

# Balanyi Zoltán: DLA disszertáció szinopszisa

## *A szobrászi munkám alapvetései, és művészetelméleti háttere*

Az ember és a kő – a „kő” ontológiája – a kő, mint a teremtés emlékezet – a kőszobrászat teleologikus volta – a kő és mintakép – a mintakép emanációja.

Szellemi öröklétbe ágyazottságunk igazi lényegünk,<sup>1</sup> ebből kell fakadnia a művészetnek, ebből kell eredeztetnünk a szobrászatot is. Hogyan lehet a teremtetlen létből való eredeztetést a szobrászatban megcélozni? A bányanyers kő, a folyómederből kiemelt kavics (alkotóelem) a belőle épített mű, a teremtett világ szellemi arcából is örököl. Ilyen és hasonló kérdésfeltevésre, felismerésre jutottam évtizedes kontemplatív munkám és személyes művészeti kutatásaim során. Ez a felismerés határozta be disszertációm kereteit. Ezen keretek között kívánom bizonyítani a felismerés érvényességét, alkotáslélektani aspektusait, művészetelméleti vonatkozásait. A XX. századi katolikus misztikusok (Simone Weil, Edit Stein) tézisei nyomán, meggyőződésemé vált; nem csak értelmünk homályosult el, s nem csupán akaratumk vált hajlamossá a rosszra, de képzeletünk is bűnbe esett. E gondolat köré íródik művészi hitvallásom: a művészet a képzelet morálja, hozzájárulás a teremtés realitásának, inkarnációjának beteljesítésére, helyreállítására. Isteni bizonyosságot kereső szobrászként alapvető fontosságúnak tartom a vertikális irányú átszellemülést, transzcendens kapcsolatot a Teremtővel, ennek a kapcsolatnak a lényege az Ő teremtői volta, és az én teremtményi minőségem. Azt állítom, hogy a mai világunkban működtetett posztmodern megközelítés ellenére, hogy valamennyi irányzat új teljességkonceptióval<sup>2</sup> áll elő, magában kevés, és sík jellegű, mert szellemi szinten pusztán horizontális mozgásra ad lehetőséget, és ezért nem elegendő a szobrászi kiteljesedéshez. „Mert valóság és misztika édestestvérek, mert a valóság túl van a tényeken, és a tények innen vannak a valóságon.”<sup>3</sup> E dimenzióban egy olyan principális (őseredeti) „lét-tér” jön létre, ami gazdagabb a természettudományos dimenzióánál, és egyfajta többlet születik. Ennek a transzcendens kapcsolatnak az eredményeként utalhatok a szobor ontológiai feltöltöttségére, szakralitására, létében való gyarapodására. Ezzel azt is állítom, hogy ez a két sík egymásra vetíthető fedik, és nem kioltják egymást, de ami még ennél is fontosabb, hogy ez által gazdagodnak. Paradigma értékkel bírt számomra az felismerés, hogy míg az egyik leghatásosabb posztmodern gondolkodó a francia Jean-François Lyotard egy „új pogányság” ideológiáját alapozza meg, addig honfitársa Paul Virilio az „isteni örökkévalóság” és a természettudományos időfogalom egymásra vonatkoztatásával válaszolja fel „Az eltűnés esztétikáját”.<sup>4</sup> Nem csupán a művészetek idővonatkozásainak új megközelítését jelentette számomra, hanem az Isteni örökkévalóság – idő – időtlenség – (színről színre látás) problematikájának legmodernebb megfogalmazását, és ezen időfogalom szobrászi megjelenítésének lehetőségét. E disszertáció keretei nem nyújtanak lehetőséget arra, hogy ezen időfogalom filozófiáját teljes egészében feltárjam. Amire szorítkozhatom: e filozófia teoretikus, illetve a személyes alkotómunka vonatkozás rendszerének feltárása. Számomra a mű igazi léthatalma csak vallásos mű esetén valósulhat meg. Ezért szobrászatomban arra törekedtem, hogy a befogadót túlemeljem az érzékileg felfogható kő, és vésőnyomok szintjén, egy másfajta realitásba, ebben az esetben a megmunkált kő ontológiai karaktere ugyanolyan lesz, mint általában minden szimbólumé, egyé válik azzal, amit szimbolizál.<sup>5</sup> Ez a tétel számomra nem a konzervatív értelemben vett vallásosságot, vallásos ikonográfiát (ábrázolási kánont) takar, - mert ez levált jó száz éve a művészetről<sup>6</sup> -, hanem azt a fajta szakralis feltöltöttséget, ami nem kötődik ábrázoló

<sup>1</sup>Varga Zsuzsa, (1992): Kenyér, víz, Új művészet, (idézet: Türk Pétertől) 92/6. 61. o.

<sup>2</sup>Hegyí Lóránd, (1986): Avantgarde és transzavantgarde, Magvető könyvkiadó, (Budapest). *Avantgarde és transzavantgarde* 10. o.

<sup>3</sup>Török Endre, (1983, szerk.): Beszélgetések Pilinszky Jánossal, Magvető Könyvkiadó, (Budapest). *Beszélgetések Pilinszky Jánossal* 8. o.

<sup>4</sup>Beke László, (1992): A szűk kapu, (tanulmány a Budapest Galéria, Szűk Kapu c. kiállítása kapcsán)

<sup>5</sup>Molnár István, (1989) : Az ikonosztáz és ami mögötte van. *Művészet*, 89/2. 9. o. 6.-9. o. folyt. 61.-62. o. *Művészet*

<sup>6</sup>Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet*. <http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita..aspx>

jelleghoz, vagyis szellemi (pneuma) üzenetet hordoz. Florenszkij azzal, hogy nagyon kemény kritériumokkal állítja szembe a műalkotást, alátámasztja állításomat. Nézete szerint az előbb említett ontológiai feltöltöttségnek, mind profán, mind vallásos műre igaznak kell lennie, ha ezeknek a követelményeknek nem felel meg nem egyéb, mint tárgy. Coomaswamy tradíciót előtérbe állító művészetfilozófiája<sup>7</sup> is segített, saját művészetelméleti gondolkodásom letisztulásában. Ezen a ponton a megértés szempontjából még egy nagyon fontos vonulatot kell felvezetnem - Aquinói Szent Tamás, Simone Weil, Edit Stein, P. Teilhard de Chardin, Anada Kentish Coomaswamy, Paul Virilio - féle vonulatot. E felvezetésből is látható, hogy szellemtörténeti felvezetésről van szó, ahol nem feltétlenül fogok idézni, az összes szerzőtől, leginkább az általuk képviselt filozófiai megközelítés áll legközelebb az én általam fontosnak tartott tételekhez. Illetve a saját magam által leírt tételek, azokon az egyetemes felismeréseken alapulnak, amelyekre az előbb felsorolt szerzők jutottak.

Ezek a felismerések egy olyan benső utazásra invitáltak, amely nem más, mint a „benső csend”, megközelítése, és ez a csend csak kontemplatív módon valósulhat meg. Szobrászatom egyik legfontosabb feladatának tekintem, hogy a *primordiális* igazságot felfoghatóvá tegyem, és megjelenítsem az archetípust.<sup>8</sup> Simone Weil a szakralitás elméletét alkalmazva, munkáim egyfajta „űr” megteremtésére irányulnak. *Űr*, amelybe Isten behatolhat, és kitölthet. Felfogásom szerint a szakrális művészet lehetősége és feladata ennek az *Űr*nek a létrehozása. Az *Űr* kontempláció útján, csak a benső csendben valósulhat meg. A kortárs művészetben a csend a zenével kapcsolódik össze, én azt gondolom, hogy filozófiai értelemben, a „csend” a szobrászatban is fellelhető. Ezért fog megjeleni a „csend filozófiája”, mint fogalom a továbbiakban, ezen a ponton erős keleti hatás realizálódik szobraimban, de ennek a témának a kifejtése a második fejezetben lesz megtalálható.

### Miért éppen kő?

Ma, amikor a valóság eltűnése kapcsán a dimenziók, és az ábrázolás válságáról beszélhetünk, újra előtérbe kerül a formák keresése. A formák keresése, az idő keresésének, a konkrét forma újra feltalálásának technikájává vált.<sup>9</sup> Ezáltal a szobrászat - világgépi viszonylatban - újra az ember önértelmezésévé válik. Ki vagyok én? Ki az, aki fontos számomra, tehát nem *mi*, hanem *Ki*?

A műanyag végérvényesen emancipálta az embert a természettől.<sup>10</sup> Ha ez így van, és mégis a *primordiális* igazságot akarom kimondani akkor, egy őseredeti anyagot kell választanom, ez számomra a kő. Az *eredeztetés* misztériumának megjelenítéséhez legalkalmasabb „teremtett” anyag a kő, mely az ember létállandóságának a jelképe, a teremtés emlékezte! A „teremtett” szón van a hangsúly, ezért nem lehet műanyag, mert nem teremtett anyag, hanem emberi okoskodás eredménye, minden anyag múlandó a kő is, de „teremtett”, ezért lét távlatai gazdagabbak, valamint a közvetítési idő lényegesen hosszabb, mint a műanyag esetében. Ez azt jelenti, hogy aki kővel dolgozik, valami olyan üzenetet közvetít, ami állandó érvényű kell legyen, tanúságot, kell hordozzon, vinnie kell a maga „kis keresztjét”. A *mű*anyagnak már a neve is árulkodó nem valós *mű*. Ezért beszélek a kő teleologikusságáról. Ezért éppen kő! A forma újra értelmezésének, újratemtésének szobrászati lehetőségeit, iskolateremtő mesteremtől Bencsik Istvántól tanultam.

A fejezetekről; az első fejezet: *A kőkultúra áttekintése*, (az ember önértelmezésének aspektusából) a történelem folyamán végigvezetve, nem törekedtem abban az értelemben teljességre, hogy minden kis mozzanatot feldolgozzak és értelmezzek, csak a szobrászatom szempontjából fontos mozzanatokot kívánom feldolgozni. Természetesen jó magam és a kő kapcsolatáról, de tágabb értelemben véve az egész emberiség és a kő kapcsolatáról szól. Arról a szavakkal alig elmondható metafizikai kapcsolatról, (a „kő” ontológiája - teleologikussága) ami

<sup>7</sup> Coomaswamy, C. A. K. (2000): A keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest). *A keresztény és keleti művészetfilozófia*

<sup>8</sup> Andrae, W. (1936): Keramik im Dienste der Weisheit. In: Berichte de Deutschen Keramischen Gesellschaft, *Keramik im Dienste der Weisheit*. XVII, 1936. dec., 623. o.

<sup>9</sup> Virilio, V. P. (1992): Az eltűnés esztétikája, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám, (Budapest). *Az eltűnés esztétikája*.

<sup>10</sup> Uspenszkij, U.L. (2003): Iskariós-Paulus Hungaricus, Kiadó, (Budapest). *Az ikon teológiája*.

évezredekén keresztül fennállt a teremtő és teremtményei (alkotók) között, valamint a teremtmények, műveik, és befogadók között.

A második fejezetben, amely a *A szobrászi munkám alapvetései, és művészetelméleti háttere* címet viseli. A művészetelmélet, amelynek szemléletéről szólok, csak az aktív és kontemplatív életet ismeri el emberinek, azaz élet, melynek egyetlen célja az élvezet, ember alatti.<sup>11</sup> Próbálok a szobrászatról, mint hivatásról, a hitről, Istenről, szakralitásról írni. A hitre, mint munkám táptalajára tekintek, és rá kívánok világítani alapvető szerepére, mely nélkül elképzelhetetlen a hivatásszerű munka. Erre a tapasztalatra épül művészetelméletem, és minden, ami a szobrászmunkához lelkileg szükségeltetik. Ebben a fejezetben taglalom azt a különösen szoros, de egyben pusztán emberi logikával érthetetlen transzcendens kapcsolatot, amely az ember és a kő között realizálódik. Valamint próbálok kicsit behatóbban írni a kövek „életéről”, létéről, „lelkületükről”, és a szobrász életében betöltött szerepükről. Itt írok, (de nem csak ebben a fejezetben) a természettudomány és a transzcendens világ kapcsolatáról abban az értelemben, ahogyan e kettő folyton együtt lélegzik és él, nem kizárva egymást, hanem kiegészítve, kvázi erősítve, többletet adva. Ebben a részben fogalmazom meg, e két sík egymásra vetülését, pontosabban, a transzcendens vetül a természettudományosra, és az ennek következtében esetleg megjelenő ontológiai feltöltöttséget leírni, az én munkámra vonatkoztatva. Azért írom azt, hogy esetleg, mert nincs jogom saját munkámat bármivel is felruházni, ami nem emberi, hanem ember feletti, még akkor se, ha megkapja ezt az ember feletti átlényegülést, ha megkapja úgyis megjelenik, ha nem akkor hiába mondom. Florenszkij teleologikus gondolkodását ültettem át a szobrászatomra, a szellemiségéből próbálok gazdagodni, és beépíteni valamit munkáimba.

Részletesen beszámolok a DLA program előtt, és a program alatt készült munkáimról, tehát ez idáig megszületett szobrászati produktumomról, és ezek tapasztalatairól, valamint szobrászati „fejlődésemről”. A két fejezetnek természetesen vannak átfedései, egymásra épülnek egyik sem áll meg magában, ezért fel-fel, bukkannak ismerős dolgok, egyikben is, másikban is, egymásból.

#### *Szobrászi munkám alkotáslélektani aspektusai*

„Kőfal, Asztallal és Kavicsokkal” című szobrom kapcsán foglaltam össze azokat az alkotáslélektani aspektusokat, melyek szobrászati produktumaim egészére érvényesek.

1. A bányanyers (hasadt felületű) kövek, kavicsok - kiemelésük pillanatától -, örökölnék a teremtett világ szellemi arcából. Konkrét értelemben ezek munkám alapelemei, motívumai. Elvont értelemben Isten önközlését, a vele való szellemi közösséget, a „teremtés” képességét egyfajta mozdulatlan elkötelezettséget jelent számomra. Különösen érdekes a repedt kövek esetében, mert az emberi törekenység, sérülékenység szimbólumaiként jelennek meg. Magamon érzem a teremtés, a lét békés tekintetét valami különös, finom benső megkülönböztetés ébred bennem.

2. Amikor hasítom a követ, észreveszem, hogy a kő már előkészült a leendő környezetével való azonosulásra. Nem csak a helyével való azonosulásra készül elő, hanem a formájával való azonosulásra is, abban az értelemben, hogy közli, hogy hasad, mi fér bele.

3. Nem szeretnék „kifejezni” mégis az első pillanattól tudom, a természet anatómiája,<sup>12</sup> geometria a vízszintes a függőleges a „magasság” és „mélység” okozta zajló élet áramába kerültem. A magforma, mint alapvető szoboridom (lásd: Brâncuși) az embrionális állapot formája bekerült egy tömbbe, egy oszlopba.

4. A kő fokozatosan közli önmagát, a teljességet. Van itt egy történés, mely jóindulatú eréllyel el akar válni az emberi művészi hatáskörtől. Egy önálló alkotóerő, mely mégis szeret az ember keze alatt megmutatkozni, van az illetékeségemnek egy érzékeny határa, amelyet nem szabad átlépnem, a közönségestől így válik el a szent. A munkamódotban szükség szerint váltogatom a szerszámokat. A kézi megmunkálás, hasítás, faragás, csiszolás, élő lélegző felületet

<sup>11</sup> Coomaraswamy, C. K. A. (2000): A keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest). *A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 23. o.

<sup>12</sup> Borsos Miklós, (1979): A toronyból, (tanulmányok, vallomások), Szépirodalmi Könyvkiadó, (Budapest). *A toronyból (Tanulmányok, vallomások)* 44. o.

ad. A gépi megmunkálás eredménye a holt felület,<sup>13</sup> a szellem nem tűri a mechanikus eljárásokat. Az élet és a halál egyszerre, együtt jelenik meg. Értelmezem önmagam, helyem és helyzetem.

5. Még meg nem fogant szobraim, hosszú munka során születnek, a már megfogant ideák (új Platonizmus) megfaragása közben, ekkor válik nyilvánvalóvá számomra a megszületni vágyó új idea. A szobor elkészült felfoghatatlanul sok szempont szerint alakult, és ami most itt a szemem előtt megjelenik az egy-két pillanat múlva, emlékképpé válik, elkezdődött a mintakép emanációja. A lelkem (pszihé) reagál, majd ellát egy a lételemet átfogó mélyebb szellemi (pneuma) eredetű. „Az Isten tiszta szellemi lény és minden szellemi lét ősképe. Tulajdonképpen csak istenből kiindulva lehet megérteni, hogy mi is a szellem, az a Titok, ami állandóan vonz bennünket – mert az egyben a saját létünk titka is. Némileg azonban hozzáférhetünk ehhez a Titokhoz, amennyiben a mi létünk is szellemi lét. Bármelyik létből is indulunk ki, eljuthatunk hozzá, amennyiben minden lét, mint érthető, és szellemileg felfogható valami részesedik a szellemi létben... Ám ez a szellemi Lét Isten ismeretünk mértéke szerint egyre jobban lelepleződik, anélkül, hogy valaha is egészen feltárulna, azaz megszűnne titok lenni. A teremtett szellem, (az ember) mégis képes arra, hogy többé-kevésbé felfogja Istent és, hogy a lehető legmagasabb formában kölcsönös, szabad és személyes önatadásba egyesüljön Istennel.” (Edit Stein)

*Szobrászi munkám művészetelméleti háttéré; Lehet-e a kőszobrászat teleologikus?*

Művészetelméleti kutatásaim során revelatív jelentőséggel bírt, és későbbi munkásságom meghatározó elméleti alapjává vált Gadamernek és Florenszkijnek a műalkotásra vonatkoztatott teleologikus, ontológiai szemlélete.

Mint már írtam a szobrászat az ember önértelmezésének története,<sup>14</sup> de magam számára, az előzetesen megfogant forma kőben való megtestesülését is jelenti. A kérdés az, hogy ez a forma munka közben változhat-e, és ha igen, akkor azért van-e, mert első hallásra nem értettem meg teljesen tisztán az üzenetet, vagy azért, mert eleve a rendelkezésre álló kőben kell, megértenem, mi is az előzetesen megfogant *idea*. Mindenképpen a kőben kell megértenem, ha ez nem lehetséges, akkor az *ideához* kell követ keresnem. A munkában eltöltött idő megfelelő hossza, a munkamódszer, valamint a munkához való hozzáállásom az értés tökéletességét kell, hogy szolgálja. Csak szellemileg szabad dolgozni, faragni csak akkor szabad, ha már van „*mit*” kifaragni.

A folyóból kiemelt kavics, a természet egy alkotó eleme. A belőle készített munka a teremtett lét szellemi arcából is örököl. Szobrászati produktumaim jelek, elsősorban kifejező jellegűek. A jel fogalmán azt értem, hogy semmi sem nevezhető jelnek, ami nem mutat túl önmagán. Jel voltukban a jelentést leginkább a választott anyag a kő hordozza, a kő a médium, de az üzenet még a kötől is független, a kötől is szabad. A szoborral szemben lényeges kíváncsi, a saját „*létében*” való gyarapodás, az ontológiai feltöltöttségre való utalás, de nem az ontológiai feltöltöttség a cél, a cél a Teremtés beteljesítésére való utalás és ennek következménye lehet, a már említett „*létében*” való gyarapodás. A forma nem magában való érték szobraimban, hanem eszköz a jellé-szimbólummá váláshoz, ezért olyan egyszerűek a szobraim, hogy semmi se legyen, ami a jelentést torzíthatja. Munkáim a maguk puritánságában a „*csend filozófiájához*” kapcsolódnak. Ez nagyon erős keleti kulturális hatást feltételez, és ez a hatás létezik is, habár nem abban az értelemben, hogy tudatosan, erre koncentrálnék, vagy bármi módon bele akarnám kényszeríteni szobraimba. Az biztos, hogy jelen van a szobrokban, ezt én magam is nagy érdeklődéssel szemlélem, mert nincs közvetlen kapcsolat a keleti kultúrkörrel, ha csak abban az értelemben nem, hogy filozófiai hozzáállásom mutat rokonságot, és önkéntelenül gyarapodok belőle. Ahhoz, hogy igazán alkothassak benső csöndre, ha úgy tetszik, egyfajta kiüresedésre van szükségem. Le kell csendesítenem saját benső zajomat, hogy a csend megszülethessen bennem, ha nem sikerül, akkor abortálom a megszületni vágyó ideát, ami a szoborban testesül meg. Ennek a benső csendnek ki kell fejeződnie a szobraimban is, ha nem fejeződik ki, akkor nem tudtam elcsendesedni. Ennek a benső csendnek a keresése és megtalálása létszükséglet számomra, ezért kapcsolódik munkásságom a „*csend filozófiájának*” vonulatához, a csendben értem meg a sugalmazást, a „*teremtő képzelet*”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Türk Péter, (1996): „Forró vágyam árnyékában ülni”, Fővárosi Képtár. (Énekek éneke 2,3). [www.btmfk.lif.hu](http://www.btmfk.lif.hu)

<sup>14</sup> Cifka Péter, (1985): Elhangzott előadása alapján, Magyar Képzőművészeti Főiskola, (Budapest). Szabó Pál jegyzete.

<sup>15</sup> Pilinszky János, (1981): Kráter, Szépirodalmi Könyvkiadó, (Budapest). *Kráter*, 101. o.

csak ebben a tiszta térben képes működni. Az üzenethez a csendben kontempláció útján jutok, oly módon, hogy a „teremtő képzeletben” kristályosodik ki az üzenet maga, a „teremtő képzelet” a felismeréseken túl azt a végső, immár elemezhetetlen egyszerűséget törekszik elérni, ahová képzelet csak feltétlen engedelmisség árán találhat haza, Brâncuși azt mondta: az egyszerűséghez saját akaratumk ellenére jutunk. Amit „teremtő képzeletnek” nevezek, az nem más, mint a képzelet odaadása, a Teremtőnek. Mi az, ami a művészetnek kikerülhetetlenül vallásos természete, sajátja? A tradicionális művészetfilozófia szerint a művész tevékenysége egyszersmind rítus is, így lényegénél fogva kontempláció.<sup>16</sup> A csend filozófiája számomra nem más, min az a végtelenül leegyszerűsödött, összetömrödött, letisztult spirituális hely. Simone Weil szavaival élve *űr*,<sup>17</sup> ahova a teremtő behatolhat, adott esetben akár be is robbanhat. Nem más, mint alkalmas hely, ez nem köznapi értelemben jelent helyhez kötöttséget, ezért lehet egy esszenciálisan spirituális tér, amely megfelel ennek a feltételnek. Mindezek ellenére „*a szellem ott fű, ahol akar*”.<sup>18</sup>

Bűnbeesésünkkel, úgy vélem, nem csak értelmünk homályosult el, s nem csupán akaratumk vált hajlamossá a rosszra, de képzeletünk is bűnbe esett, s ezzel mintegy megcsorbult a világ realitása, inkarnációja, az a végsőkitaljesítés és befejezés, ami a teremtésben eleve és eredendően a képzeletünkre volt bízva. Bukásunk a teremtés realitását, a pusztá egzisztálás irrealitásává redukálta. Azóta a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, veritékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. „Et incarnatus est” azóta minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne. Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. Sokan és sokat írtak a misztika és a művészet rokonságáról, valójában a kettő úgy egy, hogy tökéletes ellentéte egymásnak. Ugyanannak az útnak, ugyanannak a szeretetnek: a világból fölszálló és a világba alászálló, de mindenképpen tökéletesen egybeeső két ága, az odaadó engedelmisségnek és a fölszabadult extázisnak dinamikus egyensúlyában, kifürkészhetetlen békéjében.<sup>19</sup> Ennek előképét Dosztojevszkijnél találtam meg, Aljosa alakjában.

Itt egy zárójelet kell nyitnom. (Dosztojevszkij nagyon korán felismeri a világ abszurditását, és mégsem írt abszurd drámát, hanem a hit „vigaszába” menekül, ezt Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza* című könyvében szemére hánytá Dosztojevszkijnek. Csakhogy a világ abszurditásának felismerése után, éppen nem a menekvés irányába, van egy még következetesebb, ha úgy tetszik még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének vállalása. Annál nagyobb alázat, minthogy magunkra vesszük a világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét, és tulajdon ellentmondásaink terhébe, minden, csak nem meghátrálás.<sup>20</sup> Dosztojevszkij írja le először a mozdulatlan elkötelezettség állapotát, mely a konkrétumokba való előrejutás, a vigasztalás és megvigasztalódás tulajdonképpeni kezdete.

A katolikus irodalom *Engagement immobie*-nak, nevezi a vallásos léleknek ezt a sajátját, mely annyira hasonló a múlt mozdulatlan realitásához. A szakrális művészet is, mi egyéb lehetne, mint engagement immobie, mozdulatlan elkötelezettség, totális odaadás. Hogy mi vonzza a művészi alkotóerőt a múltba, a visszakeresésbe, a végtelenbe hátrálásba? A múltban érezheti meg először a konkrétumok ízét, a konkrét cselekvés lehetőségét, a mozdulatlanságban először a konkrét tett lázát, ott találhatja meg az „*első tettet*”, az eredendőt, a Princípiumot. A múlt megközelíthetetlen nyitottságába, bizonyos értelemben a művészet az első résztvevő, mozdulatlanságába az első mozdulatlan, tragikumába az első bizakodó, és szakralitásába az első vallásos lépés. Mert a teremtő Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét.<sup>21</sup>

Üdvtörténeti síkon minden keresztény művésznak találkoznia kell a következő ellentmondással: Az isteni teremtés, mint a művészi alkotás (és minden emberi alkotás) modellje,

<sup>16</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 33. o. (a hivatkozásból, index: 41.)

<sup>17</sup> Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet*. <http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita.,aspx>

<sup>18</sup> Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet*. <http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita.,asp>

<sup>19</sup> Pilinszky János, (1981): Kráter, Szépirodalmi Könyvkiadó, (Budapest). *Kráter* 101. o.- 102. o.

<sup>20</sup> Török Endre, (1983): Beszélgetések Pilinszky Jánossal, Magvető Könyvkiadó, (Budapest). *Beszélgetések Pilinszky Jánossal* 28. o.

<sup>21</sup> Pilinszky János, (1981): Kráter, Szépirodalmi Könyvkiadó, (Budapest). *Kráter* 108. o. 111. o.

és a faragott kép, vagyis a bálványimádás tilalmának ellentmondásával. Ezt az ószövetségi képtilalmat a Krisztológia oldotta fel. Teológiai értelemben maga a megtestesülés érvénytelenítette az ószövetségi képtilalmat. Damaszkuszi Szent János és Szent Germanos féle felfogás kerekedett felül. „Régen Isten, akinek sem alakja, sem teste nincs, nem volt ábrázolható. De most, amikor Isten láthatóvá lett testben, kapcsolatban áll az emberrel, elkészítem az általam látott Isten képét. Nem imádom az anyagot; az anyag teremtőjét imádom, aki kedvemért anyaggá lett, aki lakozást akart venni az anyagban; aki véghez vitte az én szabadításomat az anyagon keresztül.”<sup>22</sup> Saját művészetfilozófiám számára döntő volt annak a dilemmának a feloldása: az anyag határozza-e meg a szellemi lelki embert, vagy fordítva, és így vonatkoztatható-e a művészet kettős természetére. Itt újból hivatkoznom kell Florenszkijre: a látható jelenség elfogadtatott a láthatatlan kifejezőjeként, s ezzel egyszersmind elismertetett a művészet, a művészeti alkotások létjogosultsága, ontológiai és gnoszeológiai státusa.<sup>23</sup> Florenszkij teleologikus szellemiségét próbáltam átültetni a szobrászatra. A szobor tehát átlényegült szellemi világba kell, hogy átvezessen bennünket, az érzékek fölötti tartományba, amely „nem valahol a messzeségben, hanem közöttünk van. „Mert, hogy nem szoktuk meg, és szellemi látásunk nem eléggé érett, észre sem vesszük e fényhozó birodalmat, olykor még csak nem is sejtjük jelenvalóságát.” A cél az érzék fölötti megismerés, s ennek kiváló eszköze a szobor, amely több kell, legyen önmagánál, s ekkor, ha a tudat számára nem tárja fel az érzék feletti világot kevesebb önmagánál, s ez esetben nem nevezhető másnak csak tárgynak, faragott objektumnak.<sup>24</sup> Magam részéről elérkezettnek látom az időt, hogy szakralitás fogalmát a helyére tegyem a szobrászatomban, arra nem vállalkozhatom, hogy az szobrászat egészére vonatkoztathassam hozzáállásomat, ennek sok oka van, de az egyik az, hogy a fogalom, mint szobrászat elenyészni tűnik. A jelenség oka a szobrászatban megjelenő patetikus jelleggel magyarázható (a felismerés Eduard Smarzon XIX. filozófustól származik). Másrészt a művészet történetének utolsó száz-százötven éve éppen arra törekedett, hogy deszakralizálja, dekrisztianizálja a művészetet, és ez szinte teljesen be is következett. Ezért tartom fontosnak átvitt értelemben, saját szerepemet, jelként megélni hivatásomat. Nyilvánvalóan nincs reális esélye annak, hogy ez a tendencia gyökeresen megváltozzon, de ez nem jogosít fel arra, hogy a könnyebb ellenállás irányába mozduljak. Florenszkijre visszatérve a szobrászati átültetés kapcsán, nem vitathatjuk el a szobrászattól tulajdon erejét, hiszen általában véve minden szobrászat több, vagy kevesebb önmagánál. Minden szobrászatnak az a célja, hogy túlemelje a nézőt az érzékileg felfogható anyag, és vésőnyom szintjén, egy másfajta realitásba, és ebben az esetben a szobor alapvető ontológiai karaktere ugyanolyan lesz, mint általában minden szimbólumé. Egyé válhat azzal, amit szimbolizál. Florenszkij ezzel nem kevesebbet állít, mint azt, hogy a szakrális és a profán különbsége viszonylagos. Ezzel nagyon szigorú követelményeket támaszt a műalkotásokkal szemben, nagy ontológiai terhet ró rájuk. Ha ezt szoborra vetítve értem, és ha egy szobor ilyen „teherbíró lenne”,<sup>25</sup> akkor a szellem szférájában az ikon közelségében kellene definiálnunk. A művészet szempontjából ugyanez a sorsdöntő kérdés jelenik meg Hans-Georg Gadamer-nél is, és így hangozhatna a szobrászatra átvétítve: „a szobor saját tartalma ontológiailag a mintakép emanációja, a bemutatott a képben önmagára talál, gyarapodik a léte...”. „A szobor nem oldódik fel a maga utalásfunkciójában, hanem tulajdon létének van része abban, amit ábrázol.” A szoborra, mint olyanra, eszerint – mind a profánra, mind a szakrálisra – általánosan érvényesnek kell tekintenünk ezt az ontológiai „feltöltöttséget”, de egyszersmind azzal is tisztában kell lennünk, mint ahogy Gadamer is megjegyzi, a szobor igazi léthatalma csak a vallásos szobor esetében mutatkozik meg<sup>26</sup>. Ide kívánczik mintegy kiegészítés képen a valós „sértetlen idő” Gadamer szerinti teológiai meghatározása, amely a következőképpen hangzik: „A műalkotás voltaképpen időbeliségének, mint „sértetlen” időnek az elkülönítése a pusztá történeti időtől, valójában a művészet emberi-véges tapasztalatának a pusztá kiegyenlítése marad. „Sértetlen időről” csak az idő bibliai teológiája beszélhetne, melynek tudása nem az emberi önértelmezésen, hanem az isteni kinyilatkoztatáson

<sup>22</sup> Damaszkuszi Szt. János, De imaginibus oráció I.19., PG 94., 1249 CD (Tridenti Zsinat dokumentuma), megtalálható: Uspenszkij, U. L. (2003): Az ikon teológiája, Ikaros-Paulus Hungaricus, Kiadó (Budapest). *Az ikon teológiája*

<sup>23</sup> Molnár István, (1989): Az ikonosztáz és ami mögötte van. Művészet, 89/2. 8. o. 6.-9. o. folyt. 61.-62. o. *Művészet*

<sup>24</sup> Molnár István, (1989): Az ikonosztáz és ami mögötte van. Művészet, 89/2. 8. o. 6.-9. o. folyt. 61.-62. o. *Művészet*

<sup>25</sup> Molnár István, (1989): Az ikonosztáz és ami mögötte van. Művészet, 89/2. 9. o. 6.-9. o. folyt. 61.-62. o. *Művészet*

<sup>26</sup> Gadamer, G. H. G. (1984): Igazság és módszer, Gondolat, (Budapest). *Igazság és módszer* 118. o.

alapulna, s csak ez tudná teológiailag igazolni a műalkotás időtlenségének és ennek a sértetlen időnek az analógiáját. Ilyen teológiai legitimáció nélkül a „sértetlen időről” való beszéd csak elfedi az igazi problémát, mely nem a műalkotás időtlenségében, hanem időbeliségében rejlik.”<sup>27</sup> Tanulmányában Florenszkij a látható és a láthatatlan világ határának egyik legegyszerűbb jelenségét az álmodást szemügyre, mert az álomkép az egyik közegből a másikba vándorol, és képzelte tér jön létre. „A művészeti alkotás során is az történik, hogy a lélek – a földi világból kitörve – a mennyei világ lényegének szemlélésével táplálkozik, magába gyűjti a dolgok örök *noumenonjait*, s föltöltekezvén a tudás terhével, újból alászáll a földi világba. S alászállva annak határán szellemi kincse szimbolikus alakokat vesz magára, s ezekből jön majd létre – rögzített formában – a műalkotás”. Az előbbieken meghatározott művészet a határ átlépésekor a két szakasznak megfelelően kétféle képet hoz létre: „az alászállásból eredő művészet – ... – teljességgel *teleologikus*: imaginárius térben lévő időkristály; a fölemelkedésből eredő művészet viszont – ... – mechanikus szerkezetű”. Magyarul: „a valóságtól az imaginárius felé haladó naturalizmus hamis képet fest a valóságról: a mindennapi élet pusztá hasonmását nyújtja”.<sup>28</sup> A *teleologikus* művészetet Florenszkij a szimbolizmus gyűjtőfogalmával illeti. Ez a szimbolikus művészet „a valóságos képekben másfajta tapasztalatnak ad teret, ezzel, pedig az általa teremtett kép (szobor) másfajta realitásra tesz szert”. Szobraimat ebből a nézőpontból Engament imobilenak, a vallásos tapasztalat szimbólumának tekintem. Istenkereső emberként, és egyben szobrászként nincs más feladatom, mint tanúságot tenni. Ha erre nem vagyok képes, akkor az általam készített szobor kevesebb lesz önmagánál, és nem tölti be eredendő funkcióját.

### Hagyomány és újítás viszonya a szobrászatban

Egyetértve Coomaswamyval egy alapvető problémára fel kell hívni a figyelmet, mégpedig arra, hogy a jelenkorunkban életnek és művészetnek nem sok köze van egymáshoz. Ez korunk *diabolikus* jellegéből adódik. A diabolikus/ördögi eredetileg *szétválsztót* jelent, és a mai ember sajnos szétválsztott mindent, ami eredendően/principálisan összetartozott. A művészetet az élettől, önmagát transzcendens eredetétől, és ez, ami korunk emberét a tradicionális elődjének ellenképévé teszi,<sup>29</sup> kvázi az utód ellene fordul saját őseinek. A modern művészet antitradicionális jellege a mai ember antitradicionális hozzáállásából fakad. A modern kifejezést általában a jelek szinonimájaként használjuk, de ez nem jelenti azt, hogy egy archaikus művész nem lehetett modern, vagy a fordítottját sem, hogy egy modern művész nem lehet tradicionális. A tradicionális és a modern közötti különbség az időhöz való viszonyukban érthető meg a legszemléletesebben. A modern művészet egy időhöz kötöttséget, egy rosszul értelmezett korszerűséget, míg a tradicionális művészet egyfajta *idő felettséget* sugároz. Ennek alapján Coomaswamy kétféle modern típust különböztet meg, mindkét *deviancia* alapja, hogy a *jelen* pillanatot nem tudják megragadni, ezért kénytelenek menekülési utakat választani. A magát igazi modernnek tituláló a jövőbe, a magát tradicionálisnak nevező a múltba. Ezek természetesen tévutak, mert nem képesesek a vertikum felé törni, hanem csak horizontális tévelyegések maradnak. Ennek eredménye képpen, mindkét *deviancia homo deviátorra* fokozódik le, mert állandóan újítaniuk kell, hogy az éppen aktuális trendnek meg tudjanak felelni.<sup>30</sup> A tradicionális művész ezzel szemben archaikus (*arkhé* kezdetet és uralmat jelent, de Szt. Ágoston és Szt. Bonaventura az *arkhé*-t egyértelműen egy mintául szolgáló forma illusztrációjaként említik),<sup>31</sup> alkotásában a kezdethez nyúl vissza. Nem egy időbeli kezdethez, hanem önnön transzcendens eredetéhez, kezdetéhez. Művészetében a földi idő által nem érintett, *idea* (isteni gondolat) szerint dolgozik ezért intuitív. Minden cselekvése *önmagából* indul ki, melynek alapja tudatos gondolkodás, megismerés, értés és érzés szintézise, nem, pedig érzelmi megérintettség (*emotio*) vagy ösztönös megérezés. Ennek következménye, hogy művében nem

<sup>27</sup> Gadamer, G. H. G. (1984): *Igazság és módszer*, Gondolat, (Budapest). *Igazság és módszer* 100. o.

<sup>28</sup> Molnár István, (1989): *Az ikonosztáz és ami mögötte van*. *Művészet*, 89/2. 9. o. 6.-9. o. folyt. 61.-62. o. *Művészet*

<sup>29</sup> A kiadó, (2000): *Előszó A Libri Artis sorozathoz*. In: *A keresztény és keleti művészetfilozófia*, Arcticus Kiadó, (Budapest). 5. sz. 8. o., 6. o.

<sup>30</sup> A kiadó, (2000): *Előszó A Libri Artis sorozathoz*. In: *A keresztény és keleti művészetfilozófia*, Arcticus Kiadó, (Budapest). 7. o.

<sup>31</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): *a keresztény és keleti művészetfilozófia*, Arcticus Kiadó, (Budapest). *A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 31. o. (a hivatkozásból, Szt. Bonaventura, *II Sent.*)

individuum, hanem a személye feletti egyetemes *idea* tükröződik vissza. Meg kell, értsük tehát, hogy az archaikus művészet azért elvontabb, intellektuálisabb, mint a mai kor művészete, mert meghatározott tartalmakat hordoz, és nem pusztán emlékeket, vagy *emotiokat*.<sup>32</sup> Láthatjuk a mai posztmodern művészek többnyire nincs vertikális, tehát transzcendens kapcsolata, csak a horizontális síkon képes mozogni, ezért az igazi eredeti *principális* okot nem láthatja, és nem is látja, sőt tagadja, hogy egyáltalán ilyen létezhet. Önnön belső vertikális tengelye híján egyre szélsőségesebb helyzetbe sodródik, és L. Ziegler szerint az egyik hagyománnyal való szakítástól a másikig tántorog. Gondoljunk bele minden tradicionális művészet, vertikális úton érkező, transzcendens mintát követ. Mi, akik szükségleteinken felül vagyunk ellátva komforttal, egy jurtat kényelmetlennek találnánk. De ne feledjük, hogy a tűzhelyről felszálló füstoszlop, amely a tetőnyíláson a szem elől eltűnik, az univerzum tengelyével azonosítja a jurta lakóját, a nyílást, magát a mennyei kapuval, a tűzhelyet, pedig a föld köldökével, olyan összefüggések ezek, amelyeket a mai ember aligha képes megérteni, mert számára értelmetlen ez a tudás, oly messze került létének eredetétől. Az a baj, hogy önmagunkat is csak úgy látjuk, ahogy vagyunk, ezzel megöljük a metafizikai embert, és bezárjuk magunkat a funkcionális és gazdasági determinizmus sívár odújába.<sup>33</sup> Ma különösen fontos lenne invenciónk visszaszerzése. Mit is értek ez alatt: a dolgok szellemi intuícióját, az ideák megragadását, ahogy ezek a tapasztalat szintjénél magasabban megjelennek. Szent Ágoston gondolataihoz kapcsolódtam az imént, és hasonlóképpen értelmezem az intuíció fogalmát. Szent Ágoston az intuíción, a dialektikus szint fölé emelkedő, örök okok szerinti „felfogást” érti, tehát inkább kontemplációt, mint gondolkodást. Most komolyan felmerülhet a kérdés, hogyan lehet a művész *principiumon* alapuló benső imaginációs aktusáról beszélni, mint *szabad* dologról, hiszen valamiféle ikonográfiai mintát követ. A művész teoretikus, vagy imaginatív tevékenységét szabadnak kell neveznem, mert nem vakon másol valami önmagán kívülit, hanem éppen önmagát haladja meg, még akkor is, amikor valamiféle ikonográfiai előíráshoz ragaszkodik. Lényegileg, azért haladja meg önmagát, mert *ő* teszi tudatosan, és aktívan saját magát eszközzé, a Teremtés kezében, hogy igazán alkothasson. A jó eszköz kézre áll, jó vele dolgozni. Az ember csak akkor passzív, ha pszichofizikai egójával azonosítja önmagát, és engedi, hogy az, a kénye kedve szerint mozgassa. Az ihlet és törekvés nem egymást kioltó fogalmak, hanem egy és ugyanaz a szellem; amire mindkét fogalom vonatkozik, e két fogalmi tartalom, csak annyira lehet jelen az emberben, amennyire az ember a *szellemben lakik*, csak az ember igazi benső lénye képes a *szellemben lakni*. A kontemplációra képtelen ember nem lehet művész, csak ügyes kézműves, a művésztől mindkettő megköveteltetik, kontemplatívnak kell lennie, és jó munkásnak egyszerre. Kontempláción, azt értem, hogy vonatkoztatási szintemet a tapasztalás szintjéről, az ideál szintjére emelem. A tradicionális filozófia az immanens szellemet látja, amely mellet az individuális-perszonális úgy szólván semmi. Szent Ágoston mondja, „Te alkottad azt az *ingeniumot*, amely által a művész megragadja a művészetét, és megtalálja belül, amit kívül tennie kell”. Szent Ágoston *ingeniuma* megfelel annak, amit a középkori teológia *Synteresis*nek nevez, az immanens szellemnek, morálisként, és spekulatívként felfogott ismeretlennek.<sup>34</sup> Az én tanításom nem az enyém, hanem azé, aki engem küldött ...aki magától szól a maga dicsőségét keresi. (Jn 7, 16-18.)

A szabad gondolkodásról szólva, sokkal inkább a gondolat szabad, mint mi magunk. A kontempláció nem szenvedély, hanem tett. Fontos megjegyezni, hogy ahol a modern pszichológia az inspirációban, egy ösztönös tudat alatti akarat megnyilvánulását látja, ott az ortodox filozófia a művész lényének felemelkedését, a tudati és individuális feletti szintre. Ami az előbbi számára libidó, azaz utóbbi számára *isteni Erősz*.<sup>35</sup> Az ember, mint valós személy oly mértékben különbözik az ember-állattól, amennyire halandóként a halhatatlant ismeri, és életének közepét bele helyezi. Itt tapintható ki a legkézzelfoghatóbb módon, a vertikálitás az ember életében. A mai művészet egoista, individualista hozzáállása, nem túl régi keletű, a „reneszánsz” önteltségének, és a

<sup>32</sup> A kiadó, (2000): Előszó A Libri Artis sorozathoz. In: A keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest) 7. o.

<sup>33</sup> A kiadó, (2000): Előszó A Libri Artis sorozathoz. In: A keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest) 5. sz. 8. sz. 7. o.

<sup>34</sup> Coomaraswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 36. o.

<sup>35</sup> Platón, : Timaios, 90 A. Kövendi Dénes fordítása.



tizenkilencedik századi humanizmusnak a kifejeződése, ennek a középkor művészetéhez semmi köze.<sup>36</sup> Ha megnézzük az ókor vagy az őskor művészetét, nem találhatjuk meg a nevesítést (kivétel a görög kultúra, de abból is leginkább a hellenisztikus). A tradicionális művész minden tekintetben annak szenteli magát, hogy az elkészítendő mű a lehető legjobb legyen. Az alkotási művelet rítusként éli meg, a művész nem akaratlagosan fejezi ki önmagát, ez, az élet értelmét meghatározó felfogással van kapcsolatban, miszerint a tradicionális művészi alkotás akár keresztény, akár keleti, akár népművészeti alkotás, általában szignálatlan. A művész anonim marad, de ha fenn is marad a neve, magáról az emberről keveset tudunk, mert nem tartozik a lényeghez. A tradicionális művészetben sohasem az a fontos ki mondta, hanem hogy mit mondott. „Mert ami igaz, bárki mondta is, a Szentlélektől származik”.<sup>37</sup> A művész anonimitása a kultúra olyan típusát képviseli, amelyet az önmagamtól való megszabadítás vágya ural. Ezen filozófia lényege, az „én vagyok az alkotó”, individualista látszata ellen irányul. Mert, mint már írtam valójában nem én alkotok, csak eszköze vagyok a teremtésnek, tehát az ember individualitása nem cél, csak eszköz. Az emberi tudat legmagasabb teljesítménye önmagára lelni és elveszíteni önmagát, ami egyszerre kezdete és végső célja, Alfája és Omegája, „aki igyekszik az életét megmenteni, elveszíti azt”. (Lk 17,33) Tévedés azt hinnünk, hogy az ember alkata demokratikus. Nem; test, lélek és szellem, hierarchiája. Krisztus maga mondta, semmit sem cselekszem a magam erejéből. Ezek után mondhatja-e egy keresztény szobrász, vagy művész, hogy bármi, amit alkot az a saját műve? Ahol a művész saját személyiségét előtérbe helyezve dolgozik, és exhibicionistává válik, ott hanyatlik a művészet. Fel kell ismernünk végre: a tradicionális művészet legfőbb erénye, hogy Isten központú. Hogy ezt be tudja teljesíteni, hitre, és ebből fakadó alázatra van szüksége. Ehhez pedig, igazi önismeretre kell szert tennie az alkotónak, hogy a „léleknek” alkalmas eszköze lehessen. Az előbb említett hozzáállás a tradicionális kultúrák társadalmi berendezkedésében is mélyen gyökerezett, nem volt ez kérdés számukra. Ezen a logikán épült a társadalmi hierarchia, amelyet hol jól, hol rosszul sikerült működtetni. A keleti kultúrákban gyakori, hogy az ősök képmásai csak legendák útján köthetők személyekhez, csak úgy lehet őket beazonosítani.<sup>38</sup> A nyugati kultúra XIII. század előtti művészetében is nagyon hasonló tendenciát tudunk megfigyelni. Valahogy úgy írható ez le a legszemléletesebben, hogy az ember tradicionális képmása olyan, amilyen feltámadásakor lesz, a dicsőség kortalan testében, nem olyan, amilyen esetlegesen volt. Semmiképpen ne feledkezzünk meg arról, hogy nem individuális érzésvilágunk, hanem csak intellektuális erényeink azok, amelyek túlléphetik földi pályánk végét, beléphetnek a szűk kapun. Amikor a művészet hanyatlásáról beszélünk, ez nem jelent mást, mint az ember intellektuális érdeklődésének, a szellemi szintről a szentimentális szintre való visszacsúszását.<sup>39</sup> Ma ott tartunk, hogy a tradicionális műveket nem valós teljesítményük alapján ítéljük meg, mert erre már szinte képtelenek vagyunk, hanem mai posztmodern beállítottságunk alapján, és ennek következtében elkezdünk hinni a művészet, és az ember fejlődésében (a dolgozatból). A tradicionális filozófiákban a művészet megismerés kérdése. A tradicionális kultúrák művészetét csak akkor tudjuk valóban megérteni, és értelmezni, ha tényleg megismertük azt, a megismerhető, és megérthető jót, amit ki akar fejezni, aminek a megjelenítése valódi célja. Az ember, vagy ha jobban tetszik, a művész szabadságáról, jobban mondva a gondolat szabadságáról már röviden írtam. Másik aspektusból megnézve, az ember akkor áll meg igazán a lábán, akkor szabad, amikor legkevésbé függ a tulajdonától. Sok ember képes felismerni az „az evangéliumi szegénység” értékét. Egyszerűen élni nem más, mint egyfajta vállalt szegénység, mint a szerzetesek önként vállalt szegénysége. Ideig-óráig mindannyian szegények lehetünk, részesei a szegénység *pozicionális szakralitásának*, képtelen terhének és passzívan „teremtő” bizonyosságának.<sup>40</sup> Egyszerűen hétköznapi nyelven megfogalmazva, nem függeni abban az értelemben, hogy ragaszkodom ahhoz, ami az enyém, használok, mert szükségem van rá. Vannak bizonyos élethelyzetek, hivatások, ahol nem mondhat le az ember a szerszámairól, mert egyszerűen

<sup>36</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 37. o.

<sup>37</sup> Szt. Ambrozius az 1Kor 12,3-ról; idézi Aquinói Szt. Tamás, *Sum. Theol.*, I-II. 109. o.

<sup>38</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 41. o.

<sup>39</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 43. o.

<sup>40</sup> Pilinszky János, (1981): Kráter, (összegyűjtött versek), Szépirodalmi Könyvkiadó, (Budapest). *Kráter* 110. o.

nem művelhetem a hivatásomat, szobrászként szerszámok nélkül. Szükségem van vésőre, kalapácsra és így tovább, de nincsen szükségem egy komplett kő feldolgozó üzemre. De, ha adott esetben a munkára való lehetőségem elvételét, akkor sem szabad katasztrófa-ként felfognom, mert mindennek van oka, lehet, hogy éppen az, hogy egy ideig hallgatnom kell, nem feltétlenül kell százával faragnom a szobrokat. Nem az a lényeg, hogy sok, vagy kevés készül, hanem az, hogy annyi készüljön, amennyinek el kell készülnie. A hallgatás ideje sem lehet süket csönd, ez pazarlás lenne, a bensőmben ott mélyen, dolgozik a csöndben a „teremtő képzelet”.

A fent leírtakból a szobrászi létemre vonatkozóan alábbi tanúságot vontam le. A kontemplatív ember annál közelebb kerül céljához, minél szerényebben él, alkotóként magam is tudatosan vállaltam kontemplatív életformát. Számomra minden eszköz, amely nem egyszerre szép, és hasznos sérti az emberi méltóságot, így szobrászként a saját méltóságomat is.<sup>41</sup> Ismernünk kell az egyetemes, és tradicionális szimbolikus nyelvezetet, hogy dekódolhassunk egy konkrét művet, dekódolás nélkül az értés elérhetetlen messzeségekbe kerül.

## A szimbolikus nyelvről

Néhány szóban arról a szimbolikus nyelvről, amely a tradicionális és egyben transzcendens művészetre jellemző. Nem áll rendelkezésünkre más nyelv, ahhoz, hogy a végső valóságról beszéljünk, mint a szimbolikus, „az isteni reveláció sugarát nem oltja ki az érzékelhető kép, mely elfátyolozza azt.”<sup>42</sup> A reveláció fogalma ebben az esetben inkább elfátyolozást jelent, mint felfedést, a szimbólum „misztérium”, félig kinyilvánít, félig elrejt, fizikai érzékelésünk számára ez valójában nem tárul fel, mert az érzékelhetőn túl van. Ha jobban tetszik, az érzékek feletti világban találhatók. Ezért vannak olyan dolgok, melyeket értelmünk nem képes felfogni. Ama *reveláció* felmutatást jelent, amely arra a tényre támaszkodik, hogy a princípium képmásában, - illetve az analógia fátylába burkolva - történő ábrázolása bár nem a princípium meztelen lényege szerinti ábrázolás, de a totális tudatlanság homályához képest, mégis egy relatíve valódi demonstráció,<sup>43</sup> magyarul, jobb töredékesen, tükör által homályosan látni, mint semmit sem látni. Ennek a világnak az eszköztára a mi kultúránkban, a keresztény szimbolika, de, mint már tisztáztuk nem ez a cél, ez is csak eszköz. A gondolati képek, a művek, a művészet egyformán eszközök, melyek nem tévesztendőek össze a céllal. A cél egyfajta benső boldogság által táplált kontempláció, az a fajta benső szemlélődés, melynek kifutása az Istenben megélt benső öröm. Ez alapján azt mondhatom, hogy a transzcendens művészet egyfajta vizuális teológia,<sup>44</sup> és eszköz is egyben, de a kereszténység a végső célhoz vezető út. Krisztus mondja: Én vagyok az Út, az Igazság, és az Élet. (Jn, 14,6 )

Mielőtt összefoglalnám e fejezet művészetelméleti és szobrászati kérdéskörét. Megjegyzem, hogy a fenti vizuális teológia szimbolikus nyelvezetének szinte minden lényegi elemét (építészeti tagozatok szimbolikája, aranymetszés, felület kialakítás, horizontális-vertikális tengelyrendszer) próbálom alkalmazni szobrászi nyelvezetem kialakításakor. Kimondhatom, hogy a művészetelmélet, amit eddig taglaltam abból a pozícióból indul ki, hogy a művész is ember, még ha természetéből (a teremtés által nyújtott adományokból) fakadóan lényegesen érzékenyebb is, mint hétköznapi társai. Valamint, hogy a művészet van az emberért, és nem az ember a művészetért, mert a művészet feladata, hogy életre keltse a transzcendens szálat, tehát mint már mondtam „eszköz” csupán. Ebből a gondolatmenetből következően nem célja az esztétikum, a gyönyörködtetés, nem elsősorban az érzelmekre hat, hanem az érzékeken túlit célozza. Valamint kiderült, hogy a tradicionális művészetben, a funkció és a jelentés elválaszthatatlan. Ezért a tradicionális művész nem önmagát fejezi ki, hanem egy tézist, tehát ebben a megközelítésben a művészet duális kifejezés, mind isteni, mind emberi, pont ezért „önkifejezésnek” csak akkor nevezhető, ha pontosan megértettük, mit is jelent az, hogy „önmagam”.<sup>45</sup> A tradicionális művész

<sup>41</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 45. o.

<sup>42</sup> Aquinói Szent Tamás, *Sum. Theol.*, I.1.9

<sup>43</sup> Alexandriai Kelemen, *Protor.*, II. 15. Cf. René Guénon, (1935): Mythes, Mystères et Symboles, in: Voile d' Isis (Etudes Traditionnelles). 40. so.

<sup>44</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 47. o.

<sup>45</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

rendesen anonim, az egyén, mint olyan pusztán eszköze az „Önvalónak” mely megjelenítettik. Az is kiderült, hogy a művészet esszenciálisan szimbolikus, és csak esetlegesen ábrázoló. Valamint az is kiderült, talán a legfontosabb, hogy a művészet, még a legmagasabb is csak célnak alárendelt eszköz. Nem jelent mást, mint tükör által homályosan látni, és ez messze jobb, mint semmit sem látni, de ikonográfiai értelme meg kell, szűnjön, ha a látás *szemtől szembeni*.<sup>46</sup> Ezen a ponton nincs további értelme, hallott, látott, mondott, tett kommunikációnak, eddig tart tehát, a vizuális, de mindenféle teológia létjogosultsága is.

Nagyon érdekes első hallásra érthetetlen tézist fejt ki Aquinói Szent Tamás, a következőképpen hangzik: a művészet nem azt kívánja az embertől, hogy tette legyen jó, hanem azt, hogy munkája legyen jó...A művészet nem törődik azzal, hogy a vágy tisztességes-e, hanem arra való, hogy a vágyat szolgálja, legyen akár jó, akár rossz.<sup>47</sup> Mert ne felejtjük el, hogy a művész egyben ember is, és mint ember felelős tetteiért, és mindazért, ami akarata szerint való. Ahhoz, hogy valakinek a művészete helyes célt szolgáljon olyan erényt, kell birtokolnia, mely vágyát helyes irányba tereli.

Már érintettem a hely specifikus szobrászatot, az egyiptomi és más ókori kultúrák esetében. Ha egy alkotás azért készült, hogy egy adott specifikus szükségletet elégítsen ki, akkor csak abban a környezetben fejtheti ki hatását, ahová szánták, azaz olyan értelemben, mint a sziklatemplom, amelyet ott és csakis oda faragták, itt az oda kifejezés értelmét veszíti, mert nem lehet máshova faragni, csak a sziklába, ahol a helye van. Mai modern világunk örülete, hogy folyókat, terelünk általunk elképzelt új medrekbe, ezzel saját életünket tereljük, megint csak általunk elképzelt új mederbe, ez ezen a szinten merő butaság és egoizmus, valamint a modern ember „Teremtői” mivoltában való tetszélgesének egyik ékes, de egyben gyászos példája, mert „fejlődni” kell. Ez a fogalom nem is értelmezhető a lét távlatában, mert nem létezik, változás van. Így fordulhatott elő az egyiptomi szikla templomokkal, hogy mégis áthelyezték őket, kasztrálva ezzel *létük lényegi* értelmét.

De van még egy dimenziója a helyspecifikus szobrászatnak, és ez nem feltétlenül geográfiai értelemben kötődik helyhez (*pneumatikus hely*). Amikor Türk Péter téglákat emelt ki a Kiscelli múzeum falából, és ezekből a kvázi szakrális építőelemekből készített műalkotást, akkor mi is történt? Egy megszentelt hely, megszentelt építőelemeit emelte ki saját kontextusukból, és ebből dolgozott, majd a végén visszaépítette őket. Egyfajta „szent” körforgás, mint a természet rendje, visszatér oda, ahonnan vétetett. Az aktus lényege az építőelem létében való gyarapodásában rejlik. Kiemelt egy vagy több téglát, és másfajta figyelem fókuszába kerültek, úgy is mondhatnám, hogy intenzívebb lett a létük. A falban lévő téglákon nem nagyon gondolkodik senki, mert a természetes helyükön vannak, de ha valaki új megvilágításba helyezi őket, megnő a rájuk fókuszált figyelem intenzitása.

Az áthelyezés etikai kérdéseket vet fel. A *szent* célok eléréséhez nem csak a művész, a művészet, de az erény is csak eszköz, nem a cél maga. Tehát kimondható, hogy az erény csak eszköz az ember végső boldogságához, és nem része ennek a célnak, és ugyanígy az etika is csak eszköz a végső cél eléréséhez és nem több. Az a tény, hogy az ember örömet talál abban, ha jól cselekszik, például jól farag meg egy szobrot, és ez a jól végzett munka létörömeivel jár, ez nem elegendő ahhoz, hogy ezt az örömet tegye meg munkája céljává, még ha ez az öröm a munka jó minőségének egyfajta következménye is. Ha mégis ez történne, akkor a szobrász túlzottan önelégült lenne, vagy csak önkifejezésre törekedne,<sup>48</sup> ami nem művészet, mert nem mutat túl önmagán, hanem épp ellenkezőleg alulmúlja önmagát, és aki ilyet tesz, az nem művész. Aki természete szerint művész, az állandóan szem előtt tartja, hogy jó munka készüljön, és nem azért dolgozik, hogy pénzt keressen, hanem azért keres, hogy továbbra is önmaga maradjon, azaz, hogy akként dolgozhasson tovább, aki természete szerint „Önmaga”.<sup>49</sup>

---

*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 48. o.

<sup>46</sup> 1 Kor. 13, 12

<sup>47</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 64. o.

<sup>48</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 74. o.

<sup>49</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

Ebben a szituációban nyer értelmet az alkotás, itt van értelme, amikor a művészt „szent célja” motiválja, és nem valami más, ami nem maradandó, és nincs köze az örökléthez. A hivatást járom most kicsit körül, még pedig annak okán, hogy mindenkinek tehetségének megfelelően egyetlen dologgal szabadna foglalkoznia, ez saját magamra vetítve teljesen igaz, és ez minden egyes ember számára rendeltett igazság. Mai korunkban, amikor az információáradat, mérhetetlen, kezelhetetlen mennyiségű, kvázi „szeméttel” árasztja el az emberiséget. Követhetetlen tempót diktál, és egyben technokrata is, valamint pusztán nyereségre épül, ennek a társadalomnak az a tragédiája, hogy ettől az igazságtól fosztja meg az embert. Ennek okán egy ilyen társadalom elkerülhetetlenül ördögi „diabolisztikus” hatással van az egész világra. A nyereségre való termelés körülményei között az ember felelőtlenségre van kényszerítve, ez elsősorban szellemi jelentőségű kérdés. A materiális öröme, „értékek” (azért teszem idézőjelek közé, mert számomra nem valódi érték, illetve csak abban az értelemben, ha tudom használni munkámhoz), javak, túlzott, szükségleteken túli felhalmozása, elkerülhetetlenül öli a lelket. Ha pedig öli a lelket valóban „diabolisztikus”, és ha az, akkor eredendően romlott, mégpedig okosan, racionálisan, nem pedig butuskán rosszindulatúan. Mai európai kultúránk át van szöve ezzel a diabolisztikus szállal, már felvetőszálává vált szövetünknek. Bárkinek, aki erre tekintget akár bátran, akár bátortalanul, ezzel tisztában kell lennie. Azt gondolom, hogy ezen a ponton, már jól kitapinthatóvá válik a hivatás mibenléte, ha szükséges lemondani minderről, ami útjában áll a hivatás kiteljesedésének, akinek hivatása van annak nincsen szüksége verbális magyarázatra ahhoz, hogy azt, amit tennie kell, megértse. Ahhoz, hogy tényleg jól értse, nagy adag alázatra, odaadottságra, van szüksége.

A középkori művészet retorikáját kommunikatív jellege különbözteti meg a késő klasszikustól, ahol a tartalmat csak kiindulópontként kezelik, és a stílus önálló törekvésként jelenik meg. Ebben az értelemben különbözik a moderntól is, ahol igyekeznek felszámolni a témát. A téma felszámolásával párhuzamosan a modern művészek nagy többsége tetszést akar aratni, vagy pedig önmagát kifejezni. Amíg a modern művészet legtöbb alkotásában az exhibicionizmus – amelyben a művész önmagát zsákmányolja ki, minthogy az igazságot kimondja – tévedhetetlenül felismerhető, és a modern individualizmus eme önkifejezést nyíltan visszaigazolja, addig, mint már tudjuk a középkori művész jellegzetesen anonim, kerüli a feltűnést.

A középkor művésze tisztában volt azzal a ténnyel, hogy a művészet megismerés kérdése, tehát ez a művészet a mai ember számára, a kor szellemiségének ismerete nélkül semmit sem ér, csak művelt emberek érthetik meg alapvető értelmét. Aki nincs tisztában a szimbolikus mondanivalóval, magukkal a szimbólumokkal, nem tudja értelmezni, csak azt képes eldönteni, hogy tetszik e neki vagy sem, de ez nagyon kevés ahhoz a tudáshoz képest, amit egy igazi műalkotás nyújtani képes. Csak azaz ember volt erre képes, akinek a művészet nem cél volt, hanem eszköz, a végső cél eléréséhez, az üdvösséghez, amely a Teremtő látásával egyenlő. Amíg a mai ember az érzelmek felől közelíti meg a művészetet, tehát az emóciót teszi érdeklődése középpontjába, és végső céljává, addig a középkor embere sokkal inkább a formát megvilágító jelentést, mint magát a formát kereste. A középkor metafizikus gondolkodása szerint, nem lehetett semmi érthető, amit nem tapasztaltak meg, amit nem ismertek meg. Milyen távol áll ez a szemlélet a mai, úgymond objektív művészetfelfogástól. Abból adódik ez a különbség, hogy mai kultúránk tudásával vizsgáljuk a korábbi korok művészetének mibenlétét. Ezek után belátható, hogy inkább tökéletesség, mint szépség lebegett a középkor művészetének szeme előtt, ezért nem volt esztétikája, pszichológiája, csak retorikája a művészetnek. Ebben a kultúrkörben elképzelhetetlen lett volna (plagizálásról) utánzásról beszélni, ahol nagyon is jól tudták, hogy a gondolatoknak nincsen tulajdonjoga, illetve csak abban az értelemben, hogy azé, aki magáévá teszi. Ezért bárki, aki magáévá tesz egy gondolatot, annak a munkája eredeti, és nem másolat, függetlenül attól, hogy mások ezt a gondolatot előtte hányszor használták.<sup>50</sup> Az ikonológia, ikonográfia, és a ikonika az a hely, ahol a művészetet mozgó okok teljesen tisztán tükröződnek, tehát ha tisztában akarunk lenni a művészet okaival, akkor az ikonika<sup>51</sup>, ikonográfia, és az ikonológia felől kell közelítenünk. Megismerésünk fókuszát rá kell helyeznünk, és miután már megismertük, érthetjük meg a

---

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 75. o.

<sup>50</sup> Coomaraswamy, C. K. A. (2000): *a keresztény és keleti művészetfilozófia*, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 87. o.

<sup>51</sup> Indahl, I. M. ( ): Giotto freskó, Élet és Irodalom,

művészetet, magát. Az ikonográfia ismerete egy kor kulturális tudatának ismeretét kell feltételezze, nézetem szerint ebből a kulturális tudatból születik az ikonográfia. Az előbb említett kulturális tudat természetesen a kor társadalmi, gazdasági rendszerének a függvénye, mint ahogy a mecenatúra is. A középkor művészetének nyelve, de egyáltalán a művészet nyelve egy olyan univerzális nyelv, amelyet újra kell tanulnunk ahhoz, hogy megértsük a középkor művészetét, és ne csupán azt tudjuk elmondani, hogy milyen emóciókat vált ki belőlünk. A középkor művészetének megértéséhez, arra van szükség, hogy megértsük a kor szellemiségét, tehát a kereszténységnek a szellemiségét, végső soron azt a szellemiséget, amit "Philosophia Perennisnek"<sup>52</sup> vagy „Egyetemes és Osztatlan Tradíciónak” neveztek, amelynek érintése ajtókat nyit, bármilyen tradicionális alkotás megértéséhez, legyen akár középkori, keleti, vagy népművészeti alkotás, a világ bármely tájáról.<sup>53</sup> Én a keresztény kultúrkör felől közelíthetek, egyszerűen azért, mert ebben nőttem fel, igaz ugyan erős materializmus szorításában, de neveltetésem, és esszenciálisan szellemi örökségem révén ebből merítetek. Ez tehát örökségem, melynek segítségével, és szakadatlan tanulással kell megértenem más kultúrák, és korok kollektív emlékezetét, majd saját munkám üzenetét. Tudatos művészi munkám is ebből építkezik, ez a fundamentum. Azért ecsetelem alapállásom, mert munkáimat szemlélve erősebb a keleti szellemiség és formavilág hatása (japán buddhista templomépítészet szellemi háttéré, zen buddhista kőkerterek), mint azt szellemi örökségem eredete indokolná. Azért érdekes ez a tény, mert szimbólum rendszerében jobban ismerem a keresztény szimbolikát, mit a keleti kultúrák szimbólumrendszerét, de szobraimat szemlélve tagadhatatlan az erőteljes keleti hatás. Én alapvetőnek tartom ebben a tekintetben Coomaswamy, fent említett "Egyetemes és Osztatlan Tradícióról" papírra vetett gondolatait, mi szerint egyetemes tehát teljes értékű, és érvényű szimbólumrendszer ismerete, olyan tudással lát el, amellyel képes vagyok eligazodni, és megérteni más tradicionális korok, és kultúrák művészetét.

Önmagam számomra is kérdés: miért nem faragtam eddig figurális műveket? Nem is egyszerű erre válaszolni, hiszen ha az előbb említett kultúrkör esszenciális hagyományát vizsgálom, amiben felnőttem, akkor karakteres igazán a kérdés, de ha a kort is mellé teszem, amiben élek, és így vizsgálom a helyzetet, akkor már messzebbre látok. Az mindenképpen látszik anélkül, hogy ez tudatos lenne, volt bennem egyfajta tiltakozás az ellen, hogy beálljak valamiféle iskola, vagy bármiféle műhely, vagy divat szellemtelen, minden transzcendenciát nélkülöző sorai közé. Mert belém jobban mondva belénk nevelték, hogy egyedinek kell lennem, saját stílust kell kialakítanom, mert csak így lehetek valaki, akinek a munkája felismerhető, és akinek fenn marad a neve. Ez a tiltakozás nem abban öltött testet, hogy próbáltam olyan szobrokat faragni, amelyekről nem lehet tudni, ki készítette, mert ez nem lett volna más, mint *én* és a *világ* harca, ez pedig nem elegendő indok arra, hogy alkossak. Néhány kortárs magyar művészeteoretikus véleménye szerint *ma* ez a visszafogott hang, nem más, mint egyfajta védekezés a hagyományos ikonográfiai nehézségekkel szemben, amelyek a hagyomány megszakadásából következnek, ezért nagyon nehéz, vagy akár lehetetlen, ezen a hangon szólni.<sup>54</sup> A fent említett ösztönös tiltakozás nem fér össze a keresztény, de egyáltalán semmiféle archaikus tradícióval, mert preconcepcióval terheli a művet. Mint már leszögeztem a tradicionális művész anonim, de ez az anonimitás nem preconcepció szüleménye, ez eredendően következik a tradicionális szellemiségből, és retorikából, és mint tudjuk, a nevesítés nem tesz hozzá a műalkotáshoz, sőt felesleges információkkal terheli, és valójában nem is érdekes. Ami igaz, az igaz, attól függetlenül ki mondja, az igazság nem relatív fogalom, hanem a teremtés sajátja. A kérdés: miért nem faragok figurális műveket? A kérdés felvetés egy látszólagos ellentmondást takar. Ezt a látszólagos ellentmondást, A család című szobromban úgy oldottam fel, hogy az emberi test anatómiáját a természet anatómiájára cseréltem fel. A természet anatómiáján azt értem, hogy az *isteni arculat* a feltámadás utáni valódi, ideális képmás igenis mindenkiről „megfaragható”, ez természetéből adódóan nem hasonlíthat az élő fizikai emberre, mert esetleges és változó, míg az igazi arcmás állandó, ha jobban tetszik ez nem más, mint az ember, esszenciálisan

<sup>52</sup> A „philosophia perennis” kifejezés már fellelhető: Agostino Steuco-nál (1497-1548): De perenni philosophia című művében, ahonnan Cusanuson, Ficinón, majd Leibnizen keresztül napjainkig eredeztetik.

<sup>53</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 88. o.

<sup>54</sup> Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet*. <http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita.,aspx>

spirituális lényege, Istenarcúsága. Tisztában vagyok vele, hogy feltámadáskor a szűk kapun, csak ez az *ego*-tól, és minden egyedi vonástól mentes, teremtett létben gyökerező lélek léphet be, mivel a kapu szűk más nem is fér be rajta, ehhez egyéniségünk, és minden múlandó, és esetleges, énünkhöz kötődő formát le kell vetnünk, csak a meztelen lélek, fog ott állni bebocsátásra várva.

Az imént leírtak tükrében fontossá válik a tradicionális portré problematikájának felvetése. Az európai kultúrában létezett a tradicionális portré műfaja, mely idealizált abban az értelemben, hogy nem a fizikai valót faragta meg szebbre, jobbra, hanem a benső állandó szépséget akarta megfogalmazni, ami már a lélek sajátja, állandó és változatlan. Tehát nem esztétikai céllal működött, hanem az igazi valóságot formázta meg. Nem másról van itt szó, mint arról a különbségről, ami a spirituálisan esszenciális *persona* és, ami a tapasztalati *ego* között létezik.<sup>55</sup> Már a görögök is tisztában voltak vele, hogy nem elegendő a *kép képét*, mint vonzó látványosságot hagyni az utókorra. Sőt igaz, hogy nem európai példa, de már Egyiptomban sem, igazából egyik magas kultúrában sem ezt hagyták hátra, ennél jóval többet, ebből tisztán kiviláglík, hogy a tradicionális portré hagyománya ősidőkbe nyúlik vissza. A keresztény kultúrkörben, természetesen elsősorban Krisztus személyesíti meg, ezt a benső utat, de ez nem jelenti azt, hogy csak ő élhetett így, mindenkinek lehetősége van elveszítenie önmagát, azt értem ez alatt, hogy saját *ego*-jának meghalni, és az Úr által új életre születni. Krisztus mondja, „Aki engem látott, az Atyát látta.”(Jn14,9). Ebben az esetben az „Engem” nem a testi valójában látható, tapintható Jézust jelenti, hanem az igazi spirituális esszenciát, amelyről akkor beszél, amikor azt mondja, hogy: „Én és az Atya egy vagyunk.”(Jn14,). A portré problematikájára visszatérve, emlékszünk arra, hogy az ember ábrázolása tiltott volt az Ó szövevényi időben, és azt is tárgyaltam, hogy ezt a tételt a Krisztológia oldotta, fel, maga a megtestesülés alázatos cselekedete, mert a „Megnemnyilvánult” testet öltött, magára vette töredékes emberi voltunk. Azt is tisztáztuk, hogy a tilalom oka a bálványimádás volt.

Mindenhol, ahol a teljesség ígérete felcsillan, így a portrékban is az Ő művével találkozhatunk. Egyedül Istennek áll hatalmában, és jogában felemelni, és megszentelni a leggyatrább emberi produktumot is. Azzal, hogy megengedi az ellentmondást, jelzi, hogy szabadsággal ruházott fel bennünket, még a rosszra való szabadsággal is. A mi dolgunk, szűkítem az én dolgom, hogy megtaláljam munkámban, és a körülöttem zajló eseményekben az isteni szándékot.<sup>56</sup> Mint már mondtam a tradicionális portrék nem úgy ábrázolták az elhunytat, mint ahogy életében nézett ki, hanem azon reménye és bizodalma szerint, mint amilyen majd a *szemtől szembeni* látás pillanatában lesz. Ez nem más, mint az Isteni arcmása, mert minél erősebben és tisztábban mutatkozik meg az Isten képe az emberben, annál nyilvánvalóbb, hogy Isten megszületik benne. Ezekben a portrékban nyoma sincs individualizmusnak,<sup>57</sup> mert nem is lehet. A XIII. század Európájában már nem azt tartották fontosnak, hogy milyen lesz a feltámadáskor, hanem azt, hogy életében milyen volt. Ez lényeges ikonológiai változást jelent, mert erőteljes dokumentatív jelleget kölcsönöz a műnek. Ez a változás, hasonlóságot követelt a faragott portréktól, ennek a hasonlóságra való törekvésnek végső következménye lett a pontos arcvonásokkal együtt, minden részletében megfaragott arcmás, a realista portré. De semmiképpen se felejtjük el, hogy a tradíció által fontosnak tartott portrénak az Isteni embert kellett formáznia. A középkori művész számára a követelmény az volt, hogy egyé váljon azzal, amit ábrázol. Az ikonográfia, ikonológia, és az ikonika művészet állandó esszenciája, míg a stílus, változó akcidencia. Minden tradicionális művészet a teológiára vezethető vissza, a visszavezetést, vagy visszatérést a forráshoz, ahonnan eltávolodott, oda, ahol létének feltételei a legkedvezőbbek, vagy másképp kifejezve alkalmas az igazság befogadására. A művész az, akiben a mű végső formai okai fennmaradtak, és akinek tudása éppen ezért nem közvetett és esetleges, mint a mai kor emberé, hanem lényegi és eredeti.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 92. o.

<sup>56</sup> Beke László, (1991): Istenkereső művészet ma, Szűk kapu, Kiállítás kapcsán született tanulmány (*The Narrow Gate-Religion and Art*) Budapest Galéria, Budapest.

<sup>57</sup> Jitta-Zadoks, (1932): Ancestral portaiture in Rome. *Ancestral portaiture in Rome*, 1932. 87. o.- 92. o.

<sup>58</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).

*A keresztény és keleti művészetfilozófia.* 97. o.

Röviden a mai korunkra vonatkoztatva az eddigieket, és nem utolsó sorban a tanulságok levonása végett, a következőket mondhatom. Ma már ott tartunk, hogy a tradicionális műveket nem valós teljesítményük alapján ítéljük meg, mert erre már szinte képtelenek vagyunk, hanem mai posztmodern beállítottságunk szerint, és ennek következtében elkezdünk hinni a művészet, és az ember fejlődésében, valamint pusztán esztétikai *emóción* alapján, tetszik, vagy nem tetszik, ez nagyon kevés a valódi minőség eldöntéséhez. Szobrászként „*Philosophia perennis*” nélkül esélytelen vagyok, ha a kortárs *szakrális* művészethez bármi maradandót óhajtok hozzátenni ez belátható. Egyszerűen, azaz oka, hogy mai korunkban, a művészet és az egyház, nem egy közösséget alkot, legalább százötven éve. Ez az oka a hagyomány megszakadásának. Ez két dolog miatt perdöntő. Az egyik az, hogy nem elég, hogy a szekularizálódott művészet ezer év együttműködés után levált az egyházzal, és maguk a művészek sem értik természetesen a tradicionális nyelvezetet, ez talán még orvosolható lehetne. De a befogadó közönség sincs tisztában szimbolikus nyelvezettel. Gondoljunk bele, a két fél megpróbál, mindkettőjük számára ismeretlen nyelven kommunikálni, mi lesz belőle? Leginkább értetlenség. Mai *Bábel tornya*. Ezek után kitapintható közelségbe került a konkrét kérdés, mit lehet tenni? Mai kortárs magyar művészetünk szolgál támpontul a kérdésre adható válasz megtalálásához. A kérdést természetesen nem én teszem fel pusztán saját magam számára, hanem korunk teszi fel mindannyiunk javára. A *szakrális* és a *hittel születő művészet* két kategória, mert a *hitből*, önmagából nem feltétlenül születik jó művészet. Ez teljesen belátható, hiszen Istenkereső emberként én sem mondhatok mást csak azt, hogy minden *kegyelem*. Egyszer Sturcz Jánosnak feltették azt a kérdést, hogy: a *szakrális művészet* egyenlő a jó művészettel, és hogy a *szakralitás* a *minőség* szinonimája volna-e? A válasza a következő volt: „Ez nehéz kérdés, mert a kategóriák ezen a területen nem közelíthetők meg hétköznapi logikával és racionalitással. Léteznek művek, amelyek a *kegyelem* állapotában születtek, és képesek egy másik emberben is felkelteni a *szakralitás* érzetét. Olyan szellemi koncentrációt képviselnek, amely a *szentség* auráját sugározza. Ez nyilvánvalóan nem a mű témájából következik, és az sem feltétel, hogy a művész érzékelje, hogy alkotás közben a *kegyelem* állapotába részesült.”<sup>59</sup> Majdnem teljes mértékben egyet tudok érteni Sturcz Jánossal, de magam részéről én a *szakralitást* is *kegyelmi állapotnak* fogom fel és nem *élménynek* pusztán, mert *élmény* is, ez biztos, de nem elsősorban az, hanem *kegyelem*. A kérdés azért nem válaszolható meg, *ració* logikával, mert *tárgya* a *szakrális művészet* nem írható le pusztán természettudományos módon. Ezért oly fontos a *Virilio* álláspontja. Folytatva az előbbieken felvezetett okfejtést, vannak olyan művek, amelyek az egyházi liturgikus kánontól eltérően fogalmazzak, még is, ettől függetlenül is magukban hordozzák a *szakralitást*. A *művészi* és a *szellemi minőség* egységében, egyféle *transzcendens jelleg* a meghatározó, mely az embert áthatja, és *kontemplációra* készíti. A kortárs magyar képzőművészetben, Lovas Ilonát, Türk Pétert, és Schmal Károlyt kell mindenképpen megemlítenem, a nemzetközi szinten pedig James Turrell neve kihagyhatatlan.<sup>60</sup>

Tehát a magyar kortárs művészetben már születtek adekvát válaszok, a mit lehet tenni kérdésre? De szűkítsük a kört tovább, *szobrászi válasz* született-e? Párhuzamot csak ikonográfiai, és talán valamelyest ikonológiai értelemben találtam, Varga Ferenc kollegámnál, az 1995-2000 közötti *szobrászati produktumában*, *Tál, Kőtükör, Kőköldökös kő* című szobraiban. Ezért legjobb tudomásom szerint még teljes értékű válasz nem született, de ez nem azt jelenti, hogy nem születhet. Viszont *építőművészeti válasz* született. A nemzetközi szinten van der Laan bencés temploma a belgiumi Vaalsban. Ahol nagyon konkrét módon tudott az alkotó alkalmazkodni a bencés egyszerűséghez, szegénységhez és tisztasághoz. Minden módon: a *téralakításban*, az *anyaghasználatban*, a *hely megválasztásában*, egy szóval mondva a *szimbolikában*. A kolostor maga egyfajta „*épített szobor*”, nem is található benne, a *klasszikus értelemben vett szobor*. Az egyszerűség szellemében készült, egyszerre *modern és evangéliumi*. Magyarországon Nagy Tamás protestáns templomai testesítik meg leginkább ezt a *szellemi hozzáállást*. Tehát az *építészet* már adott értékelhető választ a fenti kérdésre. Istenkereső *szobrászként feladatom*, hogy megválaszoljak, erre a koránt sem egyszerű kérdésre. Szobraim benső tömörsége, puritán szerzetesi

<sup>59</sup>Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet*. <http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita..aspx>

<sup>60</sup>Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet*. <http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita..aspx>

egyszerűsége, kontemplatív jellege az, ami képesé teheti őket a szakrális mondandójuk tolmácsolására, a szentség aurájának sugárzására. A törekvésem erre irányul, de mint tudjuk „*a szellem ott fű ahol akar*”.

Fejtegettem már a figuralitás problémáját, most azért kapcsolódom hozzá újfent, mert kiderül, hogy a magyar kortárs művészetben nagyon kevesen vannak, akik figurális eszközökkel maradandóan képviselik a tradicionális ikonográfiát, ez leginkább Oláh Mátyásnál, és Ganczaugh Miklósnál tapintható ki. De, akik igazán kvalitásos transzcendens művészetet hoznak létre, jórészt minimalista felfogásban dolgoznak.<sup>61</sup> Ez a problematika más megvilágításban, de már Brâncușinál is előkerült. Mint, ahogy már írtam Sturcz szerint ez a visszafogott hang, védekezés az ikonográfiai nehézségekkel szemben, melyek a hagyomány megszakadásából következtek. Azt gondolom, hogy pusztán védekezésnek titulálni, az egyszerű, hangot, nem elég magyarázat erre az összetett kérdésre, de biztos, hogy egyfelől védekezés is. Nézzünk jobban szét, már tisztáztuk, hogy a művészet leszakadt az egyháztól, ennek következtében tartunk ott, ahol tartunk. De most, nem e éppen ennek az *egyszerű* hangnak érkezett e el az ideje, és nem pusztán meghátrálás, nem ez e a ma kimondható szó, még ha olyan szomorúan és puritán módon hangzik is, nem jött e el a *benső csönd* kifejezésének az ideje, mai zajos világunkban. Nem vagyok róla meggyőződve, sőt szinte biztos vagyok benne, hogy a klasszikus értelemben a hagyomány nyelvén, már nem szólhatunk. Egyszerűen azért, mert már – akármilyen fájdalmas is – klasszikus értelemben nem élő, ez a több ezer éves hagyomány. Sajnos a játéknak ezt, a második részét is csúfosan elbuktuk, mert az első bukásunk a paradicsomból való kiűzetésünk volt, és ennek egyik keserű következménye ez a második. Nincs más lehetőségünk, mint a régi *Örök* hagyomány alapján, valahogy vérrel verítéssel „*újat*” alkotni, új alatt természetesen nem *eredendően* újat értek, mert ez lehetetlen, de mégis valamit, ami oda nyúl vissza az *első*, az *eredendő* tettehez, a *princípiumhoz*, ebből az következik, hogy a Teremtőre kell, visszamutatnia. Talán ez, az egyszerűség tömörsége lehet, a többi pedig a kegyelmen múlik. Aki ezt fel vállalja, az lesz csak igazán szabad, mert szabadsága révén önként ró magára lelki kötelezettséget, és ennek a kötelezettségnek a szabadsága *üdvörténeti léptékű*. Ez azt is jelenti minden művésznek, aki a szakralitás terén hozzá kíván járulni a kortárs művészethez *Engagement immobile*-á<sup>62</sup> kell válnia ahhoz, hogy *üdvörténeti* léptékben tudjon szólani. Kérdem én mi volt az ikonfestők, vagy akár Aljosa hozzáállása, ha nem *engagement immobile*, ha nem a teremtett létben való mozdulatlan elkötelezettség. A *Engagement immobile* rokon értelmű latin megfelelője az *immobiliare* jelentése árnyaltabb, finomabb egy kicsit, *megingathatatlant, elmozdíthatatlant* jelent.

### *Vízimalom*

Készülőfélben van egy malom szobor, amely a víz erejét felhasználva ölt formát. Építettem a vászolyi Sédén egy vízimalmot, azzal a céllal, hogy segítségével szobrot készítek. Amely áll egy fa vályúból két zsilippel, egy vízikerekből, és ehhez egy vízszintes fatengellyel kapcsolódó malomkőből, valamint egy alapkőből, amelyet a malomkő, forgás közben csiszol. A malomkő addig koptatja az alapkövet, amíg bele nem ül, és a fa tengelyt meg nem állítja az alapkő. Az alapkő sütői mészkő, a malomkő kvarcit. Az alapkő egy libikóka egyik oldalán helyezkedik el, a kőből készült ellensúly a másik oldalon található. Az ellensúllyal lehet szabályozni a nyomóerőt, amit a malomkő az alapkőre kifejt. Erre a vízhozam változás és a kopási felület folyamatos növekedése miatt van szükség, így mindig optimális erővel csiszolhatok. A malomkő tengelye, egyszerű meghosszabbítása a vízikerek tengelyének, tehát „*facsapágyakon*” forog. Az alapkövet a malomkő vízszintes tengelye csak függőleges irányban engedi elmozdulni, mert az alapkővön megformált két függőleges villa magába fogadja a malomkő tengelyét. Amikor a malomkő tengelye eléri a villák alját, akkor van kész a szobor, mert a malomkő nem képes tovább hatolni az alapkőbe. A két kő formálja egymást, ez a szobor lényege. A célom az, hogy a munkafolyamatból minél többet visszaadjak a természetnek, így válva még karakteresebben, még koncentráltabban a teremtés alázatos részévé.

<sup>61</sup> Riport: Sturcz Jánossal és Tillman J. A. (2006): *A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. A szellem ott fű, ahol akar- Szakralitás és mai művészet. [http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita\\_](http://hvg.hu/hvgmuetro/szakralita_),.aspx*

<sup>62</sup> Pilinszky János, (1981): Kráter, Szépirodalmi Könyvkiadó, (Budapest). *Kráter* 108. o.



A vízimalom szerkezeti működéséről már sokat írtam, de a szobor titkait még nem fedtem fel. A titkokat a malomkő és az alapkő tárja fel. A malomkő lassan emészti az alapkövet, miközben saját maga is fogy. A dolog szépsége éppen az, hogy ez a fogyás gyarapodás a szellem szférájában. Így mutatja meg mindkét kő a legintimebb módon belső titkait. Gyakorlatilag ezred milliméterenként kopik a szemem előtt, minden finom kis réteget felfedve, egy kavics belsejét, egy kristály mikrovilágát, szép lassan rétegenként tárul fel mindkét kő belső világa. A kopás olyan lassú, hogy a kvarcit malomkő felületén a kavicsok csiszolódott felszínei tükörként fénylenek, így perdítik táncra a nap sugarait. Arra a felismerésre jutottam, hogy egyedül ez a fajta lassú összecsiszolódás méltó a malom eszmeiségéhez. A lehető legbensőségesebb, legfinomabb módja ez az aktus a két kő kapcsolatának. Az igazi titok még hátra van, csak a végén tárul fel, mégpedig mennyit veszítenek külön-külön ahhoz, hogy együtt gazdagodjanak. A szobor készítés folyamata igen hosszú időt vesz igénybe, de semmi okom a kapkodásra, a természet is lassan alkot, több százezer esetleg millió évre volt szükség ahhoz, hogy a mészkő alap üledékként megszülessen. Mészvázú állatok millióinak kellett megszületnie és elpusztulnia ahhoz, hogy ez az üledék létrejöhessen. Valamint további évezredeknek, hogy kiemelkedhessen a vízből a kontinens mozgások eredményeként. Mindezek után szükség volt még egy jégkorszakra, hogy a ráakódott törmeléklet legyalulja a csúszó torlódó jégtömeg. A kvarcit születése is hasonlóképpen földtörténeti időben mérhető. Vulkanikus tevékenység vagy felgyűrődés következtében, a felszínre vagy a felszín közelébe került kvarc ásványok mechanikus úton történő aprózódásával, majd folyók medrében gördülve jön létre a kvarc kavics és a kvarc homok. A kavics és a homok is üledékként érkezett a Balaton-felvidékre, ahol vulkanikus utótevékenység révén létrejött gejzírekben cementálódott kvarcittá, kovasav kötötte meg a homok szemcséket.

A szobor legszebb legintimebb része a belseje a két kő találkozási felülete, nem véletlen, hanem szerkezetileg alakult így, hogy az érintkezési felületet nagyrészt szemérmesen takarja maga az alapkő. Az alapkő szép lassan fogadja be a malomkövet, így termékenyítve meg létük. Hitem szerint a szobor nem emberi okoskodás, hanem a mindenhol működő, és mindent mozgató ősi teremtő erők eredménye. Sokféleképpen nevezhetem ezt az erőt, de minden elnevezés egy nevet takar Istenét. A technikai megvalósításhoz persze minden ügyességemet latba kellett vetnem, de ennek nem szabad túl nagy hangsúlyt kapnia. Biztos vagyok benne, hogy ez a fajta tudatos alázatot követelő hozzáállás, és munkamódotus hordoz valamiféle szakralitást, ennek okán „szakrálisak” a szobraim.

### *Titok*

A következő szobor titkát, egy kis gránit utca kő rejti. A labirintust egy széthasított gránit utca belsejébe véstem, a két kő ezek után ismét egymásra került. Maga a labirintus nem látható csak a bejárata és a középpontja. A bejárata maga az ék fészke, egy kis megvésett alagút a két kő illeszkedésénél. A labirintus középpontja, pedig egy fűrt nyíláson keresztül vált láthatóvá, amely pontosan a labirintus centruma fölött lett kialakítva. A fény ezen a nyíláson hivatott beáramlani és megvilágítani a középpontot, a nevezetes pontot, a mértani pontot, a súlypontot, a világ közepét. A nyílás spirituálisan is és fizikailag is a középpontba került, ez a szellemi és fizikális értelemben is a vertikális szál, itt a kő hiánya engedi be a többletet. A labirintus középpontjából felszálló szellemi fény, amely a fedkő nyílásán keresztül tűnik tova, ezt az utat az Univerzun Tengelyével, a nyílást magát, a Mennyei Kapuval, a labirintus középpontját pedig a Föld Köldökével azonosítja. Olyan összefüggések ezek, amiket mai világunk aligha képes megérteni, mert ma minden tudás értelmetlenné tűnik, ami nem gyakorlati tapasztalaton alapul.<sup>63</sup> Saját lelki labirintusomban én is ezt a testi, lelki súlypontot, mértékpontot keresem belső egyensúlyom érdekében. A labirintus magát a keresést, a bolyongást, a földi pályafutásunkat hivatott megjeleníteni. Az eltévedés vagy a rátalálás lehetősége mindenki számára folyamatosan adott. Ezt a kockázatot az élet kockázatát, a lét távlatában mindenképpen vállalnunk kell. Az igazi bolyongás mindenkiben belül zajlik az emberi lélek mélyén, ez mások számára nem látható. Ezért nem tettem a labirintust láthatóvá.

---

<sup>63</sup> Coomaswamy, C. K. A. (2000): a keresztény és keleti művészetfilozófia, Arcticus Kiadó, (Budapest).  
*A keresztény és keleti művészetfilozófia*. 30. o.

Nagyon érdekes az alkotás folyamata. Próbálok és mindig is próbáltam nyomon követni, mi történik bennem. Az elmúlt évek tapasztalata alapján azt mondhatom, hogy amikor megszületik bennem az alkotás (szobor), a spirituális lényegét érzem, de a tudattal sokszor nem tudom értelmezni. A tudati értelmezés hiányossága időleges dolog, a szobor megszületése után három-négy hónappal általában már a tudattal is képes vagyok értelmezni. Ezért valamelyest képes vagyok megfejteni a labirintus, a bazalt edény, a malom, az őrlőtégelyek és a kövek titkait. Az, hogy képes vagyok a titkokat, ha töredékesen is de megfejteni ez is titok, misztérium számomra. Ezek a titkok felismerések, mind-mind szép lassan az évek során tisztulnak le, válnak láthatóvá számomra, azt mondhatom még mindig nagyon keveset, tudok. Ezt a hiányt is késztetésként élem meg, ez is mozgat, hajt, visz előre. Hiába is ecsetelném a szobraim titkait részletesen, ezeknek a titkoknak csak az érzékelhetetlen héját tudnám átadni, ezeket a felfedezéseket, még befogadóként is mindenkinek magának kell megtennie, akkor válik igazi értéké, saját felfedezésé. Csak ebben az esetben lesz maradandó, ha mindenki maga fejtje meg.

Ezt a szobor tervemet szeretném igazi valós méretében is megvalósítani, ehhez legalább egy köbméteres tömbre lenne szükségem, de inkább egy kicsit nagyobbra, még nem volt rá lehetőségem, hogy ilyen tömböt vásároljak, de el fog jönni az ideje ez biztos. A valós méretű szobornál is egy ékkel fogom elhasítani a tömböt, mert tönkre tenné az ideát, ha végig ékelném, ehhez legalább tizenöt kilógrammos éket kell kovácsoltatnom, jó mély fészket vésní hozzá és persze jó nagyot, hogy megfelelő erőt tudjon átadni az ék. Ezt tapasztalati úton tudom csak kikísérletezni, de bízok benne, hogy nem nyúlok mellé. Az egy köbméteres tömbnél is szépen rá lehet látni majd a lényegre, a szobor tetejére, e nélkül nem működik a szobor. A kicsi szobornál kipróbáltam, hogy egy erős kis spot lámpával bevilágítottam a kő tetején, és amikor benéztem az éknyíláson, a labirintus bejáratán, láttam a fényt, de nem így készítettem el, hogy látható lehessen, hanem a tudatomtól függetlenül alakult így, de szép ajándék a kötől.

---

### *Család*

A második nagy szobornak, a Család címet adtam. Szerencsére találtam egy szép nagy 114x48x34cm-es gránit hasábot, amelynek az egyik sarka hiányzott. Mégpedig egy kis szabályos, 14x13x18cm-es hasábforma volt belőle kifaragva. Az első ötletem az volt, hogy lehasítom azt a végét, amelynek hiányzik a sarka és a megmaradó nagyobb darabot szintén, kettéhasítom ékekkel, azután két szobrot készítek belőle, két közepesen nagy kavicsal. Ahogy egyre több időt töltöttem a kővel rájöttem, hogy ez butaság és egyben kell tartanom ezt a szép tömböt. Köszönöm az érzékeny fület, mert így meghallottam a kövek suttogását, egyben tartottam a Családot. A gránittömb, mint mondtam bontott öreg kő volt, szép patinázódott felülete van, mint a kavicsoknak, melyeket beleültem. A kő nagyon rusztikusan volt megmunkálva, valószínűleg egy ház alaptestének volt a része. Ez nagyon szerencsés, mert a kavicsok sem szabályosak, hanem játékos de ugyanakkor nagyon erőteljes formák, ezért a gránittömböknek is erőteljes, rusztikus formának kell lenniük. Az első nagy szobor kődoboz túl szabályosan faragott forma, a kavicshoz túl egzakt és hideg. Ezért törekedtem durván hasított, és faragott, öreg köveket találni, ezek sokkal jobban együtt élnek a kavicsokkal. Egyben tartottam tehát a követ és egy 44x30x20cm-es kavicsot, valamint egy 29x21x15cm-es kavicsot sülyesztettem bele, a sarkán lévő hasáb formájú fészekbe, pedig egy 15x8x8cm-es kavicsot ültem. A kavicsok hasáb formájú üregekben ülnek, pontosan a kavics méretére faragott fészkekben, úgy hogy csak pontokon feszülnek az üreg falához. Csak a sarkon lévő üregbe nem szorul a kavics, mert három oldala van a fészeknek, itt csak ül. Ez a először kicsi bosszantó hiányosság volt a kő ajándéka, csak meg kellett értenem és élnem vele. Ez a szobor lett a legerősebb, itt sikerült a legtöbbet megértenem a teremtés titkából, itt adatott meg a legnagyobb kegyelem, az, ami már nem rajtam múlik. Metafizikai kapcsolat megteremtése ma már nem egyértelmű, posztmodern világunk nem erre épül, pontosan az ellentettjére, éppen, hogy tagad mindenféle szakralitást, transzcendenciát, és bármit, ami a teremtmény teremtőtől függő létét feltételezi. A reakciója ezért rombolás, legjobb példája a dekonstruktivizmus. Csak a magunk módján tudjuk megszólítani az Istent, ha gügyögünk, hát gügyögünk, ha énekelünk, énekelünk, teljesen mindegy, nem számít a lényeg a vágy az őszinte kapcsolatra. Erre most mondhatná egy

dadaista, hogy én is gügyögök, mégse tartotok szakrális alkotónak. Mert nem a gügyögés a lényeg a gügyögés, csak eszköz, és eszközeink különbözőek, ha őszinte, és nincs más kifejező eszköze az embernek akkor teljesen megállja a helyét, de ha valaki tudatosan használja, úgy hogy tudna rendesen is beszélni, akkor könnyen nevetségessé válhat.

### *Hármasegység*

Készítettem egy szobrot, amely a következő képpen néz ki. Egy ötven kilogramm körüli folyami kavicsba ültettem egy kicsi, körülbelül 2x1,5x1 cm méretű kis andezit hasábot, amelybe pedig egy borsószemnyi kavicsot. Így a nagy kavics funkciója szerint befogadó, a kis hasáb a legérdekesebb, mert befogadó, és befogadott egyben, a kis kavics, pedig befogadott. A nagykavics óvja a kiskockát, a kiskocka óvja a kiskavicsot, mintegy körül ölelik egymást, tekinthető akár egy családmódelnek is. A kavicsok fehérek, az andezit kocka grafitszürke, ez a kontraszt szépen erősíti együvé tartozásukat, minthogy a család tagjai is sokfélék, mégis együtt erősek nem külön-külön. A Hármasegység, mint cím természetesen erősen spirituális alapokon nyugszik ez nem titok, de az előadásmód, szándékosan diszkrét, mert nem a külső jegyekben kell valakinek hitét megvallania, hanem elsősorban bensőleg, és majd ennek következményei lesznek a külső jegyek és nem fordítva. A három és mégis egy a hármasság teljes mértékben kitapinthatóvá válik bárki számára. Az elvont gondolkodás még sokkal mélyebben fejezheti ki a lényegét, mint az ábrázoló jelleg. Henri Moore ugyanezt a problematikát fejt ki a vitális szobrászatról írott gondolataiban. „A vitalitás és kifejező erő. Az én szememben minden műnek sajátos vitalitással kell rendelkeznie. Nem az élet vitalitásának tükröződését értem ezen,... hanem a műalkotásban felgyülemlett energiát, a mű saját az ábrázolt tárgytól független életét. Ha egy műben megvan ez az erőteljes vitalitás, nem a » szépség« szót társítjuk vele...A kifejezés szépsége és a kifejezőerő rendeltetésükben különböznek egymástól. Az előbbi az érzéseket kívánja gyönyörködtetni, az utóbbiban viszont szellemi vitalitás van és ez számomra megrendítőbb és mélyebbre hat, mint az érzések. Ha egy műalkotás nem kívánja másolni a természetet, azért még nem menekül az élettől, hanem behatolhat a valóságba...kifejezheti az élet értelmét, intenzívebb életre ösztönözhet.”<sup>64</sup>

#### A DLA Mestermunkám: *Befoglat kavics*

Valós szobor méretbe tudtam realizálni a Befoglalt kavicsot. Valamivel több, mint egy köbméteres gránit tömböt vásároltam a DLA támogatásból, így megvalósítottam a hároméves munkám esszenciáját.

A szobor leírása a következő. Az alapkő fakószürke színű vietnámi gránit, a befoglaló méretei: 120x110x105 cm. A fent említett alapkőbe ültettem bele egy 65x65x45 cm befoglaló méretű gnejsz folyami kavicsot. Az alapkő kézimunkával vésett fészkekben elhelyezett ékekkel hasítva lett kitermelve, így nagyon szép hasítási felületek határolják, az ékek fészkei elárulják, mi módon lett a kő fejtve. A kézi munkával végzett hasítást azért részesítem előnybe, a fűrt lyukakba végzett ékeléssel szemben, mert autentikusabb, több köze van az ősi metódushoz. Egyiptomban ma is ugyanezzel a módszerrel hasítják a gránitot. Ebbe a hasított tömbbe kapott helyet a nagy kavics, mégpedig olyan módon, hogy a fészkek négy falának, és az aljának feszül egy-egy ponton. A fészkek formája és a kavics formája közötti kontraszt, jól kiemeli a kavicsot, ez azért szerencsés, mert a kavics lényegesen kisebb az alapkőnél.

Az alapkő falvastagsága húsz, harminc centiméter között változik, ilyen falvastagság azért szükséges, hogy ne bontsa meg a kő tömbéretét, valamint képes elviselni a téli fagyok idején a jégnyomást. A kavics színe a fehérés szürke és a vasoxid vörös között változik, alapvetően barnás, így melegebb tónusú, mint az alapkő, ez szerencsésen befolyásolja a szobor összképét. A szoborral alapvetően a teremtés eredeztetését, szellemi öröklétbe ágyazottságunkat akartam kifejezni. Ezért kerestem a kavicsot, és nem faragtam. A beültetés is egyfajta körülölelése a kavicsnak, valamiféle védelem, befogadás, ontológiai feltöltöttség.

---

<sup>64</sup>Moore, M. H. (1985): A szobrászatról, Helikon Kiadó, (Budapest). *A szobrászatról* 18. o.

## *Együtt*

A következő szobromnak az Együtt címet adtam. Találtam egy gyönyörűen hasított 1,4x0,6x0,5m méretű szintén kézi munkával hasított gránit tömböt, amelyet gépmunka nem sebzett. Ezt a tömböt, így „ahogy van meghagytam nem hasítottam tovább, hanem beleültem egy körülbelül 18x18cm alapfelületű diorit hasábot, melynek a felső felülete szintén természetes módon kézi munkával lett lehasítva. Ezek után, ebbe a diorit hasádba beleültem egy tenyérnyi kavicsot, a diorit hasáb a nagy fekvő kő felső felületébe van beleültetve, a hossz és szélesség aránya miatt a nagy hasáb egyik végéhez van közel és így egy egészen szép aszimmetrikus egyensúly, jön létre. Ezeket a jeleket, amiket a kő ad nekem, illetve a teremtő lehetőségek formájában, mert ez a kő valószínűleg még most is ott heverne, vagy feldarabolták volna sírkőnek, vagy valami másnak. Úgy értelmezem, hogy dolgom van ezekkel a kövekkel, nem véletlenül kapom ezeket a köveket, mert velük van dolgom. Ha időnként nem jutok köhöz tudom annak is megvan a maga értelme és jelentősége. Amióta megbarátkoztam ezzel a hozzáállással, azóta könnyebben el tudom fogadni helyzetem, hogy nincs lehetőségem a legjobb minőségű, import kövekkel dolgozni. Azért szeretem ezeket a köveket, mert soha sincsenek velük kapcsolatban *fixa ideáim*, hagyom, hogy a kő segítsen, mert adott esetben az ember hajlamos a kapkodásra, és a kő jelenti a kontrollt, mindig nyugodt, méltóságteljes, és bölcs. Ha sikerül ráhangolódnom, akkor rá tudok kapcsolódni a kézzel kitapinthatatlan égi szálra, melyet felgöngyölítve életet tudok lehelni alkotásomba, amely nem is igazán az enyém, csak általam testesül meg, nyer fizikai formát és létállapotot.

## *Kavicsban kavics*

Készítettem egy kavicsszobrot. A következőképpen ölt formát. Körülbelül száz kilógramm súlyú szépformájú bazalt kavicsot hoztam hozzá, melyeknek a felülete egészen egyenletes, és tömör. Nem faragtam rajta semmit, csak beültem egy kicsi hüvelykujj körömnymi hófehér kvarc kavicsot, ez nagyon erőteljes kontrasztot ad a bazalt fekete színével. Valamint, nagyon szerencsés a formája is a bazalt kavics formájához, ez lett tehát a szobor. Azért lett több mindkét kavics (a kicsi és a nagy), mint annak előtte, mert koncentráltam, bennük a teremtett világ szépsége. Szimbólum értékkel bír, mert a saját, és a mindannyiunk elemi formáját mutatja fel. A *mintakép* minta képe, emanációja, túlmutat az érzékelhetőn, az érzékek felettire. Teremtettségében dicséri a teremtésen keresztül a Teremtőt. Én is ezt teszem azzal, hogy beültem a kavicsot.

---

## *A kő szeme*

Készítettem egy szobrot, egy kézzel hasított andezit utcaakőből. Lapos négyzet alapú szinte teljesen szabályos kötömböcskébe beleültem egy egészen kicsi meggymagnyi barna kavicsot. A kő „szellemi” súly-egyensúly pontjába, ezért olyan, mintha nézne a kő, tekintete van. Egy szem, akár „Isten szem”, megerősödött tőle a szürke tömböcske, hogy beemeltem a kis kavicsot, megsokszorozta a koncentrációt, amellyel az ember figyelni „kénytelen”. A kötömböcske felülete, hasított, egy ékelési nyomon kívül és a kavics beemelésétől kívül, nincsen rajta más beavatkozás. Az ékelési nyom (fél fészek) nem pontosan az egyik oldal közepén van, ezért kicsi aszimmetriát csempés a szoborba, ez által finomodik az összkép. A benső csend, a befelé figyelés egyfajta formai megfogalmazása ez a meditatív szobrocška. Az én részem ebben a munkában a kőválasztás, és a beemelés volt, a többi a bányában dolgozó kőhasító, a teremtés, és a *teremtő képzeletem* végezte el.

## *Magzat*

Készítettem egy szobrot, aminek a Magzat címet adtam. Találtam egy gyönyörű szép lapos kavicsot, aminek a felső felén végighúzódik egy repedés, olyan formán, hogy nem válik le a darab, de optikailag mégis kettévál a kavics (egyben kettő). Ezt a kavicsot félretettem, mert tudtam, hogy szobrot kell, készítek belőle, de még nem volt világos, hogy miféle. Egy egész esztendő is eltelt, amikor egyszer csak „véletlenül” találtam egy másik kavicsot sokkal kisebbet, de ugyanolyan,

revelációként hatott rám ez rátalálás, nem is hittem el, azt gondoltam a szemem káprázik, de nem, szakasztott ugyanolyan volt csak egészen kicsiben, ugyanolyan repedéssel, ugyanott, és egyben. Abban a pillanatban megszületett a szobor, egy pillanat műve volt, ilyen nemigen történik, általában lassan születnek, de ez a szobrocscsa hipp hopp, megszületett. A nagyobb kavics már egy éve nálam volt, és érlelődött, de hatalmas csoda kellett, hozzá hogy megszülethessen, hálás vagyok érte, hogy nem abortáltam a megszületni vágyó szobrot. Belecsiszoltam tehát finoman, a kicsit a nagyba, pontosan oda, ahol a nagyban, és egyben a kicsiben is a repedés fut, hatalmas erőt sugároz ez a kicsi szobrocscsa. A teremtés működése kifürkészhetetlen, mert „*a szellem ott fú ahol akar*”. Isten társként hívja az alkotó embert, legyen részese teremtő munkájának. A dolgom nem más, mint tudatomat alkalmassá tenni a teremtő sugallat (pneuma) befogadására, és annak szobrászi megfogalmazására. A teremtés művének eszköze ként kell működnöm, hogy alkotásom eredendő módon szerves része lehessen teremtett világ teljességének.

### *Nagy gránit balansz*

A címben említett szobor egy három méter huszonkilenc centiméter hosszú, öt tonna súlyú, fekvő, kézzel hasított gránithasázból, egy nyolcszáz kilogramm súlyú, fonolít kavicsból, és egy ötven kilogramm súlyú kavicsból, valamint egy szintén kézzel hasított talpkövből áll. A talpkövön fekszik a nagy gránithasáb, a gránithasáb vastagabb végén ül, a nagy kavics, a keskenyebb végébe ültettem a kis kavicsot. Az egész szobrot úgy készítettem el, hogy rá lehet látni a felületére, és látszik a nagykavics, valamint a kicsi kavics beültetése. A címe azért balansz, mert a talpkövön ki van egyensúlyozva a nagy hasáb, és mert a nagy kavics eltolja a súlyvonalat, ezért a látvány első pillanatra csalóka, de abban a pillanatban helyre billen, ahogy felfogjuk, mit látunk. Ez volt tehát a szobor pusztán adatszerű formai leírása. Azért kerestem kézzel hasított tömböket, és én is így dolgoztam tovább őket, mert ez az archaikus metódus áll legközelebb a természet munkálkodásához, és így egyben a teremtés logikájához. Ez a metódus egyfajta szent alázatot hordoz, abban az értelemben, hogy úgy hasítható a kő, ahogy azt saját benső törvényszerűségei megengedik, és nem úgy, ahogy egy vágógép kettévágja. A benső törvényszerűségek a teremtés léptékében születtek, tehát még, ha fizikaiak is, valahol emberfeletti dimenziót közvetítenek. Ha sikerül rákapcsolódnunk erre az emberfeletti dimenzióra, már nem élek hiába. A kavicsot is ezért választottam, mert már készen kaptam, nem azért, hogy ne keljen érte megdolgozni, hanem azért, mert a már említett természeti törvényszerűségek szerint születet, és megtestesíti azt az alázatot, és rá szánt időt, amit én magam is rá akarok áldozni. Természetesen tudnék kavicshoz hasonló formát faragni, de beláttam, hogy nincs értelme, mert a lényegét veszíteném el. Ezért készítettem el ezt a szobrot így, és nyugodt vagyok felőle.

### **Összegzés**

A szobrászati és művészetelméleti kutatásaim eredményeképpen a következő összegzést készítettem.

1. Ma, amikor az érzékelés a dimenziók és az ábrázolás válságáról beszélünk. A formák keresése csupán az idő keresése, de úgy gondolom, ha nincsenek konkrét formák, akkor egyáltalán formák sincsenek.<sup>65</sup>

2. Ezért vált alkotómunkám középpontjává az eltűnés-megnyilvánulás, konkrétta, láthatóvá válás problematikája, mint legfontosabb szobrászi kifejezés a megtestesülés misztériumára.

3. Ebből következően számomra a szobor, (vagyis a képmás) absztrakt felfogása egyenlő a szobrászat (általában véve a művészet) ontológiai feltöltöttségének a kutatásával.

4. Ez a felismerés adott választ - arra a dolgozatom elején feltett kérdésre -: miként inspirálhatja a múlandó világ rendjéhez kötött tevékenységet (szobrászati) egy lényegében nem ebből a létteréből származó impulzus. Miként alakulhat a műalkotás az isteni élet erejéből, annak törvényszerűségei által.

5. Miként lehet szobrászként elérni, hogy minél kevesebbet avatkozzak be a valóságba, s inkább teret engedjek a dolgoknak, hogy azok magukat megmutathassák.

<sup>65</sup> Virilio, V. P. (1992): Az eltűnés esztétikája, Balassi Kiadó, (Budapest). *Az eltűnés esztétikája*, 35. o.

6. Kutatómunkám során az vált meggyőződésemé, hogy „az ember alkotótevékenységének az Isten hatalmába kell esnie”<sup>66</sup>: Érzéki motiváltság helyett valamiképp pneumatikus vezérlésűvé kell válnia.

7. Vallom, hogy a szobrász nem tagadhatja meg a kőszobrászat teleologikus, ontologikus, mintaképi eredeztetését. A szobrásznak fel kell ismernie, hogy a kő fokozatosan közli önmagát, a teljességet. Van itt egy történés, mely jóindulatú eréllyel el akar válni az emberi művészi hatáskörtől. Egy önálló alkotóerő, mely mégis szeret az ember keze alatt megmutatkozni. Azaz van az illetékességemnek egy érzékeny határa, amelyet nem szabad átlépnem. A közönségestől így válik el a szent.

8. A szellem nem tűri a mechanikus eljárásokat. Az életnek és a halálnak egyszerre, együtt kell megjelennie a műben. A szobrász csak így értelmezheti önmagát, helyét és helyzetét.<sup>67</sup>

9. Biztos vagyok abban, hogy személyes művészeti kutatásom és alkotómunkám eredményei, mint új kutatási eredmények – a képzőművészet terén – elfogadottakká válnak.

---

<sup>66</sup> Varga Zsuzsanna, (1992): Kenyér, víz. Új művészet 92/6. *Új művészet* 61. o.

<sup>67</sup> Türk Péter, (1996): ”Forró vágyam árnyékában ülni”, Fővárosi Képtár. (Énekek éneke 2,3). [www.btmfk.lif.hu](http://www.btmfk.lif.hu)