

Magyar Képzőművészeti Egyetem  
Doktori Iskola  
2018

**TESTSZOBOR**  

---

**SZOBORTEST**

*DLA értekezés*  
Polgár Botond

Témavezető: Kőnig Frigyes

## Tartalom

Bevezető	3.
A testemen keresztül	5.
A kő teste. A kőtest	10.
Torzóim. Hiányos szobortestek	20.
Corpus	22.
Testidézetek	25.
Seb. Stigma	28.
Hommage a Courbet	29.
Mítoszok teste. Lilith	31.
Pártorzó	33.
Szagrális és profán testek	34.
Test-esetek. Egy rögeszme hétköznapjai	46.
Képek	50.
Felhasznált irodalom	56.
Köszönetnyilvánítás	58.
Önéletrajz	59.

## Bevezető

Bárcsak kezdhethném mindjárt a második mondattal mindazt, aminek a becserkészésével próbálkozom, és tudnám olyan fesztelenül folytatni, hogy ez itt a második sora... Mert az első mondat után a körbejárandó témát átszövő hermeneutikai kétely rögtön az utolsó mondatra sandít bennem: hogy hová szeretnék, vagy sikerül, vagy kell a végén megérkezniem.

A „Vonatút”<sup>1</sup> című film jut eszembe, amelyben a Keleti Pályaudvar és Hatvan között megtett út felvételének szekvenciái a lineáris idővonalon tükörszimmetrikusan szembeforgatott mozaikstruktúráként rendeződnek, így a film első felében folyamatosan és önmagukat ismételve jósolnak, később ugyanígy emlékeznek. Témám követhető kronológiát nélkülöző, alaktalan gondolatfelhője nyilván alkalmatlan ilyen precíz műveletre, pedig halmazaim között a nehezen megvalósítható átjárást, belső megérzéseim és a kívülről illesztett ismeretanyagok közötti előre sejthető oszcilációt egy ilyesféle szabásminta tarthatná össze leginkább. Ezenkívül egy rejtett mottóként is állhat itt, táplálva a reményt, hogy – ha nem is jutok akkora felismerésre, mint Wertheimer egy másik vonatút folyamán<sup>2</sup>, – az érintett, vizsgált vagy csak megvillantott képzeitem összege mögött értelmezhetővé válik a bemutatni kívánt tartalmi egység.

A címben található kiazmus ugyan érthetően céloz a vizsgálódás tárgyára, de a következő pillanatban vízbe cseppentett tintaként oldódik fel, és sziluettjét változtatva gomolyog szét. Legalábbis így tűhet, mivel értekezésem fő szándéka egy analitikus introspekció, saját alkotói folyamatom élveboncolása; gondolatmenetem szempontjából tendenciózusan összeválogatott szobraim elemzése személyes élményeim, hangulataim, emlékeim közegébe ágyazva, majd külső párhuzamokkal, művészetelméleti tézisekkel, filozófiai szemelvényekkel, vallási, mitológiai, irodalmi vonatkozásokkal összekapcsolva – voltaképpen egy körpanoráma: mit látok, mire emlékszem, mit tudtam meg eddig és mit gondolok hivatásom központi tárgyáról itt és most. Megpróbáltam elhatolni tevékenységem legbelső magjáig, megtalálni valahol a szobrászi alapjaim legmélyebb rétegeiben a központi építőelemet, a legmeghatározóbb fogalmat, mely eddigi inspirációimmal, kíváncsisággal, motivációmmal összefüggésbe hozható, és arra jutottam, hogy ez nem más, mint maga a test. Pontosabban fogalmazva: az anyagba kivetített *testkép*. Fontos hangsúlyoznom, hogy *testkép* alatt itt egy saját fogalmat értek, mely nem azonosítható a pszichológia *testkép*<sup>3</sup> fogalmával. Bizonyos tekintetben átfedésben van ezzel, de szükségszerűen a vizuális művészetek jelentéstartományait is hordozza, mindazt, amit a meztelen emberi test látványán, megjelenésén túl ábrázolásának fenomenológiája implikálhat.

---

<sup>1</sup> Erdély Miklós 1981-ben készült kísérleti filmje (standard kópia, 1988. Balázs Béla Stúdió, K-szekció)

<sup>2</sup> Max Wertheimer - a gestaltpszichológia megalapítója, a *phi* jelenség felfedezője; egy vonatút során ismerte fel, hogy a teljes észlelet nem feltétlenül egyezik meg a szenzoros részek egyszerű összegével

<sup>3</sup> A *body image* kifejezést először Paul Schilder osztrák neurológus és pszichoterapeuta, Freud tanítványa használta. Azóta a fogalmat – bár pontos meghatározása nincs – számos terület használja, leginkább szociológiai és kulturális vonatkozásban.

A továbbiakban megkísérlem különböző példákkal több irányból megvilágítani, hogy hogyan is épül fel bennem ez a test-képzet, mint tudatosan rögzített formai ismeretek, emlékek, élmények, hangulatok és különféle területekről összegyűjtött információk bonyolult egyvelege. Ez pedig szükségszerűen személyes lesz és nem általánosítható, akárcsak jónéhány disszertáció hasonlóan személyes jellegű tézise, amelyet a bevezetőben mindig előrevetítenek más kollégák is, akik szintén a fogalmi gondolkodás területére kalandoznak a műalkotásban való gondolkodás otthonos pályája helyett. Az eddig elolvasott értekezések alapján az a benyomásom, hogy e kutatómunkák termékeinek – jóllehet legtöbbször a társadalom-tudományok határvidékéig jutnak, sőt időnként át is lépik azokat (a látszatot erősítheti a sok vendégszöveg és lábjegyzet), – legfőbb erényei mindig a szubjektív megállapítások vagy sugallt következtetések, a művészet tudományos megfoghatatlanságából fakadóan. Ugyanakkor fölöttébb értékes kutatási anyagok lehetnek maguk is a tudományok felől érkezők számára, mivel olyan előemésztett ismeretanyagot, illetve a gyakorlati alkotómunkából fakadóan olyan intuitív problémafelvetéseket tartalmaznak, melyek máshol nem teremhetnek meg.

A kijelölt téma sejteti, hogy a vonatkozó elméleti ismeretanyag dimenziói messze túl vannak az emberi átfoghatóság határán. Ami egy disszertáció kiválasztott témáját illeti, megfigyeléseim alapján a partikuláris, esetleg még alig feltárt vagy eleddig konkrétan körbe nem jelölt területek kecsegtetnek könnyebb megragadhatósággal és ebből fakadóan a nagyobb kohézió lehetőségével, míg a „nagy” témák már a rendelkezésre álló adatmennyiség miatt is nehézkesebbek, ingoványosabbak. Mégsem ez a szempont vezérli jó esetben a jelöltet, hanem vélhetően a kíváncsisága, a szagnyom, amit önkéntelenül is érzékel, követ; felvállalva adott esetben a téma túlméretes irodalmát, esetleg egyedi megközelítési lehetőséggel próbálkozva az adattgyűjtésben, vagy a többféle nézőpont összekapcsolásában. Sokan interjúk formájában illesztik szövegeikhez a külső alternatívákat. Példaként nagyon tanulságos egy, a szobrászat helyzetmeghatározására tett kísérlet az általános probléma-megközelítés és a hozzá kapcsolt a tíz interjú miatt, melyek azonkívül, hogy egyfajta miniatűr statisztika vizsgálati anyagai, kiterjesztették a kérdésfelvetést tíz személyes válasz-alternatíva irányába<sup>4</sup>. A kaleidoszkópot tovább árnyalta számomra, hogy mind a tíz szobrászt személyesen ismerem, továbbá hogy a munkásságuk fényében adott válaszaik után magam is önkéntelenül kezdtem válaszolni ezekre a kérdésekre. A sokirányú ráközelítés után az lett a paradox konklúzióm, hogy a címadó kérdés voltaképpen megválaszolhatatlan – legalábbis ebben az általános, lokalizációs szándékú formájában. A szobrászat ott van a szobrászok műtermében. „A madár repül, és olyan, mint a madár.”<sup>5</sup> Az ornitológusok pedig majd tudni fogják a madár latin nevét, rendszertani besorolását, a madarak osztályán belül a rendjét, családját.

---

<sup>4</sup> Cseh Lili: *Hol a szobrászat mostanában?*, 2009, témavezető: Körösenyi Tamás. Az értekezés interjúsorozat tartalmaz Előd Ágnes, Kotormán Norbert, Péli Barna, Kovách Gergő, Szabó Ádám, Huszár Andrea, Gálhidy Péter, Csepregi Balázs, Erős Ágost Koppány és Duronelly Balázs szobrászokkal, akik a szobrászat, illetve a szobor fogalmát körbehatárolni próbáló kérdésekre válaszolnak.

<sup>5</sup> Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában*. DLA értekezés, 2005. 13. o.

## Csak a testemen keresztül. A szubjektum helyzetmeghatározási kísérlete

A dolog persze korántsem olyan egyszerű, hogy a szobrász szobrot készít, a művészettörténész, a kurátor pedig osztályoz, elemez, archivál. A művészetelmélet nagyjából akkortól tud hiteles forrásokra támaszkodni, amikor a forrás szerzője már lehetőleg maga is művész (pl. Vasari), vagy a szóban forgó alkotónak kortársa, lehetőleg személyes ismerőse. Ezen túl már a levelezések, a szemtanúk, a közvetlen ismerősök visszaemlékezései következnek. Mindenképp elsődleges szempont az alkotó személyes útbaigazítása, vagy ekként értelmezhető bármilyen hagyatéka. Mindezek hiányában – például archaikus műtárgyaknál – már nem marad más, mint a csoportosítási elvek és általános konklúziók a feltételezett külső körülmények összefüggésében. És ilyenkor gyakran találkozom olyan megállapításokkal, vagy legalábbis téves prioritásokkal, melyek az anyagismeret és a munkafolyamat komplexebb ismeretének hiányában születtek. Bevallom – bár Freud fogalmi és módszerei megkerülhetetlenek a saját introspekcióm során –, mint szobrászt megmosolyogtat Michelangelo Mózesével kapcsolatos eszmefuttatása. Úgy rekonstruálja (vagy inkább képzele) egy mozdulatsorozat dramaturgiáját, hogy közben figyelmen kívül hagyja a kompozíció elemeinek hatásmechanizmusát, vizuális elsőbbségét a beleképelt történet elmesélésével szemben.

Tapasztalataim szerint a megismerés folyamatába való bekapcsolódás gyakorlata a látvány verbalizálásának első lépéseinél most is a szerzővel kezdeményezett elbeszélgetés. Így történt ez, amikor kiállításomat nyitották meg, vagy amikor magam nyitottam meg kollégám kiállítását: a mindenkor első megszólaló szeretné elkerülni a „gondolta a fene” szituációt. Aztán, ahogy rétegződni kezd az értelmezési anyag, egyre könnyebbé válnak az egyéni interpretációk; már lehetőség van a hivatkozásra, a szelektálásra, vélemények ütköztetésére, és megeshet, hogy olyan jelentéstartományok rakódnak rá a műre, amelyek az elején nem voltak relevánsak. A kezdőpont azonban örökre meghatározó marad.

Az alkotó bármikor kerülhet visszatérő öndefiníciós kényszerhelyzetbe a legkülönbözőbb külső vagy belső szituációk következtében. Olykor magában az alkotói folyamatban akad el, váratlan felismeréshez vagy bonyodalomhoz érkezik, valami megzavarja az inspiráció folyamatosságát, elapad a motivációja, paradigmaváltás küszöbére lép, esetleg kívülről jön a kérdés, és magyarázattal kell szolgálnia, vagy netalán disszertációt ír... És a legelső mozzanat, ami nélkül nem épülhet fel a viszonyítási rendszer, egy kicsit a mobil eszközökre frissen telepített szoftverek megnyitás utáni első mondatára emlékeztet: „xy applikáció hozzá szeretne férni az Ön helyzetéhez”.

A bevezető második sorában sorában József Attilát parafrázáltam<sup>6</sup>. Nem ismerek ennél szikárabb, csontjára csupaszított öndefiníciót, amely ilyen közhelyes egyszerűséggel és ugyanakkor ilyen tömören, átütő erővel határozná meg önmagát. A szubjektum egyes szám első személyben végig gondolja saját léthelyzetét, a címben megjósolt belső és külső világ relációját (*Költőnk és kora*) hivatásán keresztül ragadja meg – a versben. Rámutatással indít (íme), ironikus tautológiákkal folytatódik („...itt a költeményem. / Ez a második sora.”), hogy a hirtelen feltörő gondolatok a

---

<sup>6</sup> József Attila: *Költőnk és kora*. in *József Attila összes versei*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005. 513. o.

legnagyobb kontraszton dobbanthassanak és két versszak után élesen meghatározza a pozícióját: „Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad – / mindenség a semmiségbe’, / mint fordítva, bennem épp e / gondolat...” A szubjektum saját észlelése a belső középponttól koncentrikusan terjed kifelé a tárgyaktól az égitestekig, a kozmikus léptékig, és az észlelet megfordítva, belül épül fel, mint „e gondolat”. *Költők* ebben a pozícióban eltéveszthetetlenül pontos centrum, miközben *kora* a strófák mögött, a tartalmak háttérében lengedez. Az egész verset áthatja a kor sajátos szellemisége – a legújabb kozmológiai felfedezések, az egzisztencializmus, a pszichoanalízis („Nem való ez, nem is álom, / úgy nevezik, szublimálom / ösztönöm...”) stb. A vers további elemzését nem folytatom, a képletté tisztított pozíció érdekel (és később az ösztön-szublimáció). Hiszen én is a széken ülök éppen, és próbálom az észlelt világot egy belső térképen elrendezni. Itt megint meg kell jegyezni, akárcsak korábban a testkép fogalmának használatánál, hogy bár kétségtelen az áthallás a freudi topográfiai modellekkel<sup>7</sup>, saját belső térképem szubjektíven épül fel; nem próbálkozik felosztásokkal, tartalma és szerkezete nem általánosítható; emlékeim, érzelmeim kronológiája és prioritása relatív. Célja, hogy saját tájékozódásomat segítse, és hogy végül szemléltesse azt a bonyolultan összetett képzhalmazt, amelyet adott esetben egy szoborba projektálok.

Tehát ülök a széken, és figyelmem kifelé irányul. De hol kezdődik a kint, és hol ér véget a bent?

Egyáltalán, ez hit vagy evidencia kérdése? *Szóma*, *pszükhé*, *pneuma*: e fogalmak évezredek óta bővületben tartják a gondolkodókat, és a szobrász is bele fog keveredni a munkája folytán.

Ülök, nézem a kezeimet, végignézek a mellkasomon és a hasamon, combjaimon és térdeimen, és lábfejeimet nézem. Nézem, és érzem. Ennek a konstans idegrendszeri összeköttetésnek olyan nyilvánvaló az evidenciája, és ez a test-képzet olyan kohéziós erővel bír, hogy magabiztosan megállapíthatom: számomra a kint és a bent határa a fizikai testem külső határa<sup>8</sup>, bőröm összefülete. Hiába ismerem az idegrendszeri összeköttetés jellegét és az agy munkáját, hiába tudom, hogy egy működési hiba azonnal megmutathatja, milyen, ha nem érzem a lábam, és egyszerűen kívülálló tárgyként tekinthetek rá. Hiába fáradozott Kopernikusz, hiába tudok róla, hogy a naprendszer „a börtön csillagzatokkal halad”. A „mindenség a semmiségbe” absztrakciója eltörlődik a *lent* és *lent* empirikus ismerete mellett. A Nap reggel felkel és este lemegy, nem pedig Földünk fordul rá és fordul el tőle. A tárgyak leesnek, és nem a Föld középpontja felé zuhannak. Érzékelt testem reggel felkel az ágyból, testem keze megmossa testem arcát, cipőt húz testem lábára. Testem kiléphet az ajtón át az utcára, esetleg kiléphet a városból, az országból – a „kint” újabb és újabb tartományai következhetnek, de a legbelső érzékelhető réteg a test határa. Ha elmegyek boncolni, vagy meghallgatok egy előadást az agy működéséről és az észlelés idegrendszeri háttéréről, a szerzett ismeretek nem írhatják át ezt az egységes testpercepciót, ameddig a szervezet egészként működik.

---

<sup>7</sup> Freud a lelket szerkezethez hasonlította, és részekre osztotta. Első topográfiai modellje, amelyet az „*Álomfejtés*” c. művében (1900) ír le, tudattalan-tudat-tudatelőttés hármasságából áll. Második topográfiai modelljében („*Az ősválami és az én*”, 1923) a tudatot és a tudatelőttést összevontan „én”-nek nevezi, a tudattalant „ősválami”-nek, és harmadiknak bevezeti a „felettes én” fogalmát. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Topográfiai\\_modell](https://hu.wikipedia.org/wiki/Topográfiai_modell)

<sup>8</sup> vö. Platón: „a forma a test határa”. (*Menón*, 76a, in *Platón összes művei III*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. I./658 o.

Ennek a megállapításnak a fényében kénytelen vagyok újra átgondolni a Tabula Smaragdina mikrokozmosz-makrokozmosz megfelelésének<sup>9</sup> egy másik értelmezési alternatíváját: a lent és fent lehet bent és kint is? Sokszor töprengtem azon, hogy a lenti és a fenti világ között hol van a határ ebben a rendszerben, hol ér véget a lent és hol kezdődik a fent, mert az nem lehet, hogy egy parányi és egy végtelen nagy halmaz, mely analóg, vákuumban lebeg anélkül, hogy érintkezne egymással. Sokkal megragadhatóbb olyan helyzetben, hogy egyetlen fókuszponton találkoznak, ahol átfordulhat egyik a másikba, olyasformán, ahogy a szemem optikája következtében a kép egy fókuszponton átfordul. Ha tehát a makro- és mikrokozmoszt a kint és a bent reláció-rendszerében értelmezem, a fókuszpont maga a test. Schopenhauer megállapítása („a világ az én képzetem”) pedig nincs is olyan messze Hermész Triszmegisztoszétól. Számomra ez a kulcsa az összes antropokozmikus azonosítási rendszernek, a vitruviusi ember variációitól a teremtésmítoszokig. Ez a testképzet-absztrakció gondolkodásom egyik legfontosabb modulja, belső térképem fő viszonyítási pontja, figyelmem legmeghatározóbb lencsetagja, szobrászi identitásom legmélyebb rétege. Oszthatatlansága, tömörsége és a fent leírt fókusz-jellege miatt pontszerűnek tartom.

A második réteg síkszerű. Az árnykép, de leginkább a tükörkép. Saját testem képe a tükörben. Ez a külső kép, mely a belső testképzetemet kiegészíti annak kívülről látható alakjával a tükör varázslatos síkján keresztül, különös módon kapcsolja össze a kint és bent fogalmát. Belülről érzem a testem, amelynek külső megjelenését szemem észleli. Így tudom felfogni a tényt, hogy a többi ember testének általam észlelt látványához szintén egy belső testképzet tartozik. A tükörben való önmagam-szemlélése bonyolult jelenség. Ezt a bonyodalmat, az észlelés-értelmezés-tévedés-szenvedés konglomerátumát számomra Narkisszosz története a maga szimbolikus, homályos mivoltában tökéletesen ragadja meg. A felületesen elterjedt ismeretek hajlamossá teszik az embert a mítosz leegyszerűsített értelmezésre, holott elég komplikált helyzetről van szó. Narkisszoszon jóslat teljesedik be (csak akkor ér meg hosszú időt, „Hogyha magát sohasem ismeri meg!”<sup>10</sup>), továbbá visszautasított szerelmeseinek átka sújtja. A tükörképével való találkozás mellett Echo nimfa (vissz)hangja is hozzájárul a misztikus csapdahelyzet kialakulásához. A nárcizmust, mint a személyiség tulajdonságaira, bizonyos viselkedésformájára kisajátított fogalmat sajnálom, a mítosz költői szépségének kárára van. Pejoratív tartalmán nem sokat enyhít, hogy már Freud is beszél egészséges mértékű nárcizmusról, és a szociálpszichológia személyiségvonásként tartja számon – a klinikai pszichológiában rendellenesség.

Gondolatmenetem pedig nem az öntetszelgésre vagy az autoerotikára fókuszál (nem állítom, hogy ezek nincsenek jelen), hanem a testem, illetve más testek megfigyelésének fenomenológiájára a munkásságom vonatkozásában. Vizuális előadóművészeknél a tükör a gyakorlás legfontosabb eszköze a látvány kontrolljának érdekében (ugyanakkor szükséges rossz, mankó, melyet el kell tudniuk dobni, amikor a belső szándék magabiztos rutinnal tud megvalósulni kívül). Szemlélődő testem és a tükör közé újabb sík, új réteg kerül: a papír, melyre

---

<sup>9</sup> „Való, tévedéstől mentes, biztos és igaz mindenekfelett, / Hogy ami fent van, a lentihez hasonló, / S ami lent van, a fentihez, / Beteljesítvén az Egy számtalan csodáját.” (*Hermész Triszmegisztosz összegyűjtött tanításai*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997. 139. o.)

<sup>10</sup> Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*. Devecseri Gábor fordítása, <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#23>

kezem rajzolni kezdi a szemlélt látványt. A tükörről visszaverődő észlelet belül ismét megfordul, és kezemen keresztül a papír felületére vetül. A folyamat mintha tükrök közé kerülne.

Művészeti oktatásunk mai napig hatályos akadémista módszereinek megfelelően rengeteg tanulmányrajzot készítettem, sokféle méretben, sokféle technikával, sokféle stílusban. Tárgyukat tekintve ma két csoportba sorolom őket – lehet, hogy pusztán az időközben felismert rögeszmém leigazolása végett: testrajzok és egyéb rajzok. Az egyéb tartalmazza mindazt, ami nem az emberi testről vagy annak részletéről szól, vagyis csendéletek, tárgyak, tájak vagy akár állatok (különös, hogy ez utóbbi már az ábrázolás tilalma alá esik az iszlámban, de erre később fogok visszatérni). Az egyéb tárgyú rajzoknak a pusztai technikai gyakorlaton, a leképezés ügyességének fejlesztésén kívül azt hiszem, nem volt más rendeltetése.

Nyilvánvaló, hogy ezt a csoportosítást utólag húzom rá egy olyan korszakomra, amelyben ez korántsem lehetett ilyen céltudatos. Ugyanakkor világosan emlékszem rá, hogy mikor éreztem érzelmi, hangulati többletet rajzolás közben. És húsz év távlatából már egészen átláthatóvá vált számomra, hogy bizonyos vonulatok és érdeklődések miért erősödtek egyre, míg mások teljesen eltűntek. Megerősödésük valószínűleg egyenesen arányos a folyamatosan halmozódó ismeretanyaggal, emlékekkel, rutinnal, megsejtésekkel és felismerésekkel, melyek rárétegződtek a szüntelenül aktív üzemmódban levő testképzetemre, egyre árnyaltabbá és egyre komplexebbé téve azt. Akadémista hagyományunk továbbélése jóvoltából tanulmányozás céljára a mai napig intézményesítve van a meztelen emberi test közvetlen jelenléte és szemlélhetősége. A műterem falain kívül a meztelenség tabuja azonban továbbra is fennáll, a magánélet szférájába tartozik, esetleg orvosi hatáskörbe – annak ellenére, hogy a digitális képalkotás és az internet az elmúlt húsz év alatt a testi meztelenség-látványának addig elképzelhetetlen dimenzióit hozta létre (ez viszont ismét egy következő fejezethez tartozik). A képzőművésznek hagyományosan társadalmilag elfogadott kiváltsága a meztelenséggel való foglalatosság, és ez az elfogadottság messzire vezethet az ártalmatlannak tűnő anatómiai rajztanulmánytól mondjuk Mapplethorpe korbácsos önarcképeig. E kiváltság miatt a művész még a tükörben is másképp szemlélődhet, mint a laikusok. És bizonyára másképp is teszi. De megtudhatom-e valaha, mit látott a tükörben például Rembrandt? Nem hiszem. Keze munkája nyomán kivetített képét szemlélve megmozdul valami a saját képemben. Egy pillanatra találkozik a tekintetünk, mintha egyszerre néznénk egyazon tükörbe, melynek mindkét oldala tükröz, s valahogy mégis átlátszó. Mindannyian mást látunk a tükörben.

Lykomédész, aki János közreműködésével feltámadt a halálból, arcképet készített Jánosról, és megkoszorúzza a hálószobájában. János, aki még sohasem látta magát tükörben, azt hiszi, Lykomédész istenei közül ábrázolja valamelyiket, és hogy emez még mindig pogány módra él. Ekkor Lykomédész tükröt tart elé, és ő felfedezi a hasonlóságot, de rögtön hozzáteszi: „Persze nem igazán énrám hasonlít ez, fiam, hanem az én testi képmásomra.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Az apokrif „*János cselekedetei*”-ből A. K. Coomaswamy interpretál, ill. idéz (A. K. Coomaswamy: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*, Arcticus Kiadó, Budapest, 2000. 93. o.)

„... külső megjelenésem nem azonos természetemmel, ezek csak a természet akcenciái... Ahhoz, hogy megtaláljuk magát a természetet, minden hasonmását darabokra kell zúznunk – minél mélyebb a roncsolás, az igazi dolog annál közelebb van.”<sup>12</sup>

A tükörkép és a narkisszoszi szituáció után újabb rétege következik testképzet-halmazomnak. A síkban történt leképezés után elérkezem a térbeli formáim világába – a pügmalióni alaphelyzetbe. Pügmalión a mindenkori szobrász archetípusa. Azért folytatom vizsgálódásomat a korábbi Narkisszosz-analógiához hasonlóan ismét a mítoszon keresztül, mert továbbra is ezt találok a legtalálhatóbb és legkoherensebb képletnek. A mítosz szinte hétköznapi természetességgel, antropomorf szereprendszerben mesél el mindent, homogén keverékét nyújtva fizikai és metafizikai cselekvésnek, tárgynak, embernek és emberszabású istennek. Könnyedén, szervesen olvaszt össze olyan tartalmakat, melyeket ha boncolni kezdünk, egyre több árnyalat és értelmezési lehetőség bukkan fel. A filológiai elemzése a szövegnek – mely például részletesen kitér annak recepciótörténetére – úgy tűnik, távolítani kezdi a tartalmakat gondolatmenetem szempontjából. A helyzet ahhoz kezd hasonlítani, mint amikor eltörök egy mágnest, és az új pólusok következtében a törési felületek taszítani kezdik egymást.

Pügmalión számomra szerep, melybe behelyezkedem, mint szobrász. Nem pusztán alkalmi szerep, amolyan képzeletbeli jelmez magamra öltése és néhány mozzanat eljátszása. Beöltözés helyett a „bőröbe bújás” írja le pontosabban. Nem cselekvés, hanem rítus, ami többletet hordoz. Kiterjesztett állapot, nem csak műtermi szerepjáték. Rajtam van akkor is, ha épp nem szobrot csinállok, hanem eszem, alszom, az utcán járkálok, az autóban ülök. Fókuszpontoszerű testképzet-absztrakción és síkszerű tükör-test-képeimen kívül egy újabb réteg ez a szerep, melyről bár tudom, hogy részben „talált”, tanult, kialakított, az eredetét homály fedi. Innentől kezdve felismerem, hogy életvitem valójában folyamatosan egyfajta látens tanulássá válik, és minden öntudatlanul begyűjtött információ egy adott pillanatban a projekcióm üzemanyagává válhat. Ez a szerep magában foglalja a mítosz elemeit, az anyag transzmutációjának lehetőségét élettelen anyagból élővé, vagy fordítva. Igaz ugyan, hogy ez isteni kompetenciába tartozik (Vénusznak hatalmában áll a buja Propoetis-lányokat kővé változtatni, vagy akár Galatea szobrát élővé), de a szobrász munkájával részt vehet a teremtés aktusában, egészen a csoda határáig, beleértve az életrekeltést célzó rítust is (ruhákba öltözteti, ajándékokkal halmozza el). A különböző kultúrák genézis-történetei mind a test fogalmán keresztül közelítik meg az anyagi világ létrejöttét. Brahman kilélegzi és belélegzi a világmindenséget, Marduk kettévágja Tiámat testét, és abból teremti az eget és a földet. A görög mitológia tobzódik emberszabású istenekben, és ez az európai testábrázolás legmeghatározóbb forrása, melyet a kereszténység örökölt és továbbvitt. A Biblia teremtéstörténetében Isten saját képmására teremti az embert, a férfit a föld porából, a nőt emez oldalbordájából. Az élet belehelése továbbra is isteni hatáskör, de a szobrász megismételheti a teremtő mozdulatait.

A teremtésmítoszok homályos testképei összekeverednek a már átélt mozdulatokkal, s a fent említettek összeolvasztó szerepe sajátommá válik. Személyes Pügmaliónná. Jelenléte, működése pedig abban az anyagban manifesztálódik, melyet projekciójának médiumává választottam: a kőben.

---

<sup>12</sup> *Apokrif dialógusok - Platón összes művei kommentárokkal.* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2005

## A kő teste. A kőtest

„A legidősebb földi kőzetek kora körülbelül 4 milliárd év.” Ezt a kijelentést nem azért tettem idézőjelbe, mert egy személyhez köthető – általánosan elterjedt tudományos adatról van szó. Egyszerűen csak jelölni akartam valahogy egy mondatot, melynek szavait bár egyenként értem, a közvetített tartalom igazságértékét nem tudom magamévá tenni. Az általam leggyakrabban felhasznált kőanyagok júra kori mészkövek, körülbelül 150-200 millió évesek – akár ezt is idézőjelbe tehetném, ugyanúgy, mint például azt, hogy az Androméda galaxis 2,5 millió fényévre van a Napunktól. Még mielőtt a csillagászok vagy a geológusok ráncolni kezdenék a homlokukat, hermeneutikai problémám nem bármely még aktuális vagy már épp lejárt szavatosságú tudományos számadatra irányul, hanem ezen adatok emberi befogadhatóságára, átérezhetőségére. Távolságra vonatkozó adatot igazán akkor tudok felfogni, átérezni, ha egy általam megtehető távolság valamekkora szorzója még arányaiban értelmezhetővé tudja tenni. A fény egy év alatt megtett útja már nem ilyen. Ugyanígy idődimenziót legfennebb az emberélet szubjektív időtartamának szorzója tehet felfoghatóvá. Néhány évszázad még a viszonyítási rendszerünkön belül követhető, az évezredek már homályos láthatárként derengenek. Az égbolton látom pislákolni a csillagok ideérkező fényét... Egy darab kő azonban tapintható tárgyi valóságában van jelen, súlyával és keménységével, és ezzel a jelenléttel egy olyan idődimenzió nyilvánul meg előttem, mely feszültséget generál biológiai élettartamom tudata és a földtörténeti idő nyomasztóan nagy, arányíthatatlan tartama között. Ezt az üzenetet a kő mindig hordozza, és az ember erre mindig reagál valamilyen intenzitással és valamilyen gyakorisággal élete folyamán. Az archaikus ember antropokozmikus azonosítási rendszereiben metaforikusan „hozza közel” magához a külvilág nagy egységeit, testrészekkel, testhez kapcsolható fogalmak asszociációival köti össze: a rög - nő, a mag - férfi, a barlang - anyaméh, a fűszálak - haj, szőrzet; a szél - lélegzet, a folyóvizek - testnedvek és így tovább. Ebben az asszociációs rendszerben a kő a csontnak felel meg. A csont a test kemény belső váza. A csont a test legtávolabbi megmaradó része annak pusztulása után, ezért lehet megfelelője a kőnek, a föld kemény vázának. (Esetleg, hogy következetes legyek a költő marasztalásában: „– amint elfut a Szinva-patak / ím újra látom, hogy fakad / a kerek fehér köveken, / fogaidon a tündér nevetés.”<sup>13</sup>) Az ember múlandó testének tudatában és halhatatlan lelkének hitében a kőhöz fordul, hogy egy másfajta minőséggel érintkezessen. Ez a másfajta minőség – mintha az anyag már önmagában tartalmazná a divinitás jelenlétét – teszi alkalmassá a követ arra, hogy az isteni kinyilatkoztatást hordozza, hogy szentélyek, piramisok, katedrálisok anyaga legyen.

„A kő hierophániája igazi ontophánia; a kő minden másnál inkább van, mindig önmaga marad, nem változik. Lényének változatlanságával és abszolút voltával megdöbbeníti az embert, és analógiás következtetés alapján a lét változhatatlanságát és abszolút voltát nyilvánítja ki előtte. A vallási élményben a kő sajátos létmódja valamilyen abszolút létezését nyilvánítja ki az embernek, amely idő feletti, és amelyet a kifejlés nem érinthet.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> József Attila: *Óda in József Attila összes versei*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005. 381. o.

<sup>14</sup> Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon Kiadó, Budapest, 2014. 113. o.

Visszafele pillantva az évezredek távlatán át, ahogy időismeretünk a kő ideje felé közelít, úgy válik fokozatosan köddé. A paleolitikum 2,4 millió évre becsült időtartama már nagyjából ugyanúgy idézőjelbe tehető, ahogy azt e fejezet elején felvettem. Legfennebb megdöbbenni tudunk azon a tényen, hogy az emberiség történetének 99,5 %-a a paleolitikumra esik. A fennmaradó fél százalékkal kapcsolatban, mely ilyen viszonylatok mellett csupán egy felvillanásnak tűnik, kétségeim támadnak atekintetben, hogy tényleg felváltotta-e az előzőt. Inkább ráakódott. Nyilván eszközeit behelyettesítette, de anyagáról nem mondott le, ma is használja. És ha a kő jelenléte az egyes emberek környezetében radikálisan meg is változott, meg kell említenem, hogy a legtöbb ember életében egyszer szinte biztosan előfordul: a végén. Persze a sírkő, mint olyan, kultúrspecifikus, de a múlandó testünk nyughelyének jelölésére használt kődarabbal mintha végül mégiscsak előbukkanna az a bizonyos másik idő, az „örök paleolitikum”, mely átmenetileg takarásban volt. „Mintha a kő az időtlenség érzéki képe volna, ideális anyag azoknak a jeleknek a bevéséséhez, amelyek láthatóan emléket állítanak a még eljövendő számára arról, aki már eltávozott.”<sup>15</sup>

Gyakran elnézegetem ennek a végeláthatatlan korszaknak a tárgyi emlékeit, ember és kő egymásra találásának képződményeit. A szakóca az emberiség történetének leghosszabban használt eszköze volt. A felső paleolitikumban olyan minőségű lándzsahegyek, kések keletkeztek, melyek bizonyos értelemben viszonylagossá teszik számomra a fejlődést („Egy jól szervezett múzeumi kiállítás egyik feladatának az kellene, hogy legyen, hogy eloszlassa a haladás illúzióját.”<sup>16</sup>) Anélkül, hogy misztifikálni akarnám e pattintott kőtárgyak létrehozását, meg kell állapítanom róluk néhány dolgot. Mint bizonyos kőfaragó rutinnal rendelkező szobrász (aki maga is próbálkozott ilyen pattintással), azt érzékelem, hogy olyan feltételek egyidejű teljesülése mellett jöttek létre, amelyek egy kődarabbal dolgozó ma élő szobrász munkájában szinte változatlanul jelen vannak. Egyik kedvenc darabom egy 2010-ben, a British Museumban látott arasznyi penge. Jellemző módon annyira lekötötte a figyelmemet, hogy miután lefotóztam, megfeledeztem a lelőhely, esetleg kormeghatározás feljegyzéséről. A tárgyon semmi esetlegességnek nyoma nem érzékelhető, aránya, ívei, sziluettje olyan céltudatos formaképzést mutatnak, mintha egy mai minimalista designer letisztult, egyedi tervezésű kését látnám. Pattintással ezt a formát nagyon nehéz elérni. A markolat ívét kialakítani a kovakőből, ami egyébként a vágóeszköz karakterének megvalósításához alkalmas tulajdonságú anyag, a letörés komoly kockázatával jár. A pattintott eszközök előállításának technikáját rekonstruálták ugyan (magkőkészítés, lehasítás, kétoldali pattintás, szilánkoló retusálás, ütő retus)<sup>17</sup>, és lelkes kíváncsiskodók akár videókat is



<sup>15</sup> John Sallis: *A kő*. Kijárat kiadó, Budapest, 2006. 31. o.

<sup>16</sup> A. K. Coomaswamy: *Keresztény és keleti művészettfilozófia*. Arcticus Kiadó, Budapest, 2000. 13. o.

<sup>17</sup> <https://hu.wikipedia.org/wiki/Szakóca>

nézhetnek a témában<sup>18</sup>, de le kell szögezmem, hogy itt virtuóz színtről beszélünk. Olyan anyagismeretet, generációkon át hagyományozott technológiát, kőlelőhely ismeretét, és mindehhez az egyén ügyességét, affinitását, kreativitását, formaérzékét és koncentrációs képességét feltételezem, amely nélkül például nem jöhettek volna létre a későbbi korok ránk maradt remekművei. Ezért éreztem szükségét annak, hogy elmélkedésemet a kőfaragásról eme legkorábbi tárgyi emlékek felidézésével indítsam. De tovább kell lépnem, figyelmem részrehajló, eltekintek a használati tárgyaktól, építményektől: a test kőbe projektálása érdekel.



Meglehet, hogy találnak a régészek előbb-utóbb az eddig ismerteknél még régebbi szobrocskákat (pillanatnyi ismereteim szerint a Hohle Fels-i Vénusz<sup>19</sup> a legrégebbi plasztikus emberábrázolás), de a paleolitikum legkiemelkedőbb alkotása továbbra is a Willendorfi Vénusz. Rengeteg elmélet, cikk, tanulmány, sőt könyv tárgya – mindezek felleltározása, összehasonlítása már önmagában is egy disszertáció anyaga lehetne. Nem óhajtok saját elmélet-variációval előállni, mindössze egy szobrász reflexióit villantom fel, és mindezt úgy, hogy lehetőleg a test-szobor tematika összefüggéseit bővítsem egy adalékkal. Olyan régóta figyelem ezt a szobrocskát, hogy a hozzá kapcsolódó benyomásaim, sejtéseim már beleszövődnek abba a test-képzet rendszerbe, mely szobrászi attitűdömet meghatározza, és aminek a koncentrikus feltárásával lépésről lépésre haladok írásomban, a fókuszpontoszerű testérettől a leképezés mitológiai megközelítésein át a kőbe projektált legkisebb és legintimebb test-objektumig. A Willendorfi Vénusz marokba fogható, hordozható kő-test-képe rajta van belső térképemen. Gondolataimnak némi szabadságot ad, hogy bár nagyon sok tudós vizsgálta és feltételezett róla sokmindent, nincs semmilyen elfogadott álláspont a rendeltetéséről; a végső konklúzió bevallottan az, hogy az örök rejtély területén tapogatózik minden kutató. Talán ez a kötetlenség nyitja meg az utat a végtelen számú interpretáció számára. Idézik, motívumként építik be más művekbe, a prehisztorikus kultúrák általános szimbóluma lett. Nagy kíváncsisággal olvastam például Hamvas Béla írását<sup>20</sup> a szobrocskáról, és végül kénytelen voltam megállapítani, hogy valójában a művet ürügyként felhasználva a saját gondolatait vonultatja fel, melyek szinte sehol nem találkoznak az enyéimmel.

---

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RN7dVXX0Hpc>

<sup>19</sup> A lelőhelyéről elnevezett 6 cm-nyi mammutcsont szobrocskát a Hohle Fels-barlangban találták 2008-ban, régéztani datálás szerint 35-40.000 éves lehet. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_of\\_Hohle\\_Fels](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Hohle_Fels))

<sup>20</sup> Hamvas Béla: *Arkhai*. Medio Kiadó, 2012

Egyik saját fotóm a szobrocskáról a fájl-adatok szerint 2010 december 11-én dél körül készült. Addig csak képekről ismertem, és kíváncsiságom az évek során a találkozás vágyáig erősödött. Emlékszem, legalább fél órát keringtem a kis üvegdoboz körül, aztán kijöttem a kis sötét kamrából, pihenésképp dinoszaurusz csontvázakat nézegettem, aztán megint visszamentem keringeni. A számomra fontossá vált szobrokat nemcsak hosszasan nézem (sokan vannak így), de az a rögeszmém, hogy munkatávolságról (kéznyújtásnyiról) is nézнем kell őket. Nem mindig problémamentes ez, néha a riasztó csipog, néha a teremőr... Erről a távolságról megpróbálom beleképzelni magam az alkotó pozíciójába, és a csinálás folyamatának az energiáit fürkészem. Mit éreznék, ha átlépve időn és téren, a szerző testében lennék, és az ő szemével nézném, faragnám, csiszolnám. Tisztában vagyok vele, hogy a saját élményeimet, motivációimat, anyagismeretemet projektálom ilyenkor a műbe, és ez félrevezető lehet, de nem biztos, hogy félrevezetőbb, mint például azt fejtegetni, hogy a szobrocskát vörös festék fedte, és a vöröset temetkezéseknél is használták. Viszont fontos adatnak tartom, hogy a szobor lelőhelye és az anyag származási helye között 136 km távolság van, tehát a szobor feltehetően egy vándorlás során keletkezhetett. Emberünk vélhetően nem egy letelepedett, műhellyel rendelkező főállású szobrász volt, tehát szobrocskáját vitte magával, és amikor épp ráért, dolgozott rajta. A kísérő leletek között kovakő szerszámok is vannak. Ezek az eszközök a puhább mészkő megmunkálására kétségtelenül alkalmasak, de nyilvánvalóan nem vethetők össze az acél vésőkkel. Kicsorbulnak, eltörnek, pótolni kell őket. A szobor megmunkáltsági fokából ítélve akár hónapokig is készülhetett. Önmagam beleképzeléséhez a munkafolyamatba mindig elegendő a felületek kartávolságról való szemlélése, taktilis élményre nincs szükségem. Viszont soha nem éreztem még szoborral kapcsolatban olyan egyértelmű vágyat, hogy a kezembe foghassam, mint akkor, ott, ahogy újra meg újra körbejártam. Valósággal bizsergett a tenyerem az érintés gondolatától, és a ténytől, hogy az üveg választ el 25.000 év tapinthatóságától. A bűvöletébe kerített felfoghatatlanul távoli elődömnek ez a közelsége, hasonlósága. Magam is készítettem ilyen kisméretű kőtárgyakat<sup>21</sup>, ezeket méretükből fakadóan másképp kell kezelni, mint egy nagyobb darabot, mely önsúlyától stabilan megáll, nem mozdul el munka közben. Egy ilyen kis tárgyat az ember ölje vesz, térde közé szorítva faragja, fél kezében tartva kapargatja, csiszolgatja. Folyamatosan érintkezik a testével, nem csak a véső hegyével; aféle kagyló-gyöngy kapcsolat jön létre, és már a megmunkálás is bizonyos intimitást ad a tárgynak. És még nem beszéltünk a formájáról! Termékenység szimbólum, *steatopygia*<sup>22</sup> meg még sokminden... Lehet, miért ne? De számomra ez egy nő teste, elmélyült és céltudatos munkával kivitelezve. A korszak több száz hasonló méretű és jellegű lelete kétségtelenül igazol bizonyos általános megállapításokat a testi jellegek hangsúlyozását illetően. Ennek megfelelően helytálló lehet a kor szépségideáljának magyarázata a testi tartalékokkal, a túlélés biztonságával, jóléttel összefüggésben, de ezen túllépve nagyon is személyes jellegű a formaképzése. Nem képletszerűen, sematikus fogalmaz; olyan természetűség jelenik meg benne, amely átélt kontaktus, látvány, élmény anyagából táplálkozik.

---

<sup>21</sup> <http://polgarbotond.com/edeny-vernek>  
<http://polgarbotond.com/gyuru>

<sup>22</sup> *steatopygia* - úgynevezett zsírfarúság, mai vadász-gyűjtögető népeknél is előforduló testalkati sajátosság (<https://en.wikipedia.org/wiki/Steatopygia>)

A portré hiánya ellenére személyes, és ezért mellékes számomra, hogy a fejet majdnem teljesen beborító, hajfonatra emlékeztető textúra csupán megkerüli-e a 11 cm-nyi figura méreteiből fakadóan komoly technikai problémát jelentő portrét – amennyiben ennek is ilyen pontosnak kéne lenni –, vagy valamilyen szándékos program van az anonimitás mögött. Plintosza nem lévén, nem áll saját lábán, térbeli pozíciója kézben fogva valósul meg, tulajdonosa együttműködésével. Még ha istenséget vagy ősanját jelenít is meg, számomra átsugárzik rajta alkotója érzelmi töltete, mely valamilyen valós élményben, emlékekben gyökerezik. Talán szerelem, talán testi vonzalom, rajongás valaki iránt, egy vágy tárgyiasulása, beleértve ugyanakkor egy csecsemő elsődleges taktilis élményanyagát az anyai puhaságról. Nem tudom kizárni értelmezésemből a pügmalióni asszociációt. Ebben a kis kődarabban elképesztő energiát érzékelek. És nem a vörös festék teszi, hanem a szobor maga, hogy rítusra gondolok azonnal, fogdosásra, kézmelegre, titokzatos cselekvések kulcsára. A sors iróniája talán, hogy Vénusznak nevezték el. Összetöpörödött, kővé vált Vénusz, mely nem tudja magát életre kelteni. A Hohle Fels-i Vénusz jelszerű. Képletben fogalmazódott, sematikusan, és a jelzésen túl egy csontdarab marad. Nem tudok kiolvasni belőle személyiséget, sem az alkotóét, sem a modellét. A varázslat a rítusban valósul meg, kívül van a tárgyon. Nem érzékeltem a folyamatot, ami kitermelhette. Nem tudom felmérni ezeknek a szobrocskáknak a fétis-dimenzióját, pedig nagy valószínűséggel van, csak annyit érzékelek belőlük, ami (bár saját projekciónak is mondható) még mindig aktuális egy tárgyalgó szobrász szempont-rendszerében. A Willendorfi Vénusz az első olyan tárgy, amelyben igazi szobrászi minőség valósul meg. Másfajta összefüggésre utalva azt is mondhatnám, a „faragott kép csinálása” itt arra a szintre ért, ahol már a tilalom hatálya, dogmájának célja élesre fordul. Ahol a kő – méretét meghazudtolva – elkezd testté válni.

A kő és test bonyolult reláció-rendszerét az elmúlt másfél évtizedben lépésről lépésre egyre tudatosabb érdeklődéssel vizsgáltam a saját munkáim egymásba kapcsolódó tanulságain keresztül. Sejtéseimet, benyomásaimat, felismeréseimet megpróbáltam más szobrokon is tetten érni, nyilván leginkább azokon, amelyek erősebb hatást gyakoroltak rám, értelemszerűen kiemelve azokat az eseteket, ahol a hatás még mindig fennáll, és eme hatás okaiból már valamit megfejtettem. Tíz évvel ezelőtt, diplomamunkám faragása közben már sikerült feltárnom egy rétegét annak, hogy a kő anyagába való beleavatkozás, és ez az anyaggal folytatott szóltan párbeszéd a forma kialakítása közben mitől annyira izgalmas számomra. A *sculptura* és a *plastica* szobrászatának tisztázását, az additív és szubsztraktív munkamódszerből és a felhasznált anyagokból fakadó meghatározó szemléletbeli különbségek leírását most átlépelem. Varga Ferenc összefoglalását<sup>23</sup> a témában irányadónak tartom, gondolatai szűkebb szakmai környezetünkben elterjedtek, sok diplomadolgozat és disszertáció jegyzeteiben, irodalmában lehet látni. Kijelölt csapásvonalam tartásával a kő anyagának, „húsának” szobrászi megmunkálása irányában próbálok meg tovább gondolkodni. A belül tömör vagy belül üres forma problematikájával ezen a ponton elágazáshoz érkezem. A belül üres forma (a bronz kéreg) és a test relációja számomra ott kezd el érdekfeszítővé válni, ahol az üres forma mögött vagy belsejében valódi test (maradvány) lakik, mint Tutankhamon halotti maszkja alatt, vagy Szent László hermájában, de talán méginkább a

---

<sup>23</sup> Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokuktúra és a tömegmédiá korában*. DLA dolgozat, 2005. 42-43-44 o.

jerikói koponyáknál; ez viszont egy másik irány, és szintén messzire vezet. A belül tömör forma anyagáról gondolkodom tovább.

Van a Nemzeti Galéria gyűjteményében Ligeti Miklóstól egy „Ülő férfi” című ruskikai márvány kisplasztika. Egy férfialak összekulcsolt kezeit vízszintesen előrenyújtja, karjai felhúzott térdeire támaszkodnak, fejét karjai közé hajtja. Nem mozdul ki harántsíkjából, szemből és hátulnézetből majdnem teljesen szimmetrikus, oldalnézete viszont sajátosan szép, jelszerű foltta olvad össze az ablak ellenfényében. De nem ez hívta fel figyelmemet. A figura a szükségesnél mondhatni lényegesen nagyobb plintoszon ül, aminek vízszintes síkja őrzi a hegyesvéső nyomait. A szobor eme erőteljes plintosz és a rajta ülő alak különös arányú kompozíciója, mely nyilván a kifejezés szándékos eszköze, de mégcsak nem is ennek a fejtegetésére akarok kitérni. Ahogy először rápillantottam, az jutott eszembe, hogy jóval nagyobb tömbből faragták, mint amekkorából kifért volna, és ennek a tömbnek még mindig érzékelttem az eredeti tömegét, képzeletem felhúzta az oldalait, meghosszabbítva a plintosz oldalsíkjait, majd ismét vissza. Olyasfajta vízióm volt, mintha egy akváriumból leengedném a folyékony követ, amíg teljesen láthatóvá válik az alak. Rácsodálkoztam, hogy a kő jelenlétének olyan demonstratív ereje van, ami bizonyos esetekben képes felidézni a kifaragás után is önnön néhai emlékét. A tömbnek tulajdon határain belül sajátos magánterülete van, s nem pusztán fizikai keménysége folytán. Tehát amikor elkezdem faragni, „megsértem” ezt a magánterületet, behatolok az anyag terébe. Ennek a területsértésnek a feszültsége az, ami a *plastica* szobrászánál nem esedékes, és ami az anyaggal folytatott párbeszédet egyre fontosabbá tette számomra a téri és formai elképzelések szabad követésénél. Idővel, ahogy sorakoztak a kő kisplasztikáim, és egyre nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy inspirációimnak ebben az anyagban megvalósult formái kivétel nélkül a test kulcsfogalma körül mozognak, odáig jutottam, hogy a kő „magánterét” is ma már a kő „testének” tartom. Bizonyos kompozícióknál a kő természetes tört felületeiről indultam, és ez a területsértés már itt is jól érezhető volt, de az olyan esetekben, amikor a tömbnek geometrikus kiinduló formája van – és itt nem csupán a torzó-konceptciónak megfelelően előre kialakított befoglaló hasábokra gondolok, hanem általában egy méretre vágott nyersanyagra is –, az első vésőcsapások egy síkon, egy élen tényleg a megsebzés fogalmához állnak legközelebb. Bizonyára nagyon sok foglalkozásban létezik az első mozdulatnak ez a különös feszültsége; a tévedés lehetősége okozta izgatottság és koncentráció, a folyamat visszafordíthatatlansága, amikor az ember anyagba vág bele: az első baltacsapás, fűrészvonás, az olló beleharapása a szövetbe és így tovább. Semmi kétségem nem fér hozzá, hogy az összes ilyen pillanat közül a legnehezebbet a sebész élheti át, amikor szikéjét a testbe mártja. Azt hallottam illetékesektől, hogy ilyenkor, lehetőségeikhez képest, elvonatkoztatnak a valóság súlyától, és a testet tárgyként, anyagként kezelik. Talán ennek a fordítottját játszom el gondolatban, amikor a kő „testébe” vágom vésőmet. Az első mozdulat feszültségét a második és a harmadik folytatja, és elkezd felépülni a beavatkozás különös folyamata. A mozdulatok visszavonhatatlansága, a koncentrált figyelem fenntartása, a szerszámok célirányos váltogatása; a forma kialakítására, fejlesztésére törekvés és a kő átalakulásának látványa mint folyamatos visszajelzés érdekes állapotba juttatja a szobrászt. A pszichológia felől közelítve

ez az állapot az ún. flow-élménynek felel meg<sup>24</sup>. „A flow-élmény az elme működésének egy olyan állapota, melynek során az ember teljesen elmerül abban, amit éppen csinál, amitől örömmel töltődik fel, abban teljesen feloldódik, minden más eltöri mellette, bármi áron folytatni törekszik.”<sup>25</sup> Meglehet, hogy a pszichológia figyelme ilyen későn fordult a jelenség felé, de Coomaraswamy éppen a múzeumi tárgyakkal kapcsolatban írja az alkotó emberről, hogy „a munkájában lelt öröm teljesíti be művét”<sup>26</sup>, és Platónat idézi ugyanitt, aki szerint az ilyen ember „többet tesz, s azt bármi másnál jobban teszi”. Ez a leírás rokonságot mutat több keleti vallás tanaival. Nem szeretném e fenékelt gondolatok élet állat-analógiával kiverni, de nem mehetek el közömbösen bizonyos ide vonatkozó etológiai felismerések mellett. Konrad Lorenz beszámol arról, hogy makákó majmoknak „bizonyos elsajátított mozgások oly nagy örömet okoznak, hogy minden további jutalmazás nélkül újra meg újra elvégzik azokat. Az appetencia annál erősebb, minél nehezebb az elsajátított mozgás, és minél jobban sikerült azt begyakorolni. Karl Bühler, aki a jelenséget elsőnek látta meg és helyes leírását is adta, a *funkció öröme*nek nevezte ezt.”<sup>27</sup> Saját tapasztalatom alapján ráírhatom e régi-új élmény-elméletek margójára, hogy a szobrász és a kő között egy olyan nehezen leírható kapcsolat valósul meg, melyben a tárgyával magára maradt ember semmihez nem hasonlítható magánya és bizarr kettőssége keveredik; az időérzés átmeneti megszűnése pedig voltaképpen a kő idejére való ráhangolódás. A flow élmény egyik feltétele az azonnali visszajelzés, „feedback”: a keménynek és nem változóknak ismert anyag mozdulataimra alakulni kezd; a forma, amelyet projektálok, elkezd kibontakozni. Az akaratomnak engedelmessé anyag látványa – michelangelói közhellyel élve: a felesleg eltávolítása – bizonyos fajta eufórikus hangulatot hoz, ahogy egyre közeledek céloimhoz. Testem másik testet farag a kő testéből. Az élményt pedig az okozza, hogy a kő elkezd átminősülni a szemem láttára. Ameddig vissza tudom követni emlékezetemben, mindig ez a mágikus pillanat volt számomra a legfontosabb, ez tartotta fenn a motivációm az egész munkafolyamatban. Ez az, amikor a forma eléri a követett vagy elgondolt mintához való hasonlóság szintjét. Ilyenkor mondja a laikus, hogy kezd hasonlítani, vagy hogy élethű.

Én pedig elérkezem a *kheiropoiéon*<sup>28</sup>, a „faragott kép csinálása” polémiáihoz. Amit évezredek óta vitatnak, tiltanak, vagy annak védelmére kelnek, értelmezik és újraértelmezik. Mihez hasonlít? Másik testhez? Ideához? Abban a pillanatban, ahogy a test formája a kő anyagában megmutatkozik, a teremtés imitálásának gondolatát vonja maga után, a lélek jelenlétének vagy hiányának kérdését implikálja, és ontja magából a többi kérdést Istenről, ábrázolhatóságról és ábrázolhatatlanságról. Kérdéseket, melyeknek a legnagyobb gondolkodók egész életüket szentelték...

---

<sup>24</sup> A flow-élmény fogalmának bevezetése Csíkszentmihályi Mihály nevéhez kötődik, a pozitív filozófia kulcsfogalma. Etimológiája (flow=áramlat) Csíkszentmihályi által 1975-ben, a témában készített számos interjújára vezethető vissza, melyekben az alanyok úgy írták le az élményt, mint a vizet, mely tovább sodorja őket. Pszichológiai értelemben a „flow” egy adott cselekvésben történő lebegést jelent. (<https://hu.wikipedia.org/wiki/Flow-élmény>)

<sup>25</sup> Mérő László: *Az érzelmek logikája / A boldogság pszichológiája / A flow* (<https://hu.wikipedia.org/wiki/Flow-élmény>)

<sup>26</sup> A. K. Coomaraswamy: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Arcticus Kiadó, Budapest, 2000. 15. o.

<sup>27</sup> Konrad Lorenz - *Összehasonlító magatartás-kutatás. Az etológia alapjai*. Gondolat, Budapest, 1985, 321. o.

<sup>28</sup> az akheiropoiéon (görög, „nem emberkéz csinálta”) ellenpárja (<https://hu.wikipedia.org/wiki/Akheiropoiéon>)

Philosztratosz *Apolloniosz élete* című művében Apollóniosz és Theszpión egyiptomi bölcs párbeszéde azt sugallja, hogy a valóság láthatatlan, amit csak az alkotó fantázia ragadhat meg, a másolás (mimézisz) nem.

„– Talán a pheidászok meg praxitelészek felmentek az égbe, és az istenek alakjáról lenyomatot vettek, és innen merítették mesterségüket, vagy valami más tette őket képessé az alkotásra? – Más, mégpedig bölcsességgel teljes dolog. – Mi légyen az? Aligha gondolhatsz másra, mint utánzásra. – Képzlet alkotta ezeket, az utánzásnál bölcsőbb mester. Az utánzás ugyanis azt alkotja meg, amit látott, míg a képzlet azt, amit nem látott, arra vállalkozik ugyanis, hogy a valóságot hozza felszínre.”<sup>29</sup>

Plótinosz is kitér a másolásra: „Ha pedig valaki becsmérli a művészeteket, hogy a természetet másolva alkotnak, először is azt kell felelni, hogy a természet is más dolgokat másol. Másodszer azt kell tudni, hogy nemcsak egyszerűen a látottakat másolják, hanem visszanyúlnak a logoszokhoz, amelyből a természet lesz. Azon kívül sok mindent magukból merítve alkotnak, és hozzátesznek, ahol valami hiányzik, mert tudatában vannak a szépségnek.”<sup>30</sup>

A probléma késői összegzésének egyik legtömörebb változata: „A képtisztelők misztikus jellegű esztétikát vallottak, amelyben jelentős szerepet játszottak bizonyos újplatonikus ihletésű eszmék, amennyiben az isteni prototípus, ősminta és a képmás közötti folytonosságnak, az emanáció kontinuitásának mozzanatát hangsúlyozták. A képrombolók pedig egy naturalista esztétikát képviseltek, amely az isteni és a földi szféra dualizmusára hivatkozva vetette el az istenség ábrázolhatóságát.”<sup>31</sup>

A mimézisz kérdésére visszatérve tisztáznom kell valamit. A természet utánzása hagyományosan és tendenciózan szembe van állítva a képzelettel, a kreativitással. Csakhogy a két dolog ugyanúgy elválaszthatatlan egymástól, mint amilyen oszthatatlan egységet képvisel a valóságban a test és a lélek együttese. A szakma elsajátítása mimetikus feladatokra támaszkodik, minthogy a természetben minden tanulási folyamat először mintakövetéssel kezdődik (az állatvilágban is). Egy bizonyos alapszint elsajátítása után kezdenek kialakulni egyéni variációk, amelyekbe már beleépülhetnek a megszerzett tapasztalatok, élmények, emlékek – a veleszületett képességek lehetőségei szerinti egyvelegként. Tovább fűzve a dolgot, ezek a bizonyos tapasztalatok, élmények, emlékek ugyanolyan érzékszervi és idegrendszeri folyamatok során raktározódnak el, mint a mimetikus gyakorlatok tanulsága, tehát a belső forrásanyagomban ez szétválaszthatatlanul összeépül, így amikor mimézisz helyett látszólag a képzeletemre hagyatkozom, a különbség korántsem akkora, mint amekkorát ez a dichotómia sejtet. És ennek okával Platón is tisztában volt: „... vajon mikor tapintja ki a lélek az igazságot? Mert mikor a test segítségével próbál megvizsgálni valamit, világos, hogy félrevezeti.”<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Philosztratosz, in *Szokrátis képzőművészet a keresztény ókorban I-II.* Szerk. Bugár M. István, Paulus Hungarus & Kairosz Kiadó, Budapest, 2004. I/84. o.

<sup>30</sup> In *Szokrátis képzőművészet a keresztény ókorban I-II.* Szerk. Bugár M. István, Paulus Hungarus & Kairosz Kiadó, Budapest, 2004. I/89-90. o.

<sup>31</sup> Adamik Tamás idézi Redl Károlyt, *Latin irodalom a Karoling-korban (8.-9. század)*, Kalligram kiadó, 2017, 26.-27. o.

<sup>32</sup> Platón: *Phaidón* 65b, I/1034. o.

Lám, milyen szövevényes következményei vannak a projekció és reflexió ellentétes irányának! És még nem számoltam azzal, hogy a reflexió beépülve az élményanyagaimba, illetve azoknak struktúráiba, szubjektív módon ismét visszacsatolódik a projekcióba. Az inspiráció az a szubsztancia, amely élményanyagaim nem pontosítható keverékét szállítja ebben a folyamatban. Pedig a gyakorlatban egészen áttekinthetőnek tűnt a jelenség: testem másik testet farag a kő testéből, ez a folyamat flow-élményt indít el, átadom magam a varázslatnak, amit elgondolt belső képem megvalósulásának látványa okoz. Teremtőt játszom. Teremtőm nem fog megsértődni kicsinyes féltékenységgel ezért a játékért. Mert ebben a játékban valami másképp van. Belső szándékomat nem tudom közvetlenül az anyagba projektálni, csak a kezem munkájával, vagyis a testemen keresztül.

„Az ige testté lett...”, olvasom János evangéliumában (Jn 1,14). Amikor a kő kezem munkája folytán elkezdi testté válni, én nem a tettem teremtői párhuzamát érzékelem ebben, hanem az anyag átminősülését, amellyel interakcióban vagyok. Nem az emanáció folytatódik rajtam keresztül fraktálszerűen, hanem a kő hierophániáján keresztül próbálok kapcsolatba lépni a földtörténeti, a kozmogóniai idő dimenziójával, a kezdettel, és ez olyan, mintha itt, ennél a mozzanatnál (a szobor faragásánál) záródna be a kör. Ahogy 24 óra és 0 óra ugyanabban a pillanatban van. Így érkezem el ismét a szoborfaragás folyamatának elemzése során a fókuszpontoszerű testképzetig, és ugyanakkor a nyelvi apparátusom határára. Olyasvalamit próbálok megfogalmazni, ami szavakkal leírva még számomra is meglepő. Fogalmi rendszerem korlátoltsága fizikai testem korlátoltságára vezethető vissza. Érzékelem, hogy amit megragadni próbálok, arra épp emiatt részben alkalmatlan lehet. De amíg nincs ismeretem a korláton túli létezésről, nem ébred fel bennem a bezártság érzete. „Mert ha nem lehet a testtel bármit is tisztán megismerni, csak két eshetőség van: vagy semmiképp sem lehet megszerezni a tudást, vagy pedig csak holtunkban; mert akkor a lélek önmagáért való lesz, test nélküli, de előbb nem.”<sup>33</sup> Buddha szerint „fölösleges töprengeni” olyan kérdéseken, mint például „Azonos-e a lélek a testtel?”, vagy „Különbözik-e a lélek a testtől?”<sup>34</sup> De ha mégis belekeveredtem, egész jelen vizsgálódásomra nézve meglehetősen aggasztó: „A rövid válasz az lehetne erre, mondja Maharádzs, hogy a tudatosság – melyet a testi forma határai korlátoznak, és nem talál más támaszt – becsapja magát, és azonosul egy adott testtel. Ekképpen egy látszatlétezőt hoz létre, amely a cselekedetek végrehajtójának képzele magát.”<sup>35</sup> Ez a „keleti nézete” a problémámnak alapjaiból fordítaná ki egész felépítményemet. Akkor inkább az időben és térben közelebb álló elképzeléssel zárom a gondolatsort, mely szerint a *self* „mentális konstrukció”, mely az „agy-test” interakción alapszik – tulajdonképpen megkonstruáljuk a lelkünket.<sup>36</sup>

Fontos leszögezmem, hogy miközben eszmefuttatásaim a testszobor-szobortest problematikája körül tapogatóznak, mindvégig egyebet sem teszek, mint a szobrászat „nyelvén” történő „gondolkodást”, a vizuális nyomhagyást, formaalkotást, a test észleletének, érzetének, képzeleteinek nem-fogalmi analízisét, azaz egy specifikus működést, megélést próbálok verbalizálni,

---

<sup>33</sup> Platón: *Phaidón* 66c-67a, in *Platón összes művei* I/1036-1037. o.

<sup>34</sup> *Buddha beszédei*. Helikon Kiadó, Budapest, 1989. 95. o.

<sup>35</sup> Ramés Sz. Balszékar: *A jelenségvilágon túl /Srí Niszargadatta Mahárádzs tanításai*, Filosz, Budapest, 2010, 267 o.

<sup>36</sup> Antonio R. Damasio: *Descartes tévedése*. AduPrint Kiadó, Budapest, 1996, 223. o.

lefordítani. Holott ez a működés bizonyos értelemben ugyanúgy a lét egy sajátos megismerési folyamata, mely valóságos élményanyagokból táplálkozik és technikája gyakorlással fejleszthető (sajátos idegrendszeri háttere van). Verbálisan nem tanítható, legfennebb verbálisan segíthető a tanulás folyamata, és az ismeretanyaga teljesen más formátumú, mint a nyelv. Nem utolsó sorban tárgyi emlékeink régebbiek, mint az írásosak. És ennek a ténynek a vonzataiba belegondolva vizsgáljuk meg a logikai sorrendet a következő mondatok keletkezése: „Megteremtette Isten az embert a maga képmására...” (Móz. 1, 27), „...megformálta az Úristen az embert a föld porából...” (Móz. 2, 7), és a prehistorikus szobrocskák keletkezése között. Az ember utánozza a teremtést, avagy egy végtelenül elvont ideát úgy tud leírni, hogy azt egy számára valamiért már ismerős tethez hasonlítja – a szobrászéhoz, aki testet alakít az anyagból...?

## Torzóim. Hiányos szobortestek

Egy kiállítási felkérésnek eleget téve<sup>37</sup> 2018 tavaszán összeválogattam hét, kőből készült, egységes formanyelvet képviselő kisplasztikámat az elmúlt tizenöt év terméséből. Az élet úgy rendezte, hogy eddig nem kellett összeterelnem tematikus anyagot a valóságban, ezek a szobrok legfennebb a portfóliómban voltak egymás szomszédságában, sosem „találkoztak” egyszerre egy térben egymással, és velem sem. Ez a találkozás új gondolathullámot indított el bennem, és új jelentésréteg megértéséhez vezetett. A szobrok egymással rokon indíttatású és nagyjából azonos stílusú kronológiai egymásutánját tulajdonképpen ez a testkép-kivetítési közös nevező tette összefüggő sorozattá, és terjesztette ki figyelmemet több irányba. Tíz évvel ezelőtt, diplomamunkám kapcsán szintén vizsgáltam ezen kisplasztikák egy részének az összefüggő tanulságait, de nem jutottam tovább a torzó fogalmának boncolgatásán, és a parafrázisokhoz való kötődésem fejtegetésén.

A mesterséges torzót – abban az értelemben, hogy a szobrász szándékosan fragmentumot hoz létre (ellentétben a valódi torzókkal, melyek megrongálódott, összetört, de egykoron teljes figurák hiányosan ránkmaradt leletei) – Rodin tette önálló műfajjá. Az ő torzóinak gyökereinél azonban Michelangelo *Folyamisten torzója* áll, melynek felfedezése döntő befolyással volt látásmódjára. Tudomásom szerint ez a legkorábbi mesterséges torzó, melyet ismerünk. Ugyancsak a Casa Buonarroti gyűjteményében van egy kis méretű viasz torzó, mely még egyértelműbbé teszi, hogy szándékos töredékmintázásról van szó, Michelangelo alkalmasnak találja a hiányos testet kompozíciós kísérletezésre. A minták vándorlása tulajdonképpen nemcsak az ő életművében, hanem más esetben is gyakran részletek átvételének formájában történik. Második római tartózkodása idején találták meg a Campo de Fiorin folytatott ásatások közepette a Belvedere-torzót, ami Michelangelo szemléletére majdnem minden művében kimutatható hatást gyakorolt. Ez a torzó prototípussá vált számára. Felfedezhetőek különböző nézetei a Sixtus-kápolna mennyezetének *Ignudóiban*, az *Utolsó ítélet* figuráiban, a *Győzelem* alakjában és a Medici kápolna szobraiban, még a kis Jézus alakjában is (*Medici Madonna*). Saját parafrázisaimat bizonyos tekintetben ehhez hasonló mintavándorlásnak tartottam. Ellenben nem csupán ez az egyszerűnek látszó magyarázat készítetett a két Sybilla-töredék megfaragására.



A Szépművészeti Múzeum görög gyűjteményében van egy fejtöredék, mely évek óta lenyűgözött. Megdöbbentőnek találtam, hogy egy teljes figurából csupán ennyi maradt, és ez a kevés annyira tömény és tiszta jelenség, akár egy matematikai képlet, melyből bármikor rekonstruálni lehetne nemcsak az egész szobrot, hanem a kor szobrászatának fő jellemzőit. A maga kis (töredék-)egységén belül szépek az arányai, pántja arany metszésben van, a hajzat és bőrfelületek jellege és viszonya, a fül formája, a szem és a törések vonalai olyan különös egységben vannak, mely sugallja a néhai egész jellegét és színvonalát. Rácsodálkoztam arra, hogy a mikro- és

<sup>37</sup> *Szemfényvesztés*, KOGART Kiállítások, Tihany, 2018. 04. 22.- 07.1. Orosz Istvánnal közös kiállítás

makrokozmosz analógiája, a Tabula Smaragdina elvont ideája ily módon is megvalósulhat egy darab márványban. A töredék esztétikája terjedelmesebb téma annál, mintsem néhány szóval elintézhetném a dolgot. Hogy a romok és töredékek szeretete milyen mélységeket tartalmaz, messzemenő feltételezésekig és felismerésekig vezethet. Az első megközelítésemben kétségtelenül a szakmai alázat és kíváncsiság, bizonyos múzeumi tárgyak, szobrok irányában érzett elfogult rajongás állt, de mindenekelőtt az elvagyódás. Nosztalgia. Nosztosz (gör.: visszatérés) - algosz (gör.: fájdalom). Melankolikus elmélázás egy vélt aranykorról, mely többé nem hozható vissza, „a dolgok és a fantomok szerelme.”<sup>38</sup> A képzeletbeli kiegészítés (ami az észlelés kutatásában a jó folytatás elvével<sup>39</sup> hozható összefüggésbe), a felidézés öröme egy-egy ilyen maradványt meditációs objektummá képes emelni számomra, miközben az elképzelt, de már megvalósíthatatlan teljesség vízióján merengek. Pedig a töredék ebben a minőségében kimondhatatlanul különbözik például egy mandalától, amely a mindenség képletszerű megjelenítése, és törekvése a teljességre irányul, nem a részletekre. Vajon egy hiányos figura mennyit közvetíthet a teljesség fogalmából? Azt mondják a „látók”, hogy ha egy ember lábát amputálják, a levágott láb nem tűnik el az aurából. De ha az orvostudomány empirikus tartományában maradunk, létezik egy olyan fájdalom, amelyet a levágott végtag valamelyik nemlétező részéből lehet érezni, nem a vágási felületről. Fantomfájdalomnak nevezik. Felfogható úgy is, mint a sérült idegpályák által az agynak közvetített téves jelzés, de amennyiben a világ a róla szerzett ismeretek és ideák halmazaként létezik a tudatunkban, úgy nem biztos, hogy azt a lábat teljesen elveszítette a páciens... Test-torzóim alapmotivációját először a hiányosságban éreztem. Az előképként elraktározott rengeteg múzeumi töredéken túl a fragmentáltsággal, a részlettel való elfoglaltság a teljesség megragadhatóságával szemben érzett szkepticizmusommal is magyarázható.



A görög fejtöredék a bejárattól balra, fal előtt van kiállítva, hátsó, hasadt felülete nem látható. De ha odabújunk a falhoz, rézsút szemügyre vehetjük. Nagyon szép hasadás. Fogalmam sincs, hogyan tud egy fej hosszában elhasadni, úgy, hogy a törési él még a szemet is elvágja. Ha kiraknák ezt a fejet a terem közepére, hogy rendes térplasztika módjára körbejárható legyen, létezne egy olyan nézete, ahonnan teljesen értelmezhetetlen lenne. Mármint a másik oldallal összefüggésben. Egy szép körvonalú, dinamikus, absztrakt foltszerű felületet látnánk, ahol a kő megmutatja önmagát, mitsem törődve a túloldalon munkálkodó szobrász szándékaival és a kánonnal. Vagy ezeknek békés szomszédaként venne részt a látványban. A torzó-készítés tehát a kő anyagának demonstratív megmutatása volt a hasadt vagy felpolírozott felületeken, melyekben szépen látszik a struktúrája, a „húsa”. A kő jelenlétének és a forma hiányosságának ez a kétpólusú feszültsége annyira lekötött, hogy ettől a két fától egy ideig nem láttam az erdőt. Csak idővel jöttem rá, hogy ez a két tényező köret, és a feltét, mely a fontosabb jelentésréteget hordozza, az maga a test.

<sup>38</sup> F. Nietzsche: *Ím, így szól a Zarathusztra* (<http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm>)

<sup>39</sup> Az alaklélektan (Gestalt pszichológia) az észlelés szerveződésének négy elvét fogalmazza meg: a közelség elvét, a hasonlóság elvét, a zártság elvét és a jó folytatás elvét (Robert Sekuler-Randolph Blake: *Észlelés*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 166.-168. o.).

## Corpus

Nem lehetek több négy-öt évesnél, apai nagyanyám fogja a kezem, megállunk a forró augusztusi késődélutáni napsütésben. Másik kezét egy különös formájú, íves, régi kilincs félgömb markolatára teszi, lenyomja, húzni kezdi. A nehéz tölgyfa ajtó lassan kinyílik, sötét, hűvös térbe lépünk, az ajtót becsukja, éles árnyékunk a padlóról elillan. Csend. Néhány lépés előre a félhomályban, megállunk a középső boltív alatt, két vastag pillér között. Lábujjhegyen már elérem a szenteltvíz tartót, és már megtanított keresztet vetni. A boltív alatt átlépve nagy és világos térbe érünk, csak a lépteink visszhangzanak a szürke köveken, ahogy az oltár felé indulunk. Súlyos csillárok lógnak és szokatlan körvonalú berendezések mindenfelé, fénylő keretű képekkel és mindenféle méretű alakokkal. Egyszer csak jobbra nézek és megállok, visszarántva nagyanyám kezét. Megpillantom a Golgota-jelenetet, és nem mozdulok. A boltozatos ablak körül kialakított hármasszögű fülkében középen a kereszt, rajta Krisztus szürkés-fehér teste előrebicsakló fejjel, becsukott szemekkel, a szegeknél kifolyt vérrel. A kereszt tövében jobb oldalt Mária Magdolna térdel a sziklán, tőle jobbra János, a bal fülkében a Mater Dolorosa semmibe néző kék szemekkel. Nagyanyám finoman húzza a kezem, próbál elmozdítani. A csend fokozódik. Megtanította, hogy a templomban csendben kell maradni, így még néhány kényelmetlen másodpercig mindketten állunk a csapdában: nincs kérdés, nincs válasz, csak az elementáris erejű látvány („csak a szögek vannak a helyükön”<sup>40</sup>). Aztán „Gyere!”, és erősebb húzás, tovább haladunk, bal oldalon kis kápolna barlangos Mária-oltárral, de nem sikerül elterelni a figyelmemet. Kitekeredett fejjel nézek vissza a testre, mely egyedül mezítelen és halott az egész templomban. Nagyobb a többi szereplőnél jóval, mellkasáig érnének. Leginkább a megfeszült bordakosarat nézem, és a húzódozó izmokat, inakat. Biztosan nagyon fáj, gondolom magamban egy kisgyerek együttérzésével, de nem tudom, mit is látok pontosan, ahogy azt sem, mi a halál. Csak állok és nézem visszaforduló fejjel a lemenő nap ellenfényében az örökös jelen borostyánkővébe dermedt testet. Bármikor láthatom, ha becsukom a szemem.

Minden bizonnyal ez volt életem egyik legkorábbi rácsodálkozásszerű szobor-test-észlelése, hogy továbbra is elmélkedésem tárgya irányába forduljak. Nyilván később nagyanyám elmagyarázta, hogy amit láttam, az micsoda. Később azt is megtudtam, mi a halál, és még később ugyanez a nagyanyám utolsó szavait hozzám intézte a kórházi ágyán, így szintén ő volt az, aki legközelebről és legközvetlenebbül mutatta meg nekem a test elmúlását. A szoborra még évekig rá-rá pillantottam, aztán más helyeken éltem, és egyre mélyebb rétegekbe került az emléke.

---

<sup>40</sup> Pilinszky János: *Grünwald*

Majdnem két évtizeddel később, első éves egyetemista koromban tardosi mészkőből faragtam egy Corpus-torzót. Ezzel a darabbal kezdődött el tulajdonképpen a „torzó-korszakom”, bár néhány közbe ékelődő év és az útkeresés kitérő stációi folytán jó ideig a parafrázisok szakaszától gondoltam egységesnek a sorozatot. A test-problematika felismerése és célirányos vizsgálata vezetett rá, hogy az addig spontán ötleteknek vélt darabok emlékháttérét kezdjem nyomozni, és ezért látom ma már az évekkel később megvalósult, egy családot képviselő sorozat előfutárának. De akkor még nem elmélkedtem én semmi ilyesmiről, csak úgy ösztönösen és jókedvvel – úgy is mondhatnánk, ihletetten – babráltam az anyaggal. Először faragtam ilyen vörös követ, és tetszett a hússzerűsége; a kompozíciót is ez a falra akasztott, lógó hústömeg-impreszió sugallta, ahogy a mészárszéken lógnak a kampókon a karajok vagy a hátszínek. Aztán amikor elkészültem vele, azonnal látni akartam a falon, végleges pozíciójában, izgatottan keresgélve a megfelelő magasságot és várva a hatást, hogy úgy működik-e, ahogy azt elképzeltem. Az eredménnyel nagyjából meg voltam elégedve, árnyalatnyi javítgatnivalókat érzékeltem rajta. A munka hevületéből kicsit kijózanodva, kíváncsian léptem be másnap a műterembe, hogy vajon milyennek látom most, frissebb szemmel. Olyasfajta déja-vú-m volt, ami nem a tegnapról maradhatott meg, de azonnal nem jöttem rá, hogy mi okozza, csak valamikor nap közben, mikor már többedik alkalommal léptem be az ajtón, és pillantottam rá a munkámra a falon. Egyszer csak előhívta azt az emléket, amitől már jópár év és több száz kilométer választott el. A műterem ajtaja fölött galéria van, jobbra agyagos kád, balra mosogató, így az ajtónyílásból előbb egy szűkebb, beépített kisebb téren át lépek egy tágasabb térbe a hossz tengely irányában, és jobbra nézve két vakolat-pillér zár közre egy pár négyzetméternyi falmezőt – ebbe a „fülkébe” akasztottam a torzómat. Vagyis a műterem tér-szerkezetének képletét a templom képletére vetítve a szobromat arra a helyre tettem, és nagyjából abba a magasságba, ahol az a templomban is volt – ezt a gesztust pedig az emlékkép szubjektív újratereztetésének, átíratásának voltam kénytelen értelmezni. A felismerés eléggé meglepett, egy ideig a hatása alatt voltam, de semmi egetrengető elméletet nem kívántam vagy talán nem is tudtam volna kihámozni belőle. Újabb évek teltek el, mire ismét előkerült ez a dolog, ahogy gyarapodtak az elméleti ismereteim, és ahogy a tevékenységem is egyre tudatosodott. További hasonló felismeréseim is voltak más szobraim és a hozzájuk köthető előzmény-jelenségekkel kapcsolatban, amelyeknek legtávolabbi nyúlványán mindig valamilyen emlékképben gyökerező erős képzet állt. Idővel felértékelődött számomra ezek elemzésének, vizsgálatának a lehetősége a folyamatos önreflexiók tevékenységben. Felsejlett, hogy ha ily módon kutatom szobraim eredetét, akár több kérdésre is válaszokat találhatok: a szoborcsinálás fenomenológiájának kiterjesztett vizsgálata, mélyebb megértése új kulcsokat adhat mások szobrainak értelmezéséhez; saját alkotói tevékenységem



*Corpus - 2000, tardosi mészkő, 80 x 25 x 25 cm*

emlék-feldolgozó és egyben feloldozó tartománya eredményesebb lehet; a jövőre nézve pedig ezen tanulságok visszacsatolásával a szobrászatom folytatása újabb forrásokhoz, inspirációkhoz juthat.

Corpus-érdeklődésem kiszélesedése kapcsán egyre több mindenre terjedt ki a figyelmem. Utazgatásaimmal összefonódó motívum-gyűjtögetésben külön fejezetet, halmazt tesz ki a megfeszített test látványa, Krisztus testén kívül minden lógatott emberi testet beleértve, egészen az antik előkép, Marszüász ábrázolásáig.

A vizuális mintákon túl azonban egy másik rétegbe tartozó „tudásom”, képzetem is van a test megfeszítettségéről. Harmadéves egyetemista koromban tanulmányi szándékkal egy következő torzó-variáció előkészítéséhez, és talán Fadrusz János híressé vált képének hatására<sup>41</sup> készítettem segítséggel egy testöntvényt önmagamról megfeszített pozícióban. Végül nem vezetett másik szoborhoz a kísérlet, az öntvény egyszer le is esett és megrongálódott, de még mindig megvan. Sokszor néztem magam ebben a gipsz-tükörben; a készítés emlékét intenzíven a felszínen tartotta. Komoly megpróbáltatás volt mozdulatlanul kibírni a gipsz kötési idejét ebben a testhelyzetben. Az utolsó percek fájdalma egy másik, még régebbi feszület-test-emlékhez kapcsolódik. Szakközépiskolás tinédzser koromban két barátom közreműködésével kipróbáltam a szomszédos építkezés tetőszerkezetének gerendái között, hogy milyen érzés lehet karjaimtól kikötve lógni. Talán tíz perc után mondhattam, hogy feladom, mire egyikük még erőltetett további egy-két percet, mondván: „Még nem szenvedsz eléggé!” Az a rövidke idő, mely kívül esett a saját elhatározásomon, a kiszolgáltatottság fényében egy pillanatra megvillantotta a dimenzióját annak az állapotnak, amit ha végig kell csinálni, a kipróbálás még csak ízelítőt sem adhat belőle.

Amikor ránézek egy feszületre – és most nem a szakrális tartalom szövevényes problematikájára gondolok, hanem a szobrász tekintetére –, a látványanyag mögött mindig felvillan egy testképzet-egyveleg, mely a korábbi látvány-emlékek mellett tartalmazza a saját testem külső látványának részletét, és a sajgó, égető fájdalomérzetet izmaimban, inaimban, amelyet kisgyerekként a templomban még csak feltételeztem.



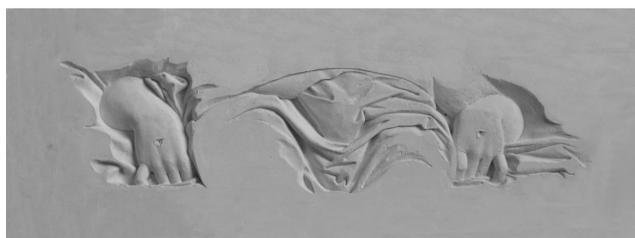
Testöntvény - 2002, gipsz

---

<sup>41</sup> Fadrusz János 1891-ben, bécsi szálláshelyén/műtermében önmagát kötöztette fel és fényképeztette le modellnek a készülő szobrához. (Murádin Jenő: *A Mátvás-szobor és alkotója, Fadrusz János*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 2008. 42. o.)

## Testidézetek

2004-ben Erasmus-ösztöndíjasként négy hónapot töltöttem a milánói Accademia di Belli Arti di Brera-n. A műterem a földszinten vannak, az emeleten a Pinacoteca di Brera, ahová vendéghallgatóként bármikor ingyen beléphettem. És az első hetek aklimatizációja valóban azzal telt, hogy a



*Idézet - 2004, vakolatba ágyazott gipsz*

délelőttöket a képtárban töltöttem. Már első nap talákoztam Mantegna *Halott Krisztusával*, átélve a reprodukciók alapján nem beleképzhető rácsodálkozás-élményt. Nem tudtam akkor megfogalmazni, miben rejtett az a varázslat, amivel magához láncolt. Úgy véltem, hogy nem a perspektivikus ábrázolás, mint kuriózum és mérföldkő a festészet történetében. Ma azt gondolom, hogy inkább a test jelenlétének és nézetének szokatlan és erőteljesen szuggesztív megfogalmazása, mely persze nem választható le az előbb említett találmányról. A lapos felületen megjelenő térmélység, és a finom ecsetkezelésű, rajzos formakialakítás, a visszafogott színhasználat különös, atmoszférikus hatása nagyobb valóságtartalmat sugallt bármilyen realizmusnál, teljesen szobrászi élményt okozott. Minden nap visszamentem, ott álltam előtte percekig, és bámultam, anélkül, hogy meg tudtam volna fogalmazni bármilyen konklúziót. Akkoriban egy keresztút terve foglalkoztatott, mint program- illetve sorozat-mű, és ennek kapcsán közel kerültem ahhoz a gondolathoz, hogy saját invenció helyett híres művekből veszek kölcsön formai részleteket, és technikailag valahogy egységessé teszem, átírom őket. A Mantegna-kép olyan elementáris hatással volt rám, hogy ennek kellett lenni az első idézetkísérletnek. Ha ebből nem sikerül kihoznom valamit, másból sem fog menni. Domborműben gondolkodtam, és a festmény testhossznyi illúziórikus belső tere meghódíthatatlannak tűnt. Ennek ellenére a napi rendszerességű bámulás okán annyira belém ivódott a látvány, hogy behúnyt szemmel is láttam, sőt, ha egy fehér falfelületre néztem, akkor is fel tudtam idézni, olyasformán, ahogy a retinális utóképek is megjelennek, de ez nyilván szándékos projekció volt. Az intuitív közelítés és a technikai spekuláció elegye oda vezetett, hogy a festmény illúziórikus terének csak egy rétegével kezdtem foglalkozni, kiragadva azt a részletet, mely idézet formájában pontos utalást tud tenni az egészre. Ez pedig a két kézfej a sebhelyekkel, és a közöttük nagyon jellegzetesen gyűrődő drapéria szelete. Az ujjak idézőjelek asszociációját kelthetik. Ezeket a formákat a fal síkja metszi el (fel sem merült bennem a falon kívül lógó, tárgyyszerű dombormű gondolata). A vakolatok átlagvastagsága nagyjából 2 cm-nyi plasztikai mélységet tett lehetővé, ezen belül kellett a formákat kialakítanom. Eredeti elképzelésem szerint ugyanabba a falba szerettem volna beültetni a földszinten, melynek meghosszabbított síkján, egy emelettel föltebb, az eredeti kép lóg, és persze ugyanabba a magasságba. Akkor nem fordult meg a fejemben, hogy ez a gesztus a korábbi Corpus-értelmezésemmel rokon megnyilvánulás, és csak a jelen dolgozat eszmefuttatásai és terminológiája engedi meg, hogy röviden ezt mondjam: idézetem egyfajta stigma lett volna az épület testén. Bár a fogadó tanárom, sőt első elmagyarázásra a rektor is örült az ötletnek, műemlékvédelmi okok miatt ez mégsem valósulhatott meg. Így fogadta be végül az epreskerti műterem falának teste.

Tizennégy évvel a Mantegna-idézet falba ültetése után idén (2018-ban), valami belső kényszerítő erő és kíváncsiság hatására elkészítettem a második idézetet. A szándék elég régi volt, úgy emlékszem, már közvetlenül az első befejezése után beugrott, hogy mi lehetne a folytatás. Az inspiráció viszont kétségtelenül teljesen másképp működött. Akkor, 2004-ben, több hónapos olaszországi tartózkodás és utazgatás alatt valósággal lüktetett bennem ez a képi világ, telítődtem vele. Abban az évben, húsvétkor voltam először Rómában, Milánóból vonatoztam oda nagycsütörtök éjjelére, teljesen rá voltam hangolódva a passió-történetre. Ráadásul a közhangulatban is ott volt: akkor mutatták be Mel Gibson *Passióját*<sup>42</sup>, és mohó kíváncsisággal néztem meg a Trastevere egyik mozijában; heteken keresztül úton-útfélen, és a műteremben is mindenki erről vitatkozott. És arról még nem is tudtam, hogy akkortájt mutatták be „A visszatérés”<sup>43</sup> című filmet, aminek a kulcsjelenete – egy néhány másodperces snitt – Mantegna *Halott Krisztusának* idézete. Szóval volt valami a levegőben... A második idézet, Caravaggio *Szent Tamás hitetlenségének*<sup>44</sup> részlete egy késői visszakapcsolódási kísérlet az első idézet létrehozásának izgalmaéhoz, egy önmagammal szembeni adósság törlesztése, és aktuális kontemplációimnak egy valóságos objektuma. A soroksári műtermem falába – a következetesség kedvéért, testébe – ültettem be, így legfennebb a vendégeim láthatják rajtam kívül, és meglehet, hogy máshol nem is fog megjelenni (ezt a dolgot leszámítva). Caravaggio festményével 2010-ben találkoztam Berlinben, a Gemaldegalerie-ben volt kölcsönben a festő halálának 400. évfordulójára rendezett kiállításon. Addig csak terv volt ez az idézet, akkor tettem ígéretet magamnak, mert éreztem, hogy a továbbgondolkodás nem a reprodukció alapján történő felidézéssel tud folytatódni, hanem a tényleges materializációs feldolgozás útján. Nem hiszem, hogy létezne a képekre oly mértékben immunis ember, akinek ne akadna el a lélegzete egy pillanatra, amikor ránéz erre a festményre. Mert ez az első ránézés kiváltotta összerándulás már érzékelteti, hogy olyasmit látunk, amit talán nem is kéne... Ez a mozzanat messze van a feltámadt test megnyilatkozásának „noli me tangere” és a taktilis bizonyoságszerzés közötti spektrumától. Ez hátborzongató penetráció, a testbe való bizarr és sokkoló behatolás. Három kéz elképesztő koreográfiája, a két szent sebhelyes kéz között Tamás profán keze, a jobb felfedi az oldalsebet, a bal csuklójánál fogva vezeti be a



Idézet II.- 2018, vakolatba ágyazott gipsz

<sup>42</sup> Eredeti angol címén: *The Passion of the Christ*, azaz *Krisztus passiója*. 2004-ben bemutatott amerikai filmdráma, 122 perc, rendező: Mel Gibson

<sup>43</sup> *A visszatérés (Vozvraschenie)*. - orosz filmdráma, 2003 (magyarországi bemutató 2004 márc. 18.), 106 perc, rendező: Andrej Zvyagintsev

<sup>44</sup> Caravaggio: *Szent Tamás hitetlensége*, 1600-1601, Postdam, Schlossgalerie

kétkedő kezét a bizonyágba. És ebben a nyers realizmussal megfestett jelenetben nem a sebbe behatoló ujj a „punctum” – ha szabad kölcsönöznöm ezt a barthes-i fogalmat<sup>45</sup> –, hanem a kintmaradt ujjak koszos körmei. (Tisztában vagyok vele, hogy a fotográfia és a kézzel készített kép valóságdimenziója közötti ontológiai különbség problematikussá teszi a punctum fogalmának elmozdítását a saját reláció-rendszeréből, de gondolkodásomban vírus módjára tapadt meg, és jelentem: nem pusztán a vizuális művészetekben, de az egész világban tetten érhető számomra. És ha ez a fejezet úgyis az idézeteké, „Tisztán intellektuálisan feltéve a kérdést, az is kétségesse vált, hogy azt a fajta reflexiót, ami a mai dolgok esetében lehetővé vált, miért ne alkalmazhatnánk a régi művészetre is. Milyen konzekvenciák vonhatók le egy a tudatvilág ilyen fajta változásaiból?”<sup>46</sup>) Tehát a körmök. A tisztátalan kéz a sebben. Ha az első reakció a felszisszenés, az idegi válasz – mindannyiunk sebet érintette már idegen kéz, ápolóé, orvosé, holott magunk is óvatosan nyúlunk hozzá a fájdalomtól félvén –, a második az összeférhetetlenség felismerése. Azt nem lehet, úgy nem lehet! (A felfokozott realitás lehet szimbolikus? Caravaggio homoszexualitását hozzáolvasom, belegondoljam?) A kép annyira a valós test percepciójából táplálkozik, hogy csak harmadik, negyedik, valahányadik rétegben jutok el a történet jelentéséig, a metafizikai tartalomig. A látvány banalitása összeegyeztethetetlennek tűnik a Megváltóval való érintkezés eszmei erejével. „A Corpus Christi problémája soha véget nem érő definíciós vitákat váltott ki, melyek során a teológia viszályokkal és mítoszokkal túlterhelt szomatológiává vált. A viták paradox eredménye az lett, hogy a vallásalapító testét egyfelől eszményivé nyilvánították, másfelől tagadták bármely más emberi testtel való analógiáját.”<sup>47</sup> Úgy tűnik, Caravaggio ezt a feloldhatatlan ellentmondást a profán testek és a szakrális személy között könnyedén áttöri, ahogy a tisztátalan kéz mutató ujját eltűnik a test sebében – a talányt, vagy inkább a dogmát itt hagyva, kívül a testen, kívül a képen. Kívül a falon. Ezen a jeleneten csak úgy tudtam elmélkedni, hogy újrájátszottam. Nem az egészet, csak azt a részt, a kezekkel és a drapériákkal. Nem illúziórikusan, hanem anyagban, térben. A dombormű seb a fal testén, hitetlen kezekkel matatom ezt a sebet. Tamás átnyúl a seben, a Megváltó teste másik dimenzió. A seb átjáró a test határán. A seb misztikus, a seb abszolútum. „... egyedül a seb sebezhetetlen.”<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Roland Barthes: *Világokkamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 45.- 61. o.

<sup>46</sup> Hans Belting: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája*. In *A művészet vége*. szerk. Perneczky Géza, 1999

<sup>47</sup> Hans Belting: *A hiteles kép*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2009. 121. o.

<sup>48</sup> Pilinszky János összegyűjtött művei: *Naplók, töredékek*. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 84. o.

## Seb. Stigma

2005-ben a Magyar Képzőművészeti Egyetem aulájának padlóburkolatából egy éjszaka kiszedtem a központi követ, és behelyettesítettem egy előre megfaragott azonos méretű és anyagú kővel, melyen egy bemetszésszerű üreges formát alakítottam ki. A bemetszés a pereménél kicsucsorodott a padló síkjából, és egy furatot fedett fel, mely hosszanti irányban a felszín alatt tovább futott. Az alaposabb megfigyelő rájöhetett, hogy ez kizárta az egyszerű, helyszínen kivitelezett bemetszés spontán gesztusszerűségét (mint pl. Lucio Fontana vásznain, bár a kő ilyesmire eleve alkalmatlan anyag), és belevitt egy kis misztikumot ebbe a stigma-jelenésbe. Néhány hét után ugyanígy, éjszaka, eltűntettem a jelenést. Egy sértetlen követ raktam vissza a helyére, és mivel a sebhelyes követ már leválasztható anyagba ágyaztam, kivágható fűgával, sértetlenül ki tudtam szedni, és azóta velem van, mint ennek



Seb - 2005, tardosi mészakő, 50 x 50 x 3 cm

az akciónak a tárgyi emléke. Ott, a padlóba ágyazva ebbe a felszín alatti járatba vizet is öntöttem, a „vér és víz” (Jn 19, 34) jelenlétére utalva. Elferdíténem a valóságot, ha nem jegyezném meg, hogy a szakrális vonatkozású programtól függetlenül egy „Víz” jellegű pályázatra is benyújtottam a dokumentációját. Ennek kapcsán a felszín alatti járaton átfolyó víz gondolata is megfordult a fejemben az álló víz helyett, de ez csupán egy vízió volt (az egész padlót újra kellett volna rakni emiatt), melyet kiválthattak a korábbi vizes munkáim és az andalúziai iszlám építészet padlóban áramoltatott víz-csatornáinak emléke is. Iszlám vonatkozásban azonban van egy figyelemre méltóbb mozzanata is ennek a munkának, mely a képtilalom szabályaival függ össze: „A talajon vagy szőnyegen a képek esetleg észrevétlenek maradhatnak, «falon vagy függönyön azonban olyanok, mint a bálványok (*szanam*)». Hívó ember a lábát sem teheti be olyan helyiségbe, ahol ilyesmi előfordulhat.”<sup>49</sup> Márpedig én a padló követ a kis organikus „díszítménnyel” (*nukkus – u.o.*) kiemelttem, és most képként értelmezhető. Ha pedig készítek vele egy jelentésfeltáró szelfit, máris ott vagyunk a probléma sűrűjében.



Második idézetem tulajdonképpen már célirányos feldolgozása az épületek, falak testével kapcsolatos képzeleimnek, ugyanúgy, ahogy a kő testét megsebzem faragáskor; illetve a sebnak, mint dimenzió-résnek az értelmezése. Ezek a performatív jellegű szelfik szobrász-önmagam szemlélését teszik más számára is szemlélhetővé.



<sup>49</sup> Hans Belting: *A hiteles kép*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2009. 212. o.

## Homage a Courbet

Nem lehet nehéz megsejteni, hogy e kisplasztikának rendelkeznie kell bizonyos élményhátterekkel, és ha ezt már sejtí valaki, azt hiszem, azt is megérti, ha az intimitás határán túlmenő mesélés helyett két másik gondolatmenet felvázolására vállalkozom. Az egyik a szakmai értelemben vett keletkezés-történetéről, a másik a címadásról szól. Fontos, hogy ez két külön mozzanat, mert első látszatra egyértelműnek tűhet, hogy már a keletkezés folyamán együtt volt a tárgy



*Homage a Courbet* - 2006, tardosi mészkő, 18 x 18 x 42 cm

és a hivatkozása. Kétségtelen, hogy Courbet festménye már valahol egy elraktározott rétegben befolyásolható, de a kompozíció kialakulását nem határozta meg olyan tudatos módon, mint a *Sybillák*<sup>50</sup> esetében, vagy az előképet még pontosabban követő „Idézet”-domborműveknél. Néhány évvel korábban, egy egész alakos márvány akt (*Petra*<sup>51</sup>) faragásánál már találkoztam a realiztikusan fogalmazott nemi szerv kivitelezésének különös élményével, de ez az átmenetek fázisai nélkül nem jutott volna eszembe azonnal. A *Sybillák* fejtörédek, melyeknek a korábban szóba hozott görög fejtörék volt a közvetlen kiváltó előképe, a sixtusi idézet pedig a minta, amit követni próbáltam. Később, a test-centrikus értelmezésem során új réteget találtam meg ennek a hátat fordító, kicsit oldalra forduló, majdnem visszapillantó nő testének részletében, és a véletlenszerűségeknél komolyabb értelmet nyert egy konkrét személy karakterének nem szándékos megjelenése is. Két másik torzó<sup>52</sup> következett, női törzs és felkar részletének két kompozíció-variánsa. A könyöklő változat tört felületekkel határolt testrészlet, a másik tört és síkvágott formahatárok kombinációja. Itt érkeztem el a polírozott – az anyag „húsát” mutató – síkokkal határolt, szabályos befoglalóformába zárt testrészlet koncepciójához, és ugyanakkor a genitáliát főszereplővé tevő torzó eretnek gondolatához. Előtanulmányként testöntvényt is készítettem, és ennek a gipsznek a kivágásán nagyjából már kikísérleteztem a kompozíció tömegelosztását, irányait, elvágásait. A hússzerű vörös kő és az explicit „hússzerű” tartalom erőteljes együttállása komoly töltést hozott létre bennem a munka során, és intenzív gondolkodási-, asszociáció-keresési folyamatot indított el. Nyilvánvaló volt a rokonság a Courbet-képpel.

A világ eredete<sup>53</sup> 1995 óta nyilvánosan látható. Ez a láthatóság még ma is merőben mást jelent, mint bármely másik festmény esetében. Pedig a világ látott már egyet-mást az alatt a másfél évszázad alatt, amióta ez a mű létrejött. A szobrom címadásával (*Homage a Courbet*) szívesen vállaltam utalásszerűen ezt a rokonságot. A hatás kétoldalúnak bizonyult: nem csak a precedens

<sup>50</sup> Lásd: Képek, 7. és 8. kép, vagy: <http://polgarbotond.com/sybilla> és <http://polgarbotond.com/sybilla-ii>

<sup>51</sup> Lásd: Képek, 2. kép, vagy: <http://polgarbotond.com/petra>

<sup>52</sup> Lásd: Képek, 5. és 6. kép, vagy: <http://polgarbotond.com/torzo-2005> és <http://polgarbotond.com/konyoklo-torzo>

<sup>53</sup> *L'Origine du monde* - Gustave Courbet 1866-ban készült festménye, a Musée d'Orsay-ban látható

értéke miatt adott egyfajta bátorítást, hogy az első lépéseknél érzett kétségeimen könnyedén átlépjek, és fesztelenül nyúljak a témához, de a szoborból szerzett tapasztalatok megváltoztatták viszonyomat a képhez. Noha még nem láttam eredetiben (és ez számomra kardinális kérdés, amelyet eddigi tapasztalataim mindig leigazoltak a más művekkel való személyes találkozások során), nyilván nem fogom tudni semleges megfigyelőként szemlélni, mivel látásomba már beleépültek a témával való foglalatokodás fenomenológiájának tanulságai. Kíváncsi vagyok, hogy azt a nimbuszt fogom-e érzékelni, ami a műre recepciótörténete során ráakódott, és már-már a fétisek világába emelte. Az összes korábbi munkámnál, amely előkép által kiváltott hatásra keletkezett, vagy ahol a parafrázis konkrét mintát követett, mind megvolt a közvetlen találkozás itt-és-most varázsütése. Bizonyára még erősebben fogom érzékelni a festmény virtuális tere és a szobor valóságos térbelisége közötti ontológiai különbséget, a szobor befoglaló hasábjának folytathatatlan lezárságát a kép keretének ablakszerűségével szemben. Megdöbbenő e tekintetben, hogy 2013-ban még mindig polémia tárgyát képezi Courbet festményének integritása<sup>54</sup>. Kalandos története, tulajdonosainak sora a török nagykövettől a különféle műgyűjtőkön – magyar vonatkozást is beleértve (Hatvany Ferenc báró) – keresztül Jacques Lacan-ig bezárólag szintén lenyűgöző. Lacan nagy hatású működésének tehát közel három évtizedén keresztül lehetett egy titkos háttér-komponens, kontemplációs objektum ez a mű (fontosságát számára mutathatja, hogy jelentős összegért vásárolta meg 1955-ben, és új fedő képet készíttetett hozzá). A nemi szervet a maga banalitásában közszemlére tevő kép meghökkentő hatóereje ma is olyan intenzív, hogy a rengeteg parafrázison, utaláson, mémen kívül, amelyet kitermel, ismétlődő rendszerességgel kapcsolódnak hozzá botrányba torkoló események, akciók (pl. a Facebook-kitiltás, vagy Deborah De Robertis akciója). Bár a tartalom látványának tabuja jónéhány fejezeten túl van azóta, e másfél évszázados test-projekció hatásmechanizmusa úgy tűnik, nem változik.

Művészettörténeti párhuzamként Marcel Duchamp *Etant donnés*-jét össze szokták kapcsolni Courbet festményével, és én ezt csak azért hozom szóba, mert ebben az összehasonlítási rendszerben az én szobrom mondhatni ellentétes irányba „megy”. Courbet hagyományt követő ablakszerű betekintése Duchampnál lyukká szűkül, kukkolássá válik; anyaghasználata, felépítése bonyolult. Térbelisége folytán szobrom bárhonnán nézhető, a lehatároló keret a kompozíció része, absztrakt nézeteket olvaszt össze az organikus formával (egyik oldaláról egy vörös négyzet). A courbet-i hatás elementáris ereje itt visszafogottabb, a kő anyaga „klasszicizálja” a látványt, és a betekintés szöge, a gát-tájék hangsúlya is enyhébb. De néha, a játék kedvéért, elforgatom a kompozíciót...



<sup>54</sup> 2013-ban a Paris Match magazin számolt be Jean-Jacques Fernier Courbet-szakértő felfedezéséről: Fernier szerint megtalálhatták a *Világ eredetének* felső részletét, melyet leválasztottak az eredeti műről. A festmény egy női arcot és vállat ábrázol. A Centre d'Analyses et de Recherche en Art et Archéologie kutatói a festmények részleteinek segítségével össze tudták "illeszteni" a két művet, úgy, hogy képet kapjunk arról, milyen is lehetett a teljes festmény. A Musée d'Orsay álláspontja szerint azonban Courbet festménye nem egy nagyobb mű része. ([https://hu.wikipedia.org/wiki/A\\_világ\\_eredete](https://hu.wikipedia.org/wiki/A_világ_eredete))

## Mítoszok teste. Lilith

Talán nincs többet idézett és jobban ismert jelenet a művészet történetében, mint a sixtusi Ádám teremtése. Az egymás felé nyújtott mutató ujjak képe még azok számára is ismerős, akik semmi egyebet nem tudnának felidézni erről a majdnem felfoghatatlan komplexitású képi programmal rendelkező mennyezetről. Viszont eme közhelyé sulykolt két kézzel ellentétben, a Teremtő másik oldalán látható szereplők rejtélyes jelenléte az „isteni szikra” átvitelénél



Lilith - 2011, nagyharsányi mészkő, 50 x 75 x 55 cm

már nem a figyelmesebb laikusok jutalma, sokkal inkább az avatott szakemberek, az életmű értelmezésében elmerült gondolkodók által fejtegetett talány. Tolnay Károly szerint a michelangelói világképet átszötte az a platonista gondolat, hogy az isteni bölcsesség az ideák öröktől fogva létező mintájára teremt minden láthatót és láthatatlant. Ezt a gondolatot tovább szöve jut el arra a következtetésre, hogy az Atyaisten bal karja alatt látható két másik alak, akik a többi személytelen géniusztól jól érzékelhetően elkülönülnek, vélhetően a még meg nem teremtett Éva, illetve a Fiúisten lehet.<sup>55</sup> Ebből az alapgondolatból továbblépve egyre jobban foglalkoztatott ez a beazonosíthatatlan női entitás. Amennyiben a Fiúistent láthatjuk itt – jóllehet az Atya jobban könnyebb lenne értelmezni, de azért a rámutatás nyilvánvaló („Ez az én szeretett fiam...”/Mt 3, 17) – úgy az Atya két mutató uja üdvtörténeti kontinuitásként vezet egyik oldaltól a másikig: Ádám később elkövetett bűnét Ő fogja megváltani, Ádám koponyája ott van a kereszt tövében az ábrázolási hagyományban. Ebbe a hármas férfiúi láncolatba – melynek kompozíciós fonala szépen követhető Ádám testéből és karjától a Teremtő kinyújtott karjain át az Ádám testtartását ismétlő Fiúnak a jelenetből kinéző (ránk néző) tekintetig – kapcsolódik bele a női szereplő, akit inkább általános nő ideának vélek. Ilyen relációban lehet az őszanya, Éva, de akár az Istenanya is. Ezen a ponton, kicsit spekulatív módon kihasználtam a bizonytalanságot és a kapcsolódó zavaros mítoszok nyújtotta lehetőséget. Ahogy a parafrázis gondolata foglalkoztatni kezdett, úgy döntöttem, hogy Lilithet fogom látni benne. A *Sybillákkal* már „kalandoztam” a sixtusi mennyezet világában, de ezek tulajdonképpen előkészítő kísérletei voltak bonyolultabb programú terveimnek, mint a *Tondo*<sup>56</sup>, vagy a szintén régóta tervezett szóban forgó háttérjelenet. Az idézet ürügyén egy bizarr kompozíciót tudtam létrehozni, amelyben a női szereplőmet kizárólag a köré fonódó nehéz férfikar helyezi kontextusába, enélkül nem lenne felismerhető a forrás. Viszont ezzel a kontextussal az eredeti mű tartományait is csatolni tudom a saját szobromhoz, számottevően kiterjesztve így a jelentésszféra dimenzióit. A fragmentum kiragadása által megváltoztak a szerepek és a hangsúlyok. A mellékszereplőből főszereplő lett, kíváncsiságom tárgya; szobrászi

<sup>55</sup> Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világkép*. Corvina Kiadó, Budapest, 1981, 262.-263. o.

<sup>56</sup> Lásd: Képek, 10. kép, vagy: <http://polgarbotond.com/tondo>

célpontom fókuszba került. A Teremtő testének részlete és oltalmazó karja a kompozíció kiegészítő részlete lett, melyet hősnőm már inkább visel, mintsem meghúzódik alatta.

Lilithról elképesztően sok zavaros hivatkozást, utalást lehet találni, nem olyan egyszerű képlet, mint Éva. Több hagyományban előfordul, és olykor az is vita tárgyát képezi, hogy ezek mind azonos szereplőt takarnak-e. Sumér istenség, a nagy magasságok szelének istennője, a teremtésben betöltött szerepe homályos. Etimológiája is vitatott, az akkád nyelvben jövevénynév, az eredeti sumér Lil = levegő. Más vélemények szerint lilu, ami éjszakát jelent, akár csak a héber l-y-l.<sup>57</sup> A bibliában egyetlen helyen fordul elő (Ézs. 34, 14), legtöbb változatban *a boszorkányként* jelenik meg<sup>58</sup>. Vonzata tehát negatív: száműzött, démonikus, megrontó. Név szerint huszonhétszer szerepel a Zohárban. A teremtés történetének interpretációjaként Ádám első felesége, mivel az embert férfivá és nővé teremtette az Isten (Móz 1, 27), vagyis egyszerre jöttek létre, később mégis egyedül volt Ádám. Erről mondja Rabbi Simon: „Régi könyvekben láttam, hogy ez volt az ősi Lilit, aki vele élt, és tőle megtermékenyült, de nem volt a társa.”<sup>59</sup> Lilith nem volt hajlandó alávetni magát Ádámnak, inkább elhagyta őt, ugyanakkor nem volt részese a bűnbeesésnek, így halhatatlan maradt. Tehát Éva a második feleség, akit Ádám oldalbordájából teremtett az Isten (Móz 2, 22). Lilith az emancipált nő ösképe, az Éva által képviselt anyaság, szerénység, engedelmesség ellentéte.

Ennek a homályos, mitikus entitásnak a materializációja foglalkoztatott, az eredeti kontextus által hordozott kiterjesztett jelentéstartományokon belül egy női karakter kőbe projektálása, amely sokféle karakterélményem, rétegződött ismeretanyagaim, és impressziók alapján összeválogatott nagy adag fotó szubjektív szintézise. Megpróbáltam összerelni magamban egy képzetet, mely még az alakulása során is fázisonként mindig valaki másra hasonlított. Egy nem verbális választ próbáltam adni arra a kérdésre, hogy milyen legyen ez a nő, aki megfajthatatlan, öntudatos, szeszélyes, kísértő, csábító, veszélyes, ugyanakkor megtévesztően zseni, fiatalos és ártatlannak tűnő? A projekció ezzel a hangulat-vezérelte cselekvéssel bizonyára valamiféle belső anima testét hozta elő belőlem – a kőbe. Valahány portrét készítettem eddig, mindegyiknek az volt a feltett szándéka, hogy valakire hasonlítson: ha élő modelltől készült tanulmány, akkor a modellre, más esetekben az adott személy egyéb ábrázolásaira, fényképekre. Most, talán először, minden igyekezetem arra irányult, hogy senkire se hasonlítson, és mégis olyan legyen, mintha Valaki volna, akivel soha nem fogok találkozni. Hogy ha ránézek, olyan déja vű-m legyen, aminek sosem találhatom meg az okát. A Teremtő Ádámmal van éppen elfoglalva, és a balján látható alakok még csupán az ideák világában léteznek. Paradox módon eme láthatatlan létezők Michelangelo keze munkája folytán mégis látszanak, ez pedig a mű belső logikájának paradoxona, nem az emberalakú Isten ábrázolásáé. Ebben a paradox szerepjátékban én is részt akartam venni: testet adni egy még meg nem teremtett ideának. A freskón ez a nő a teremtő-mutató ujj irányába néz, vagyis Ádámra. Most itt van a tárgyi világban: körbejárhatom, beleállhatok tekintetének tengelyébe, szemközt a láthatatlanul rámszegesztett mutató ujjal.

---

<sup>57</sup> <https://hu.wikipedia.org/wiki/Lilit>

<sup>58</sup> „Vadmacskák találkoznak ott hiénákkal, szőrös lények kiabálnak egymásnak. Ott vesz menedéket Lilit is magának.” (Izajás 34. 14., *Biblia*. Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1976. 844.o. Dr. Szénási Sándor fordítása)

<sup>59</sup> *Zohár*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2014. 185. o.

## Pártorzó

Hogyha korábban a mítoszok testét fürkésztém, és tekintetem húsz méter magas, de sokkal távolabbi világokban kószált, miközben belül egy vélt anima formáját szerettem volna megpillantani (megint „a távoliak szerelme”), ebben a szoborban valami egészen közelit kerestem. A másik test közelségét. Nem a kéz taktilis tudomás-szerzését, nem is az egyesülést, hanem a közvetlen testélmény szobrászi feldolgozását, amit a bőrfelületek összeérése, a testmeleg sugárzása okoz (hideg kőben). Arc nélküli személytelensége ellenére talán a legszemélyesebb tárgyi projekcióm, amiről még nehezkesebb szólni, mint a vállaltan erotikus szemérem-torzóról. Anélkül, hogy a teremtés alternatív interpretációi felé mozdultam volna el (mint Lilith esetében), itt a szűk értelemben vett mindenkori emberpár képletét szerettem volna megvalósítani a torzó-sorozat egészére jellemző formanyelven.



Pártorzó - 2012, nagyarsányi mészkő, 68 x 50 x 40 cm



A tartalmi programot maradéktalanul leírja a bibliai teremtéstörténet ide vonatkozó részlete (Móz. 2, 21-25). Az asszonyt a férfi oldalbordájából formálta az Úristen, és a férfi ezzel a saját testéből kihelyezett új-régi, külső és mégis belső entitással remekül tudott azonosulni: „Ez most már csontomból való csont, testemből való test.”

Torzóm hiányzó férfi-oldalának törésfoltja átfolyik a női részbe; sérült, csonka testeim eszmei egysége megmarad, a kő által „lesznek egy testté”. Az ábrázolás hagyományában az emberpár többnyire egymás mellett áll, gyakran a tudás fája és a kígyó közöttük van, soha nincsenek ilyen közelségben, ez egy korábbi állapot: „Még mindketten mezítelenek voltak..., de nem szégyellték magukat.” Férfi és női szobortestek közelségének előképei sok helyen előfordulnak, de jelentősen különböznek ettől a nyugalmi állapottól. Ebben a tekintetben talán Brancusi Csókja a legközelebbi rokon. Mielőtt túlzásnak tűnne ez a megállapítás, maga Brancusi jelentette ki, hogy tévednek, akik absztraktnak vélik műveit, ezek nem is lehetnének realistábbak, ugyanis a valóság nem a dolgok külső formája, hanem azok ideája, esszenciája.<sup>60</sup> Brancusi Csókjának további, jelszerűvé egyszerűsödése a Csók kapuján az „egy testté válás” másik alternatívája; a platóni filozófiában az egymás párját kereső testek megdöbbenő víziójának (két-nemű, gömbszerű testek, melyeket Zeusz ketté vág, „mint a gyümölcsöt szokás”)<sup>61</sup> mondhatni realiztikus ábrázolása.

<sup>60</sup> „Nebuni sunt toți aceia care consideră sculpturile mele drept abstracte. Ceea ce cred ei că este abstract, este tot ceea ce poate fi mai realist, căci realul nu însemnează forma exterioară a lucrurilor - ci ideea și esența fenomenelor.” -Constantin Zarnescu: *Aforismele lui Brancusi*, Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 2008. aug. 167.

<sup>61</sup> Platón *Lakomájában* Arisztophanész meséli el az emberek „egykori természetét”.

## Szokrális és profán testek

Feltevődhet a kérdés, hogy miközben az emberi meztelenség anyagban történő megjelenítésének fenomenológiai vizsgálatával vagyok elfoglalva, hogyan úszhattam meg az „akt” szó leírását harminc oldalon keresztül, miközben a „test” szót közel kétszázszor használtam. A nyilvánvaló válasz az, hogy szándékosan, de ezt most pontosítani is szeretném. Leginkább Kenneth Clark alapműve tartott vissza, mely címében<sup>62</sup> is jelzi átfogó vizsgálatát, rendszerezését ennek a műfajnak. „... az akt nem témája, hanem formája a művészetnek.”- tisztázza mindjárt az első fejezetben, és nyilvánvalóan a test összefüggésrendszerében a legtöbb kérdést érinti, amiről én is szólok. Nagy lélegzetvételi munkája az akt műfajának történeti áttekintését, osztályozását olyan alaposan és olyan terjedelemben valósítja meg, aminek legfennebb sovány kivonatát tudnám itt közreadni, ha nem fordulnék tendenciózusan a saját tapasztalataim irányába azon a ponton, ahol a magam bővítményének lehetőségét feltételezem. „Az emberi test mi magunk vagyunk, és mindazokra a dolgokra emlékeztet minket, amelyeket magunkkal szeretnénk tenni; mi pedig mindenekelőtt megőrökíteni szeretnénk önmagunkat.”- írja Clark, és mint kognitív megközelítési tételt még értem is, de a tapasztalati rétegekből táplálkozó eddigi fejezeteimre hivatkozva inkább azzal az állítással tudok azonosulni, hogy „Az akt mindmáig az anyag formává alakításának legösszetettebb példája.”<sup>63</sup> Ennek a felismerésnek némiképp ellentmond a tanulmány további szerkezeti felosztása. Nyolc további fejezeten keresztül (*Apolón / Venus I. / Venus II. / Energia / Szenvedés / Eksztázis / A másik eszmény / Az akt mint öncél*) megpróbálja csoportokra osztani az aktokat, meglehetősen heterogén szempontrendszer szerint, melyet inkább személyes olvasatnak tudok tekinteni, mint szabályszerűségnek. Épp a fentebb kinyilvánított összetettség folytán nem hiszem, hogy bárki megalkothatná az aktok periódikus rendszerét, ahol egyszer csak minden megtalálhatná a maga helyét. A saját vizsgálódásom is inkább eltávolít a kategorizálástól, mintsem akár egy lépést is közelebb vinne hozzá. Minél mélyebb a feltárás, annál szerteágzóbbnak látszik a vizsgált jelenség. Nem áll szándékomban kritikai észrevételeket tenni Clark munkájával kapcsolatban, mert ezek a fejezet-címek semmit nem vonnak le a sok aprólékos megfigyelés és eszme-futtatás értékéből. Az akt és test fogalma párhuzamosan jelenik meg végig, és bár kétségtelenül nagy átfedés van, én továbbra is a test-szobor fogalmával építkezem, mert a test szókapcsolataival tudom megragadni inkább képzeleteimet: testkép, test-fragmentum, test-lenyomat, test-élmény, test-projekció stb. Egy érdekes motívumot még utoljára megemlítek: két fejezetet szentel Vénusznak, és ezt a felosztást platóni gondolatra vezeti vissza. A *Lakomában* Erüximakhosz kétféle Erószról magyaráz a jelenlévőknek – egy égi és egy földi, avagy egy magasztos és egy alantas Erószról.

A képjegyzékben felsorolt tizenöt szobrom közül – melyeket ebben a dolgozatban megemlítek, vagy tematikámhoz közvetlenül kapcsolódnak – hetet tendenciózusan kiemeltem és elemeztem a korábbi fejezetekben. Szándékom pedig nem más, mint hogy valamilyen összefüggést, közös nevezőt találjak munkáim alapvető tartalmi-eszmei rétegeiben, túl a testfogalom általánosan jelenlévő komponensén. Könnyen belátható, hogy egy csoportba sorolhatók a *Corpus*, az *Idézet*

---

<sup>62</sup> Kenneth Clark: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*, Corvina, 1986

<sup>63</sup> u.i. 38. o.

és annak folytatásaként értelmezhető *Idézet II.*, valamint a *Seb*; és némi magyarázattal másik csoportba az *Hommage a Courbet*, a *Lilith* és a *Pártorzó*. Így már derengeni kezd, hogy egy dichotómia felvázolása felé araszolok, mely a testképzeteimhez köthető jelenségeket próbálja két részre csoportosítani, bár kétségtelen, hogy a demarkációs vonal meghatározása lesz a legnehezebb, ha egyáltalán lehetséges. A saját élmény- és ismeretanyagom felosztása kapcsán általánosítható gondolatok sorakoznak majd fel, és e felosztás remélhetően kiterjeszhető lesz bármilyen test-problematikára, illetve testszoborra. Előrevetítem, hogy vegytiszta képletekre egyáltalán nem számítok, inkább két komponensem változó arányú keverékére.

„Az emberi test kérdését ma bizonytalanság övezi, ami alól a természettudományok sem mentesülnek. Mintha minden bizonyosságot elvesztettünk volna a testtel kapcsolatban, amelyben élünk. Annyi alternatíva kínálkozik az emberi testről való beszédre, hogy a test fogalma valóságos *fata morgánává* lett, amely semmivé foszlik, ahogy közeledünk felé. A test elvesztéséről és a testből való menekülésről szóló divatos diskurzus sincs igazán tisztában azzal, hogy tulajdonképpen mi is a tárgya egy ilyen tagadásnak. Az a benyomásunk támad, mintha labirintusban tévelyegnénk, holott korábbi idők e téren olyan nyelvi szabályokkal szolgáltak, amelyek eligazították az embert.”<sup>64</sup>

Ezzel az elbizonytalanító idézettel lépek tovább, de abban reménykedem, hogy a két részre csoportosítás annyira mélyen gyökerezik a gondolkodásunkban, hogy még viszonylag elvont dolgokkal is megtehető. Az egység után a kettősséget tudom legkönnyebben felfogni, mert testem maga is szimmetrikus, és szerveim nagy része is páros, továbbá egész világunkat ellentétpárok együttállásaként vagy váltakozásaként érzélem: fent és lent, előre és hátra, jobbra és balra vagy nappalok és éjszakák váltakozása. Dialektika.

Egy ilyen kétpólusú csoportosítási elv alapján az imént felsorolt szobraimról kijelenthetem: az első csoport szakrális, míg a második profán testképzet-kivetülés. Eliade azt mondja, a szent első meghatározása: a profán ellentéte.<sup>65</sup> Az ember azért tudja felismerni a szentet, mert az megmutatkozik neki, és a profántól tökéletesen különbözőnek bizonyul. Ezt a megmutatkozást *hierophániának* nevezi (görögül hierosz = szent; phainomai = megmutatkozni, u. o.). Én viszont azt is feltételezem, hogy az ember valamilyen intenzitással mindig figyel erre a megnyilatkozásra, és ehhez nem kell vallásosnak lennie. Ezt a szüntelenül aktív, nyitvahagyott csatornát a testtudatra vezetem vissza. Miként a testpercepcióm határán túlra, a külvilágra is érzékszerveimmel figyelek, testem finális élettartamának tudata miatt másfajta érzékenységem van mindaz iránt, ami ezen az időtartamon túl van. A vallások nagyszámú hierophániából állnak (Eliade u. o.), és erről az „odaátról” adnak valamilyen tájékoztatást. Amikor olyan testképzetek foglalkoztatnak, amelyek önnön testem hétköznapi működésével függnek össze, és a zajló élet észlelése köti le figyelmemet, akkor a profán test dimenziójában vagyok, úgymond megfeledek az „odaátról”, és a második csoportba sorolt test-szobraim is erről tanúskodnak. A zajt akkor veszem észre, ha csend van időnként, és az odaát nyomasztó csendje másféle formákat, más testképzeteket kezd vetíteni. Ezt a tematikus oszcillálást a munkáimban évekkel ezelőtt úgy próbáltam megfogalmazni magamnak, hogy test-élményeimet pozitív és negatív mivoltukban különítem el: olyan

---

<sup>64</sup> Hans Belting: *A hiteles kép*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2009. 121. o.

<sup>65</sup> Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon Kiadó, 2014. 8. o.

érzetekre, melyek kellemesek, a test örömei, harmonikusak, gyönyörködtetnek, és olyanokra, melyek kellemetlenek, fájdalmasak, a test nyomorúságára és múlandóságára mutatnak. Míg az előbbi egy elképzelt spektrumon a középtartományban helyezkedik el, és az élő test programjának szerencsés megvalósításából származó örömet helyezi előtérbe (létfenntartás, fajfenntartás), az utóbbi az egyén szorongással vagy áhítattal telített kapcsolat-keresése az ismeretlennel, mely az előbbi önfeledt oldottságot elkerülhetetlenül követni fogja. Szakrális vonatkozású szobraim kiemelt példáiról előbb írtam, mint a profánokról, egyrészt mert a kronologikus sorrend ezt sugalta, másrészt mert legrégebbi emlékeim ezzel a vonatkozással találkoztak előbb, de nem megelégszerűen, hanem aféle emlék-zárványokként, melyeket később tudtam csak értelmezni. Most mégis megfordítom ezt a sorrendet, és előbb kezdek foglalkozni a profán testfogalomhoz köthető gondolataimmal, mert szakmai orientációm kialakulásánál és felépülésénél ez játszott elsődleges szerepet, és amennyiben következetes akarok lenni gondolatmenetemhez, jelen életszakaszomban még mindig nagyobb hangsúllyal bír.

Képzőművészeti érdeklődésem tizenéves koromban kezdett kibontakozni, és leginkább a látvány leképezésére irányuló manuális készségeim dinamikus fejlődésében mutatkozott meg. Kicsit egyszerűbben fogalmazva: általános iskolában sokkal ügyesebben rajzoltam az átlagnál, ezért tanárain művészeti szakközépiskola irányába tereltek. Ehhez persze hozzáadódott a kamaszkori fogékonyság a képzőművészet titokzatos világára, a különféle anyagokra és technikákra, az alkimista-jellegű szerepjátékokra. De a kamaszkor további, fő hozadéka is bekapcsolódott ebbe: a test, a magam és a másik nem testének felfedezése új, addig ismeretlen értelemben... Hamar kiderült, hogy az akt, mint műfaj, központi helyet foglal el érdeklődésemben. Nyilván a rengeteg mimetikus feladat, ami a tanuláshoz kellett, gyakran távolról sem érintette ezt a pubertáskori kíváncsiságot, de megvoltak azok a kitüntetett pillanatok, amikor a rajzolás vagy festés alibije alkalmat nyújtott a vágyott másik test hosszas és részletekig terjedő megfigyelésére, és valamiféle mágikus birtoklására, ha a leképezés elég ügyes volt. Ez a csupán részben tudatos felismerés egyre erősebb motivációt nyújtott a rajzon keresztüli birtokbavételi rítus technikájának folyamatos fejlesztésére, és ugyanakkor félreérthetetlenül éreztem, hogy mi a különbség a látvány által motiváltan dolgozni, vagy csak rutinfeladatot teljesíteni. Akkor még nem sokat tudtam arról, hogy a múzsa ihletését tudományosan a libidó szublimációjának is lehet nevezni. Amikor a szobrászat fele kezdtem fordulni, és rájöttem, hogy addig a festésben is a forma, főleg a test formájának illúziórikus megjelenítése érdekelt, egyre több szenvedéllyel követtem az anyag varázsszavát, pedig akkor még nem is hallottam Pygmalionról. Sok év telt el, és sok ilyen test-látvány-birtoklás rétegződött egymásra, egy idő után már nem mintákat másolva, hanem hangulatokat, impressziókat, képzeteket, olykor teóriákat követve.

Erős vizuális hatásmechanizmusának rétegei rendkívül bonyolultak, holott a jelenség maga elementárisan egyszerűnek tűnik. Vizsgálata leginkább a pszichológia hatáskörébe tartozik, de többnyire a recepcióját dolgozzák fel nagyobb alaposággal, leginkább amiatt, hogy a szakpszichológus az alkotás technikai folyamatát egy adott ponttól már csak laikusként tudja megközelíteni. Pavel Machotka, akinek tanulmánya<sup>66</sup> főcímében Kenneth Clarkéval azonos, módszeres kutatást végzett 262 híresnek tartott akt reprodukciójával a művészettörténet

---

<sup>66</sup> Pavel Machotka: *The Nude. Perception and Personality*. Irvington Publishers, Inc., New York, 1979

majdnem teljes palettájáról, több száz egyetemista interjúalany bevonásával. Válaszóit csoportosította férfiakra és nőkre, ezen belül a férfi és a női aktokat preferálókra, továbbá a feltárulkozóbb és szemérmesebb ábrázolást megjelölőkre. Ezeket az interjúalanyokat kikérdezte apjukról és anyjukról, a saját testképükről (előnyös vagy előnytelen megjelenésűnek tartják-e önmagukat). Az interjú-szemelvényekből az a gyanúm alakult ki, hogy egy évtizeddel későbbi generáció talán már más válaszokat adna (1979), vagy Európában más eredmények születnének (az alanyok a University of California hallgatói). Mintegy 200 diák bevonásával külön vizsgálta a törött, sérült szobrok iránti vonzalmat – ez különösen érdekelt engem –, összefüggést keresve az alanyok családi háttere, lelki alkata és szexuális tapasztalatai között (306-309. o., u.o.). Fáradságos munkával sikerült olyan következtetésekre jutnia, amelyek több ponton is a saját felismeréseim ellentétei...

A tudomány több évezredes története során körbe-körbe járta az örök problémát. Arisztotelész volt az a gondolkodó, aki elkezdett ráébredni a biológia jelentőségére az emberi viselkedés megértésében – írja áttekintő tanulmányában John Onians.<sup>67</sup> Freud volt az a tudós – folytatja –, aki korán felismerte, hogy egy ilyen megértés kizárólag az agy felépítésének ismeretén alapulhat, noha ezt az elközelezettségét később feladta, hogy képzeletének és előítéleteinek adjon inkább teret. És Semir Zeki volt az első tudós, aki az agykutatás jelentős felismeréseit a művészet megértésének szolgálatába próbálta állítani. Ugyanitt idéz Zeki *Inner Vision* című, mérföldkőnek titulált könyve előszavából, ahol a szerző (Zeki) nagymértékű átfedést feltételez az agy vizuális funkcióinak működése és a művészet szerepe között (másként fogalmazva: a művészet törekvése az agy funkcióinak kiterjesztése). Az agykutatás előre jutása szerinte létrehozhatja egy biológiai megalapozottságú esztétika teóriáját. Az MRI (Magnetic Resonance Imaging) „agytérképén” felvillanó aktivitást, akárcsak a hormonok titkos alkímiáját számomra továbbra is a mítoszok köde lengi be. Egyre mélyebbre nézünk az anyagba, és egyre magasabbra a „börtön csillagzatok” felé, ebben a tudományos bámulásban nincs helye a mítoszok analogikus-szintetikus szemléletének, profán testünk mintha közömbös volna a hierophánia lehetőségére.

Az ember teste fogantatása pillanatától kezdve végigjárja a törzsfajlás stációit az egysejtűtől a gerinces kialakulásán át a főemlőségig. A csecsemő testpercepciója összefonódik az anya testének, mellének érzetével. Az első fél év eltelté után – melyet a pszichológusok paradicsomi állapotnak is neveznek –, ahogy erősödni kezdenek észleletei, egyedül is elmozdul helyéről, ráébred különállóságára. A nyolcadik hónap környékén (egyénenként változó) jelenik meg a szeparációs szorongás, melynek átmeneti jelei korábban is megvannak, ahogy kezdi felismerni, hogy ő és anyja nem ugyanaz a test. A bibliai paradicsomból való kiűzetés, a profán világba való száműzetés a tudás (gyümölcsének?) megszerzésének következménye. Az emberpár eltakarja genitáliáit és elrejtőzik. Meglátják önmagukat. Reflektáltakká válnak. A végtelen tükörképek látszatvilágába, Májá-csapdájába kerülnek. Profán testbe záratnak?

A kiűzetés, kiközösítés motívuma egyfajta büntetésként értelmezhető, és rejtélyes módon összefügg a nemiséggel, elvontan a másik test-fél keresésével. A legtöbb hagyományban a gyermekek még magukon hordoznak egy réteget a paradicsomi, a profán lét előtti állapotból.

---

<sup>67</sup> John Onians: *Neuroarthistory / From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press, New Haven and London, 2007. 189. o.

Ennek megszűnése a szexuális ártatlanság elvesztésével történik meg. A szakralitás dimenziójához való közeledés alapfeltétele a test szűzessége (Vesta-szüzek, Szűz Mária), vagy legalább az aszkézis. A böjt, a ráhangolódás, megtisztulás egyik fő eleme a libidó elfojtása.

Az emberiség történetének legrégebbi írásműve, a Gilgames-eposz már foglalkozik a „bűnbeesés” motívumával, a szexuális ártatlanság elvesztésével. Enkidu, a vadember az állatokkal él a természetben, tereli, óvja őket (a Jó Pásztor, „vadakat terelő juhász”). Megszelidítésének, szocializációjának, bevezetésének a profán világba, ha úgy tetszik, emancipációjának eszköze szexuális ártatlanságának elvétele, megrontása. Leányt küldenek hozzá, „*Enkidu majd összeforr véle, megismeri a nő / szerelmét, / s azután már nem ura többé az ártatlan föld / erejének: / megútálja tulajdon testét, s nyája is menekül előle!*” Miután az állatok menekülni kezdenek tőle, és a természetben kiközösítetté válik, követi a leányt Uruk várába. Székely János a mítosz eme mozzanatának elemzésében<sup>68</sup> felhívja a figyelmet a számos egybeesés mellett egy jelentős eltérésre a bibliai bűnbeeséssel szemben: amíg Ádám és Éva például előre tudja, hogy cselekedetük tilalom alá esik, Enkidu nem tudja ezt. „Ádám mítosza szerint az erkölcs kívülről van az embernek megparancsolva (metafizikai származtatás), Enkidu mítosza az erkölcsöt immanens úton, magából az emberi létből vezeti le.”(u.o.) Mindkét esetben az ártatlanság elvesztése, a tudás megszerzése a halandóság tudatának megszerzését is jelenti. A szűz, a gyermek is halandó, csak nincs tudatában ennek, vagy nem foglalkoztatja ez a gondolat. Székely úgy véli, „Talán azért, mert a szerelmi élmény: halálélmény és haláltapasztalat – miközben persze életélmény és élettapasztalat is.”

Évekkel ezelőtt vizsgálódásom a testhez köthető szépség fogalmára irányult, mint a képzőművészet örök toposzára, mely korszakokon keresztül más és más formában került terítékre az antik kánonoktól korunk média-manipulált testképéig, még a jelen disszertációnak is ez volt az előrevetített témája. Időközben azonban világossá vált számomra, hogy egyik jelzőjén keresztül próbálok megragadni a tárgyat, és bár érzékelttem az Erősz-tényező jelentőségét az eszménykeresés folyamatában, nem tudtam mit kezdeni a mindig jelenlévő árnyoldal, a mulandóság tudatával. A szobraimon való elmélkedés vezetett rá, hogy felismerjem: a test képzete az, amely hordozni tudja ezt a látszólag egymást kioltó ellentétpárt. A test szépségének keresése a test romlandóságának gondolata elől való menekülés. Ez az idea azonban biológiai szabállyá is átírható. Ha a profán világ a faj önfenntartással elfoglalt tudatlan életfolyamata az egyén mulandóságtudatból származó szorongásával szemben, akkor a faj önfenntartási programjának az egyén számára dekódolható irányadó jelzése az egyén szépségkeresésében nyilvánul meg. Platón *Lakomájában* Szókratészt Diotima világosítja fel a „nagy démon”, Erősz lényegéről: ő „a szépség iránti szerelem.” A párbeszéd során azonban pontosítódik a helyzet, a szerelem nem a szépségre kívánczik, hanem „hogyan a szépségbe nemzzen és szüljön.” Megint Székely Jánost kell idéznem, aki a fenti gondolatsort, a szépség biológiai alapú értelmezését a vers mezébe öltöztette<sup>69</sup>: „...mindig a kívánatosság / Marad a szépség lényege. / Kívánatos, hogy megkívánják, / S utódot nemzzenek vele,...” A szépségnek „Szelekciós előnye van.” „A legfőbb igazság, az élet / Legvégső bölcsessége ő. / Általa gondol önmagára / A magatudatlan jövő.”

---

<sup>68</sup> Székely János: *A valódi világ*. Osiris-Századvég, Budapest, 1995, 269. o.

<sup>69</sup> Székely János: *Élők szépsége in Semmi – soha*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1999

Ezek a sorok olyan nagy hatással voltak rám (és persze vannak ma is) a szépségkeresésem dolgában, hogy egy ideig a vers címét szerettem volna magam is címként használni, de lassan be kellett látnom: nem tudnám megírni. Szétszedni, elemezni nincs értelme, szájbarágnám eszenciális tömörségét. Emiatt mottóként sem működik, hogyan folytatnám? Ha pedig egy kultúrtörténeti irányultságú áttekintést írnék az emberi szépség színes és olykor ellentmondásos fejezeteiről, a végére beszúrva a cáfolata lenne az egésznek. Úgy tűnik, nagy a kockázata a képletté tisztított filozófiai felismeréseknek. Úgy állok igazságuk fényében, mint az autó fényszórójától elvakított vadállat az úttesten. „Az a bódító gyönyör, mely a férfit egy neki megfelelő szépségű nő láttára elragadja; s a vele való egyesülést a legfőbb jónak hirdeti, nem egyéb, mint a fajnak érzéke, amely tisztán kidomborodó bélyegét megismervén, a fajt övele szeretné folytatni.”<sup>70</sup> Hát persze, mi más lehetne. De vajon mivégre világosítja fel Diotima Szókratészt, aki továbbadja a bölcsességet az Agathón lakomáján összegyűlteknak, köztük Arisztodémosznak is, aki később elmeséli az egész lakomát Apollodórosznak, hogy emezt végül Glaukón faggassa ki? Nem lett volna egyszerűbb Platónnak elmondani Diotima magyarázatát, hiszen végtére is, a saját gondolatai? Úgy vélem, hogy itt a réteges szerkezetnek legalább akkora jelentősége van a valóság bonyolult struktúrájának érzékeltetésében, a több nézőpont és többféle tartalom egymás mellé rendezésében egyazon témáról (Erósz), mint a legmélyebb rétegben elhelyezett legerősebb gondolatnak, mely gondolat magjának elültetéséből és gondozásából Schopenhauer is bő termést aratott, és utána még számos filozófus – még Székely Jánosnak is jutott egy jó versre való... Ha kezembe veszek egy preparált emberi szívet, és felmutatom: tessék, ez a húsdarab pumpálja a vért az egész testben, gondoskodik az anyag forgalmáról, dobogása az élet jelenlétének garanciája, dobogásának megszűnése a halál metaforikus megnevezése, és az emberek valami érthetetlen okból kifolyólag azt hitték, itt laknak az érzelmek – bár megállapításaim igazságtartalmát senki nem vonhatja kétségbe –, nem biztos, hogy a leghszerencésebb módon mutattam be a szívet. A művészet számára az explicit igazság kimondása a varázslat megszűnése, a valóság bonyolult és titokzatos zezzugosságának elvesztése. Meglehet, hogy végletesített leegyszerűsítésben Erósz a faj akarata, de nem mondhatok le a költői képről, amelybe ezt a póre gondolatot becsomagolták: „Általa gondol önmagára / A magatudatlan jövő.” Tulajdonképpen maradhat a mottó – hátralévő szobrászi programom nem verbális fejezetei elé. Mert Erósz leginkább – nyilván szakmai ártalom – anyagba kivetítve, testté szublimálva tudom elképzelni. Pügmalióznak „nőtlen volt ágya sokáig”. Nagy munka volt, amit elvégzett, fizikailag is, lelkiileg is. Amilyen minőségben szublimálta ösztönét, olyan lett szobra minősége, és amilyen mértékű volt aszkézise, olyan mértékű lett isteni jutalma. Akár az alkímisták nagy művelete, a végén a bölcsek kövével, olyan délibábosan imbolyog előttem a profán test-szobor víziója, mely mindenféle test-képzetekből és test-émlékekből, lenyomatokból, föld porából, oldalbordákból és húsokból gomolyog elő és válik kővé. Egyik legszebb példája ennek a zavaros test-jelenésnek Proust Swanjának álom-émlék-képzeltetés elege: „Néha éppúgy, mint ahogy Éva Ádám egy bordájából született, álom közben egy nő született bennem, combom egy kényelmetlen helyzetéből. Ezt a nőt az az élvezet szülte, amelyet már-

---

<sup>70</sup> Arthur Schopenhauer: *A nemi szerelem metafizikája*. in *Szerelem, élet, halál. Életbölcesség*. Göncöl Kiadó, Budapest, 1989. 102. o.

már megízlelhettem, s azt képzeltem, hogy ő nyújtja nekem ezt az élvezetet. Testem, amely az övében a maga melegét érezte, próbált közelebb félni hozzá, amikor megint felébredtem. Az élőlények legtöbbje igen távolinak tűnt fel ehhez az álombeli nőhöz képest, akit csak pár perce hagytam el; arcom meleg volt még a csókjától, testem még szinte összetörve az ő teste súlyától. Hogyha néha, mert ez is megtörtént, hasonlított egy oly nőhöz, akit ismertem az életben, olyankor csak ezt a célt láttam: meg akartam őt találni, mint akik azért kelnek csak útra, hogy szemükkel láthassanak egy álmukban megkívánt várost, s azt képzelik, hogy az álom kékjét a valóságban is élvezhetik.”<sup>71</sup>

A prousti emlékfolyam sodrásából kilépve, és az Ádám-Éva motívummal visszakapszkodva *Pártorzóm* szilárdságába, a profán testfogalom felől a szakrális test gondolata felé fordulok. Kiemelt, elemzett munkáim (*Corpus*, *Idézet*, *Idézet II.*, *Seb*) is mutatják, hogy a szakrális test fogalma számomra a Corpus Christi fogalmával fonódott össze, legalábbis a szoborban történt megvalósulásokból ez derül ki. A szakrális test képzete csak egy ideje kezdett kiterjesztettebb értelmezési lehetőségeiben foglalkoztatni, és az eddigi kizárólagosságot némiképp magyarázza gyerekkori emlékem a templomban. Neveltetésemből fakadóan egész gyermekkoromat, emlékezetem legmélyebb rétegeit átítatják ezek az élmények, és legnagyobb részük a két legfontosabb keresztény ünnep motívumvilágával kapcsolható össze. Testi vonatkozásra szűkítve a dolgot, a Karácsony középpontjában a születés, az újszülött vagy kisgyermek Jézus teste, a Húsvét középpontjában a Megváltó keresztre feszített teste állt. A feltámadt test vagy az eukarisztia abszrakt gondolatai egy gyermeket egyáltalán nem, de megkockáztatom, hogy még egy kamaszodó ifjút is viszonylag későn kezdenek el foglalkoztatni. Viszont a két test, a kisedé és a megfeszített férfié nagyon korán bevéődött már. A hangsúlyok nem kétségesek: a kisgyerekekben egyedüli gyermekként nem volt nehéz a magamhoz hasonlót látni, a kisgyerekek számára pedig mindig kíváncsi és örömmel teli az ajándékozás, a család ünnepe. A húsvéti szenvedéstörténet egészen más nyomot hagyott; egy gyermek értetlenül, megrökönyödve áll a test gyötrelmei és a felfoghatatlan gonoszság előtt. Ilyenkor mindig valami helyrehozhatatlan szörnyűség történt, amit a harmadnapra való feltámadás legfennebb részben tudott jóvá tenni, de nem tudta feledtetni. Ez a furcsa érzet a felnőttben továbbra is megmaradt, és Tamás hitetlenkedő keze nem is annyira a halandók számára értelmezhetetlen feltámadt testet, mint inkább a csodatételek és a szeretet hirdetése ellenére bekövetkezett kínhalál abszurdítását tapogatja. Idő közben egy világ épült fel bennem, és a húsvéti ünnepkör motívumrendszere, hagyományai, de leginkább a testképzete otthonosan és mély gyökerekkel bele van ágyazódva szobrászatomba és világképembe, a maga bizarr ellentmondásaival együtt. Hogy „boldogok, akik nem látnak és hisznek” (Jn 20, 29), hogy a test megkínzásának és kivégzésének eszköze lett e vallás szimbóluma. Hogy maga az ige lett testté, a test fogalma pedig minden további művelet kulcsa. Amikor keresztet vetek, szentelt vízzel saját testemre „veszem” a keresztet. Szülőföldem jellegzetes húsvéti test-rítusa az elnevezéséből is érthető „jézuscsókolás”. A nagyböjti passiók a stációk végigjárásával a szenvedéstörténet felidézését, átélését teszik lehetővé, a böjttben a húsnak (a test anyagának) a fogyasztása tilos. A nagypénteki keresztalállal kizökken helyéből a világ rendje, elhallgatnak a harangok. (A helyettük megszólaló kereplők hangja is teljesen valószerűtlen módon testképzethez

---

<sup>71</sup> Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974

kapcsolódik bennem.) A feltámadás vasárnapján mindenki ételt szenteltet, s a böjt hústilalmából kijutva ezzel a más minőségű eledellel táplálják testüket a hívők az ünnep reggelén. De az egész húsvét legszenciálisabb művelete az eukarisztia. Az utolsó vacsorán Jézus a kenyérre és a borra azt mondja, hogy az ő teste és vére. Ez a transzszubsztanciáció (átlényegülés) a legkülönösebb misztérium, mely a vallás központi eleme és Krisztus hagyatéka („ezt cselekedjétek az én emlékezetemre” / Lk 22, 19). Az étkezést, a létfenntartás profán aktusát a szakralitás dimenziójába emeli. Gyerekként értetlenül néztem a kígyózó sort, a célbaértek és visszafordultak áhítattal teli arcát, de leginkább a papot, ahogy mindenki számára két ujjal tartva az ostyát, újra meg újra ismételte: „Krisztus teste!”

Ma már többet értek mindebből (mert nem mondhatom, hogy egészen értem), de nem tudom nem észrevenni a megvalósulását bizonyos fogalmaknak, amelyekről sok művész ábrándozik, és melyeket diskurzusunk gyakran a szájára vesz, mint például appropriáció, eredeti és másolat, átlényegülés, performativitás.

A kised és a megfeszített testének képzelete vezet rá a felismerésre, hogy a profán test önnön élettartamának határain a szakrális dimenzióhoz közelít. Amennyiben a szakrális a profán ellentéte, és az ember a „*mysterium tremendum*, a megnyomorító túlerővel rendelkező *maiestas* előtti rémület érzésével”<sup>72</sup> találkozhat a test vonatkozásában, úgy ez leginkább az átkelők teste. Akik ide érkeznek valahonnan, és akik eltávoznak innen valahová. Ezt a képzetet sűríti a következő metonímiába a költő: „Az újszülöttek lucskos és / a haldoklók tűznehéz ingét / viseltem.”<sup>73</sup> Nem véletlenül a világ valamennyi kultúrájában a születéshez és a halálhoz kapcsolódik a legtöbb rítus, és ezeket értelemszerűen magával a testtel végzik. Szintén gyerekkori emlékeim közé tartoznak a virrasztások; dédszüleimet még háznál ravatalozták, saját ágyukban. Ezzel az eseménnyel a kisgyerekek is szükségszerűen szembesültek a családon belül – nem lévén intézményesítve –, a távozó test közvetlen környezetének, az ágyának, a szobának egy másik minőségét tapasztalhattam. A ház profán tere erre a három napra szakrális térré változott. Hogy pontosabb legyek, nem pusztán a halál beálltával kezdődik ez az átminősülés, mert a keresztény hívők számára már az agónia is a passióval analóg. Az egyik legmegrázóbb székelyföldi hagyomány a haldokló „megkerítése”: „...Mikor elindult a lélek, kell hagyni, hogy menjen a Jóisten kezibe. Akkor megkerítsük. Mikor lássuk, hogy erősen haldoklik, gyújtott gyertyát veszünk a kezünkbe, a fejénél megkezdjük a kerítést, s a Miatyánkot mondjuk, mikor a lábához értünk, akkor az Üdvözlégy máriát, újra vissza a fejihez, akkor a Hiszekegyet, s akkor mondjuk, hogy »Menj ki én lelkem a testből, vezessenek a szent angyalok a menyországba, a Jóisten kezibe.« S így háromszor végigmenyünk a haldoklón. A halott nevibe mongyuk, mintha ő kérné. Az alatt ki is múlik.”<sup>74</sup> Az átkelők testének lemosása az újszülöttnél is, a halottnál is megtörténik. Aki a halottat fürösztli, aznap nem dolgozhat étellel.

A szakralitásnak ezt a testhez a rítus általi kapcsolódását lassan elveszítjük. Ma már nem az otthonunkban történnek ezek az átkelések, melyek profán lakhelyünket egy időre mássá

---

<sup>72</sup> Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon Kiadó, 2014, 7. o.

<sup>73</sup> Pilinszky János: *Most in Pilinszky János összes versei*. Polis Kiadó, Kolozsvár, 1996

<sup>74</sup> Balázs Lajos: *Menj ki én lelkem a testből / Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2015. 62. o.

tehetnék. A test születése és meghalása intézményesített keretek között történik, kórházakban, és a család részben vagy teljesen kimarad az érkezők üdvözlésének és a távozók elkísérésének elementáris élményéből, mely kitörölhetetlenül beivódik az emlékezetünkbe. Ezek életem legerősebb tapasztalatai. Tíz emberből hét kórházban hal meg, írja Marie de Hennezel, de a rítusoktól, hagyományoktól mentes intézményesítésnek ugyanazokkal a dolgokkal kell szembenéznie az agónia kapcsán, olvashatjuk a következő soraiban: „...előfordult, hogy olyan betegeknek, akiknek nem voltak kötődései semmiféle hagyományhoz vagy valláshoz és akik szorongtak az ismeretlen haláltól, a halál közeli élményekről beszéltem, arra használva ezt a modern mítoszt, hogy megkönnyítsem számukra a kapcsolódást a transzcendentális valósághoz. Ez egy olyan mítosz, amely megnyugtatja, békével tölti el a lelket – egyébként talán éppen azért, mert a lényünk legmélyén tudjuk, hogy többek vagyunk majdani holttestünkénél.”<sup>75</sup>

Az a gondolat, hogy a test a földből vétetett és a földbe tér vissza, erőteljesen összekapcsolja a halál s a születés fogalmát, és ez a világ minden táján előforduló, egymáshoz nagyon hasonló rítusokban nyilvánul meg, mondja Eliade<sup>76</sup>. A gyermek földre születésének (*humi positio*) vagy az újszülött fürösztés és bepólyázás utáni földre helyezésének, „... az élő családba és az ősök családjába való belépésnek (és a kilépésnek mind az egyikből, mind a másikkból) egyetlen közös küszöbe van, a hazai föld.”(u.o.) Vagy nevezzük inkább szülőföldnek?

A szobrászat hajnalának tárgyi emlékei között Kr.e. 7000 környékén, a Közel-Kelet neolitikus kultúrájában megjelennek a maszkok. Hans Belting feltételezi<sup>77</sup>, hogy holttestek arcára helyezték őket, mivel a leletegyüttesben jelen vannak azok a valódi koponyákra agyag és égetett mész keverékéből rámintázott portrék, melyek annyi fejtörésre adtak okot régészeknek, művészettörténészeknek, és persze szobrászoknak is a koponyakultusz jelenségét illetően. Kézenfekvőnek tűnik az elképzelés, hogy a holttest bomlásának tisztátalan (és traumatizáló) folyamatában a csont, a koponya a test megtisztulásának egy olyan stádiuma (v.ö. korábbi gondolataimmal a kő és a csont analógiájáról, 10. o.), ahonnan már maradandó anyagból rekonstruálni lehet az eltávozott arcát. De ha már egyszer „...úgy látjuk, a lélek tartja össze a testet, s mikor eltávozik belőle, az széthull és elrohad”<sup>78</sup>, mivégre akarjuk megjeleníteni azt, aki már nincs itt? „E legkorábbi gyakorlattal vette kezdetét a láthatóság és láthatatlanság, a képi elrejtés és megmutatás egyazon hordozó, az emberi test révén megvalósuló dualizmusa. A halál által lerombolt arcot a maszk váltotta fel.” – állítja Belting.

2018 áprilisában, egy ismerősöm halálát követően özvegye felkért, hogy készítsek halotti maszkot az elhunytáról. Megpróbáltam a feladatra lehetőleg technikai értelemben koncentrálni, tartván attól, hogy a művelet misztikus vonatkozása, a helyzet nem mindennapi feszültsége megzavarhatja a precíz és figyelmes munkát. A patológiai osztály neonfényében, a gurulós fém asztalok és zöld leplek díszletei között valóban furcsa volt az utolsó találkozásom a személlyel, aki nem volt már ott, és mégis dolgom volt a jelenlévő testével. Az arc előkészítése, a szakáll és

---

<sup>75</sup> Marie de Hennezel / Jean-Yves Leloup: *A halál művészete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 126. o.

<sup>76</sup> Mircea Eliade: *A szent és a profán*. Helikon Kiadó, 2014, 103. o.

<sup>77</sup> Hans Belting: *Faces. Az arc története*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2018, 55. o.

<sup>78</sup> Arisztotelész: *A lélek*. 411b, in *Lélekfilozófiai írások*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. 46. o.

bajusz kitakarása, leválasztó anyag rákenése, a rétegek felhordása mind technikai fázisok, mégsem lehet eltekinteni az évezredek rítusainak párhuzamaitól (balzsamozás, gyolcsba tekerés). A holttest arcát tökéletesen kiürült hús-tárgynak éreztem, melyet lassan beborítottam a gipsznegatívval. (Kötés közben a gipsz felmelegszik!) Siettem haza a műterembe a kéreglenyomattal, a test által hagyott űrrel, és lázas izgalommal öntöttem be a pozitívot. Alig győzem kivárni a kötését, hogy biztonságosan lebonthassam. Az elkészült maszkban valamiképp ott volt annak a személyiségnek a jelenléte, amit a holttesten nem láttam. A holttest arca annyira alulmúlta az élő arc emlékét, hogy teljesen üres anyagnak éreztem. Ezzel szemben a gipsz nem múltékony anyaga, ahogy átvette ugyanezt a formát – leválasztva arról a bomlékony hús kényszerképzetét –, képessé vált a forma egykori tartalmának egy részét visszaadni. Az élmény egy időre kibillentett profán kedély-állapotomból.

A jerikói koponyák a föld alól kerültek elő. Emberi leletekként, vagy szobrászati emlékeként értelmezzem e titokzatos hibrid tárgyakat? Nem tudom különválasztani komponenseiket, sőt már a többi említett-tárgyalt élménynyaggal együtt szétválaszthatatlanul összeforrtak általános test-szobor képzetemmel. A régészek számomra nem feltárnak, inkább szobor-testeket exhumálnak. Szakál Ernő a budavári gótikus szoborletről írt tanulmányában<sup>79</sup> messzire jut a szobortemetés gondolatával a sérülések szisztematikus vizsgálatán keresztül, és példákat hoz olyan leletekre, ahol nem pusztán archeológiai rétegek miatt kerülnek elő a föld alól a szobrok, hanem szándékosan, tömegesen eltemetett szobrokról beszélhetünk. Ilyen esetekben mindig kimutathatóak a szobortestek előzetes megcsonkításának nyomai. A nemkívánatos szobrok megrongálásának, elpusztításának okai sokfélék lehetnek. Számottevő a politikai-társadalmi változásokhoz köthető esetek száma, amikor a megbukott, legyőzött hatalom reprezentációját, jeleit tűnteti el a győztes fél, de kétségtelenül a legnagyobb halmazt a vallási paradigmaváltás, vagy korábbi paradigma restaurációja (pl. Ehnaton-kor), vallási-világnézeti összeférhetlenség (ikonoklazmus) szoboráldozatai teszik ki, amilyenekre sajnos napjainkban is van példa (Bamiyan-i Buddha-szobrok, Palmüra lerombolása).

A vatikáni Pietáról nagyon sokan írtak, viszont többnyire mindig keveset. Ez abból fakadhat, hogy közhelyeken, a látvány elmesélésén kívül alig lehet szavakkal bármit is megragadni a jelenségből. Nemcsak a kompozíció zárt, az interpretációs lehetőségek is. Amekkora verbalizációs lehetőség van az életmű nagy programú alkotásaiban, a Sixtus-kápolna freskóiban vagy a Medici-kápolna szobraiban, annyira magánügy-jellegű a Pieta szemlélése: mintha minden a két szereplő között történe, s csak valami érthetetlen egybeesés folytán láthatná ezt külső szem. Dolgozatom elején belső térképről írtam, és a Willendorfi Vénusznak helyet adtam ezen a térképen. Ezért nem kerülhetem meg, hogy ugyanezt ne tegyem meg a Pietával, mely test-szobor képzeteimre, és talán szobrásszá válásomra is a legnagyobb hatással volt. Az előző oldalak gondolataiból néhányat mindenképp mellé kell próbálnom, hogy magam is láthassam, ezek a gondolatok mint vizsgálódási szempontok hogyan működnek. A kőfaragás történetében a pattintott kőkorszaktól megtett távolságnak technikai értelemben a Pieta a legtávolabbi pontja. Már Vasari is megjegyzi, hogy

---

<sup>79</sup> Szakál Ernő: *A budavári gótikus szoborlelet sérüléseinek és eltemetésének jelképrendszere*, in *Budapest régiségei XXVI.*, főszerk.: dr Kőszegi Frigyes, Budapesti Történeti Múzeum, 1984

Michelangelo mennyit fáradt vele és mennyire a szívéhez nőtt<sup>80</sup>; ezt az egy művét szignálta. Pietái közül kétségtelenül ez a leginkább befejezett. Viszont ez a túldolgozottsága, ha mondhatok rá ilyent, közvetetten befolyásolja az ötven évvel későbbi Pieta dell' Duomo, vagy a Rondanini Pieta olvasatát. Vasari elbátortalanít minden utódot: „Soha, még olyan ritka képességű szobrász vagy művész se remélje, hogy ezt utolérheti a rajz tökéletességében, bájban, vagy hogy akármilyen fáradsággal a márványnak azt a művészi finomságát, tisztaságát, mesteri kifaragását el bírja érni...” (u.o.), és ötszáz év után ez beteljesülő jóslatnak látszik. Michelangelo többi szobrának gyakran vésőnyomokat is megtartó felületeihez képest itt a részletgazdag felszínnek a mindenhová kiterjedő polírozása is már óriási munkatöbbletet igényel technikai értelemben, és egy ifjú titán fanatikus eltökéltségét sejteti. Micsoda flow-ban lehetett a szerző... A látszólagos realizmus mögött az avatott szem észleli, hogy interpretált anatómiáról, formai idealizásáról van szó. Maga Michelangelo jelentette ki boncolás útján szerzett anatómiai ismereteivel kapcsolatban, hogy a természetet nem felületileg próbálja másolni, hanem a megismerés által annak szándékaiban utánozni. „...nincs olyan halott, aki ennél holtabbnak tetszene.” – mondja Vasari.<sup>81</sup> Csakhogy ezt a testet duzzadó ereivel én legalább annyira élőnek látom, mint Szűz Máriát halottnak. Ez az értelmezhetetlen helyzet lebegtetni előttem a bizsergető titkot. Ez a Mária arc olyan személytelen és mégis ismerős, mint amilyent magam is kerestem, amikor egy senkire sem hasonlító és mégis egészen közeli nő portréjáról ábrándoztam. Ezen az arcon szenvedésen, halálon túli nyugalom van, a szája körül szinte mosoly dereng. Buddha portrékon, vagy halotti maszkon láttam ilyesmit. Tolnay a Medici-kápolnáról szóló leírásában<sup>82</sup> keres összefüggéseket a reneszánsz platonista filozófiája, a keresztény feltámadási dogma és a michelangelói világkép között, de meglátásom szerint az alábbi idézet leginkább a Pietához köthető: „Ficino azt mondja a Phaidónhoz fűzött kommentárjában: »Amint az élőkből holtak lesznek, úgy lesznek a holtakból élők, mivel feltámadnak. Íme a holtak feltámadásának megjósolása.«” (u.o.) Az antikvitásban gyökerező testkép és eszmeiség eképp fonódik össze a Corpus Christi bonyolult problematikájával ebben a szintézis-műben, és teszi a Pietát számomra a görög-római-keresztény testszobor apoteózisává. Ebben a szoborban szinte új, a művön belüli értelmet nyernek a következő szavak: „Az ige testté lett...” (Jn 1, 14), vagy „Ez az én szeretett fiam...” (Mt 3, 17). Animus és anima, a fedetlen férfitest megdicsőült heroizmusának és az eltakart női test kifürkészhetetlen rejtélyességének finom egyensúlya. Ha Freudot a Mózes olyan mértékű továbbgondolásra ragadtatta, sajnájom, hogy itt valami visszatarthatta... A Pieta recepciótörténete komoly kutatást igényelne. Semmit nem sikerült kiderítenem a fejtetőkön található furatokról, melyek egyértelműen utólag applikált fémből készült glóriák rögzítésére szolgálhattak. Elképzelhető, hogy későbbi korokban, amikor a freskókon eltüntették a genitáliákat, és a Sopra Minerva Krisztusa is hasonló funkciójú kiegészítést kapott, a túlságosan profán felhangúnak érzékelt Pietán is hozzáadott glóriákkal jelölték a szakrális tartalmat, amelyet még később ismét eltávolítottak. Michelangelo géniusának lángolását már egészen fiatal korától érzékeltetni lehet, de egy huszonnégy éves ifjú teljes tudatossága felől kétségeim vannak a

<sup>80</sup> Giorgio Vasari: *A renaissance mesterei*. Győző Andor kiadása, Budapest, 1933, 228. o.

<sup>81</sup> Giorgio Vasari (ford. Zsámboki Zoltán) in Frank Zöllner / Christof Thoenes / Thomas Pöpper: *Michelangelo. A teljes életmű*. Taschen/Vince Kiadó, 2008, 36. o.

<sup>82</sup> Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világkép*. Corvina Kiadó, Budapest, 1981. 266-267. o.

Pieta komplexitását illetően. A művész kitüntetett pillanatokban médiummá válik. Ez a szobor számomra hierophánia, ha szobor lehet valaha az.

1972 május 21.-én, Püskösdkor Tóth László, 33 éves, magyar származású, Ausztráliában élő geológus átugrott a balusztrádon, rárontott a Pietára, és egy kalapáccsal tizenötször sújtott le rá, mire sikerült megállítani. Elmeállapotára hivatkozva büntetőjogi felelősségrevonása végül elmaradt, egy ideig pszichiátriai megfigyelés alatt állt, majd hazatoloncolták Ausztráliába. A történet további részletei zavarosak. A honfitárson, a 33 éven, a geológián, a kalapácson és a pszichiátrián elmorfondíroztam egy darabig, de arra jutottam, hogy a Pieta tartalmi rétegeihez nem kell hozzákapcsolni ezt a sajnálatos epizódot. Valamit azonban mégiscsak hozzátett, pontosabban a Pieta és közém. Egy üvegfalat, amelyen keresztül csak viszonylag messziről nézhettem, valahányszor ott jártam, bár számomra – amint azt korábban is megjegyeztem – a közlről történő szemlélés bizonyos beleképzések miatt nagyon fontos. Most jókora távolságról láthatom azt a szobrot, amelynek egyik kulcsfogalma a közelség. Távolsági kapcsolatot ápolok vele, saját képzetet építettem magamnak róla elmékedésből és hitből, és lehet, hogy egy idő után már nem is szeretnék az üveg túloldalára kerülni, és közlről is megnézni.

## Test-esetek. Egy rögeszme hétköznapi

Továbbra is a széken ülök, és utolsó mondatom felé tartok. Nem agyagtáblára, nem kőre, mégcsak nem is papírra írok: billentyűzetet bökdösök és monitort bámulok. Időnként megállok, fogalmakat kell tisztáznom, pontosítanom, amikor elbizonytalanodom; és ilyenkor ugrálok egyik hyperlinkről a másikra. Ha következetes próbálok maradni fenomenológiai vizsgálatomhoz, mely a testszobor létrehozásának jelenségét figyeli, és már részben túl vagyok egy koncentrikusan belülről kifelé haladó helyzetmeghatározáson, valamint egy lineárisan a földtörténeti idő ködéből a jelenhez érkező csapongáson, értelmezni kell a „szobrászunk és kora” fogalompárost. Miközben a láthatatlan hálózat végtelennek tűnő adathalmazában szörfözöm, és virtuális papírlapom anyagtanul szaporodó soraira hunyorgok, gondolataimban kemény és nehéz anyag, pattintott köeszközök, tapintható kőtestek forognak. Több ezer évvel ezelőtti filozófusok megállapításain méltó, és mítoszok vízióiban keresem tevékenységem párhuzamait. Szobraim is többszáz éves előképekkel vannak közvetlen eszmei és formai rokonságban, mintha nem is vennék tudomást a jelenkor szélsőségesen eltérő karakteréről. A látszólagos ellentmondást nyilván látom, sőt érvként fordítom vissza. Azt hiszem, ez az öndefiníciós vajúdság is valamiképpen a történetbe való beilleszkedés könnyen értelmezhető időrendbeli logikájának hiányára vezethető vissza. A szobrász nem a közvetlen előzményekből vezeti le helyzetét, mint ahogy egy teoretikus levezeti mondjuk Jackson Pollock látványos akció-festészetéből a happening kibontakozását, hanem újra meg újra visszatér a kezdetekhez, és tevékenységét 25-30000 év tárgy- illetve fogalomhalmazával igazolja le. Ezekben a halmazokban az időfogalom meglehetősen relatívvá válik. Az egyiptomi írnok és pap, Kaaper fából készült, kb. 4500 éves szobra és például Gerhard Demetz szintén fából készített figurái az elmúlt évekből közelebb állnak egymáshoz, mint egy szomszéd teremben azonos időben kiállított videoinstalláció. Ez a közelség pedig két tényezőre vezethető vissza: az emberi testre, mint témára, és a megvalósulás anyagára, a fára. Amennyire nem változott az emberi test felépítése látványában és jelentésében, annyira nem változott a fának, mint anyagnak a látványa és a technikai kivitelezés fázisai. A munka végeredménye egy emberi test, mely a fa testéből alakult ki szubsztrakció útján. Az észlelt tárgyon túl viszont én éppen ennek a munkafolyamatnak, mint jelenségnek a körbejárásával próbálok megélt tapasztalatok és belső víziók segítségével, és arra a megállapításra jutok éppen, hogy ez a jelenség – ha nem is azonos a legtöbb testszobrot faragó szobrász esetében –, többnyire ugyanazokból a komponensekből és érintett tartományokból épül fel, legfennebb más és más hangsúlyokkal. A testszobor faragás képességének elsajátítása például ugyanúgy mimetikus úton, gyakorlással fejleszthető, amióta létezik ez a műfaj. „Ezért tehát lehetetlennek tűnik fel, hogy valaki építőmesterré legyen, ha házat soha nem épített, és citerássá, ha citerán soha nem játszott. Aki ugyanis citerázni tanul, az citerázással tanul citerázni, s a többi művészetről ugyanezt mondhatjuk.”<sup>83</sup> Nagyjából ebben látom a magyarázatát a kompatibilitási problémának egy olyan diskurzusban, mely elméleti oldalról egy lezárt és feldolgozott történeti anyagot talál, és a különféle tendenciákat közvetlen előzményeikből tudja levezetni, anélkül, hogy állandóan előlről kezdené a történetét. A test fogalmával kapcsolatos fixációm rávezet az e fogalommal felcímkézett irányzatoknak, tendenciáknak vizsgálatára az elmúlt évtizedeket feldolgozó elméleti munkákban, de kevés

<sup>83</sup> Arisztotelész: *Metafizika*. 1049b, 235. o.

azonosulási lehetőséggel. Kézenfekvő lehetne kapcsolódási pontokat keresni a test fogalmára építkező akcionizmussal, a body arttal, a performance-al. Csupa olyan kulcsszavakkal találkozom, amelyeket magam is használok: *ösztönök, halálélmény, szexualitás, elfojtás*. Sőt, még figyelmeztetést is kapok, miszerint ezek „számításon kívül hagyását ma egyetlen felelősséggel gondolkodó művész sem engedheti meg magának.”<sup>84</sup> Egyetértek. Nem egyszer tettem olyasmit (az emlékfelidezés szintjén elmesélt kikötötzetesen kívül – 24. o.), ami megfelelően dokumentálva műfajilag ide sorolható lett volna, de ezeket tapasztalatszerzésnek, test-élmény gyűjtésnek, s mint ilyent, műhelytitkoknak tartom, melyek bizonyos képzetek kialakulását, erősödését táplálhatják. Közöttük van olyan, amelyik a test tűrőképességének határát feszegeti. Sturcz János könyvében tíz fejezet visel a test szóval alkotott címet, egyik-másik olyan, mintha saját fejezetcímeim ötletforrása lenne (*A test fókuszba kerülése, A személyes test, Hiányzó és töredékes testek*). A *Testhatárok* című fejezetben olvasom, hogy „sok művész vizsgálja a test és környezete közötti határokat, az individuális és kollektív test, illetve a test belseje és külseje közötti területet...”<sup>85</sup> Bizony, ide tartozom én is. De azt hiszem, a radikális különbség az elemzett tendenciák és a saját hozzáállásom között az, hogy én nem a testet próbálom tárggyá, eszközzé tenni, hanem az anyagot testté. A narkisszoszi tükörkép belső ügyem, a pügmaliói kivetítés a látható, tapintható (csodára váró) megvalósulás.

Mivel test-rögeszmém jó ideje folyamatos, sőt mintha egyre burjánzana, ezt a komponenst állandóan kiemelten figyelem a környezetemben, úgymond gyűjtögetem a test-impresziókat, test-eseteket, akár egy lepkegyűjtő. A feltűnőbbekkel persze többet foglalkozom, gyakrabban előhívom, megpróbálom saját szempontjaim szerint értelmezni azokat, és igyekszem a szobrászat aktuális helyzetére vonatkozó következtetéseket levonni belőlük. Példának megemlítenék két esetet, melyeket 2017 októberében „gyűjtöttem” Velencében.

Egyik Damien Hirst *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* címet viselő kiállítása volt a Punta della Dogana és a Palazzo Grassi tereiben, mintegy 190 műtárggyal. Ahogy azt jónéhány újságcikkben, és még több egyéni kommentben olvashattuk, a kiállítás szinte szagolható pénz-dimenziója rengeteg embernél kiverte a biztosítékot – hogy a stílusnak megfelelő pongyola-kifejezéssel éljek. Nem hittem volna, hogy manapság – de talán azt is mondhatnám, hogy valaha – egy egyéni kiállítás ilyen tőkeerőt mutathat fel, és ami még meglepőbb volt számomra, hogy az anyag majdnem kizárólag a szobrászat hagyományos értelemben vett tartományába volt sorolható (bronz és kő figurák). A fásasztóan terjedelmes kiállítást egy keret-konceptió tartotta össze, mely szerint a tárgyak a tenger fenekéről kerültek elő, egy „Hihetetlen” nevű, elsülyedt hajó kincsei gyanánt. Az ál-dokumentum filmekkel, hajómakettal, víz alatti fotókkal és leírásokkal hitelesített blöffhalmaz jól mutatja Hirst páratlan üzleti érzékét és affinitását a leginkább eladható, legnagyobb szenzációt keltő koncepciók iránt. Az akkurátusan felépített, kibogozhatatlan eklektikájú szimulákrum-világok mindent elsöprő tömeges érdeklődésre számíthatnak napjainkban, ahogy ezt például a *Trónok Harca*<sup>86</sup> című sorozat nemlétező földrészekben, egy kvázi-középkorban játszódó nagyívű meséjének exponenciálisan növekvő nézettsége is mutatja. Ezt a piaci rést nem hagyta figyelmen kívül Hirst hajótörés-ötlete sem, egyúttal kihasználva a mindenféle korszakokban,

---

<sup>84</sup> Beke László: *Médium/elmélet*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997. 147. o.

<sup>85</sup> Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2006. 124. o.

<sup>86</sup> *Trónok Harca* - amerikai televíziós (HBO) fantasy sorozat, évek óta a legtöbbet letöltött sorozat

kultúrákban és mitológiákban való tobzódás lehetőségét. A *The Guardian* a mesemondás, az invenció és a humor eme lenyűgöző keverékét a *poszt-valóságos világ* művészetének titulálta.<sup>87</sup> A kiállítás vállalt célja Damien Hirst évek óta csökkenő népszerűségének és leginkább zuhanó piaci árfolyamának visszaállítása volt. Hogy felfogjuk a költségvetés dimenzióit és az ehez társuló laza arroganciát, olvassunk bele a BBC művészeti szerkesztője, Will Gomperz Damien Hirsttel készített interjújába: W. G.: „Mennyibe került ez?” D. H.: „Hát, mit is mondtunk? Több, mint húsz (millió dollár), kevesebb, mint... [szünetet tart] kevesebb, mint száz.” W. G. [nevetve]: „Ennél azért jobban tudhatjuk, Damien. Több vagy kevesebb, mint ötven millió?” D. H.: „Hm, nem vagyok biztos benne. Ó, valószínűleg több. Rengeteg pénz.” W. G.: „Az ön pénze?” D. H.: „Iigen, az enyém.”<sup>88</sup> De miért írok én minderről? A szobrok miatt. Mindazok a szempontok, test-szobor tartományok, amelyek ebben az értekezésben előfordultak, egyáltalán nem, vagy csak felszínesen és silányan jelentek meg a rengeteg szobron, és a rengeteg elpocsékolt bronzban, kőben (nem csak márvány és gránit, hanem akár lapis lazuli és jade is), sőt ezüstben és aranyban! 190 tárgyat legyárttatni is nagy munka, jónéhány „szobrász-rabszolga” kell hozzá. Nagy bosszúságomban sovány örömként jelent meg, hogy mégiscsak a hagyományos szobor-fogalom megjelenését, illetve túlélésének tárgyi bizonyítékait látom, de ez az öröm hamar eloszlott. Lélegeztetőgéppel életbentartott, üvegházban termesztett, ketrecben hízlalt, lombikban növesztett testek ezek, melyeket szenzációéhség és nyereségvágy hozott létre – szobrászi értelmezés nélkül, modell-teszt szkenelésével és printelésével dilettáns formakultúrájú és ízlésű, 3D mintázóprogram-munkások és robotok által. Elszomorító állapot egy szobrásznak, aki folyton a paleolitikumtól kezdi újra mondatát.

Egy másik eset, amiről említést teszek, összehasonlíthatatlanul árnyaltabb és visszafogottabb, bár a teatralitás fogalmát azért itt sem lehet figyelmen kívül hagyni. Roberto Cuoghi installációját az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálé (2017) olasz pavilonjában láttam, és a Krisztus testéhez fűződő képzeitem, illetve a szakrális test fogalmáról már leírt gondolataim miatt ki kell térnem rá. A mű címe – *Imitazione di Cristo* – Kempis Tamás 15. századi ágoston-rendi szesztes Krisztus követéséről szóló könyvére utal.<sup>89</sup> Ez a könyv egy mélyen vallásos fogantatású programot kínál a hívőnek, aki az üdvösség útjára szeretne térni. Nem így Cuoghi installációja. Az egyik leírás szerint egy komplex víziót láthatunk az anyagok szüntelen átalakulásának és az identitás folyékony halmazállapotú definíciójának feltárásáról. A szerző saját állítása szerint egy „új technológiai materializmus” nézőpontjából értelmezi újra a középkori szöveget.<sup>90</sup> Az Arsenale sötét terében egy sci-fi hangulatú hossz tengelyes fólia-alagút húzódik, melyből oldalfülkék nyílnak mindkét irányba, ezekben a fülkékben találjuk vas asztalokra helyezve a testeket, Krisztus testeit, kettesével egymás mellé fektetve, beazonosíthatatlan szerves anyagból kiöntve, mely állagában, viselkedésében a kenyértészta masszájára emlékeztet leginkább. A folyósó kísérleti fülkéin, mint stációkon végighaladva szemügyre vehetjük a gyártási folyamat különböző stádiumait. Felirat is figyelmeztet a

<sup>87</sup> <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>

<sup>88</sup> <https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi/>

<sup>89</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/De\\_imitatione\\_Christi](https://hu.wikipedia.org/wiki/De_imitatione_Christi)

<sup>90</sup> <http://www.ilmondomagico2017.it/en/artisti/roberto-cuoghi/>

szabályozott mikroklímájú fóliaépítményben a gombaspórák koncentrációjára. A corpusok masszája helyenként kelt tésztahoz hasonlóan puffed, torzul, bereped, penészedik, rothad. Folyamatműről van szó, nem látjuk kétszer ugyanazt az állapotot. A stációk végén egy kemence áll, melyben a testeket kiszárástól védik. A krematórium asszociációja elkerülhetetlen. Az „elkészült” (eltorzult, szétrepedt) testeket a szemközti sötét falra – egy templom térszerkezetére vetítve ez az apszisnak felel meg – szerelik, ahol a corpus-végtermékek egyre szaporodnak, ahogy új és új öntvények kerülnek be az anyag alagútjába, és haladnak a bomlási folyamaton keresztül a végkifejlet felé. Krisztus követésének középkori doktrínája tehát az „új technológiai materializmus” újraértelmezésében egy horrosztikus és visszataszító bomlási folyamat. Krisztus teste pedig, amelyet a hívők az eukarisztiában a kovásztalan kenyér, az ostya átlényegült alakjában magukhoz vesznek, gusztustalan rothadó anyag. Íme a feltámadt test megdicsőülésének ellentéte: egy végtelenül elvont rítus, egy idea testének lealacsonyítása, deszakralizálása. A testképzeteim tárába azért felveszem ezt az eddig ismeretlen variációt. A műről szóló kritikákban egyelőre hiába keresem a *blaszfémia* szót.

2018 januárjától elkezdtem tanítani a Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrász szakán. Azt tanítom, amit eddig tanultam, de talán úgy is mondhatom, hogy tovább tanulom, amit tanítok. Mindazok a felismerések, melyek ebben a helyenként talán túlságosan is feltárulkoznak tűnő értekezésben kibontakoztak, egy új próbának vannak kitéve: megfigyelhetem, hogy a gyakorlatban bevezethető-e, és legalább bizonyos vonatkozásaikban általánosíthatóak-e. A hallgatók tevékenységét vizsgálva, közelről látva bizonyos manővereik tudatosságát vagy ösztönösségét, követve fejlődési folyamataikat – minden bizonnyal időnként felülvizsgálom majd a saját elméleteimet, hiszen instrukcióim, javaslataim fogantatja, jó vagy rossz megjelenése a munkájukban számomra is egyfajta feedback. Szakmai párbeszédeink során megfigyeltem, hogy egy sajátos terminológiát, afféle madárnyelvet alakítottunk ki, amivel terjengősen meg tudjuk vitatni a szobrok technikai tartományát. Hosszasan tudunk beszélni a kompozíció elemeinek viszonyáról, a tömegek elrendezéséről, a tengelyek irányáról, a formák telítettségéről, a részletek hangsúlyáról, a felületek relációjáról, a textúrák játékáról és még sorolhatnám; de amikor olyan tartományokhoz érünk, melyek emlékképek, érzelmek, vágyak, ösztönök, hit, mítoszok, tartalmi minőségek fogalmait vetik fel, óvatosan megállunk, mert lehet, hogy magánügynek vélt kérdéssel van dolgunk. Az a meggyőződésem, hogy egy komplex testképzet folyamatos építésével, a párbeszéd és a figyelem kiterjesztésével még a mimetikus feladatok, a modell utáni rajzolás és mintázás is új szempontokhoz és motivációkhoz juthat, és a kezdő szobrászoknak a múlt tanulmányozása során felnyílhat a szemük olyan dolgokra, melyeket addig elintéztek egy valahonnan megtanult általános definícióval. A közös munka az egyszerre gondolkodásban valósul meg: ők gondolkodnak azon, amit mondtam, én pedig gondolkodom azon, amit ők csinálni kezdenek az elmondottak hatására. Az idő elteltével párhuzamosan gyarapodik tudásunk és tovább árnyalódik bonyolult testképzeteink világa, miközben feszülten szimatoljuk a láthatatlant, a testen túlit; hittel, vagy legalább a reménnyel, hogy mindez nem testünk kétségbeesett találmánya.



**1. Corpus**

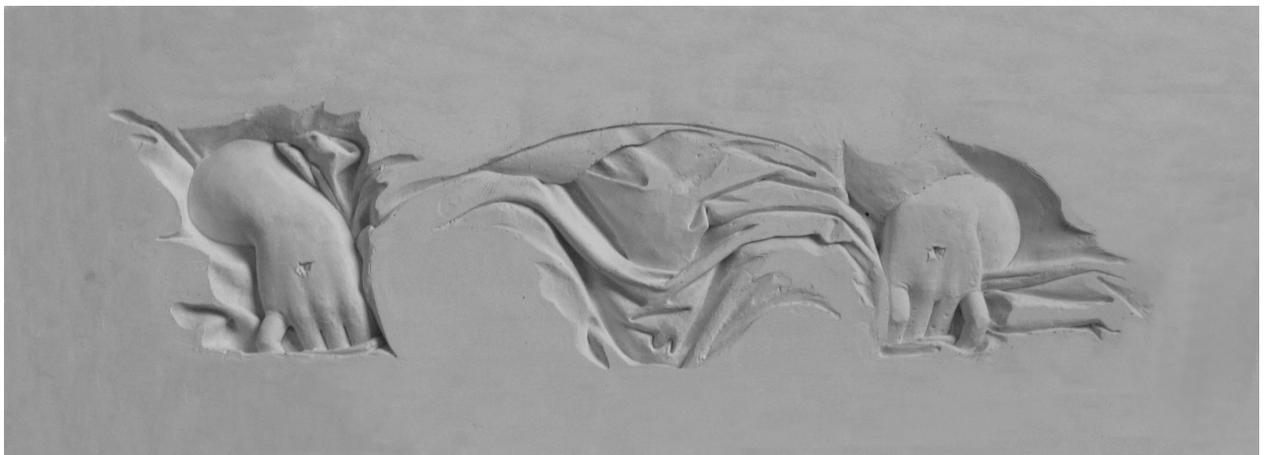
2000, tardosi mészkő,  
80 x 25 x 25 cm



**2. Petra**

2002, carrarai márvány,  
180 x 60 x 50 cm

**3. Idézet** - 2004, vakolatba ágyazott gipsz, 25 x 70 x 2 cm





**4. Seb**

2005, tardosi mészkő,  
50 x 50 x 3 cm

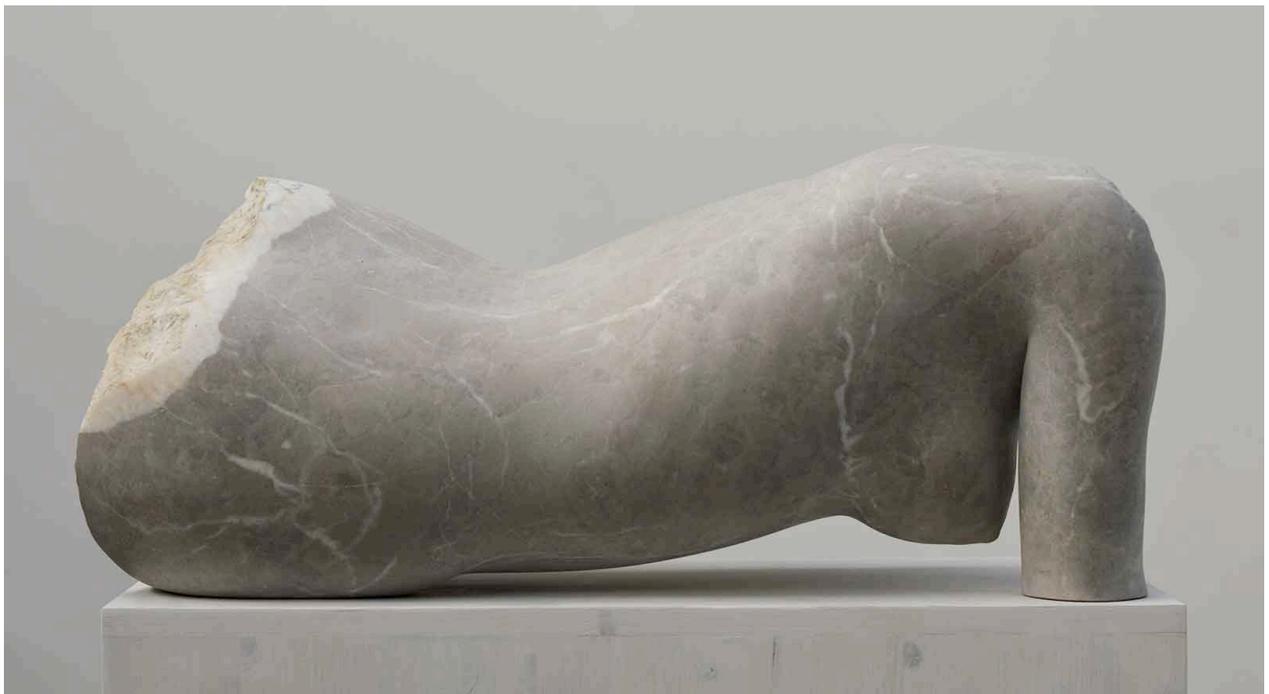


**5. Kis torzó**

2005, nagyharsányi mészkő,  
35 x 35 x 20 cm

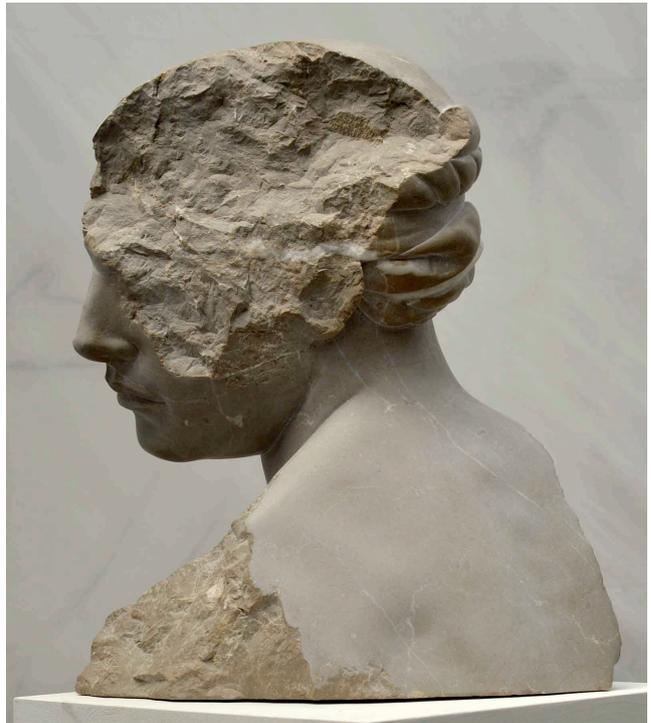
**6. Könyöklő torzó**

2005, nagyharsányi mészkő,  
26 x 70 x 30 cm



**7. Sybilla**

2005, nagyharsányi mészkő  
35 x 30 x 25 cm



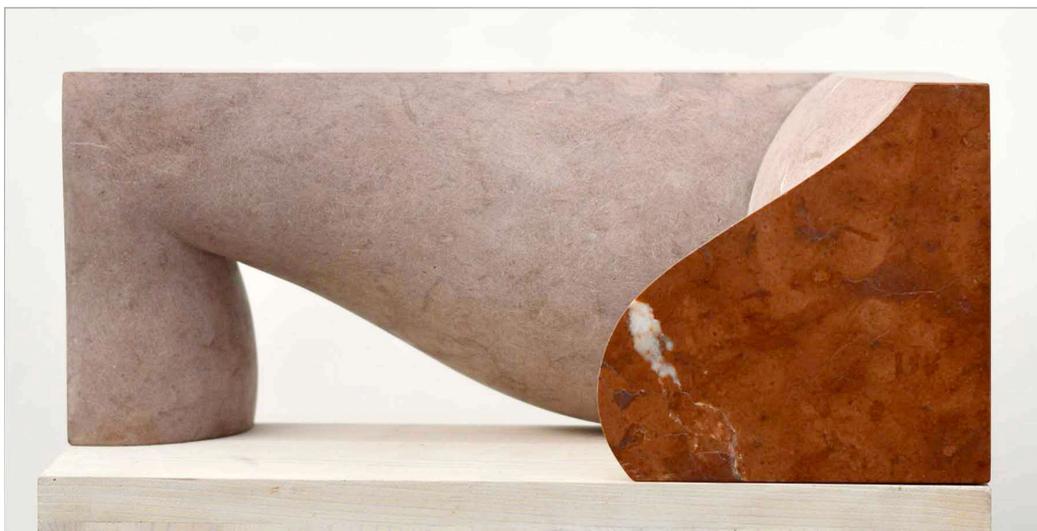
**8. Sybilla II.**

2005, tardosi mészkő  
16 x 22 x 9 cm



**9. Hommage a Courbet**

2006, tardosi mészkő  
18 x 42 x 18 cm





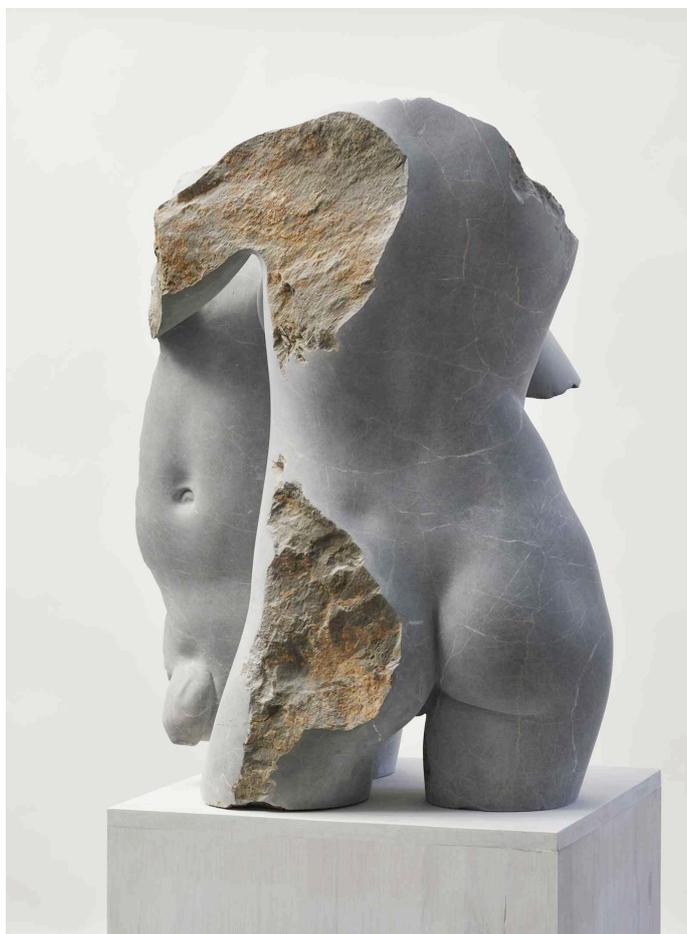
10. **Tondo** (diplomamunka) - 2008, nagyarsányi mészkő, átmérő: 86 cm



11. **Lilith** - 2011, nagyarsányi mészkő, 50 x 75 x 55 cm



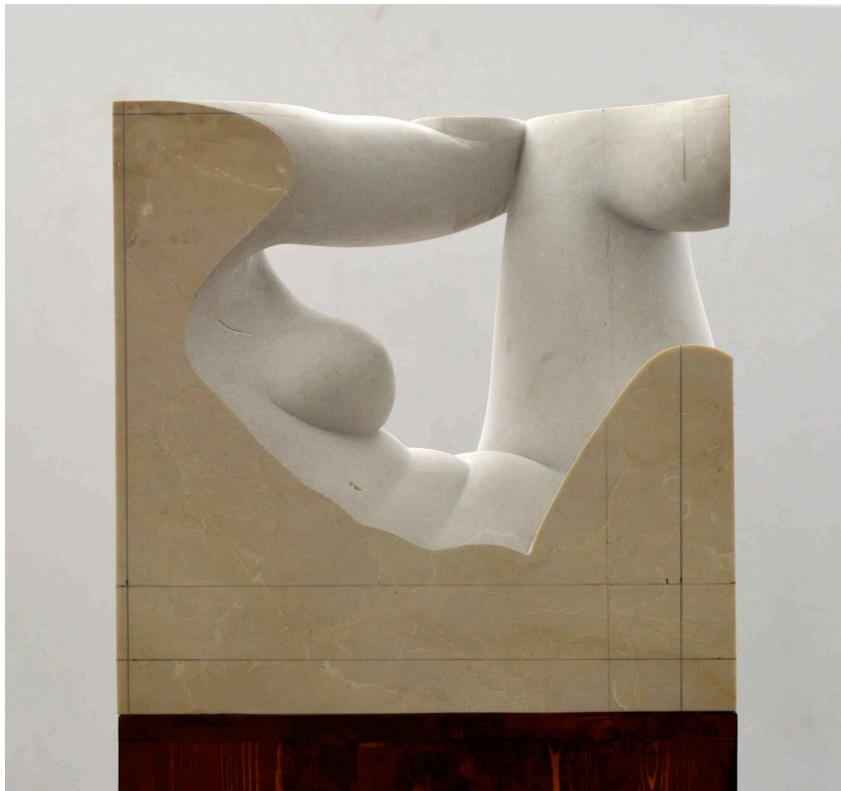
**12. Folyamistennő torzója** - 2011, békási mészkő, 70 x 110 x 80 cm



**13. Pártorzó**  
2012, nagyarsányi mészkő  
68 x 50 x 40 cm



14. **Idézet II.** - 2018, vakolatba ültetett gipsz, 65 x 67 x 2 cm



15. **Éjtorzó (folyamatban)** - 2018, eplényi mészkő, 44 x 44 x 22 cm

A munkáimról több fotó itt látható: <http://polgarbotond.com>.

## Felhasznált irodalom:

- Adamik Tamás: *Latin irodalom a Karoling-korban (8.-9. század)*, Kalligram kiadó, 2017
- Arisztotelész: *Lélefilozófiai írások*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988
- Arisztotelész: *Metafizika*. Reprint, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1992
- Balázs Lajos: *Menj ki én lelkem a testből / Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2015
- Balszékár, Ramés Sz.: *A jelenségvilágon túl / Srí Niszargadatta Mahárádzs tanításai*. Filosz, Budapest, 2010
- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000
- Beke László: *Médium/elmélet*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997
- Belting, Hans: *A hiteles kép*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2009
- Belting, Hans: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája / in A művészet vége*. szerk. Perneczky Géza, 1999
- Belting, Hans: *Faces. Az arc története*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2018
- Biblia*. Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1976
- Biblia*. A magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, Budapest, 2000
- Biblia*. Károli Gáspár fordításának, M. Tótfalusi Kis Miklós 1685-ös nyomtatásának rekonstrukciója, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991
- Buddha beszédei*. Helikon Kiadó, Budapest, 1989
- Clark, Kenneth: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Corvina, 1986
- Coomaraswamy, Ananda Kentish: *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Arcticus Kiadó, Budapest, 2000
- Damasio, Antonio R.: *Descartes tévedése*. AduPrint Kiadó, Budapest, 1996
- Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Helikon Kiadó, Budapest, 2014
- Hamvas Béla: *Arkhai*. Medio Kiadó, 2012
- Hennezel, Marie de / Jean-Yves Leloup: *A halál művészete*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999
- Hermész Triszmegisztosz összegyűjtött tanításai*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997
- József Attila összes versei*. Osiris Kiadó, Budapest, 2005
- Konrad Lorenz: *Összehasonlító magatartás-kutatás. Az etológia alapjai*. Gondolat, Budapest, 1985
- Machotka, Pavel: *The Nude. Perception and Personality*. Irvington Publishers, Inc., New York, 1979
- Murádin Jenő: *A Mátyás-szobor és alkotója, Fadrusz János*. Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 2008
- Nietzsche, Friedrich: *Ím, ígyen szól a Zarathusztra* (<http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.htm>)
- Onians, John: *Neuroarthistory / From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press, New Haven and London, 2007
- Ovidius: *Metamorfózisok* <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm>

*Pilinszky János összegyűjtött művei: Naplók, töredékek.* Osiris Kiadó, Budapest, 1995

*Pilinszky János összes versei.* Polis Kiadó, Kolozsvár, 1996

Platón: *Összes művei I-III.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984

*Platón összes művei kommentárokkal-Apokrif dialógusok.* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2005

Proust, Marcel: *Az eltűnt idő nyomában.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974

Sallis, John: *A kő.* Kijárat kiadó, Budapest, 2006

Schopenhauer, Arthur: *Szerelem, élet, halál. Életbölcesség.* Göncöl Kiadó, Budapest, 1989

Sekuler, Robert - Blake, Randolph: *Észlelés,* Osiris Kiadó, Budapest, 2000

Sturcz János: *A heroikus ego lebontása.* Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2006

Szakál Ernő: *A budavári gótikus szoborlelet sérüléseinek és eltemetésének jelképrendszere,* in *Budapest régiségei XXVI.,* főszerk.: dr Kőszegi Frigyes, Budapesti Történeti Múzeum, 1984

*Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban I-II.* Szerk. Bugár M. István, Paulus Hungarus & Kairosz Kiadó, Budapest, 2004

Székely János: *A valódi világ.* Osiris-Századvég, Budapest, 1995

Székely János: *Semmi – soha.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1999

Tolnay, Charles de: *Michelangelo. Mű és világkép.* Corvina Kiadó, Budapest, 1981

Varga Ferenc: *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában.* DLA értekezés, 2005

Vasari, Giorgio: *A renaissance mesterei.* Győző Andor kiadása, Budapest, 1933

Zarnescu, Constantin: *Aforismele lui Brancusi,* Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 2008

Zohár, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2014

Zöllner, Frank / Thoenes, Christof / Pöpper, Thomas: *Michelangelo. A teljes életmű.* Taschen/Vince Kiadó, 2008

## Köszönetnyilvánítás

Köszönöm témavezetőmnek, Kőnig Frigyesnek a segítséget és a biztatást.

Köszönöm Beke László tanácsait és a telefonos konzultációkat.

Külön köszönöm Karmó Zoltánnak a sok lelkes ajánlást, gyűjtögetést, útbaigazítást és a gondolatserkentő beszélgetéseket.

Leginkább a családom türelméért vagyok hálás, mert testi jelenlétem ellenére heteken át csak néha találkoztak velem.

## Önéletrajz

1980-ban születtem Gyergyószentmiklóson.

1995-től a csíkszeredai Nagy István Zene és Képzőművészeti Líceumba jártam, itt érettségiztem 1999-ben, szobrászat és kerámia szakokon.

2000-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrász szakos hallgatója lettem, mestereim Farkas Ádám és Karmó Zoltán voltak.

2002-ben építettem egy nagy méretű falevél installációt az egyetem aulájában, melynek jelentős sikere volt, Vadász György építész díját, később Samu Géza Díjat is kaptam érte.

2003-ban az Országos Tudományos Diákköri Konferencián III. helyezést értem el, ugyanebben az évben Köztársasági Ösztöndíjat is szereztem.

2004-ben Erasmus Ösztöndíjjal négy hónapot töltöttem a milánói Accademia di Belli Arti di Brerán; egy 2002 és 2004 között faragott életnagyságú márvány akttal megnyertem a Ludwig díjat, és újabb tanulmányi utat tettem Olaszországba és Spanyolországba.

2005-ben a Gemine Muse projekt keretében a velencei Museo Civico della Storia Naturale gyűjteményébe került egy munkám.

2006-ban megbíztak egy Szent István szobor faragásával szülővárosomban, ezen megszakításokkal évekig dolgoztam, tíz évvel később avatták fel.

2007-ben a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem főépületének homlokzatán a Vegyészet allegorikus szobrát rekonstruáltam fotók alapján.

2008-ban diplomáztam az epreskeri Kálváriában „Tondo” című szobrommal, amellyel elnyertem a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének diplomadíját, majd részt vettem a Magyar Nemzeti Múzeum „Reneszánsz látványtár” kiállításán; megkaptam a Kogart Kortárs Művészeti Ösztöndíjat.

2010-ben rekonstruáltam Ligeti Miklós elpusztult Déryné szobrát a Horváth-kertbe.

2010 és 2014 között a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója voltam.

2011-ben „Lilith” címmel egyéni kiállításom volt a Magyar Képzőművészeti Egyetem Parthenón-fríz Termében, ez a szobrom szerepelt a Kogart Kortárs Művészeti Gyűjtemény budapesti és pozsonyi kiállításain, és 2015-ben a Múcsarnok „Itt és most” Nemzeti Szalon kiállításán, 2017-ben az „Ég és föld között” kiállításon a Várkert Bazárban

2013 és 2016 között a Kossuth téri Andrassy emlékmű rekonstrukcióján dolgoztam Engler Andrással és Meszlényi Jánossal együtt, ennek kapcsán 2014-ben a Magyar Művészetért díjban részesültem Engler Andrással közösen.

2016 októberétől folyamatban van a doktori fokozatszerzési eljárásom.

2018 februárjától a Magyar Képzőművészeti Egyetem Szobrász Tanszékének oktatója vagyok.