódik össze a természetes táji környezettel a barlangterek plasztikája.



54. ábra: A kövek spirális építése önhordó szerkezetet eredményez

A tüztér, amit megépítettem, egy kőből kialakított búbos kemence. Funkcionáló tárgy, szobrászi igénnyel megalkotva. Alkotó anyaga, a tufának keményebb fajtája (dácit,- andezit tufa), amely tűzállóságából, tömörségéből adódóan alkalmas a kemenceköpeny kialakítására.



55. ábra: A kemence épülése 2006–2007 (fotó: B.P.)

A kő színes variációinak használata mozaikszerű felület rakását tette lehetővé. Az építés technikája spirális struktúrát alkalmaz, követi a barlanglakás belső térपालástján rajzolt vésőnyomok irányát. A kemence formailag egyszerű, félgömbkupolával záródó henger, oldalán nyílással, a tüztér ajtóval.

A kőköpeny egyes elemeinek összeillesztése minden egyes darab megfaragásával járt együtt (megközelítőleg 1200 db). Kötőanyagként az agyagot összekevertem lótrágyával Korompai Péter tanácsára. Az így kialakuló anyagszerkezet a trágya szétmorzsoltsolt növényi rostanyagának hatására nem repedezik, tehát nem zsugorodik száradáskor. (Ezért kevertek tehén és lótrágyát a tapasztáshoz régen.) Viszont, mivel az anyag - agyag így „hígítva” van, érdemes „kövér” agyagot használni. Ugyanis a „kövér” agyag alacsony hőmérsékleten is keményre ég, egységes minőségű teherhordó réteget képezve. Mindezek ellenére igen bizonytalan voltam az egymáshoz ragasztott kőfalazat állékonyságában, tűzben való viselkedésében.

A lehetséges megoldásokon tanakodva, Horváth Ottónak pattant ki fejéből az ötlet, a kályhaépítésben szokásos és általam is már használt technikai megoldás alkalmazására. A cserépkályhák kerámiaszemei fémkapcsokkal vannak belülről összeerősítve, majd a méretre faragott cserépdarabokkal kiékelik a belső peremeknél megtámasztva a szerkezetet. A legvégén az egészet egységesen agyaggal kitapasztják. Ennek mintájára a faragott kövek összeépítése során a belő oldalon fémkapcsokkal tovább erősítettem a kialakuló szerkezetet, hálós rendszert kialakítva. A kapcsokat erős horganyzott drótból (10 kg drótot elhasználva) hajlítottam, mindig az igényeknek megfelelően. Ez a háló a kövek rakására merőlegesen lett kialakítva.

A belső oldalon a kövek méretkülönbségéből adódóan durva, egyenetlen felület alakult ki. A belső felület teljes kitapasztása ezután folyamatosan követte a falazat emelkedését. Egyrészt a tapasztás belekapaszkodott a belső felület rusztikus felszínébe, réseibe, amelyek a különböző méretű kövek használata miatt keletkezett; másrészt ellentartott a kapcsok feszítő erejének és a száradás/égetés során végleges helyzetükbe rögzítette azokat.

A kupola illetve a boltíves forma építése során általános a „modla” vagy „romonád”<sup>46</sup> segédeszközének használata.<sup>47</sup>

---

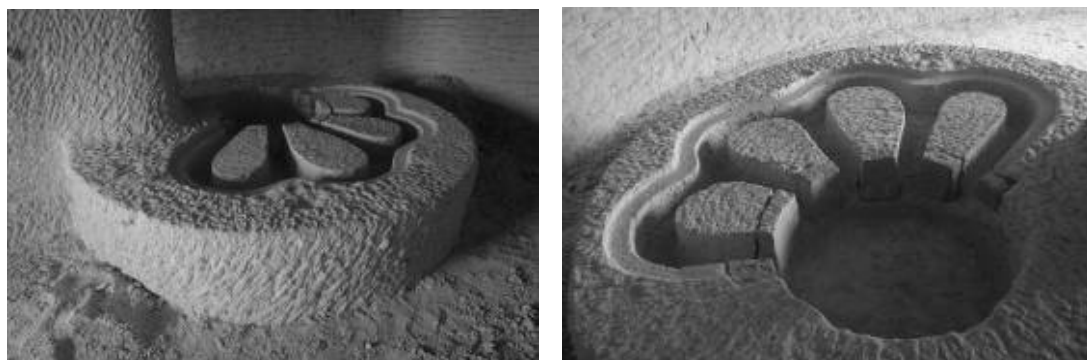
<sup>46</sup> Modla, romonád a boltív építéséhez használatos előre gyártott segédforma. Az építés után a felszorító ékeket kiütve eltávolítják, újra használható.

<sup>47</sup> Az építészettörténeti tanulmányaimból két esetre emlékeztem, amikor mindez másként történt: 1. Az arab építészet a dongaboltozat építésénél kitalálta, ha nem a hossztengelyre merőleges, hanem döntött, párhuzamosan futó sávokban tapasztja egymáshoz a napon szárított téglákat, akkor minden segédeszköz nélkül tudja ezt a formát létrehozni. 2. A Szt. Péter Bazilika Leonardo da Vinci által tervezett kupolájánál is sikerült önhordó szerkezetet kitalálva „modla”- állvány nélkül megépíteni azt. A dupla héjazat egymást tartó szerkezetének stabilitását, a téglarakás sávokban futó mintázatának alkalmazásával tovább növelték. Mindezeket az előképeket ismerve a barlangtér belső felületének spirális

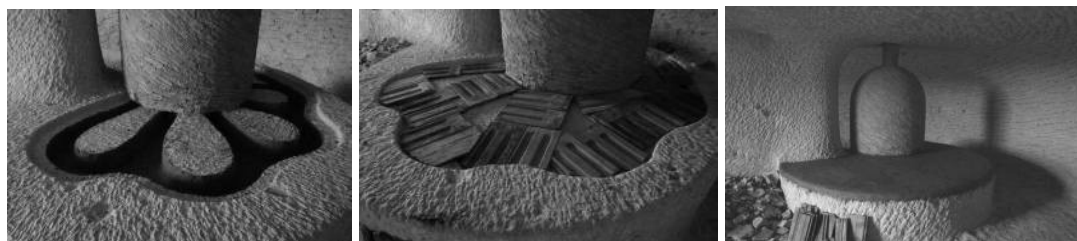


A meglévő információkat a helyhez és a funkcióhoz kellett adaptálni. A három különböző tulajdonságú anyag együttesen képes a kemence kiégetése során egy szerkezeti rendszert alkotni, de már az építés szakaszában is önhordó szerkezetként működött.

A tűz áramlását a belső térbe visszaereszkedő kerámiából kialakított kéménykürtő tereli, lebukásra kényszeríti, így nagyobb hő leadást érhetek el a használat során. A kemence felfűtését, hőtárolását a beépített elzárható pillangóajtó (kályhas szaknyelven – *suber*) segíti.



56. ábra: A padka fűtőjáratainak kialakítása



57. ábra: A fűtőjárat betapasztásának fázisai, a lefedett tér 2007–2008 (fotó: B.P.)

### *A tér közepén kibomló plasztikai program*

A padozat meghatározása is fontos része volt a kemence kialakításának. A tér kifaragásakor meghagytam a leendő kemence padozat tömegét. Úgy alakítottam ki, hogy, kapcsolódik a két helyiséget elválasztó régi falhoz. A padozat formája a hagyományos kemencéknél ismeretes. A mérete szándékoltnál nagyobb a szokásosnál. Fűthető padka kialakítása volt a célom, ami egyrészt az így megnagyobbított felület faragású terében született meg az előző sorokban megidézett szerkezeti sémák alkalmazásával felépíthető kemence víziója.

több hőt tud leadni. Jobban szárítja a belső teret és a tufát, amely eleven kőben való kialakításából következően tartalmaz természetes vízmennyiséget.<sup>48</sup> Másrészt pihenőhelynek így alkalmasabb. A fűtött kemence sutnál<sup>49</sup> kényelmesebb és több embernek elegendő helyet kínál. Számomra a kínai *kang*<sup>50</sup> kialakítását is felidézi. Fűthető, a belsejében így lettek kifaragva a járatok, melyek csatlakoznak a kemence belső tüztéréhez. A kiáramló energia virágformája láthatatlan, belülről sugárzó meleget ad.

A padozathoz kapcsolódik az úgynevezett relief. A korábbi, két helységet elválasztó falat megtartottam statikai, etikai és plasztikai megfontolásból. Azt tapasztaltam a tufaterekben járva, ahol nem boltíves a mennyezet, ott általában nem hagynak öt-hat méternél nagyobb távolságokat valamilyen (oszlop, fal) alátámasztás nélkül.<sup>51</sup> Az etikai, plasztikai ok miatt felvállaltam, hogy a régi kemence a falon megmaradt rajzolatát meghagyjam. A megmaradt, kifaragott forma mintegy rajzos negatív ismétlése a most megépülő új kemencének. A relief fekete kormos vonalai egybekapcsolódnak a szabadkémény kupolájával. Ami most látható, az a levegő áramlásának, a megfelelő légmozgás kialakításának megmaradt formai lenyomata. A tűz rajzolta, levegő hordozta korom maradványok írták krónikáját a helynek.

A kemence valamikori kinézetéről nincs adat,<sup>52</sup> csak a falon elszíneződött tufa rajzolata mutat egy csonka gúla alakot. Ez a tűz által kiégetett felület lehetett már maga a kemencetest is, vagy, – s ez a valószínűbb – a kemenceváll, amely összeköti a búbot a fallal.

---

<sup>48</sup> A fűtés hatására megfelelő száraz klíma alakult ki.

<sup>49</sup> A kemenceváll, esetleg a kemencetest és a fal között kialakított pihenő hely (zug).

<sup>50</sup> A régi kínai fogadók fűtött alvó helye a fekvőjáratos kemence teteje (a hálóhely).

<sup>51</sup> Statikus mérnök véleménye szerint: akár harminc méter fesztávú boltozatos helység is kialakítható a tufában, ha a kőzet teljesen egészséges (repedés <szer> mentes) és ha a boltív feletti kő rétegvastagsága elégséges.

<sup>52</sup> A konkrét kemencéről nem, de a barlanglakásokban készült néprajzos tanulmány a tüzelőberendezésekről is. Lásd: Bakó Ferenc (1974): Észak-magyarországi parasztházak tüzelőberendezéseinek történeti előzményei (Az Egri Múzeum Évkönyve. XI-XII.)

A megmaradt relief egy új kemence mellett található régi kemence kémény lenyomat, amelyet megtartottam, és evvel a gesztussal kiemeltem.



58. ábra: A régi tüztér, nyitott kéménykürtővel (fotó: B.P.)

Átváltozást jelent számomra. A régi kályha fénynyalábja köré szerveződő világitó ”test” palást, a kemence formájának – fény előzményének – tükrözése. A képi absztrakció határán „csak” reliefként való megmaradása, az állapotának metaforikus megjelenítője. Utal az idő szerepére a hely állapotainak változásában.

A kéménykürtő fejfölé boruló kupolája az ég felé nyitott. Szimbólumok, a tüztér kupola fény ismétlései a térben, anyagban, rajzolatban, kiterjedésben, ritmusban. „Egy”, ugyanannak a tüztérnek a különböző létállapotot elfoglaló megtestesülései.

Horizontális síkban, a retinán belül/kívül, a történet pillanatait jelenítik meg, a formák egymás melletti létezéséről mesélnek, s annak változásait felmutatva vannak jelen a tűz használatának nyomai. Vertikális értelmezésük szerint a földi létállapot kivetülései. Tűzterek, kemencék, a fény, a világosság megteremtői az időben, térben.



59. ábra: Az első begyújtás 2008 (fotó: B.P.)

Leonardo da Vinci így ír naplójában: „*a tűz elemésztí a hazugságot, vagyis az áltudást és előhívja az igazságot a sötétből. A tűznek az a hivatása, hogy tönkretessen minden hamis tudást. Leleplezője és tanítója az igazságnak, mert ő a fény, eloszlatója a sötétnek, mely elrejtí a dolgok lényegét.*” (Hamvas, 1990. 184. o.)

Fény és sötétség. Fontos nekem ez a kettőződés-sokszorozódás során felfénylő erőhatás, amelyet a pozitív-negatív játék alapélményként megjelenít a barlangterekben. Az ismétlődés, az idő kivetülése, a ritmusfolytonosság különböző síkokon való egyberendeződése, a használók kultúrájának egymásra épülése meghatározó a térben.



60. ábra: Belső tér a kemencével, 2005 - 2008.

A térelemek szimbolikus tartalmának megerősítésére, festéssel fogom kiegészíteni ezeket a kitüntetett helyeit a térnek. A fény, a szín és a hordozó anyag által hordozott utalások a jelenvaló tartalmakat lazúrozva elmélyítik, az értelmezés így tovább rétegződik. Erre alkalmas eszköznek találok, ha a mennyezet festett mintát kap; s így a kemence fölé a Vörös kör (vörös föld), a régi kemencekürtőhöz a Fekete korong (korom) és az ablak elé, pedig a Fehér karika (mész) fog felkerülni. A festés-

sel a fényhez való viszonyuk, létük különböző állapotainak összetartozását szeretném hangsúlyozni.

A fény nyomán a felszínre bukkanva, bemutatom a barlanglakás közvetlen környezetét érintő átalakításokat. Pusztán a gyakorlati változásokat ismertetem röviden, a formák bővebb értelmezése nem célom. A lehetséges irányokról gondolkodom.

### *Külső táj (részletek)*



61. ábra: Barlanglakásom homlokzata (fotó: B. P.)

A befoglaló kőzet megnyitásával teremtek kapcsolatot a “fenti” világgal, a tájjal. A vertikális térszemlélet – a föld alatti tűz és a föld feletti ég léle(k)gzésének – megjelenítésével.

A külső térben a barlanglakás homlokzatfalának kiegészítése, valamint az új kémény plasztikai kialakítása, a korábbi elemekkel való összeépítése történik. A tűz terének fűrni kellett egy kürtőt, majd a tetejére megépítem a kőkéményt. A szárazon rakott kő spirális rakása megemeli tömegét a felszíntől. A belső teret jellemző és a tűztér kialakításában tükröződő plasztikai áramlás tovább emelkedve, itt bukkan a felszínre. A kémény magasságát, arányait a meglévő előzményekhez, és a domborzat lehetőségeit mindenképpen szem előtt tartva lehet kialakítani. Számolva a kemence működéséhez szükséges huzat biztosításával. A felszíni kürtő megformálásához a dácit és andezit tufát használlok.

A régi tüztérhez (már csak a helyéhez) kapcsolódó kémény évekkel ezelőtt megformált alakja, a kialakult növény szárak formáját, arányrendjét követi. A barlanglakás szellőztető kürtőjeként funkcionál.



62. ábra: Kéménykürtő, 2004, dacit-andezit tufa szárazon rakva (80 x 130 cm) (fotó: B. P.)

Az új tüztér kéménye a kibomló organikus szerkezetek, erőtől duzzadó rügyeit idézi. A régi és az új kürtő összekapcsolása kőburkolattal a következő évek feladata lesz. Elhelyezkedésük tovább erősíti ezt a különbséget.

Homlokzat régi maradványait megtartom, megerősítve íves alakúra egészítettem ki. A sziluett illeszkedik a dombvonulat gerincének íveihez. Évekkel ezelőtt leisztítettem a rézsútos kőfelületet a lakótérhez illeszkedő gazdasági helység tetején.

A lejtőt a főhomlokzattal egyvonalban vékony kövekből (háportya<sup>53</sup>) felrakott tám- fallal zárom le. A kialakuló rendszer tagolja és keretbe fogja a kibukkanó tufaközetet. A takaró föld megtartásával biztosítja a szigetelést. Kapcsolódik a barlanglakásom oldalába épített lépcsős feljáróhoz.

---

<sup>53</sup> Háportya: a bányaplatók felszínén vékony rétegekre töredezik a takaró kőzet. A fagy, a hőingadozás hatása ez. Régen a kőzet kitermelésénél ezt félrerakták maguknak a szegény emberek, csak a nagyméretű köveket adták el az építőknek. A lemezesen elaprózódott kőzetet saját házaik (barlanglakás) homlokzatának kialakításánál alkalmazták, sajátos karaktert teremtve. Ugyanígy építették a kerítéseket. Használták még a háportyát házépítésnél, a nagyobb méretű kövek falazásánál egalizálásra, ékelesre a sorok kiegyenlítéséhez.

A DLA keretében történő külső munkák folytatásaként az elkezdett építést a másik oldalon is támfal emelésével fejezem be. A kialakuló plasztika „szemével” pillantást vet a tájra.

### **Kóda**

*A vulkanikus hamu aláhull, kővé válik. Úgy rakódik a tájra, mint a hó, puhán betakar, télen őrzi a meleget, nyáron hűvöset ad. Felszínén megtelepednek a növények, beléhatolnak a gyökerek, aztán megrepesztik, lassan elaprózódik. Koptatja a fagy, a szél, az eső – a helyén marad időtlenül – Kő. Élő – lélegzik, ha kiszárad szinte porlik, újra száll, lebeg; kapillárisaiban víz áramlik, ha a felszíni nedvek átszivárognak a mélyebb üregek felé, rögtön megjelenik benne az élet; tűz hatására könnyen olvadó hamu alkotói üvegcspepekké keményednek. Az áramlást nem akadályozza nehézségével. Jó melegágya a kenyérnek, kerámiának, minden tűz által átlényegülő dolognak, mert maga is az által keletkezett. Kíégetve ugyanolyan vörös lesz, mint az agyag és megváltoztatja tulajdonságait, már nem porlik, nem málik. Egészségét megtartani szellőztetve lehet, fűtve, akár kemenceként, akár lakóhelyként.*

*A kő pólusai, mint a bőr pólusai lélegeznek. A lehelet időtlen és illanékony (emberi) párája elegyedik, átható lesz. A lélek időtlensége találkozik az anyag időtlenségével, s mivel lényegileg azonosak megnyílnak, összeolvadnak. A befogadás misztériuma nyitott, befogadó, ez a mélység.*



# Utószó

A művészet hétköznapi gyakorlatban való megélésének kísérlete nem fejeződik be. A folyamatban magam is átalakultam. A változás során az alábbi gondolatok körüljáráására, realizálására tettem kísérletet:

- a természet és az ember egységének felbomlása együtt áll a spirituális-szakrális gondolkodás profánná válásával
- az egység helyreállításának egyik lehetséges módja a művészet, a művész feladatának átértékelése
- ennek általam választott útja egyfajta konkrét térformálás, ami az elveszett egység helyreállítását célozza meg – holisztikus művészet
- az elfelejtett szimbolika éreztetése, a terek szakrális állapotának visszaállítása teremthet olyan kereteket, amelyek visszaállíthatják a vertikális érzékelést, ezzel együtt spirituális élményeket gerjeszhetnek.

Az élet terének a természet teréhez hasonló időmérték szerinti művelése, az időtlenség pillanatának kiterjedését, a nálalét érzését generálja. Vizuális káosz virtuális valóságában egy földi sziget.

Rohanó életforma, időhiány, megfelelési kényszer/nyugalom, szemlélődés, szabadság. Nincs új a nap alatt. Minden kultúra megszületése hordozza az átalakulás bizonytalanságát. Most is ugyanilyen változások előtt állunk, egy új rend, egy kultúra keresi megnyilatkozási formáit. A környezetünkben látjuk a változásokat, kénytelenek leszünk alkalmazkodni. Az ilyen időkben mindig a gyökerekhez nyúl vissza az ember. Közösségben könnyebb, azonban az egyéni felelősség nem átruházható.

Ebben a léthelyzetben is érvényes üzenettel bíró gondolatokat a keresztény szerzetesi életformával kapcsolatosan fogalmazta meg *Békési Sándor*. Itt a barlangterekkel kapcsolatos érzéseimet, szándékaimat látom megjelenni a sorokban. „Az esztétikai gondolkodás területén is a váltás ebből következően óriási: *az esztétikum az*

*etika területére helyeződik át; a szekularizációt elősegítő, pusztulásra ítélt anyagi művészet, az ars vulgari helyett az ars vivendi, a tökéletes élet megvalósítása lett a cél (Mt 24, 1-2). A szép immár jóként Isten tökéletességéhez való arányában válik izgalmassá azok számára, akik a kivonulásnak, s ezzel együtt az őrzésnek és művelésnek nagy kísérletét vállalták.*

Minden történelmi kor válságának idején megfigyelhető a vissza-újrendezés igényének megjelenése és ez együtt járhat a Természethez való visszatérés gyakorlataival. Ez az életforma egyik lehetséges változataként jelent meg. A keresztyén kultúrában a kivonulással megvalósított élet, az esztétikummal is szoros összefüggésben van. Számomra ez a szemlélet a mostani ökológiai, fenntartható modellek megvalósítása kapcsán újra gondolkodásunk elemévé válik.

A kivonulással túlléphetünk korunk teljesítmény-munka centrikus közéletéből is. Visszaszerezhetjük a lét ünnepi, kegyelmi megélésének lehetőségét. (7. melléklet)

Noszvaj, 2009. április 17.

# Képjegyzék

1. ábra: Krisztus elkülöníti a Négy Elemet a világban (The Encyclopedia of Sign and Symbols nyomán).....	14
2. ábra: A csillagszféráig nyúló, korong alakú Föld képe. Német fametszet a 16. sz.-ból, amikor a Föld gömbölyűsége már ismert volt (Deutsches Museum, München). 16	
3. ábra: A szférák (Andreas Cellarius metszete, 1668. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest).....	20
4. ábra: Leonardo da Vinci rajza.....	22
5. ábra: Isamu Noguchi: játszótér makettekkel, 1941 k.....	28
6. ábra: Michael Heizer: Water Strider Of The Effigy Thumli Sculptures (Illionis, USA; a szerző fotója).....	29
7. ábra: Richard Long: Walking a Line in Peru, 1972 (a szerző fotója).....	31
8. ábra: Harvey Fite: Opus 40 (New York, USA; a szerző fotója).....	32
9. ábra: Herbert Bayer: Mill Crack Canyon (Kent, Wasington, Usa) (fotó: Herbert Bayer).....	32
10. ábra: Herman de Vris: Növényszentély, sanctuarium, 1997, Münster.....	34
11. ábra: Louis G. le Roy: Ökokatedrális, Heerenveen, Hollandia (a szerző fotója)..	35
12. ábra: Mel Chin: Újraéledő Föld, 1990–93. Növények, ipari drótkerítés (a művész fotója 1993-ban), Saint Paul.....	36
13. ábra: Ágnes Dénes: Fa-hegy – Egy élő időkapzsula – 11 000 Fa, 11 000 Ember, 400 Év, 1992–96, Ylöväarvi, Finland.....	37
14. ábra: Ágnes Dénes: Búzamező – Ellentét, 1982 (a szerző fotója).....	37
15. ábra: A Vízeshalmok, MAMÜ.....	40
16. ábra: Isei Amemya, 1972.....	44
17. ábra: Egyiptomi falfestmény. Az élet vizét körülvevő növényekkel.....	47
18. ábra: Barokk kertek.....	49
19. ábra: Subalyuk barlang bejárata a Hór -völgyben.....	53
20. ábra: Kailászanátha-templom (fotó: Massimo Borchi/Archivio White Star).....	54
21. ábra: Macsi-hegy buddhista kolostor (fotó: Cultural Relics Publishing House, Peking).....	55
22. ábra: Kappadókiai táj (fotó: Erdal Yazici).....	56
23. ábra: Kaptárfülkék Királyszéke, Szomolya (fotó: Baráz Csaba).....	58
24. ábra: Kápolnabejárat, Mátraverebély–Szentkút (fotó: B.P.).....	59
25. ábra: Kács, birkahodály (fotó: B.P.).....	60
26. ábra: Gáboros Barlanglakások, Noszvaj, Mátyás tér (fotó: Bakó Ferenc).....	61
27. ábra: Szomolya barlanglakás Fotó: Bakó Ferenc .....	62
28. ábra: Hajlék, fűzfa, Ø 8m x 4m, Farkaskő NBME, Gyergyószárhegy, 2006.....	65
29. ábra: Eric Miralles: Iqualda temető.....	66
30. ábra: Farkaskő NBME Panorámakép 2004 (fotó: B. P.).....	67
31. ábra: MAMÚ munka 1982-ből	32. ábra: Farkaskő NBME
1999.....	68
31. ábra: MAMÚ munka 1982-ből	32. ábra: Farkaskő NBME
1999.....	68
33. ábra: Horváth Ottó belsőpanoráma 1 (fotó: Horváth Ottó).....	69

34. ábra: Horváth Ottó belsőpanoráma 2 (fotó: Horváth Ottó).....	70
35. ábra: Horváth Ottó: Pentaton obscura, 2000, riolittufa (600 x 170 x 200) (fotó: Horváth Ottó).....	71
36. ábra: Farkaskő NBME Kert 2002 (A Pagony tájépítész iroda közreműködésével készült).....	73
37. ábra: Madártávlat, Farkaskő NBME 2006 (fotó: B. P.).....	76
38. ábra: Életkép, a barlanglakások Noszvajon 1960 körül (fotó: Bakó Ferenc).....	77
39. ábra: Farkaskő NBME, Udvarok (fotó: Horváth Ottó).....	77
40. ábra: Rügy, 1992, fazekasagyag 960°C oxidáció, O 20 x 35 cm (fotó: B.P.).....	81
41. ábra: Tórusz, 1999, samott 1250°C redukció (O70 x 20 cm) (fotó: B.P.).....	81
42. ábra: Torzó, 1993 samott 1250 °C red. 110 x 45 x 25 cm (fotó: B.P.).....	82
43. ábra: Termés, 1999 papír grafit szén akril A/4 (fotó: B. P.).....	84
44. ábra: Termés, 1999 samott 1250 °C,kokszos égetés, 50 x 50 x 70 cm (fotó: B. P.).....	85
45. ábra: BOLY I. 2003 bronz (15 x 7 cm), BOLY II. 2003 bronz (15 x 7 cm).....	86
46. ábra: BOLY III. 2003, bronz (15 x 7 cm) (fotó: B. P.).....	86
47. ábra: BOLY III fotógramm (Fotó: Bölskey Miklós).....	87
48. ábra: Abroncsvirág, hordóabroncs (120 x 70 cm) 2003; Térspirál, hordóabroncs (150 x 100 cm) 2004 (fotó: B. P.).....	88
49. ábra: A Búboskemence „Lenyomata” (fotó: Horváth Ottó).....	91
50. ábra: Tervek 2005.....	92
51. ábra: A belső tér átalakulása (45m <sup>3</sup> ) 2005–2006 (fotó: B. P.).....	93
52. ábra: A belső felület megfeszítve.....	93
53. ábra: Bhádszá egyik cellájában fogadalmi sztúpák találhatóak (fotó: Massimo Borchini/Archivio White Star).....	95
54. ábra: A kövek spirális építése önhordó szerkezetet eredményez .....	96
55. ábra: A kemence épülése 2006–2007 (fotó: B.P.).....	96
56. ábra: A padka fűtőjáratának kialakítása.....	98
57. ábra: A fűtőjázat betapasztásának fázisai, a lefedett tér 2007–2008 (fotó: B.P.).....	98
58. ábra: A régi tűztér, nyitott kéménykürtővel (fotó: B.P.).....	100
59. ábra: Az első begyújtás 2008 (fotó: B.P.) .....	101
60. ábra: Belső tér a kemencével, 2005 - 2008.....	102
61. ábra: Barlanglakásom homlokzata (fotó: B. P.).....	103
62. ábra: Kéménykürtő, 2004, dacit-andezit tufa szárazon rakva (80 x 130 cm) (fotó: B. P.).....	104

# Mellékletek

## 1. melléklet.

Ökotáj, 37-38. sz 2007. 119-138. o.

Táncos Vilmostal beszélget Régheny Tamás: Határhelyzet

A kétféle tudomány

T. V.: Igen, ezzel én is egyetértek. A belső képeket, a szimbólumokat nem szokás tudománynak nevezni, legalábbis a tudomány közkeletű definíciója szerint. Ma a tudomány alapja az arisztotelészi intellektuális gondolkodás, aminek lényege, hogy a külső “valóságnak” világosan körülhatárolt, definiált jeleket feleltetünk meg, és ez által egy másik világot teremtve ezzel operálunk adott szabályok szerint. Ez a szemlélet elszakítja az embert a vizsgálat tárgyától, magyarul a világtól és önmagától. A forrásokat elveszített ember belebonyolódik a jelek és jelentések hálójába, amelyeket maga hozott létre.

Arisztotelésszel kezdődik a metaforaelmélet, és ez végigmegy egészen a mai legmodernebb istentagadókig, a fogalomkezelő logikai gondolkodás legfejlettebb formáig, a modern tudományig. Az arisztotelészi dualista gondolkodásmód a világ jelenségeinek konvencionális módon helyettesítőket, jeleket feleltet meg, az objektum élesen elválik a szubjektumtól, és minden megismerés visszatükrözés. Ebben a gondolkodásban a képeknek nincs más funkciójuk, mint az önkényes nyelvi jeleknek, a kép is csak “illusztrált” metafora. Ezt a szemléletet végig lehet vezetni az egész kultúrtörténeten, a görögöktől a középkori kereszténységen, majd a reneszánszon, barokkon, a XIX. századi romantikán át a pozitivistá tudományeszményig és tovább, egészen napjainkig.

A jelekről, következésképpen a tudományos szemléletről való gondolkodásnak azonban két vonulata van az ókortól kezdve: az arisztotelészi mellett ott van a platóni vonal, a platóni ideatan is, ami az arisztotelészi fogalmi gondolkodás mellett az emberiség történelmében végigfutó másik nagy hagyomány. A platóni képi szimbolikus gondolkodásmód szerint érzékelhető, rációval felfogható világunk csak utalás a tökéletes isteni világra. E két világ között a szimbólumok, a jelképek közvetítenek – itt a lényeg az, hogy *tényleg* közvetítenek, a jelek *tényleg* isteni üzenetek. Ezért a platonizmus felértékeli a képeket, valóságos üzeneteknek fogja fel azokat, amelyek mágius-misztikus módon képesek az isteni ideákat helyettesíteni. A szimbólum tehát szentség lesz, fétis, semmiképpen nem egyszerű jel. Ezt a platonikus szemléletet átveszi a kereszténység is, főleg az ókeresztény korban – de minden korban ott vannak a nagy misztikusok, akik azt mondják, hogy az a képi világ, amit ezek a szimbólumok megjelenítenek, maguk az isteni valóságok. Voltak olyan barokk gondolkodók, akik szerint például a vallás templomfalra festett képei nem helyettesítői, hanem *valóságos* megjelenései a mennyországnak, az angyaloknak és az ördögöknek. Az emberiség kultúrtörténetének ez a vonulata – ellentétben az előbb említett arisztotelészi-vel – hisz a képekben, a szent szimbólumokban. Vannak olyan korok, amelyek kifejezetten érzékenyek erre a gondolatra, ilyenkor felértékelődnek a transzcendencia

megnyilvánulásaként felfogott jelképek – a barokk és a romantika például ilyenek. Az álmot, a képzelőerő szerepét, a gyermekkor képességét, szimbólumnyelvét felértékelő romantika – gondoljunk csak Wordsworth-re – különösen közel áll hozzám. És persze vannak “józan” korok, “józan” emberek. Még az olyan egyértelműen misztikus korban is, amilyen a középkor, vannak olyan gondolkodók, akik racionálisan fogják föl a nyelvi vagy a képi jeleket, és nem látnak bennük többet, mint a “valóság” elemeinek egyszerű helyettesítőit. A középkorra azonban mégis inkább a misztikus látás a jellemző: a logikus teológiát arisztotelészi alapokon megalkotó és művelő Aquinói Tamással szembeállítható tanítómestere, Albertis Magnus, aki a középkor egyik legnagyobb misztikusa, és a jeleket úgy fogja fel, mint a transzcendencia titokzatos megjelenéseit.

*Tehát végül is a platonikus gondolatot is tudományosnak érzed.*

Szerintem hiba csak az arisztotelianus alapokra szerveződő megismerést tartani tudományosnak. Miért ne lehetne ez is tudományos, hiszen nem csak a kartézianus-gondolkodás létezik.

## 2. melléklet.

Az elhagyott parlagföldek összezáruló tábláiban saját identitásunkat veszítve, tulajdonunkat elkótyavetyélve menekültként bolyongunk a tájban. Ma még reálisak a félelmek: *„Feltartóztathatatlanul távolodunk: a tegnapi remények újkorszerű tünetményétől, ami némely felvetések szerint 1789-től 1986-ig tartott – most is működik? „Mindennemű nyugati irányú elmozdulás ellenére sem lehet nem észrevenni, hogy valahol utat tévesztettünk. De ebben nem állunk egyedül: hat kontinens népessége utazik velünk – az antarktiszi pingvineket is beleértve. Ki ne gondolna az ilyen szavak hallatán honunkra:» Lehet, hogy túlérzékeny vagyok, hisz a hanyatlás epicentrumában élek. Minden alvilágba vivő út itt vezet; ide torkollik most az Acheron. A közösségi élet a teljes széthullás állapotában van. A tudományok tökéletesen hermetikussá váltak, más tudományok művelői számára is érthetetlenek. Az üzleti élet éppoly korrupt, mint a politika. Hihetetlen mértékben növekszik a brutalitás és a bűnözés, akárcsak az utcák, a közlekedési eszközök, sőt a lakások elhanyagoltsága, szennyezettsége és biztonságának hiánya is. A hazugság – hirdetések formájában is – a napi élet alapelemévé vált. Tűnőben van a nyelvi kifejezőképesség, terjed a nyilvános érintkezés közönségsége és vulgaritása, az elevenség eltompult semmibevétele, a nevelés mindennemű kísérletének összeomlása és a múlt ebből eredő elfeledése. Mintha az emberek elsüllyedtek volna a működtetés és használás Nirvánájába”* (Chargaff, 1981-ből idéz Tillmann, 1992, 56. o.)

## 3. melléklet.

Békési Sándor (2003): *A Keresztyén esztétika teológiája* (PhD-disszertáció, Károli Gáspár Egyetem Hittudományi Kar, Budapest).

*„A hit és az értelem szembeállítása azon arisztotelészi megállapításon alapul, miszerint az ismeret csak az értelem két logikai módszerével: a rávezetéssel (inductio), vagy következtetéssel (syllogismus) szerezhető meg. Ezeken nyugszik napjaink tudománya, mondja TORRANCE. A hit útja ellenben merőben más. „A ti hitetek ne emberek bölcsességén, hanem Isten erején nyugodjék” – olvassuk Pál apostolnál (1Kor 2,5), s azt tapasztaljuk, hogy különbséget tesz szószerinti bölcsesség (wordly*

wisdom) és az isteni fogalmak (divine term) között, melyek által a Lélek segítségével a valóság és nem egy szubjektív állítás fogalmazódik meg. A patrisztika korának felfogását ebben a tekintetben ÉZSAIÁS figyelmeztetése határozza meg: „Ha nem hisztek, sohasem értetek” (Ézs 7, 9). AUGUSTINUS, aki óriási szerepet vállalt a hit és az értelem szintézisében, hasonlóan vélekedett: „Nem a megértést kell keresnünk, hogy higgyünk, hanem a hitet, hogy megértsünk.” A nagy szintézist később AQUINÓI TAMÁS kísérelte meg azon az arisztotelészi állításon, miszerint semmi sincs az értelemben, ami nincs meg először az érzékekben. Ez az összekapcsolási kísérlet lehetetlen lett volna, ha ARISZTOTELÉSZ nem nyit kaput a hitbeli feltevéseknek a tudomány előtt. „Az ember csak akkor tud valamit tudományosan, ha meggyőződés (pisztisz) is van benne, azaz ha ismertek előtte a legfőbb okok (arkhai); ha ezeket nem ismeri jobban, mint a végső következtetést, akkor csak véletlenségből lehet tudománya”. Ezek a megállapítások nemcsak az episztemológia, hanem az esztétika; nemcsak a tudomány, hanem a művészet számára is érvényesek és nagy jelentőséggel bírnak, hiszen a szép megismerésének feltétele sem csupán a látottakra és hallottakra korlátozódik. Sőt inkább az Isten- ember-világ személyes kapcsolatának átélésében és e tapasztalatainak újjáteremtésében rejlik. Ezért a művészet is tudomány, valamint hittudomány; az esztétika erkölcs és liturgia is egyben, egyszóval a fentebb említett viszonyrendszerben az élet egészét kell, hogy érintse.”

#### 4. melléklet.

Forián Szabó Noémi (2003): *Plastica Dreams, Miről álmodik a szobrászat, avagy átok ellen művészetet* (Műcsarnok, Budapest).

Műveiknek szerzői üzenetei mára eggyé váltak az „új” fogalmával. A néző értelmezések provokálása és totális felszabadtítása következtében a „kinyílt műben” – a szabadság áráként –, ahogy azt alkotóik kívánták, a mű végtelen „jelentésmezőin” a néző távolság(tartás) az és irányérzéke veszett el. A szerzők lelkes, szállni vágyó, de a Művészetért megdolgozó nézőt képzelhettek el maguk elé. Ma úgy tűnik, hogy a Nagy Művészeti Forradalom (avantgarde) nézői azonban nem dolgoztak eléggé, és a lelkesedésük is alább hagyott (vagy fordítva). A 20. században folyamatosan táguló művészetfogalom két irányba hatott. Egyrészt: párbeszédet generált a monológok hivatott világában, és létrehozta a „nézői diktatúra” cenzúráját. Azzal a kondícióval: a szerző „elveszett”, a néző bármit megtehet. Másrészt: a felvilágosodás óta felnevelt, „műértő” közönség számára a kortárs képzőművészet fogalmát enigmatikussá, nevetéssé vagy egészen érdektelenné tette. Azzal a kondícióval: a mesterségbeli tudás elveszett, a művész bármit megtehet. A közönség tehát nemcsak megoszlott, de nagyon különböző vizuális-kulturális nyelvismeretekkel rendelkezik. Ez a probléma szintén a hetvenes évek óta alakítja a művészet útjait, de most mintha egyszerre több folyó fölött épülne a híd. A ma üzenetküldői ugyanis nem (csak) a művészet totalitás mivoltára igyekeznek rámutatni, mert posztmodern értelemben (a nézői fantáziát igénybe véve) ezt minden műalkotás megteszi. Vagy (csak) a totalitás fogalmát provokálni, mint minden „úttörő” szellemiségben értelmezett „modern mű”, mert úgy tűnik, ez az út már véget ért. Vagy (csak) a kortárs, „élő” gondolatokat és érzéseket az ábrázolás útján „ízre szedve” elmesélni, mint minden „posztmodern mű”, mert úgy tűnik, közönség helyett nézői diktatúra van. A „mesét” kevesek unják – többek nem értik (még-már). Hanem e nagy feladat optimista-kiszolgáltatott lázadóiként különféleképpen próbálnak „a nézőhöz” közel férközni, és valamit neki „néző szerző-

ként” is üzeni. Ez a szerzői üzenet mindig körülír, meghatároz egy feladót: a szerzőt, és legalább egy, a szerző által eleve elképzelt címzettet (nézőt). Olyat, aki (szintén) figyel. A művek ezért akár „szerénységükkel”, akár „hangosságukkal”, de először a figyelmet kívánják felkelteni. Ha pedig odafigyelünk, kiderül, hogy nemcsak szembesítenek valamivel, de állást is foglalnak valamiben, mégpedig oly módon, hogy beleszólhassanak az életünkbe.

## 5. melléklet.

Bukta Imre válaszai az Országépítőben (2001/2. m.) számára feltett kérdésekre. E gondolatok alapján mindenkinek, aki művészettel foglalkozik, át kellene tekinteni a lehetséges saját viszonyulását a művészethez:

*1 – A művészet jelenlegi és kívánatos feladata a gyógyítás volna. A szenvedést kell enyhíteni, s fenntartania a bizalmat s a reményt. Művészettel győzni jó ideje már nem lehet.*

*„Eszményi viszony” politikához, valláshoz, tudományhoz és gazdasághoz elképzelhetetlen, indokolhatatlan. Info kultúra művészetnek nem oszt szerepet pont hu.*

*2 – Beuys – és Hamvas Béla is vallja: egyedül érdemes élet a művészi – értsd: a teljesség ígézetében élt. Művészet és közönség viszonya indifferens (privát).*

*3 – Művészetet nem kellene oktatni. Amúgy sem kellene oktatni. Abba kellene hagyni.*

*4 – Hagyomány az, amit annak akarunk, pusztán azért, mert élni csak azzal tudunk, amiből vagyunk. A nemzeti értékrend, éppen mert értékrend, nemzetek feletti. A nemzetek feletti értékrend meg persze nemzeti, mert nemzetek nemzik. A magyar művészet elhivatottsága tehát értelemszerűen nemzetek feletti.*

*5 – A művész elkötelezettsége, ha jól gondolom, éppen a szabadságának vállalásában, szabadsága, pedig éppen elköteleződésében nyilvánul meg. Napi feladata tehát örök feladat, mint ahogy örök feladata is napi. (Bukta, 2001/2)*

## 6. melléklet.

Ha erre figyel az ember, számomra iránymutatóak Lőrinczné dr. Thiel Katalin előadásában összefoglalt Hamvas-gondolatok: „... Az átvilágított életrend törekvését az állandó nyitottságra, megszólíthatóságra és fedetlenségre „parabola-lét”-nek is nevezi Hamvas Béla: „Életem legnagyobb erőfeszítése – írja –, hogy az örök ismétlés körét parabolává tudjam szétfeszíteni.” (idézi Hamvas, 1987. 189. o.) Érthetővé válik a hasonlat, ha megjelenítünk szemünk előtt egy elképzelt koordináta rendszerben egy parabolát. Látni fogjuk, hogy a parabola „csúcsa” a horizontális (x) és a vertikális (y) irány metszéspontjában van, a két szára pedig, mint két kitárt kar, nyitott az univerzum felé. Az elmozdulás több irányban is lehetséges, de minden elmozdulás egyszerre jelent „mozgást” az időben (horizontális) és „mozgást” az örökkévaló lényeg felé, (vertikális) a mélység és a magasság felé. A parabola-lét a „nyitottság” okán ugyanakkor a legkiszolgáltatottabb és legsebezhetőbb állapot is.” (Lőrinczné Dr. Thiel, 1999.)



## 7. melléklet.

Újra Békési Sándor (*Békési*, 2003) írásából ragadok ki egy részletet, amelyet fontosnak tartok a hétköznapi gyakorlat művelésében.

Rudolf Bohren, aki a művészetet úrnapi jelenségnek tartja, jogosan hívja föl figyelmünket arra, hogy az ünnep kettős értelmű: egyrészt öröm és gyönyörűség a munka abbahagyása, valamint az elkészült mű felett, másrészt viszont egyfajta böjt is.

„Minden ünnep magában rejt valamilyen lemondást. Ünnepelni annyi, mint valamit abbahagyni. *Aki ünnepel, az önmagára talál, annak van ideje, az időt nyer magának.* Aki ünnepel, az áttöri az idő-szegénység ördögi körét... Ünnepelni annyi, mint úrrá lenni az idő fölött.” (Rudolf Bohren: *Böjt és ünnep. Meditációk művészetéről és aszkézisről.* Ford. Ablonczy László, Szabó Csaba. Budapest, 1998, 35. o.)

Ehhez még hozzátehetjük, hogy az ünnep kezdet is. Aki ünnepel, az imádkozik és böjttől, s úgy készül a nagy feladatra. Az imádságban és böjtben fogant mű Isten áldásából ered, nem pedig csak úgy, belülről, az emberből jön. Az ihlet a Lélek érkezése, aki nem alkalmazkodik sem rendeléshez, sem munkaidőhöz, hanem a *veni creator Spiritus* imádsága útján adja önmagát (Jak 1, 17). „Nem azé, aki akarja, se nem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené” (Róm 9, 16). Az *epiklészisz* tehát nyitánya az alkotás *maga-idejének*.

# Naplójegyzetek

## *Gondolatmorzsák a múltból, a jövőről*

*A szellemtermészet időtlenségéből következően az idő minden dimenziójában létező, egylényegű kell, hogy legyen. Ezért az üzenet „helyes” kódolása a kor nyelvezetére való fordítás. Ez megnyilatkozik minden az univerzális tudást hordozó kultúrában és az azt közvetítő megjelenítésben, azaz korszerű művészetben, megformálásban. (A független szellem számára a megtestesülések sora lehet egy pillanat?)*

*A jelként „jelenésként” értelmezett formák és azok kompozíciója, erőltetett-e, ha ezek egymásmellettsége a hely már meglévő adottságaiból indul ki; illetve azokat felhasználva utal a kozmikus világképre – annak elemeit megidézi. Tiszta formai viszonyrendszer megteremtése univerzális, tehát kozmikusnak is magyarázható*

*Érdemes lenne megnézni a csillagképek és a meglévő formaállapot esetleges egyezéseit; kikeresve, megjelölve a tájékozódás koordináta pontjait.*

### **2006.**

08. 17.

– A gép megnyújtott mozdulat, felnagyítja a gondolatban elindított lendületet – teljesen más mozgássor, teljesen más eszköz.

– A tér „spermicid” állapota, mikor a lehetőségek megjelenésével a fejlődés irányai nyitottak. A durván kifaragott belső köpeny magán hordozza az első mozdulat, a teremtés megvalósulásának pillanatát.

– *Matifu (Takács Máté)* szerint a művészet lényege a rákérdezés és az ennek során megélhető játékosság a teremtés gesztusának (elengedhetetlen) része. Umberto Eco gondolatait idézve: „így a mű és a nyitottság közti dialektikában a mű megmaradása a kommunikáció lehetőségeinek, egyszersmind az esztétikai élvezet lehetőségeinek a biztosítéka. A két érték feltételezi egymást és szorosan összetartozik (míg a konvencionális üzenetben, például egy útjelzésben a kommunikatív tény az esztétikai tény nélkül áll fenn, a kommunikáció kimerül a referátum felfogásában, s az ember nem tér vissza a jelre, hogy a szervezett anyagban élvezze a megszerzett közlés hatékonyságát). A nyitottság a mű különösen gazdag és fordulat teli használatának biztosítéka, amelyet az emberi civilizáció a legnagyobb értékek közé sorol, mivel kultúránk minden adottsága arra indít bennünket, hogy a lehetőség modusában értsük, érezzük, *lássuk* a világot.” (Eco, 1998. 229. o.)

– A kialakuló formacsírák egymásmellettsége a „rendezettség” sokféleségét rejtik.<sup>54</sup>

08. 28.

---

<sup>54</sup> A felszabadult szubjektivitás önmaga ellentétébe csaphat át, s akkor az „individuum likvidálja önmagát”. Ezért ez a fajta, a hagyományos narrációval szakított, modern művészet kétértelműségben osztozik: egyrészt valóban felszabadít az élvezeti, de ugyanakkor hamis világból az élhétő élet igazsága felé; másrészt viszont hámjait szétbontva, szabadjára engedi a disszonanciát, s egy új barbárság szövetét építi. *Theodor W. Adorno* (1998. 63–67. o.): *Az elbeszélő helye a kortárs regényben* (Budapest).

– A lendület a forma (negyed gömb) terének létrehozásakor jelenik meg, hatása felerősíthető, összeköti a két teret (kell-e a „karika” kiegészítése vonalban az első két helyen?)

– A színes kövek használata (piros háportya átmenetesen)

– A víz tükröződésének játéka, a fény-árnyék mozgalmassága.

– Továbbgondolva a tér lehetséges fejlődését: **Tűz-víz- gőz**

*A hármasság megjelenése: felső világ – ég, táj ideál, középső világ – az épített negatív térben a tűz tere; alsó világ – a víz tere; – benne egy tengelyoszloppal.*

1. A víztükör mindenképpen kiegészítője a tűz terének. (Engedés-kiáramlás-befogadás – káosz és kezdet). Az égitestek járása az évkörben – nappal, holddal, (az arab csillagászat így a vízben megfigyelhető – tükröződő, camera obscura – csillagképek mozgását vizsgálva jutott felismeréseire).

2. Az izzasztó fülke kapcsolódása a megtisztulás szerves része. A tűz-víz- gőz hármasságban gondolkodva elengedhetetlen, természetes-indokolt.

Kő – gomolygó hamu mélység.

Tűz – tiszta, feszes forma erős gesztusok között.

Víz – lépek egyet, lábam alatt tükörben ég.

Gőz – kemencém izzik, minden nedves sistereg.

A tűz terének létrehozása, előkészítése a következő évek munkájának. Az együtt gondolkodók közösségi, kiinduló tereként megteremti lehetőségét a folyamatos munka szervezésének, élettérként való használatának. (Hetente minimum négy napot dolgozom a barlanglakáson, mi ez, ha nem életforma?)

08. 29.

– Első homlokzat: háportyával felrakott bejárati oszlop; agyagos szigetelésű tető, lapkó fedéssel; visszaöregített vakolat, színezett, csákányozott; dréncsöves víz-elvezetés, takarófóliával kiegészítve.

– fa kád körbe rakva aprókavicsban – vízmedence;

– fűtési technikák: légfűtés, vízfűtés + kemencék (főzés, sütés)

– rajz digitális

– A nyílászárók belső osztásai térbe-felületre rajzolnak, mindig az évkör napjárásának megfelelően (mogyoró fényterelők – karórács tölgy keretben – fonadék, ritmus)

– A felszíni vizek elvezetése szárítana az egész belső felületen, a falak egymáshoz kapcsolódása, épülése; az összegyűlő víz elvezetése a ciszternák kivágása

– A vizes „edények” kialakításának lehetőségei: 1. agyag simítófelület; medencefólia; 10-15cm agyag belső burkolat; kőburkolat. 2. beton simítófelület, medencefólia, betonban rakott faragott kő. 3. fakád besüllyesztve

– Kapu, feljázat, lépcső vízjárattal

09. 02.

– Az emberpár köré szervező+dő tér; a férfi (pozitív), nő (negatív) formajáték kettősének megnyilvánulásához a tér mennyezetén körbefutó faragott boltív kialakítása szükséges, amely egyé fészíti a teret. Mindkét vég ívesen kapcsolódik (esetleg oszlopfővel?) a feszülő oldalfalhoz.

A kemence levegőfűtéses, központi csövezésű, bukólangos sütős + takaréktűzhely. A belső központi kémény korongozott samottos forma.

## 2007.

– Hiszen a pillanat akár egyedi, akár állandó képtelenség megragadni sokféleségét/ egyidejűségét; mindenki számára saját olvasatát hordozza – ezért megismételhetetlen. A halhatatlan lélek számára örök időben létező vagy/és mező (mint a tér és idő kapcsolódásában megnyilatkozó anyag)

02. 12.

– a levegő fűtés bordái mehetnek a kemence köpenyében, vagy egyszerűen a járatok visszafordulnak az ülőpadka alá (itt jelenik meg valamilyen ritmusban a nyílások rajzolata).

– a tüztér érintése, padka burkolat

02. 19.

– A térbelső faragása analóg a lélek tudatalatti szintjeinek megtapasztalásával, az idő elmossa a korlátokat- ez a média más ritmus képlet alapján tárja fel mélységeit, értékeit.

03. 14.

– Platón barlang hasonlata vajon a föld alatti építészet mai képviselőit hogyan inspirálja?

07. 27.

– A világ hierarchikus rendje a különbségek érzékelésének képességéből adódhat.

12. 02.

– Egyterű búbos, kőlapokból (kapcsolva, mint minden kályha, belső tapasztással), vassütővel a gyors hő leadáshoz (magnövelt felület), platnis tüztér.

## 2008.

01. 13.

1. a mennyezet felületének megfeszítése, fehérre meszelése megemeli a tér magasságának érzetét, egyúttal a meszelés tudatosítja kontúrából adódóan a tér horizontális mozgását-torzulásait.

2. a padlószint hagyományos (trágyás, agyagos) tapasztása, a kemence ülőpadkájának tapasztása kijelöl (elkülönít) a kő terében – irányt ad – vertikális mozgást gerjeszt, ellenben megbontja az egységes kő felületet!

3. ebben az esetben viszont rettenetesen felerősödnek a kő megmunkálásának, a forma kialakításának nyomai, a véső-vájó mozdulat, rajzolat.

01. 20.

– Mindennap kint vagyok. Kölcsönkértem a lézeres vízszintezőt, kijelöltem krétával a horizontot. Lehet meditálni, mi a szervező erő. Azt hiszem a mennyezetet megjelenő rajz elég a különböző minőségek (térrészek) összekapcsolásához.

– Elvehetem az időt gyermekeimtől, saját önös kibontakozásom (művészi) érdekeit szem előtt tartva, az Ő most megélhető, a Velük átélhető pillanat rovására, életük kibontakozásának esélyeit csorbítva? Igen, hiszen életésélyeik megmaradását cé-

lozza az egész program a tájban. A Magam tökéletesedése vissza sugároz, s a tapasztalat átadásakor a magasabb rendű tudás átadását, közvetítését teszi lehetővé; így Ők is jobban fejlődhetnek. (Ha mindezt le tudom fordítani az Ő nyelvükre, s ha mindezt van/kerül elegendő IDŐ – később már nem kérdeznek, nem bújnak az emberhez. Az érzelmi intelligencia ugyanolyan fontos része, tudása a világnak, s mint minden tanítás időben érik, ismétléssel vésődik.)

Az etikai konfliktusok *Albert Schweitzer* szerint sem feloldhatók, az ember vállalja a felelősséget. Az etika mindig fontosabb volt számomra a filozófiánál. Földi Péter, a rend egyre erőteljesebb felismerése alapján az 1970-es évek elejétől tiszta etikával áthatott sajátos világot kezdett felépíteni festményein, mely világot mindközben élte/éli is. Az emberi sors lényeges kérdéseire vonatkozó tudást keresi szakadatlanul, így alkotásainak – elsősorban önmagára vonatkozóan – megtisztító, feloldozó szerepet szán. A deszakralizálódó világ rémisztő hidegének és magányának tudatában hívja meg környezetének érző, lelkes lényeit a világ megmentésére.

02. 23.

– Elkészítettem a félgömbkupola sablonját (kemence), elkezdem a behúzást az ívnek megfelelően, az építés közben az érzésem az, mintha állandóan hátrafelé faragna az ember.

02. 25.

– *Korompai Péterrel* megbeszéltem a kemence tűzterének kitapasztását, a legjobb: kövér agyag, lótrágyával keverve (nem zsugorodik, nem reped, jól tapad; a kiégő szerves anyag laza szerkezetet hoz létre; az agyag keményre ég, ezért tartós).

03. 03.

– Kitaláltam a K. P. javaslatát hogyan lehet megvalósítani. Szerinte az egész padozatot fűthetővé kellene tenni. Ez a tűztér átalakításával megoldható, mélyebbre és nagyobbra kell vágni, onnan lehet sűberes elzárással oldalirányba körbevinni járatot, amely összeköti a már kivágott „virágszirmokat” egy rendszerré. Még a „felfelé” áramlást is ki lehet alakítani a járatoknál.

04. 07.

– Örület, még mindig a kemencét építem. Végtelen folyammá változik az idő.  
– „Azoknak a legrövidebb és legzaklatottabb az életük, akik a múltból megfélelkeznek, a jelennel nem törődnek, a jövőtől félnek, s midőn eljutnak végórájukhoz, akkor: későn fogják fel a nyomorultak, hogy oly sokáig voltak elfoglaltak, s közben nem csináltak semmit.” (*Seneca*, 1997. 43. o.)

04. 27.

– Ha hazaértünk Pécsről befejezem a kupolát. Kőmozaikból készült sztupa, mint egy óriás mutatóujján a barázdák, úgy szaladnak kőspirál redői a formán.

05. 12.

– Befejeztem a kupolát, ugyanúgy, ahogy eddig végig kapcsoltam a köveket. Az így kialakuló fémháló biztosítja a kövek stabilitását, még a tűz anyagot tágító mozgásában is merevíti a formát. Az egész belső felületet trágyás agyaggal kitapasztottam.

– Kőüreg, kertálm, tájoldódás, vízmező, széljárat, napfonat, földerő

06. 06.

– Hálózatok kora, ami nem kerülhető meg. Lehetőség a hasonló gondolatok egymást erősítő, egyidejű jelenléte a világban. A zártság, a bezárkózás a belső energiák áramlásának ellenében hat. Tudatosítani kell az egyéni életterv jelentőségét. Mindenkinék.

– *Füzesi Zsuzsa* keramikus heroikus kísérlete, hogy az anyag és a szellem egyesítésével megújítsa az agyag alkalmazásának lehetőségeit, vagy inkább fenntartsa, igazolja életerejét, csodálatra méltó. Hiszem, mert hinni kell benne. Minden megismerhető, ami teremtett. Kutatásában magányos, helyzetében tudományos állásfoglalásra kényszerült. Szerencsére *Füzesi* hihetetlen módon emocionális lény, aki rendszerező képességét együtt tudja használni lényének kozmogóniát érzékelő részével.

06. 15.

– Ezek a megközelítési szempontok hihetetlen energiákat morzsolnak le belőlem, mert egyszerűen a csinálás közben másként érzékelem a dolgok és fogalmak között feszülő éles különbséget, amely törként szaggat. Szobrászként a térben sokkal inkább a (ön)megismerés törekvése mutatja a választható irányokat. A kevesebb több, megközelítése mentén alakulnak és minimalizálódnak mozdulataim

09. 27.

– Rezsonya Kata DLA-dolgozata ugyanazt a kérdéskört járja körül, amivel én foglalkozom. A hely és a tér viszonyának változását vizsgálja a művészet kontextusában. Nagyon alapos, inspiráló.

10. 02.

– begyűjtás a kemencébe

**2009.**

Minden növekedik, folytatódik...

„Ez fontos, hiszen a természetben tér nincs, csak hely van; a geometriában nincs hely, csak tér van. A hely csak konkrét lehet, mert időben változó, individuális, ezért megnyilatkozása megismételhetetlen – egyedi. A tér csak absztrakt lehet, mert időtől független, univerzális, ezért változatlan – egzakta.” (Hamvas, 2002. 52–59. o.)

# Köszönetnyilvánítás

**Témavezető:** Colin Foster, DLA szobrászművész, egyetemi tanár

**Segítőim, tanácsadóim:**

Berzy Ágnes, Borgó (György István Csaba), Eröss István, Földi Péter, Füzesi Heierli Zsuzsa, Gálhidy Péter, H. Szilasi Ágota, Horváth Ottó, Lőrinczné Dr. Thiel Katalin, Mohácsi András, Molnár Péter, Szikra Renáta, Dr.Kalcsó Gyula, Karmó Zoltán.

**Támogatóim:**

SZÜLEIM: Dr. Balázs Sándor és Majzik Erzsébet.

CSALÁDOM: Tátrai Vanda Virág, Balázs Boróka Anna, Balázs Kamilla Manna,  
Balázs Lili Rózsa.

FARKASKŐ NBME, EKF, NKA, NCA.

**Köszönöm megértő támogatásukat, segítségüket!**

# Irodalomjegyzék

- Albanese, Marilia (2001): *Az Időtlen India*. Officina'96 Kiadó, Budapest.
- Almási Miklós (2003): *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Helikon Kiadó, Szekszárd.
- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Bakó Ferenc (1972): *Kőházak és barlanglakások Észak-Hevesben*. Heves Megye Múzeumi Évkönyve, VIII–IX.
- Bakó Ferenc (1977): *Bükki barlanglakások*. Borsodi Kismonográfiák 3. Herman Ottó Múzeum, Miskolc.
- Bakó Ferenc (1997): *Remetebárányok (Mátraverebély-szentkút)*. Építéstörténeti tanulmány, különnyomat a *Ház és Ember* 12. kötetéből.
- Baráz Csaba (2004): *A Bükkalja ősi kövein*. Eger Körzete Kistérségi Társulás, Eger.
- Batár Attila (2005): *Láthatatlan építészet*. Ab Ovo Kiadó, Budapest.
- Barrow, D. John (1998): *A Művészi világegyetem*. Kulturtrade Kiadó, Budapest.
- Beardsley, John (1998): *Earthworks and beyond*. Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris.
- Békési Sándor (2003): *A keresztyén esztétika teológiája*. PhD-disszertáció. Károli Gáspár Egyetem Hittudományi Kar, Budapest.
- Beuys, Joseph (1978): Felhívás az alternatívára, [www.bocs.hu/3part/ertsey-02-03.htm](http://www.bocs.hu/3part/ertsey-02-03.htm), (2009. 03. 05.).
- Bernáth J. Alex (2007): *Környezeti nevelés a művészet eszközeivel (Land art)*. *Új Pedagógiai Szemle*, 2007/03.
- Bischoff, Ulrich (1990): A nagy gesztustól a kis gesztusig. Megjegyzések az anyag fogalmának változásához az utóbbi húsz év képzőművészetében. In: *Ressource Kunst. Erőforrások. Újra értelmezett elemek a művészetben*. (megjelent a *Ressource Kunst*, Du Mont, Köln, 1989 című kiállítás budapesti bemutatása alkalmából). Műcsarnok, Budapest. 7–13.
- Buji Ferenc (1999): *Az emberré vált ember*. \*IGEN\* Katolikus Kulturális Egyesület, Budapest.
- Bukta Imre (2001): Ezredfordulós Szimpozium. Körkérdés a művészetről. *Országépítő*, 2001/2. Melléklet.
- Buttlar, von Adrian (1999): *Az angolkert. A klasszicizmus és a romantika kertművészete*. Ford. Havas Lujza. In: Békési Sándor (2003).
- Burckhardt, Titus (2000): *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Arcticus Kiadó, Libri Artis I, Budapest.



- Deli Ágnes (2005): *A Táj és a Tájművészet-értelmezésének különböző lehetőségei különböző nézőpontokból*, DLA értekezés, MKE Szobrász szak, Budapest.
- Capra, Fritjof (1990): *A fizika taója. A modern fizika és a keleti miszticizmus közötti párhuzam feltárása*. Tercium Kiadó, Budapest.
- Cassirer, Ernst (1933/2000): *Mitikus, esztétikai és a teoretikus tér*. Vulgo, 2000/1–2.
- Chargaff, Erwin (1981): Allmacht und Ohnmacht der Naturwissenschaften. In: Tillmann, J. A. (1992): 56. o.
- Coomaraswamy, K. Ananda (2000): *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Arcticus Kiadó, Libri Artis I, Budapest .
- Elekes Károly (1983): *Tájművészet*, „Benned éljen a mű”. *A Hét*, 1983. május 27.
- Eliade, Mircea (1999): *A szent és a profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Eliade, Mircea (2001): *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Eliade, Mircea (2006): *Mítoszok, álmok és misztériumok*. Cartaphilus Kiadó, Budapest.
- Erős István (2008): *A természetművészet különböző megközelítési módjai keleten és Nyugaton*, DLA értekezés, PTE Művészeti Kar, Képzőművészeti Doktori Iskola, Pécs.
- Ertsey Attila (2001): *Joseph Beuys Felhívásáról*. [www.bocs.hu/3part/ertsey-02-03.htm](http://www.bocs.hu/3part/ertsey-02-03.htm) (2009.03.10).
- Filozófiai kislexikon (1970): Kossuth Kiadó, Budapest.
- Forián Szabó Noémi (2003): *Plastica Dreams, Miről álmodik a szobrászat, avagy átok ellen művészetet*. Műcsarnok, Budapest.
- Fuchs Péter (2005): *A környezet szennyezéséről*. Sculptural Design. Isamu Noguchi kiállítása. Seattle Art Museum, USA 2005. június 9–szeptember 5. *Balkon*, 2005/9.
- Géger, Melinda (2000): *Nagyatádi Szoborpark – A Nagyatádi Nemzetközi Faszobrász Művésztelep*.  
[www.nagyatadiszoborpark.hu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=15&Itemid=44](http://www.nagyatadiszoborpark.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=44) – 74. (2007. 11. 23.).
- Gellér Katalin - Keserü Katalin (1987): *A gödöllői művésztelep*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Goudsblom, Johan (2002): *Tűz és civilizáció*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Gombrich, E. H.(1972): *Művészet és illúzió*, Gondolat, Budapest.
- Guénon, René (1939/1993): *Metafizikai írások I–II–III*. Farkas Lőrinc Imre Kiadó, Budapest.

- György Péter (2004): Az utópia ígéretéről a heterotópia bizonytalanságáig. *Tér és Hely – az esztétikai tapasztalat lehetőségei a globalizáció korában*, In: *Beszélő*, 1. sz. <http://beszelo.c3.hu/04/01/13gyorgy.htm> (2009. 02. 17.).
- Janousek, Ivo (1994): *A táj tudata: a tudat tája*. In: *Természetesen* (1994): 48–68. o.
- Jay Martin (2000): *A modernitás látásrendszerei*. *Vulgo* 2000/2-1.
- Hamvas Béla (1990, szerk.): *Anthologia humana – ötezer év bölcsessége*. Előszó. Életünk Könyvek, Szombathely.
- Hamvas Béla (1992): *Patmosz II. Cseresznyét szedni*. Életünk Könyvek, Szombathely.
- Hamvas Béla (1994): *Tabula smaragdina, Mágia szutra*. Életünk Könyvek, Szombathely.
- Hamvas Béla (2002): *Arkhai*. Medio Kiadó, Budapest.
- Hegyí Lóránd (1990): *Utak az avantgárdból*. Tanulmányok kortárs művészekről. Jenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- Heidegger, Martin (1995): *Bevezetés a metafizikába*. Matúra, Budapest.
- Horváth Ottó (1999): *A noszvajai felső-pocem kultúra kr. u. 1999, Képtár kövek és dombházak*. Egészség nevelés alternatívái, Konferencia, Elhangzott előadás írott anyaga, EKTF Pedagógia Tanszék szervezésében, 1999, Eger.
- Kacsvinszky József (1942/1995): *Kelet Világossága I–II–III*. Kötet Kiadó, Nyíregyháza.
- Kay Jeanne (1988): *Az ószövetség természetfelfogása*. In: Lányi – Jávör (2005, szerk.)
- Karsai Gábor (2003): *Filozófia és ökológia. Ökotáj*. 2003. 31-32. sz.
- Kepes György (1979): *A látás nyelve*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Keserű Katalin (1998): *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran Kiadó, Budapest.
- Keserű Katalin (1994, szerk.): *Természetesen*. Természet és Művészet Közép-Európában. Múcsarnok, Budapest.
- Kubler, George (1992): *Az idő formája*. Gondolat, Budapest.
- Lányi András (2003): Ökopolitika és hagyomány. *Ökotáj* 2003. 31-32. sz.
- Lányi András – Jávör Benedek (2005, szerk.): *Ökoetika, Környezet és etika*. Szöveggyűjtemény. L'Harmattan, Budapest.
- László Ervin (2006): *Káoszpont, Válaszút előtt a világ* Budapest Klub Alapítvány, Kossuth Kiadó.
- Lőrinczné Thiel Katalin (1999): *Az „antropológiai alapállás” megvalósítási kísérlete Hamvas Béla életművében*. <http://filozofia.ektf.hu/anyagok/1999/thiel%20katalin.doc>.
- Magyar Organikus Építészet (1992) Kiadta a Kós Károly Alapítvány.
- MAMŰ. *Marosvásárhelyi Műhely 1978–1984. Tegnap és Ma*. Barátság Művelődési Központ és Könyvtár, 1990, Százhalombatta.

- Masaru Emoto (2005): *A víz rejtett bölcsessége*, Édesvíz Kiadó, Budapest.
- Merleau-Ponty, Maurice (1995): *A látható és a láthatatlan. Enigma*, 1995/4
- Merleau-Ponty, Maurice (2007): *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan – Szegedi Egyetem Filozófia Tanszék, Budapest.
- Mcevilley, Thomas.(2007) *Táj-filozófia: Agnes Denes*. Balkon, 2005/10.
- Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin (2007, szerk.): *A tér*. Kritikai antológia. Terc Kiadó, Budapest.
- Naess, Arne (1988.): *Önmegvalósítás, avagy a világban-való-lét ökológiai megközelítése*. In: Lányi András – Jávor Benedek (2005, szerk.)
- Németh László (1989): A reform. In: Békési Sándor (2003): 177. o.
- Noguchi, Isamu (1949): Proposal to the Bollingen Foundation. Ford. Rezsonya Katalin. In: Rezsonya Katalin (2007): 93–95. o.
- Pap Gábor (1997): *Fényhymusz Kappadókia barlangszentélyeiben*. Design & Quality, Budapest.
- Pogacnik Marco (1996): *Artist and Healer of the Earth*. [www.aranyhidreiki.hu/Pogacnik.htm#](http://www.aranyhidreiki.hu/Pogacnik.htm#); 2008. 01. 12.
- Rapaics, Raymund (1986): *A magyarság virágai*. Reprint. Állami Könyvterjesztő Vállalat, Budapest. Rezsonya Katalin (2007): Tér és hely az alkotófolyamat és a műalkotás kontextusában. DLA-értekezés, PTE Művészeti Kar, Képzőművészeti Doktori Iskola, Pécs.
- Renfrew, Colin (1973/2005): *Before Civilization*, London, Pimlico
- Rényi András (2005): Test és tér között: Giacometti és a nehézkes hermeneutikája, In: Bordács Andrea (szerk.): *A tér a szobrászatban, a szobrászat tere*, Műcsarnok, Budapest. 7–20.
- Réti István (1996): *A nagybányai művésztelep*. Budapest : Kulturtrada.
- Rezsonya Katalin (2007): *Tér és hely az alkotófolyamat és a műalkotás kontextusában*, DLA értekezés, PTE Művészeti Kar, Képzőművészeti Doktori Iskola, Pécs.
- Sabján Tibor (2002): *A búbos kemence*. Terc Kiadó, Budapest.
- Scarpari, Maurizio (2000): *Az Ősi Kína*. Officina'96 Kiadó, Budapest.
- Seneca, Annaeus Lucius (1997): *Az élet rövidségéről*. Seneca Kiadó, Budapest.
- Schumacher, F. Ernst (1991): *A kicsi szép. Tanulmányok egy emberközpontú közgazdaságtanról*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Steiner Rudolf: *Hármas tagozódás és szociális bizalom. (Tőke és Hitel) Országépítő*, 1990/3.
- Sturcz János (1994): *Természetesen... Magyarországon*. In: *Természetesen* (1994): 151–211. o.

- Szabó Levente – Nagy György: *Odalent*. A tanulmány a BME Építészmérnöki Karán készült, a Középület tervezési Tanszék számára. A Nagy György és Szabó Levente által szervezett alkotóhét nyitóelőadásának szerkesztett, képileg rövidített változata. [http://archivum.epiteszforum.hu/muhely\\_utopia/Odalent.pdf](http://archivum.epiteszforum.hu/muhely_utopia/Odalent.pdf), (2006. 05. 10.).
- Szikra Renáta (2006): *Ökokatedrális, növényosztály. Balkon*, 2006/3.
- Szikra Renáta (2007): *Kerti séta időben és térben. Balkon*, 2007/6.
- Szikra Renáta (2008): *Hortus Conclusus, Balkon*, 2008/1.
- Szombathy Bálint (1994): A művészet és a természet összejátszásának főbb tendenciái a délszláv kulturális térségben. In: *Természetesen* (1994): 254–272. o.
- Táncos Vilmosmal beszélget Régheny Tamás (2007): *Határhelyzet, Őkotáj*, 37-38. sz. 2007. 119-138. o.
- Thoreau, Henry David (2008): *Walden*. Fekete Sas Kiadó, Budapest.
- Tillmann, J. A. (1992): *Szigetek és szemhatárok*. Holnap Kiadó Kft. Budapest.
- Tillmann, J. A. (1997): *Távkerterek*. A Nyugalom tengerén túl. Kijarat Kiadó, TEVE könyvek, Budapest.
- Tolnay Imre (2003): *Geometria és gesztus a kortárs festészetben*, DLA értekezés, PTE Művészeti Kar, Képzőművészeti Doktori Iskola, Pécs.
- Varga Ferenc (2004): *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiák korában*. Egy tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején. Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti Kar, doktori dolgozat.
- Wróblewska Hanna (1994): *Művészet és természet a kortárs lengyel művészetben*. In: *Természetesen* (1994): 94–118. o.
- Varga Judit (2006): Zöldellő szigetek, Bernáth J. Alex fotográfus [www.lelegzet.hu/archivum/2006/03/3427.hpp](http://www.lelegzet.hu/archivum/2006/03/3427.hpp); 2006. 05.10.
- Vris Heman de (1993): *meine poesie ist die welt. aus der heimat. von den pflanzen.* (katalógus) Stadtische Sammlungen Schweinfurt, Stadtische Galerie Würzburg, galerie d+c mueller roth stuttgart. Ford. Szikra Renáta. In: Szikra Renáta (2006).
- Zolnay Vilmos (1983): *A művészetek eredete*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

### **Egyéb források:**

- Art portál: Land art Magyarországon [artportal.hu/lexikon/fogalmi\\_szocikkek/land\\_art\\_magyarorszagon](http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/land_art_magyarorszagon); (2006. 10. 05.).
- Kert: [lexikon.katolikus.hu/LINKEK/LINKKKKK/LINKKE/27KERT.HTML](http://lexikon.katolikus.hu/LINKEK/LINKKKKK/LINKKE/27KERT.HTML); (2006. 10. 05.)
- [www.ecokathedraal.nl](http://www.ecokathedraal.nl), (2007. 11. 19.).
- [www.ecologicalart.net](http://www.ecologicalart.net), (2007. 11. 19.).

[www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org), (2007. 11. 19).

[www.jgytf.u-szeged.hu/tanszek/matematika/speckoll/2001/boy/](http://www.jgytf.u-szeged.hu/tanszek/matematika/speckoll/2001/boy/) - 21k , (2009. 01. 15.).

[www.gothic.hu/maganyterulet\\_buddhizmus\\_szellem.html](http://www.gothic.hu/maganyterulet_buddhizmus_szellem.html), (2009. 03. 01.).

# Szakmai önéletrajz

1967-ben születtem Mezőkövesden.

## Tanulmányok:

1986–91 Magyar Iparművészeti Egyetem tanár – kerámia szak  
1991–94 Janus Pannonius Tudományegyetem, Képzőművészeti Mesteriskola,  
Kerámiaszobrász szak  
Mestereim: Schrammel Imre, Keserű Ilona  
1991-től FISE -1995-től MAOE tagság  
1995-től tanítok az Eszterházy Károly Főiskola rajz-vizuális kommunikáció  
tanszékén  
1997-ben egyik alapítója vagyok a FARKASKŐ Noszvaji Barlang Művészte-  
lep Egyesületnek, azóta dolgozom a tervek, munkálatok szervezésé-  
ben, megvalósításában.

## Egyéni kiállítások:

2008 – KERT, Parti Galéria, Pécs (Gálhidy Péterrel, Kotormán Lászlóval)  
2004 – Vitkovics-ház, Kepes Vizualis Központ, Eger  
2003 – Parti Galéria, Pécs  
1999 – Kerámia Múzeum, Frechen, Németország (Kemény Péterrel); Városi  
Könyvtár, Eger (Földi Péterrel)  
1998 – De la Motte Kastélyszálló és Oktatási Intézet, Noszvaj (Tátrai Vandá-  
val)  
1997 – EKTF Pincegaléria, Eger  
1996 – Parti Galéria, Szolnok (Füzesi Zsuzsával); Ifjúsági Ház, Eger (F. Ba-  
logh Erzsébettel)  
1995 – Kálai Kunst Galerie, München, Németország (Horváth Gabriellával,  
Polyák Jánossal)  
1992 – Fiatal Iparművészek Stúdió Galériája, Budapest (Brinkus Katával)

## Közös kiállítások:

2008 – 60 év Rajzoktatás Egerben, Kepes Vizualis Központ, Vitkovics-ház,  
Eger  
Net work 21c, Art Festival, Korea  
2007 – Land art kiállítás, Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély. Szervező: Corvinus  
Egyetem, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Károlyi József Alapít-  
vány  
XIII. Országos Rajzbiennálé, Salgótarján  
2006 – Tükröződés, Nemzetközi Kerámiaszínpozion kiállítása, Parti Galéria,  
Pécs  
XIX. Kerámia Biennálé, Pécs

- Az EKF tanárainak kiállítása, Dulánszky Galéria, Pécs  
 2005 – Az EKF tanárainak kiállítása, Csók Galéria. Budapest  
 2004 – Az EKF tanárainak kiállítása, Miskolc  
 2001 – Tavaszi Tárlat, Salgótarján  
 2000 – Szobrászat Pécs, Mór  
 1999 – Szoborkiállítás, Kepes Vizuális Központ, Vitkovics-ház, Eger  
 Napfogyatkozás, Rárós-Kenyere part, Hódmezővásárhely  
 Téli Tárlat, Salgótarján  
 1998 – XV. Kerámia Biennálé, Pécs  
 Farkaskő NBME kiállítás, Kepes Vizuális Központ, Vitkovics-ház,  
 Eger  
 1997–99 – Derkovits-ösztöndíjasok évi beszámoló kiállításai, Ernst Múzeum,  
 Budapest  
 1997 – Országos Grafikai Biennálé, Miskolc  
 Aktszobrok, Parragh Szalon, Budapest  
 Partisták, Parti Galéria, Pécs  
 1996 – XIV. Kerámia Biennálé, Pécs  
 1994 – Mesteriskola kiállítása, Magyar Ház, Berlin (Németország)  
 Mesteriskola kiállítás, Art Expo, Budapest  
 XIII. Kerámia Biennálé, Pécs  
 Kis szobor, Vigadó Galéria, Budapest  
 1992–94 – Képzőművészeti Mesteriskola éves záró kiállításai, Parti Galéria,  
 Pécs  
 1992 – XII. Kerámia Biennálé, Pécs  
 1991 – MIF Diplomakiállítás  
 Talentbörse Handwerk, München (Németország)  
 1990 – Schrammel Imre és tanítványai, Hamburg (Németország)

### **Díjak:**

- 1998 – Művelődési Minisztérium Különdíja, XV. Kerámia Biennálé, Pécs  
 1997–99 – Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj  
 1992–94 – Moholy-Nagy László Ipari Formatervezési Ösztöndíj

### **Szimpozionok:**

- 2005 – Tükröződés, Kerámia szimpozion, Siklós  
 2004 – Kék-Sárga, Kerámia szimpozion, Siklós  
 1992 – Kerámia szimpozion, Mecklenburg, (Németország)  
 1990 – SZÍN-Szimpozion, Siklós

### **Farkaskő NBME programok, szimpozionok:**

- 2009 – KERT, KIÁLLÍTÓTÉR – TELEPÍTÉS, ÉPÍTÉS (Norvég pályázat)  
 2008 – FÉNY XII. szimpozion, Nemzetközi találkozó  
 ZENE XIII. szimpozion (október)  
 2007 – Tavaszi találkozó Borsos M. Művészetéért Alapítvány, Fénybánya

- Farkaskő NBME Táj és Művészet” Nemzetközi Land-art kiállítás, Fehérvárcsurgó. Szervező: Károlyi J. Alapítvány, Corvinus Egyetem Tájvédelmi Tanszék, MKE Szobrász Tanszék
- Balázs Péter: Farkaskő NBME – előadás, Régióközi Nemzetközi Kapcsolatok, Partium Keresztény Egyetem, Nagyvárad (Románia). Szervező: PKE Képzőművészet és Grafika Tanszék és VAN Kutatóműhely
- FÉNY XI. szimpozium, Farkaskő NBME, Noszvaj
- 2006 – HAJLÉK IX. Fűzfahajlék-építő szimpozium a Borsos Miklós Művészetért Alapítvány meghívására (Gyergyószárhegy, Erdély), Nemzetközi szimpozium a Babes-Bolyai Egyetem Képzőművész hallgatóival VIRADHUTA X. szimpozium.
- Fénybánya- Farkaskő NBME üvegolvasztó projekt
- 2005 – Horváth Ottó: Farkaskő NBME. Előadás, Tájépítészeti konferencia Nagyharsány
- Balázs Péter: Farkaskő NBME. Előadás, Siklós, Nemzetközi Kerámia szimpozium
- 2004 – SZÉL-KŐ-VÍZ VIII. Farkaskő szimpozium
- Horváth Ottó: „Kicsi tájcsitáj” – kiállítás
- 2003 – TŰZ – TÉR – TÁJ VII. Farkaskő szimpozium
- Horváth Ottó „Belső tájépítészet” – kiállítás, Noszvaj
- 2002 – ÖSVÉNYEK – KERTEK
- 2001 – SZÉL – KŐ – VÍZ
- 2000 – KŐFALAK – KÉMÉNYKÜRTŐK
- 1999 – Belső tájrendezés
- 1998 – Közösségi terek, határok szimpozium
- Farkaskő NBME Szobrászai Kiállítás, Kepes Vizuális Központ, Eger
- 1997 – Alapítás. A környezet megtisztítása

### **Pályázatok:**

- 2006 – NKA egyéni ösztöndíj (DLA-munkaprogram)
- British Council, Anglia, múzeumpedagógiai tanulmányút
- 2004 – NKA egyéni munkaprogram támogatása (Siklós szimpozium)
- 2003 – Eger m. j. v. Önkormányzata kiállítástámogatás
- 1997–2008 – A Farkaskő NBME céljainak megvalósításához a program, a pályázatok kitalálásában, megírásában vettem részt.
- Támogatóink voltak: NKA Képzőművészeti Kollégium, NKÖM, NCA, Autónia Alapítvány, Ökotárs Alapítvány, Heves Megyei Közgyűlés, Eger m. j. v. Polgármesteri Hivatala, Philip-Morris Dohánygyár Rt. Eger, Kárpátok Alapítvány, Noszvaj Önkormányzat, Phare

### **Köztéri munkák:**

- Ivókút, 150 x 80 x 80 cm (sómázás kerámia) Siklós – megsemmisült.
- Brusznai Árpád-emléktábla, 120 x 90 cm (dombormű, sómázás kerámia) Veszprém.



### **Sajtómegjelenések:**

Aknai Tamás: Nagy dolog a kicsi... (*Echo*, Kritikai szemle, Pécs, 2006/2, 11. o.)

Líceum TV, Eger: Huta (2006), Nemzetközi szimpozium (2006), Portré (2004).

Lénárd Anna: A mag és a Hold (*Echo*, Kritikai szemle, Pécs, 2003. dec. 5–6. szám, 53. o.).

Bebessi Károly: A kerámiaszobrász fényjátékai (*Dunántúli Napló*, 2003, nov. 21. 7. o.).

JPTE Képzőművészeti Mesteriskola Katalógus 1992, 1993, 1994.

