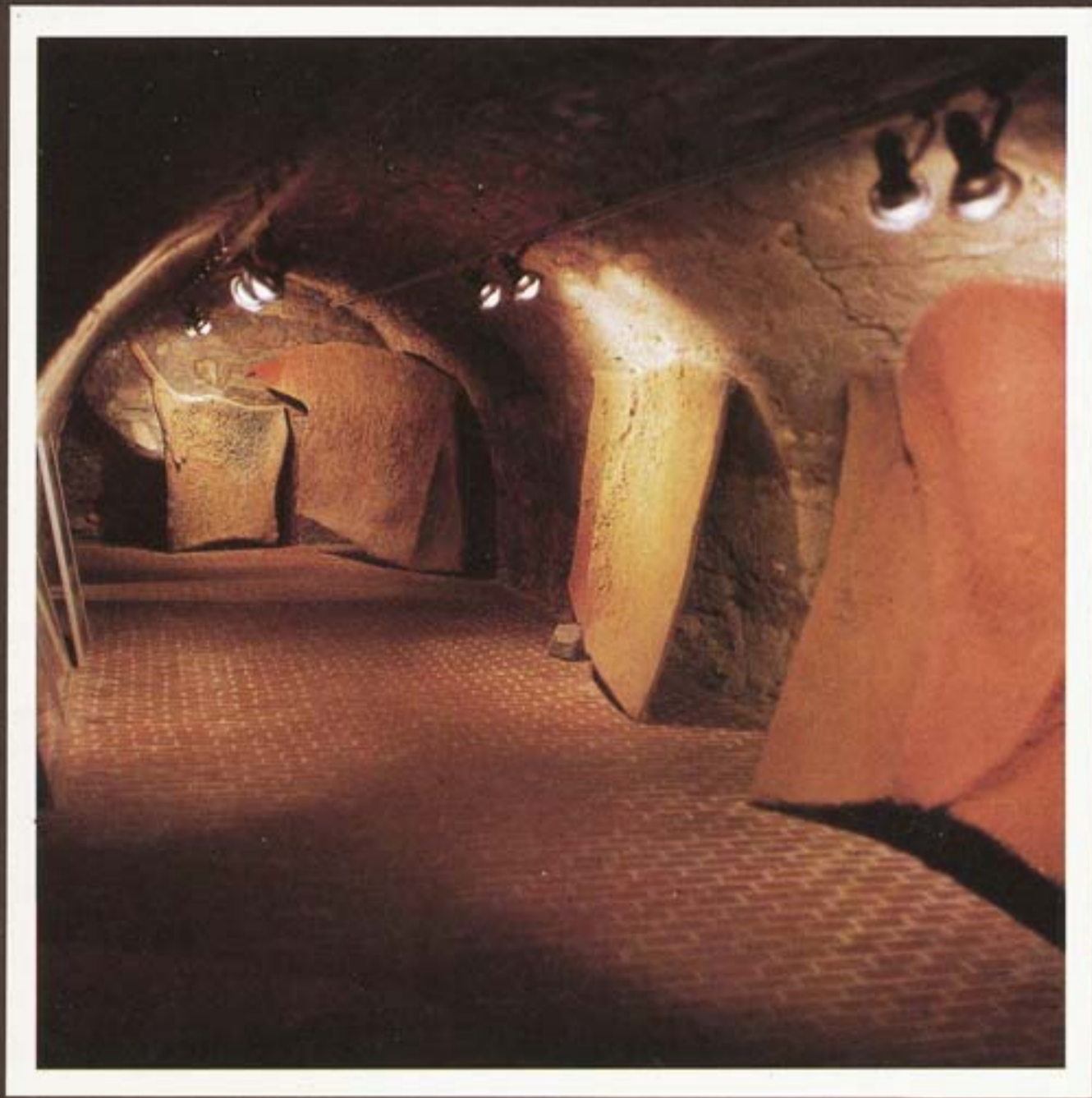


# Z Á B O R S Z K Y





# Z Á B O R S Z K Y

Dr. Hegyi Lóránd  
és Lányi András szövegével

Text by Lóránd Hegyi  
and András Lányi

Text von Lóránd Hegyi  
und András Lányi





Lányi András:

## Záborszky Gábor képei

A múlt feneketlen kútjából gipszbúvár merül fel.

Fején PVC-fürdősapka lenyomatát viseli. Szája levegő után tátog: kiáltani vagy énekelni készül. Különös mozdulatot tesz a kezével: talán egy távozó pillanatnak int; meg akarja ragadni, hogy visszatartsa. A pillanat eltűnik, ő úgy marad. Ebben a helyzetben idézi fel emlékezetünk képfényező gépe a nosztalgia illanó fényének megvilágításában; hiába tiltakozik ellene, mondván: „Ha énekelni és kiáltani akartam, hová lett az a rengeteg levegő, ami belém szorult?” Hiába emeli fel a karját védekezőleg: „Kérem, ne fényképezzenek!”, vagy „Kérem, ne sokszorosítsanak!”, vagy „Kérem, ne magyarázzanak meg!” — kérése nem talál meghallgatásra.

Kificamodott pózait, megbicsaklott következetességét, a világnézetén keletkezett nyílt törést óvatosan gézpólyába helyezik, gipszágyra fektetik: körvonalai megkötnek; körvonalai leválnak róla; véletlenjei szoborrá merevednek.

Balesete végzetesnek bizonyul: jelentéssel ruházza fel. Ha már úgyse változhat soha többé, nem lehet valami mássá, gondolja magában, legalább jelenteni fogja azt, ami eddig volt. Igaz, így még a fölémelt karját se engedheti le többé, viszont ezentúl fenyegetően tátva maradt száját se lehet befogni. Úgy, ahogy van: megörökítették.

De miféle pillanatban készült ez a háromdimenziós pillanatsfelvétel? És kiről? A megörökítő eljárás úgynevezett stílusjegyei valószínűsítik, hogy ez a pillanat a hatvanas évek második felében következett be. Ám leplezzük le a szobrot: áruljuk el, hogy csupán felidézi azt, aminek lenni látszik: a megkövült múltat, s nem a gipsz, hanem az emlékezet rögzítette abban a kényelmetlen állapotban, amelyben egy évtizeddel később, 1978-ban a gipsz testére száradt. S ilyenformán maga a modell, az élő alak, akinek lenyomatát megőrizte, ugyancsak másolat, mert egy képzelt

András Lányi:

## Die Bilder Gábor Záborszky's

Aus dem bodenlosen Brunnen der Vergangenheit taucht ein Gipstaucher auf.

Auf dem Kopf trägt er den Abdruck einer PVC Badehaube. Sein Mund schnappt nach Luft: er schickt sich an zu schreien oder zu singen.

Mit seiner Hand macht er eine sonderbare Bewegung: vielleicht winkt er einem vergehenden Augenblick; er will ihn fassen, um ihn zurückzuhalten. Der Augenblick ist verschwunden, er ist in dieser Stellung geblieben. In dieser Stellung ruft ihn der Bildglanz-Apparat der Nostalgie, in der Beleuchtung ihres Blitzlichtes, in unser Gedächtnis; umsonst wehrt er sich dagegen, indem er sagt: „Wenn ich singen und schreien wollte, wo ist die viele Luft, die in mich gepresst war, hingekommen?“ Umsonst hebt er abwehrend die Arme: „Bitte, photographieren Sie mich nicht“, oder „Bitte, vervielfachen Sie mich nicht“, oder „Bitte, erklären Sie mich nicht“ — seine Bitte findet kein Gehör.

Seine verrenkten Posen, seine verstauchte Beharrlichkeit, der in seiner Weltanschauung entstandene offene Bruch wird vorsichtig in Gips gewickelt, er wird aufs Gipsbett gelegt: seine Umrisse erstarren; seine Umrisse lösen sich von ihm; seine Zufälle erstarren zu Statuen.

Sein Unfall erweist sich als verhängnisvoll: er gewinnt Bedeutung. Wenn er sich sowieso nie mehr ändern kann, nicht etwas Anderes werden kann, denkt er sich, wird er wenigstens bedeuten, was er bis jetzt war. Es ist wahr, dass er so nicht einmal mehr seinen erhobenen Arm fallen lassen kann, doch kann von nun an sein drohend offen gebliebener Mund auch nicht mehr zugehalten werden. So, wie er ist: er ist verewigt worden.

Doch in welchem Moment wurde von ihm diese dreidimensionale Momentaufnahme gemacht? Und wen zeigt sie? Die sogenannten Stilmerkmale des Verewi-

András Lányi:

## Gábor Záborszky's paintings

Out of the unfathomed deep of the past, a plasterdiver emerges.

On his head a plastic swimming-cap has left its imprint. His mouth is gaping for breath: he wants to cry out or sing.

His hand gestures in a strange way: may he be waving to a passing moment, in an attempt to retain it? The moment flees and he remains: it is in this position that his figure is exposed onto the negative of our memory by the flashlight of nostalgia. In vain he protests: “If I wanted to sing or cry where is all the air pressed into me?” In vain he lifts his arm in that gesture of self-defence: “Please, do not photograph me!” or “Please, do not multiply me!” or “Please, do not explain me!”—his request goes unheard.

His distorted poses, broken steadfastness and the open fracture suffered on his ideological parts are carefully dressed in gauze and laid out on a plasterbed: his outlines solidify, his outlines come off him, his incidental position stiffens into a statue.

This accident proves to be fatal for him: he has got a meaning. If I cannot change anymore—he thinks—if I can never be anything else, at least I shall signify that I have been. In fact, he will be forever unable to let his lifted arm down, however, his threateningly opened mouth cannot be stopped, either. This is the state he was caught in.

In which moment was then, this three-dimensional snapshot taken? And who is the subject? Stylistic marks of the representation procedure make it probable that the moment in question is the late 1960s. Let us unveil the statue and reveal that it only conjures up what it seems to be: the solidified past, and it is not plaster but memory that immobilised it in that uncomfortable position in which some ten years later, actually in 1978, the plaster dried on his body. And thus the model himself is a copy, too, chosen ten



múltbeli személyt utánoz, akinek a helyére beállt egy régen lefújt mérkőzés vesztés csapatába; így az őt másoló panoptikumi gipszfigura egy másolat másolata. Előttünk azonban még csak nem is ez a gipszlenyomat áll, hanem annak fotográfált képmása, úgy, ahogyan Záborszky Gábor festménye tárgyául választotta. A fotográfia egy film kinagyított képkockája, olyan film részlete, amely egy nem létező múltbeli filmet imitál, amely egykorú híradással szolgált volna a létre nem jött műalkotás keletkezésének körülményeiről. A nem létező film kockáiról Záborszky átmásolja képeire a képzett modell rekonstruált gesztusának gipszlenyomatát, ráadásul így a saját rekonstrukcióját rekonstruálja, és a saját imitációját imitálja, hiszen a gipszfigurát is ő készítette, amely ezzel a többszörösen fiktív közvetítéssel egy imaginárius múlt kísérteteként jelenik meg előttünk.

Ahogy így előttünk áll, meglátszik rajta, hogy utóéletében sem vitte sokra. Nem volt szerencséje. Hiszen ennyi átírás után nyugodtan lehetne akár haladó hagyomány egy tankönyvben; ennyire deformálva egy köztéren is megállná a helyét; ennyi hamisítás árán példaképül is állhatna az utókor előtt. Ahogy egy feltételes múlt idő többszörös idézőjelében megjelenik előttünk, látszik, hogy a ráakódott gipsz- és jelentésrétegek alatt nem tartalmaz semmi valóságosat: hogy még jelképeként sem tartanak rá igényt: önmagára van utalva, önmagára utal. Benne a felidézés, közvetítés és visszatükrözés stádiumai egymást idézik fel, egymást közvetítik és tükrözik vissza. Így nyeri el ábrázolása a festményeken művészi értelmét: a tárgyat vesztett kifejezés, a valóságot vesztett visszatükrözés, az önmagát közvetítő közvetítés, a saját értelmére kérdező értelmezés modelljévé válik, amelyet a kiindulópont beláthatatlansága megfoszt a végső nyugvópont kilátásától: melyet éppen ezért végtelen folyamatként kell elgondolnunk.

E folyamat természetére utal az egyik képen az áttetsző, kristálytisztá műanyag tócsába fagyott őszi falevél is: a holt rész eleven egészére utal. Az élet minden stá-

gungsverfahrens lassen und annehmen, dass dieser Augenblick in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre erfolgt ist. Doch enthüllen wir die Statue: verraten wir, dass sie nur daran erinnert, was sie zu sein scheint: an die versteinerte Vergangenheit, und nicht der Gips, sondern das Gedächtnis hat sie in dem unbequemen Zustand, in dem ein Jahrzehnt später, 1978, der Gips auf ihrem Körper erstarrte, festgehalten. Und auf diese Weise ist das Modell selbst, die lebende Figur, deren Abdruck sie bewahrt, ebenfalls eine Kopie, da sie eine imaginäre Person aus der Vergangenheit nachamt, an deren Stelle sie — in die geschlagene Mannschaft eines längst abgeblasenen Wettkampfes-getreten ist; also ist die, jene kopierende Panoptikumgipsfigur, die Kopie einer Kopie. Vor uns steht aber nicht einmal dieser Gipsabdruck, sondern dessen photographiertes Abbild, so, wie dies von Gábor Záborszky als Gegenstand seines Bildes gewählt wurde. Die Photographie ist das vergrößerte Einzelbild eines Filmes, das Detail eines Filmes, der einen nicht-vorhandenen Film der Vergangenheit imitiert, einen, der mit zeitgenössischer Kunde von den Umständen des Entstehens des nicht-zustandegeworbenen Werkes gedient hätte.

Von den Einzelbildern des nicht-vorhandenen Filmes kopiert Záborszky den Gipsabdruck der rekonstruierten Geste des imaginären Modells auf seine Bilder, noch dazu rekonstruiert er auf diese Weise seine eigene Rekonstruktion und imitiert seine eigene Imitation, da ja auch die Gipsfigur von ihm gefertigt wurde, die dadurch mit mehrfach fiktiver Vermittlung als Geist der imaginären Vergangenheit erscheint.

So wie sie vor uns steht, sieht man es ihr an, dass sie es auch in ihrem Nachleben zu nicht viel gebracht hat. Sie hat kein Glück gehabt. Nach so vielen Umschreibungen könnte sie ja auch ohne weiteres sogar fortschrittliche Tradition in einem Lehrbuch sein; in diesem Masse deformiert würde sie auch an einem öffentlichen Platz bestehen; zum Preis von so vielen Fälschungen könnte sie auch als Beispiel vor der Nachzeit stehen.

years later for the sake of a film (under the very title "Ten years later"), imitating an imaginary figure of the past, taking his place in the losing team of a match called off long ago. Thus his plaster print is the copy of a copy.

What we see, however, is not even the plaster print itself, but another copy: its photographed picture, the subject of Gábor Záborszky's painting.

The photograph is a shot taken from a sequence of that film: a sequence imitating as if it were taken from another film previously made, as a document of a happening of the late sixties. But it is not a document. It is a fake.

From the sequence of the film that was not made Záborszky transfers onto his pictures the plaster imprint of the reconstructed gesture of an imaginary model, thus reconstructing his own reconstruction and imitating his own imitation, for he himself has made the plaster print for the filmmakers, too, which appears on the picture before our eyes, through that manifold fictitious mediation, as a ghost from an imaginary past. As it stands before us, it clearly shows that it has not made much of its afterlife. It had no luck. For, after so much transformation, it might well serve as a "progressive tradition" in a schoolbook. So much deformed, it might be erected on a public square. At so much falsification it could be set up as model for posterity.

It is to be seen that, below the layers of plaster and meaning, it has nothing real, that it is not wanted even as a symbol, referring to nothing but itself. In it, stages of visualisation, mediation and reflexion visualise, mediate and reflect one another. It becomes a pattern of expression having lost its object, of reflection having lost its reality, of self-mediating mediation, and of interpretation questioning its own meaning. Its inconceivable starting-point has deprived it of any conceivable final point of rest, therefore, it has to be conceived as an unending process.

The nature of that process is indicated also by the autumn leave in one of Záborszky's picture, frozen in a transcendent





**Képkapcsolás**

*1979, 100×150 cm fotóvászon, poliészter, föld*

*Janus Pannonius Múzeum Modern  
Képtára, Pécs*

**Bildverbindung**

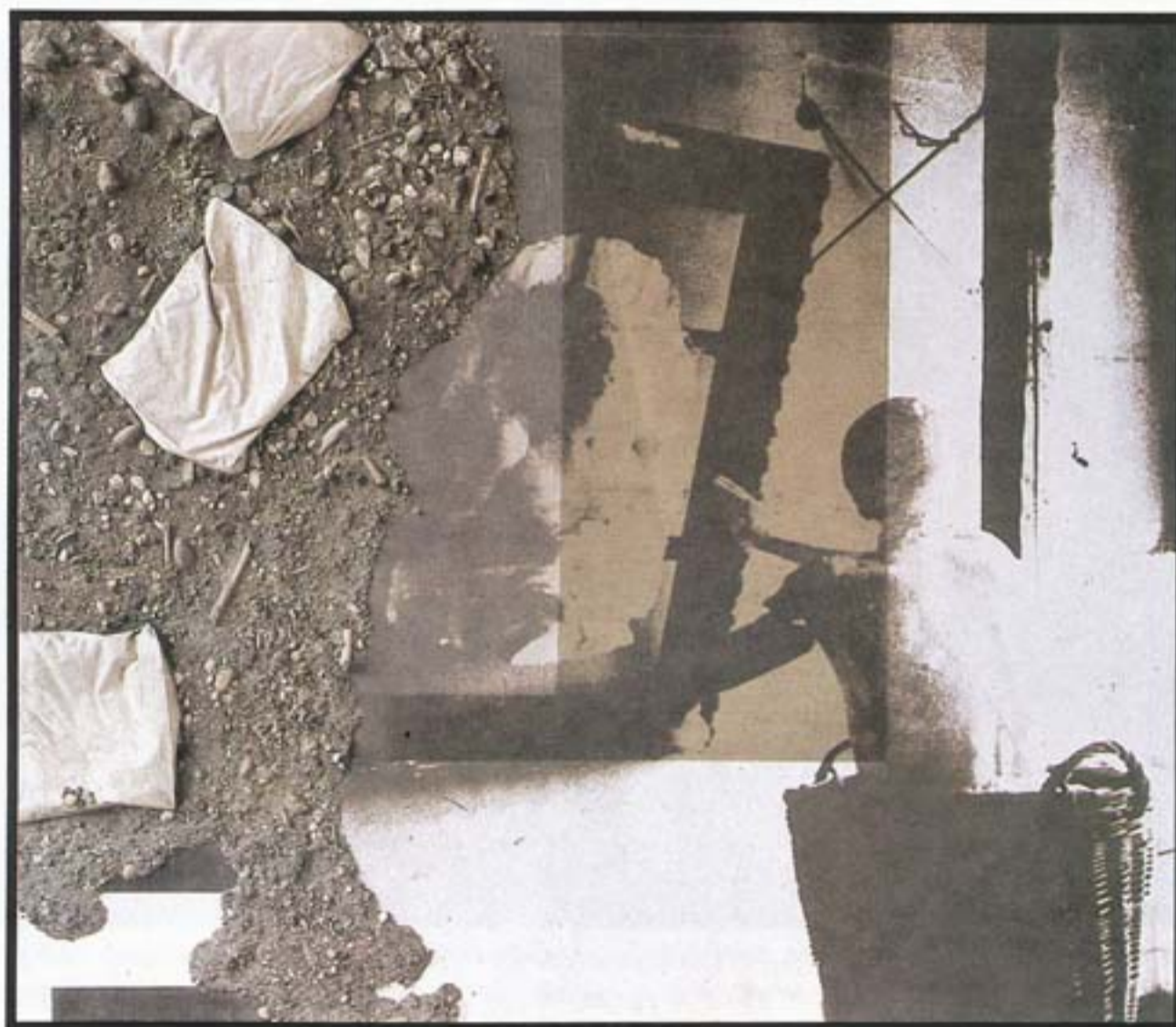
*1979, 100×150 cm Photoleinwand,  
Polyester, Erde*

*Moderne Bildergalerie des Janus  
Pannonius Museums, Pécs*

**Picture Connection**

*1979, 100–150 cm photo canvas,  
polyester, earth*

*Modern Picture Gallery of the Janus  
Pannonius Museum, Pécs*



Szállj le a felhőmről  
1978, 110×130 cm fotóvászon, poliészter,  
gipsz, föld  
Szombathelyi Képtár

Steig ab von meiner Wolke  
1978, 110×130 cm Photoleinwand,  
Polyester, Gips, Erde  
Bildergalerie, Szombathely

Get off My Cloud  
1978, 110–130 cm photo canvas,  
polyester, earth  
Picture Gallery, Szombathely





Eső után köpönyeg  
1978, 140×110 cm fotóvászon, poliészter,  
nejlon, föld  
Nemzeti Múzeum Képtára,  
Wrocław

Regenmantel nach dem Regen  
1978, 140×110 cm Photoleinwand,  
Polyester, Nylon, Erde  
Bildergalerie des Nationalmuseums,  
Wrocław

Raincoat after Rain  
1978, 140—110 cm photo canvas,  
polyester, nylon, earth  
Picture Gallery of the National  
Museum, Wrocław



diuma jelentéssel bír: egy előző állapot elmúlását jelenti. Minden halál: jelhagyás; minden jelalkotás halála annak, ami eleven volt.

*(Elhangzott: Stúdió Galéria, Budapest, 1980. január)*

Wie sie in mehrfachen Anführungszeichen einer bedingten Vergangenheit vor uns erscheint, sieht man, dass sie unter den aufgelagerten Gips- und Bedeutungsschichten nichts Wirkliches in sich hat: dass an sie nicht einmal als Symbol von Irgendetwas Anspruch erhoben wird: sie ist auf sich selbst angewiesen, sie weist auf sich selbst. In ihr rufen die Stadien der Erinnerung, Vermittlung und Widerspiegelung einander ins Gedächtnis, sie vermitteln und widerspiegeln einander. Auf diese Weise gewinnt ihre Abbildung auf diesen Gemälden ihren künstlerischen Sinn: sie wird zu dem seinen Gegenstand verlorenen Ausdruck, der die Wirklichkeit verlorenen Widerspiegelung, der sich selbst vermittelnden Vermittlung, dem Modell der ihren eigenen Sinn befragenden Sinndeutung, der durch die Unübersehbarkeit des Ausgangspunktes, der Aussicht des endgültigen Ruhepunktes beraubt wird: die wir uns gerade deshalb als unendlichen Vorgang vorstellen müssen.

Auf die Natur dieses Vorganges deutet auf einem der Bilder auch das in eine durchscheinende, kristallklare Kunststoffpfütze gefrorene Herbstblatt: es deutet auf das lebendige Ganze des toten Teiles. Jedes Stadium des Lebens hat seine Bedeutung: es bedeutet das Dahinschwinden eines früheren Zustandes. Jeder Tod ist: das Hinterlassen eines Zeichens; das Schaffen eines Zeichens ist jeweils der Tod dessen, was lebeding war.

*(Eröffnungsrede, „Studio“ Galerie, Budapest, Januar 1980)*

crystal-clear plastic puddle: the dead detail points towards the living whole.

Every stage of life carries a meaning: it marks the passing of the very previous stage. Every death is: leaving a mark. Leaving a mark is the death of something once alive.

*(Opening speech, "Studio" Gallery, Budapest, January, 1980)*



Hegyi Lóránd:

## „Költők szenvedése . . .”

Záborszky Gábor grafikai lapjaihoz

Az 1980—82-es hűvös, visszafogott, mértéktartóan szűkszavú, fekete-fehér-szürke festménysorozatok után sajátos szemléleti és stílusbeli változások tanúi lehetünk Záborszky Gábor művészetében. A homogén fehér vászonfelületek nyugalma eltűnik, s a szigorúan meghatározott szerkezeti összefüggések egyértelműsége felbomlani látszik. A képfelületbe illesztett fotók zártsága fellazul, asszociációik köre kibővül. Megmozdul ismét a faktúra, a súlyos és sejtelmes földanyag: s hol fájdalmasan repedezett, szikkadt, kopár, élettelen síksággá, hol felsebzett, felszaggatott mezővé, hol pedig nyomasztóan súlyos, sötét, mindent elnyelő masszává, gyilkos mocsárrá lényegül át. Gesztusok és elcsöppenő, lecsurgó, képlékeny festékfoltok jelennek meg, sárra, vérre, kegyetlen és kézzelfogható realitásokra, pusztulásra utaló, érzékletes formák. Feloldhatatlan ellentéttel feszülnek egymásnak a selymes fehér és a durva, vaskos, nehéz fekete felületek. S a bársonyos felületű fehér papíron súlyos teherként nehezdednek az emberi írás jelei: a költők sorai.

Mert ezek a sorok a halál megérzéséről, az ember lealacsonyításának poklairól, a betegség és a szenvedés legsötétebb pillanatairól, a reménytelenségről tudósítanak: a reménytelenség súlya az, amitől a reszkető kézzel, tompa ceruzával papírra vetett, alig olvasható sorok olyan iszonyatosan súlyossá, elviselhetetlenül nehéz teherré válnak.

Záborszky lapjain két szélsőséges póluson jelenik meg a lét és a nemlét képi metaforája: az emberi írás és a tompa, sötét, súlyos föld végleteiben. Mert az írások költők sorai: Babits és Radnóti versei, feljegyzései. Egyiket a borzalmas betegség, másikat a még borzalmasabb háború, a szellem betegsége, a faszizmus ragadta el. Finom, törékeny, érzékeny egyéniségük a kiszolgáltatottság leggyötrelmesebb pillanataival kellett hogy találkozzon. S a költők szenvedése a mindenkori emberi

Lóránd Hegyi:

## „Dichterleiden . . .”

zu den graphischen Blättern  
Gábor Záborszky

Nach den kühlen, zurückhaltenden, gemässigt wortkargen, schwarz-weiss-grauen Gemäldeserien der 1980—82-er Jahre, können wir in Gábor Záborszky's Kunst Zeugen einer eigenartigen Anschauungs- und Stilwandlung sein. Die Ruhe der homogenen weissen Leinwandoberflächen verschwindet, und die Eindeutigkeit der streng bestimmtem konstruktiven Zusammenhänge scheint sich aufzulösen. Die Geschlossenheit der in die Bildoberfläche eingefügten Photos lockert sich auf, der Assoziationskreis erweitert sich. Die Faktur, die schwere und geheimnisvolle Erdmaterie kommt wieder in Bewegung: und einmal wird sie zum schmerzhaft rissigen, ausgedorrten, kahlen, leblosen Flachland, ein andermal zum läderten, aufgerissenen Feld, wieder ein andermal aber zur drückend schweren, dunklen, alles verschluckenden Masse, zum mörderischen Morast. Es erscheinen Gesten und abtrofende, herabrinrende, plastische Farbflecke, auf Kot, Blut, unbarmherzige und handgreifliche Realitäten, Verderben deutende, sinnfällige Formen. In unauflösbarem Gegensatz stemmen sich die seidig-weissen und die groben, schwerfälligen, schweren schwarzen Flächen gegeneinander. Und auf dem samtflächigen, weissen Papier lasten als schwere Bürde die Zeichen der menschlichen Schrift: die Zeilen der Dichter.

Denn diese Zeilen geben Kunde über Todesempfindung, über die Höllen der Erniedrigung des Menschen, über die finstersten Augenblicke von Krankheit und Leiden, über Hoffnungslosigkeit.

Auf Záborszky's Blättern erscheint die Bilder-Metaphore des Seins und Nichtseins auf zwei extremen Polen: in den Extremen der menschlichen Schrift und der dumpfen, finsternen, schweren Erde. Denn die Schriften sind Zeilen von Dichtern: Gedichte, Aufzeichnungen von Babits und Radnóti. Der Eine wurde von der

Lóránd Hegyi:

## “Poets' Anguish . . .”

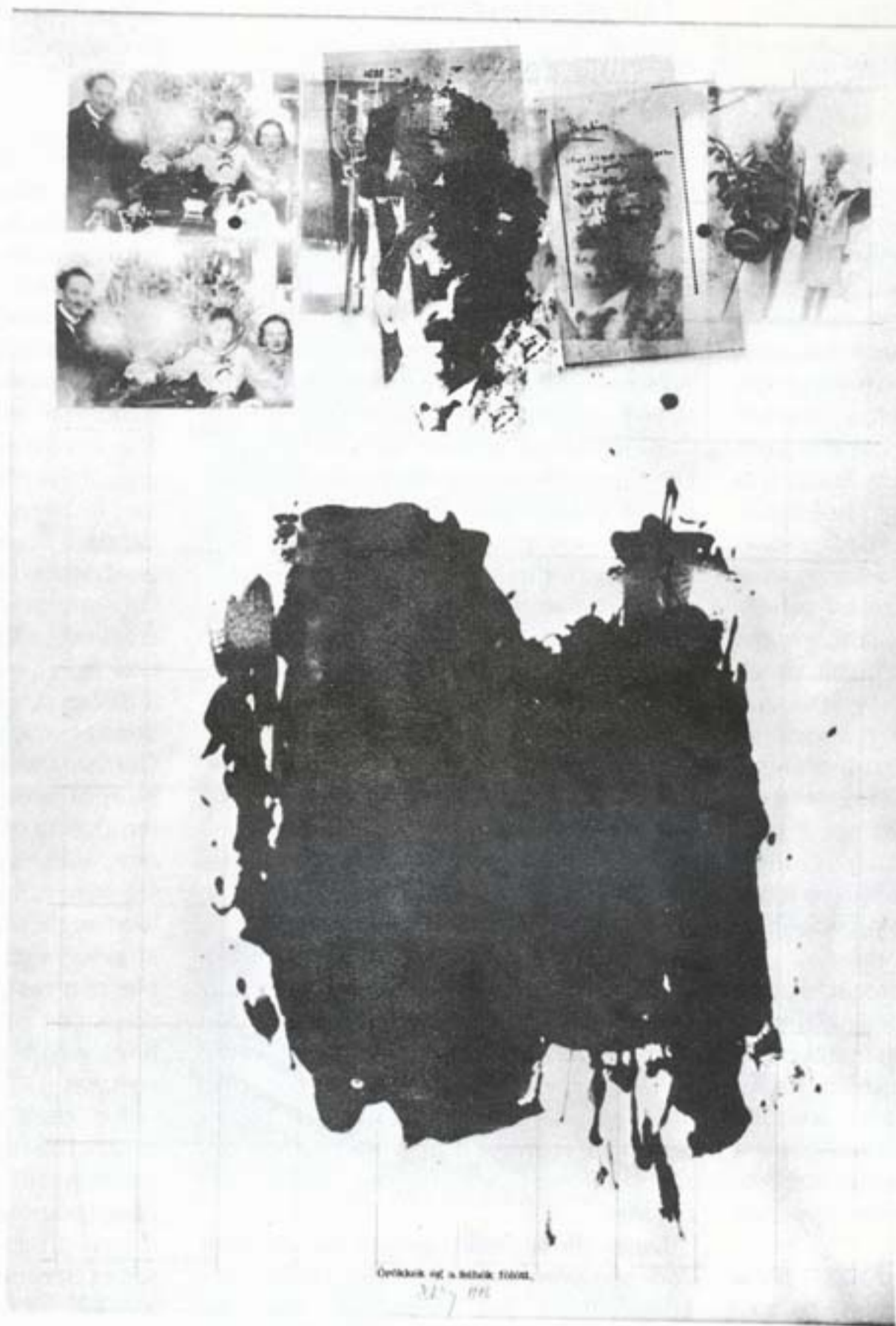
to Gábor Záborszky's *Graphic Leaves*

After the cool, restrained, moderately reticent, black-white-grey serie of paintings made in the years 1980—82, we can witness strange changes of artistic approach and style in Gábor Záborszky's art. The tranquillity of the homogeneous white surface of the canvas disappears, and the monotony of the strictly defined structural relations seems to dissolve. The enclosed character strict composition of the photos set into the picture surface loosens, the circle of associations expands. Facture, the heavy and ominous earth material gets moving again; it transubstantiates now into a painfully cracked, arid, devastated, lifeless plain, now into a wounded, torn field, now into a distressingly heavy, dark mass, a murderous morass devouring everything. Gestures and dripping, trickling, plastic blots of paint appear, perceptible shapes, reminding of mud, blood, cruel and obvious realities and of destruction. With insolvable contrast are the silky white and the rough, bulky, heavy black surfaces are strained against each other with insolvable contrast. And, like a heavy burden, the signs of human writing: the poets' lines weigh on the velvety white paper-surface.

For these lines suggest the feeling of death, the hell of humiliation, the darkest moments of disease and suffering, about hopelessness: the weight of hopelessness renders the hardly legible lines, written in trembling hand and blunt pencil so terribly heavy, and causes them to become such an unbearably heavy burden.

In Záborszky's leaves, the picture metaphor of existence and non-existence appears at two extreme poles: in the extremities of human writing and the blunt, dark, heavy earth. For the writings are poets' lines: poems, notes of Babits and Radnóti. One of these poets was wrenched by a terrible disease, the other by the even more terrible war, the disease



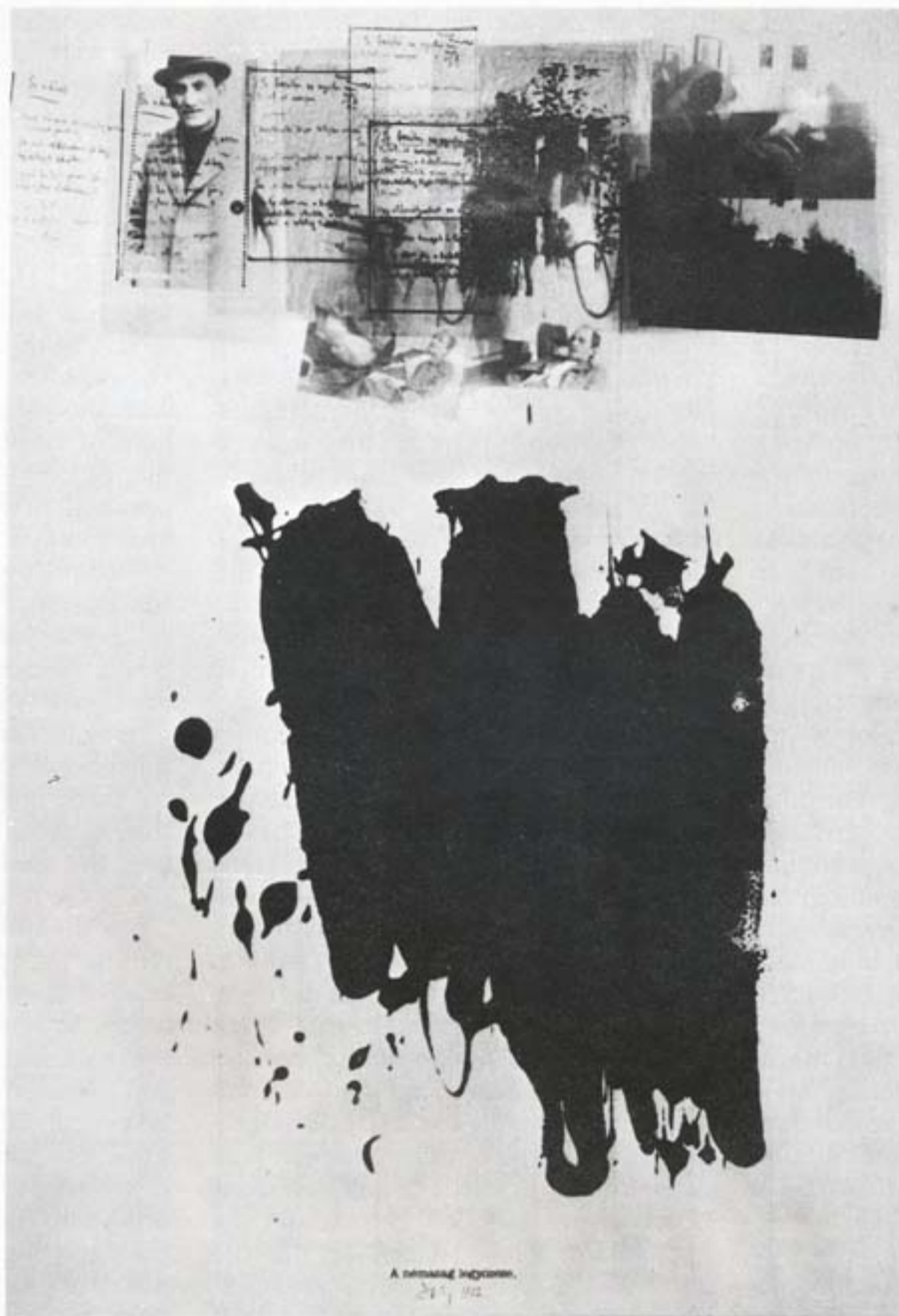


Babits-sorozat, 1983  
2. Örökkék ég a felhők felett  
100x70 cm, kollázs  
Petőfi Irodalmi Múzeum,  
Budapest

Babits Serie, 1983  
2. Ewigblauer Himmel über den Wolken  
100x70 cm, Collage  
Petőfi Literarisches Museum,  
Budapest

Babits series, 1983  
Above the Clouds an Everblue Sky  
100x70 cm, Collage  
Petőfi Museum for Literature,  
Budapest





Babits-sorozat, 1983  
3. A némaság legyőzése  
100x70 cm, kollázs  
Petőfi Irodalmi Múzeum,  
Budapest

Babits Serie, 1983  
3. Überwindung der Stummheit  
100x70 cm, Collage  
Petőfi Literarisches Museum,  
Budapest

Babits series, 1983  
3. Overcoming Dumbness  
100x70 cm, Collage  
Petőfi Museum for Literature,  
Budapest



szervedés megrázó és felkavaró üzeneteit juttatta el hozzánk, a szenvedés palackba zárt üzeneteit: a verseket és töredékeket.

A kusza, alig olvasható, elmosódott és zaklatott sorok, szavak, betűk az emberi szellem, a személyiség, az intellektuális lét jelei, a költők „adománya” — mely ebben a rettenetesen szélsőséges helyzetben azonosul magának a létezésnek, magának az ember, a költő fizikai létének jeleivel. Mert a költők, amíg éltek, írtak: s csak addig írhattak, amíg még élhettek.

Az írások tehát a szellemi létezés, az igazi emberi lét szimbólumai, melyek a személyesség legközvetlenebb hordozói: akár az arcról készített maszk, melynek hátborzongató élethűsége a személyes vonások legpontosabb megörökítésén alapul. De az írás még ennél is több, mert élő; az írás szelleme, a sorokban kifejeződő gondolatok szellemisége teszi élővé.

S a fekete, súlyos, mindent maga alá temető massa, a koporsót és a jeltelen tömegsírokat beborító, a szörnyűségeket elrejtő föld maga a semmi, maga a felejtés sötétsége, maga az eszmélés nélküli, a személytelen és öntudatlan, mozdulatlan nemlét. Mert Záborszky lapjain a vastag föld-anyag nyomasztó tömege zúdul a törékeny emberi sorokra, az átlényegített, halványan felderengő, a messzeségbe tűnt béke és a visszahozhatatlan boldogság képeit megörökítő fotókra, a „klasszikus örömök” és a „bölcshoztatások” soha vissza nem térő meghittségét magukon hordó amatőr felvételekre. Mert Babitsék karácsonyfája, vagy az esztergomi „örökkék ég” ugyanazt az örök emberi vágyakozást tartalmazza: vágyakozást a belső nyugalom, a lelki béke után, a meghitt emberi kapcsolatok után, a legmélyebb értelemben vett szeretet harmóniája után, a szellemi alkotás és gondolat szabadsága után. A csalatkozott, reményeit vesztett, önmagát kereső, elszigetelt és súlyos lelkiismereti kérdésektől gyötört Babits, akinek „szikár alakjába” mi már belelátjuk a borzalmas halált — ahogy Radnóti félszeg mosolyát sem tudjuk úgy nézni már, mintha nem történt volna meg a borzalom —, a túlexponált, megsáruult, elmosódott amatőr felvételeken olyan fájdalmas intimitással tűnik

schrecklichen Krankheit, der Andere vom noch schrecklicheren Krieg, der Krankheit des Geistes, dem Faschismus dahingerafft. Ihre feine, zerbrechliche, sensible Persönlichkeit musste mit den qualvollsten Augenblicken des Ausgeliefertseins zusammenstossen. Und das Leiden der Dichter liess uns die erschütternde und ergreifende Kunde des jeweiligen menschlichen Leidens zukommen, die in Flaschen verschlossene Kunde des Leidens: die Gedichte und Bruchstücke.

Die wirren, kaum leserlichen, verwischten und gehetzten Zeilen, Wörter, Buchstaben, sind die Zeichen des Menschengemachten, der Persönlichkeit, des intellektuellen Seins die „Gabe“ der Dichter — die in dieser furchtbar extremen Lage eins wird mit dem Dasein, mit den Zeichen der physischen Gegenwart des Menschen, des Dichters selbst. Denn die Dichter schrieben, solange sie lebten: und nur solange konnten sie schreiben, wie sie leben durften.

Und die schwarze, schwere, alles unter sich begrabende Masse, die, Sarg und unbezeichnete Massengräber bedeckende, die Qual verbergende Erde selbst ist das Nichts, die Finsternis des Vergessens selbst, das nie zu Bewusstsein erwachende, unpersönliche und unbewusste, unbewegliche Nichtsein selbst. Denn in Záborszky's Blättern egiesst sich die drückende Masse der dicken Erdmaterie auf die zerbrechlichen, von Menschenhand geschriebenen Zeilen, auf die — die Bilder des umgewandelten, blass dämmernenden, in die Ferne entschwundenen Friedens und der Unwiederbringlichkeit des Glückes verewigenden Photos, auf die Amateuraufnahmen, denen das nie wiederkehrende Idyll „klassischer Freuden“ und „weisen Weintrinkens mit Freunden“ innewohnt. Denn der Weihnachtsbaum der Babits-Familie, oder der „ewigblaue Himmel“ von Esztergom beinhalten die selbe menschliche Sehnsucht: Sehnsucht nach innerer Ruhe, nach Seelenfrieden, vertrauten menschlichen Beziehungen, nach Liebesharmonie im tiefsten Sinne des Wortes, nach Freiheit des geistigen Schaffens und nach Gedankenfreiheit. Der enttäuschte, jede

of spirit, fascism. Their fine, fragile, sensitive character was confronted with the most agonizing moments of defencelessness. And through the poets' agonies we have received the most moving and upsetting messages of human suffering, the bottled messages of anguish: the poems and fragments.

The disorderly, hardly legible, blurred and distracted lines, words, and letters are signs of human spirit, personality, intellectual existence, the poets' "gift"—which, in this terribly extreme situation, becomes identical with existence itself, with the signs of the physical being of man, of the poet. Because poets were writing as long as they lived: and they were only able to write as long as they were allowed to live.

Thus their writings are symbols of spiritual existence, or true human existence, and they are the most immediate bearers of the personality: in the same way as the mask shaped after the face, the ghastly lifelikeness of which is based on the most accurate depicting of the personal traits. But writing is even more than that, because it is alive: the spirit of writing, the spirituality of thoughts expressed in the lines, fill it with life.

And the black, heavy mass burying everything, the earth covering coffin and unmarked common graves alike, the earth hiding all horrors—is nothingness itself, the darkness of forgetting, impersonal and unconscious, immobile non-existence, never recovering consciousness. For on Záborszky's leaves, the heavy-weighting mass of thick earth is pouring over fragile human lines, over photos depicting transsubstantiated, palely dawning peace which has vanished into far distance, and irretrievable happiness; it is pouring over amateur photos showing the irretrievable intimacy of "classical pleasures" and "drinking parties with friends". Because the Christmas tree of the Babits family and the "eternally blue sky" of Esztergom contain the same eternal human longing: longing for inner tranquillity, spiritual peace, warm human relations, the harmony of love in its deepest sense, freedom of



elénk, az emberi létezés esendőségének és törékenységének olyan elviselhetetlen nyilvánosságával, hogy ez megsejteti velünk a költészetet magát: a pillanatnyi és bizonytalan létből valami abszolút és döbbenetesen teljeset teremtő szellemi tettet, aminek kockázatossága és mindent egy tétre feltevő merészsége megfoszthatja a költőt saját boldogságától is. A fotók és az írásfragmentumok motívumai mindezeknek az ellentmondásos kérdéseknek a felidézései. Záborszky minden lapon utal ugyanakkor a másik pólus állandó, fenyegető jelenlétére: a halál, a pusztulás, a kín és a szenvedés komor előjelei tűnnek fel a Babits-lapok jelentésvilágának meghatározó elemeiként.

Záborszky gyakran él az ismétlés adta lehetőségekkel. Babits „beszélgetőfüzeteinek” egyes lapjait többször helyezi el egymás mellett, mégpedig úgy, hogy a rettenetes betegségben szenvedő költő emberi és költőként való szellemi létének sajátos viszonyára utaljon ezzel. A „beszélgetőfüzetek” egyes szavai, melyek csupán egy-egy adott pillanat, adott szituáció szülöttei voltak, a „némaság legyőzésének” szimbolikus kifejezőivé válnak. A haldokló által feljegyzett szavakra félelmetes, fenyegető, követelőző hatalomként kúszik rá a fekete, szurokszerű föld, a csorgatott fekete formák magukhoz húzzák az emberi élet jeleit, a halállal és a félelemmel viaskodó, szenvedő ember utolsó jelzéseit. A sűrű, egybefüggő, vastos földanyag — kiegészítve a fotókon megjelenő, szinte emblémaszerű orvos-és apácaalakokkal — a halál és a halottat elnyelő temető, a koporsót befogadó sír képzetét idézi.

A Babits-lapok és a Radnóti-lapok egyaránt tartalmaznak egy olyan mozzanatot is, ami összetettebbé teszi a jelentésvilágot. Gyakran megjelenik az írott szöveg és a nyomtatott szöveg egymásra rétegzése, ami egyként hat a szöveg elidegenítéséért, illetve az idő szerepére való utalásként. A Radnóti-lapok kompozíciós megoldása tömörebb: végletesebben érvényesül a tompítatlan drámaiság. A koromfekete, vastos, súlyos massa a plasztikusan kiemelkedő sárcsomókkal, föld-és kődarabokkal együtt iszonyú teher-

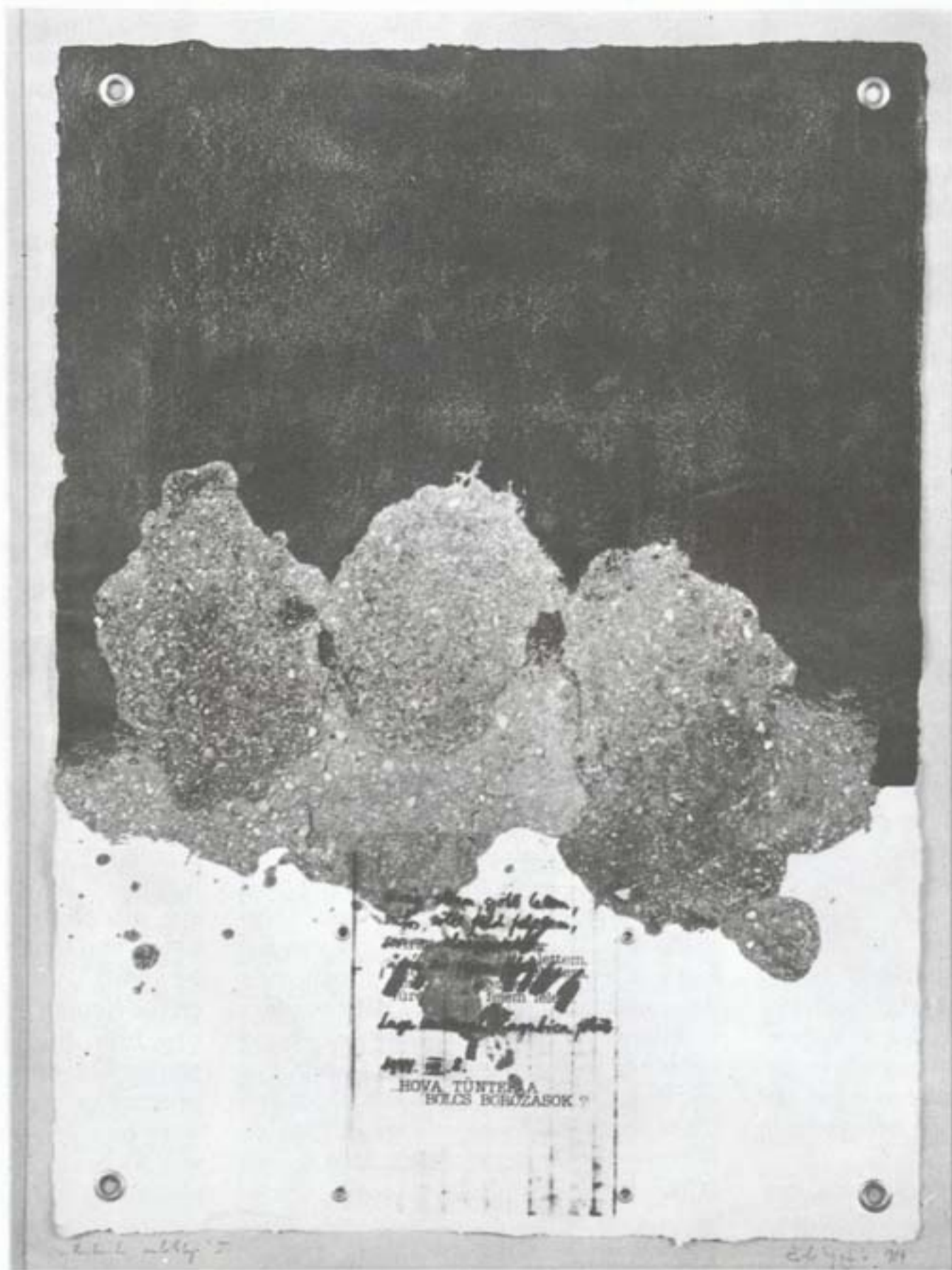
Hoffnung verlorene, sich selbst suchende, isolierte und von schweren Gewissensfragen gequälte Babits, in dessen „hagerer Gestalt“ wir schon den schrecklichen Tod sehen, — so wie wir auch Radnóti's verlegenes lächeln nicht mehr so ansehen können, als wäre das Entsetzliche nicht geschehen —, erscheint uns auf den überbelichteten, vergilbten, verwischten Amateuraufnahmen mit solch schmerzhafter Intimität mit solch unertäglicher Offenbarung der Hinfälligkeit und Zerbrechlichkeit des menschlichen Daseins, dass dies uns die Dichtung selbst ahnen lässt: etwas Absolutes aus dem momentanen und unsicheren Dasein und eine — ergreifend Ganzes schaffende — geistige Tat, deren Risiko und alles auf eine Karte setzendes Wagnis den Dichter auch seines eigenen Glücks berauben kann. Die Motive der Photos und der Schriftbruchstücke sind Heraufbeschwörungen all dieser gegensätzlichen Fragen. Záborszky deutet gleichzeitig auf jedem Blatt auf die immerwährende, drohende Gegenwart des anderen Pols: die düsteren Vorzeichen von Tod, Zerstörung, Qual und Leiden erscheinen als bestimmende Elemente der Bedeutungswelt der Babitsblätter.

Záborszky bedient sich häufig der durch Wiederholung gegebenen Möglichkeiten. Die einzelnen Blätter von Babits's „Gesprächsheften“ sind mehrmals nebeneinander gelegt, und zwar so, dass er hiemit auf die eigenartige Beziehung zwischen dem menschlichen Dasein des an der entsetzlichen Krankheit leidenden Dichters, und seinem geistigen Leben als Dichter hinweist. Einzelne Worte der „Gesprächshefte“, die bloss aus einem jeweils gegebenen Augenblick, aus einer gegebenen Situation zustande kamen, sind zum symbolischen Ausdruck „der Überwindung der Stummheit“ geworden. Auf die vom Sterbenden aufgezeichneten Worte kriecht die schwarze, pechartige Erde, wie eine Furcht erregende, drohende, fordernde Macht; die verronnenen schwarzen Formen ziehen die Zeichen des Menschenlebens, die letzten Signale des mit dem Tode und der Angst kämpfenden, leidenden Menschen, wie

spiritual creation and thought. Babits, disappointed, with all his hopes lost, trying to find himself, isolated, and tormented by serious questions of conscience, in whose “haggard figure” we can already see terrible death,—as it is also impossible to look at Radnóti's awkward smile, as if the horror had not happened—appears to us with such agonizing intimacy on the burned-up, foxed, faded amateur snapshots, with such an unbearable obviousness of human frailty and fragility that it makes us feel poetry itself: a spiritual deed, creating out of momentary and uncertain existence something absolute and perfect in an awe-inspiring way, a risky deed and daring of putting everything on one card, that might deprive the poet even of his own happiness. The motives of the photos and written fragments are the recollections of all these contradictory questions. Záborszky shows us at the same time, on each of his leaves, the constant and menacing presence of the other pole: the dark foretokens of death, destruction, pain and agony appear as decisive elements in the semantic world of the Babits leaves.

Záborszky often avails himself of the possibilities provided by repetition. Some leaves of Babits's “talking notebooks” are placed beside each other several times, and that in such a way that by this he shows us the peculiar relation between the human existence of the poet suffering from the horrible disease, and his spiritual existence as a poet. The “talking notebooks” contain some words which were merely born at one or an other given moment, given situation, but have become symbolic expressions of “overcoming dumbness”. The words written by a man at the point of death are covered by the black, tarry earth creeping over them like a frightening, menacing, demanding power; the dripping black forms are attracting the signs of human life, the last signals of the agonizing man fighting against death and fear to wards themselves, like feelers. The dense, conterminous, bulky earth material—completed with almost emblemized figures of doctors and nuns appearing on the photos—reminds





Radnóti-emléklap I.  
1984, 80x60 cm, kollázs  
Bujdosó Alpár gyűjteménye, Bécs

Radnóti Gedächtnisblatt I.  
1984, 80x60 cm, Collage  
Sammlung Alpár Bujdosó, Wien

Radnóti Memorial Leaf I.  
1984, 80x60 cm, Collage  
Collection Alpár Bujdosó, Vienna





Radnóti-emléklap II.  
1984, 80×60 cm, kollázs  
Petőfi Irodalmi Múzeum,  
Budapest

Radnóti Gedächtnisblatt II.  
1984, 80×60 cm, Collage  
Petőfi Literarisches Museum,  
Budapest

Radnóti Memorial Leaf II.  
1984, 80×60 cm, Collage  
Petőfi museum for Literature,  
Budapest



ként nehezedik a szellemi lét utolsó jelzéseit hordozó sérült, törékeny papírlap fotójára. A költő kézírása alatt nyomtatott szöveg jelenik meg: Radnóti verse, melyet már csak halála után jelentethettek meg az őt túlélők. A személyesség közvetlen lenyomata, a kézírás, melyben az emberi jelenlét, a pillanat nyomasztó súlyát, a szenvedés és reménytelenség feloldhatatlanságát, a halállal szembenező költő egész személyiségét, a nyomtatott szöveggel együtt már idézőjelbe tett történelem, már a múlt rekvizituma. Az egyéni sors és a költő sorsa, az egyéni élet és a költő élete válik itt el a történelem, az idő, a bekövetkezett esemény által. A nyomtatott szöveg a jelen, az utókor áttételén keresztül látott költő írása, tehát némiképp már elidegenített, kultúrtörténetté vált, az irodalmi gondolkodás részévé vált szöveg. A kézírás viszont maga az eleven sors, a nyomorúságban is alkotó, verset író költő sorsának hordozója. Mégis, ez a kézírás a dokumentálás áttételes, mondhatni feltáró folyamatán keresztül, a lefotózás és átmásolás technikai folyamatán keresztül érkezik el hozzánk — és ez már önmagában is tragikus tartalmú. Tudatosítja a szenvedés, a pusztulás és a „túlélés” között áthidalhatatlan szakadékot: hangsúlyozza a történelmi visszatekintés „védtetését” a történelemhez képest. Mert aki dokumentál, az már „túlélő” — s a szöveg, akár nyomtatott, akár kézírásos, számunkra már egy nemlétező sors szellemi üzenete, egy többé nem létező ember, költő szenvedésének átlényegítése. Ez a pokoli, ez a megváltó átlényegítés a költő részéről maga a vers. Különösen akkor, amikor a költő élete, életének már egyetlen tartalma, az igazi lét egyetlen és kizárólagos lehetősége, egyre csökkenő lehetősége maga a vers. Mert aki képes így szembenézni a valósággal, így számot vetni a megmásíthatatlan tényekkel, annak kezében már ott van az átlényegítés varázsvesszeje:

*„Gyökér vagyok magam is most,  
férgek között élek én,  
ott készül e költemény.”*

Záborszky Gábor megsejtett valamit ebből a kíméletlenül valóságos és mámorí-

Fühler an sich. Die dicke, zusammenhängende, plumpe Erdmaterie — ergänzt durch die auf den Photos erscheinenden, fast emblemenartigen Ärzte- und Nonnenfiguren — rufen das Bild des Todes und des den Toten verschluckenden Totenackers, des den Sarg aufnehmenden Grabes ins Gedächtnis.

Die Babits — und auch die Radnótiblätter beinhalten ein Moment, das die Bedeutungswelt komplexer gestaltet. Häufig erscheint die Übereinanderschichtung des geschriebenen und gedruckten Textes, was übrigens als Entfremdung des Textes, beziehungsweise als Hinweis auf die Rolle der Zeit wirkt. Die kompositorische Lösung der Radnótiblätter ist kompakter: das ungedämpfte Dramenartige kommt unwiderruflicher zur Geltung. Die pechschwarze, plumpe, schwere Masse mit den plastisch hervorgehobenen Kothäuchfen, zusammen mit Erd- und Steinresten lastet als furchtbare Bürde auf dem Photo des schadhaften, brüchigen Stück Papiers, das die letzten Zeichen des geistigen Daseins in sich trägt. Unter der Handschrift des Dichters erscheint ein gedruckter Text: Radnóti Gedicht, das die ihn Überlebenden nur mehr nach seinem Tod veröffentlichen konnten. Dar unmittelbare Abdruck der Persönlichkeit, die Handschrift, in der wir noch die menschliche Gegenwart spüren, die drückende Schwere des Augenblickes, die Unauflösbarkeit von Leiden und Hoffnungslosigkeit, die ganze Persönlichkeit des dem Tode entgegenblickenden Dichters, ist — zusammen mit dem gedruckten Text — schon in Anführungszeichen gesetzte Geschichte, das Requisite der Vergangenheit. Das persönliche Schicksal und Dichterschicksal, das Leben des Individuums und das des Dichters wird hier durch Geschichte, Zeit und Geschehnis voneinander getrennt. Die Handschrift dagegen ist das lebendige Schicksal selbst, sie trägt das Schicksal des auch in der Not schaffenden, Gedichte schreibenden Dichters in sich. Trotzdem gelangt diese Handschrift durch ihren dokumental übertragenen, sozusagen offenbarenden Vorgang, durch den technischen Vorgang des Photographie-

us of death and the cemetery devouring the dead, and of the grave admitting the coffin.

Both the Babits- and the Radnóti-Leaves contain a motif which renders the semantic world more complex. The written and printed texts often appear as stratified above each other, and this has an effect of estrangement of the text, and also of pointing to the role of time. The Radnóti-Leaves are composed in a more compact way: unsubdued dramatism asserts itself more intensely. The pitch-black, thick, heavy mass with lumps of mud standing out of the surface, together with pieces of earth and stones, weigh like terrible burdens on the photos of the damaged, fragile sheet of paper bearing the last signals of spiritual existence. Under the poet's hand-writing, there appears a printed text: Radnóti's poem which could not be published but after his death by the survivors. The immediate print of the personality, the hand-writing in which human presence, the heavy weight of the moment, the indissolubility of pain and hopelessness, the entire personality of the poet confronted by death are still to be felt, have become, together with the printed text, history put into quotation marks, requisite of the past. Individual fate and the poet's fate are here separated by history, time and by the event occurred. The printed text is the poet's writing seen through the intermediary of present, and posterity, that is, in a way it has become estranged history of culture, a part of literary thinking. On the other hand, the hand-writing is living fate itself, heater of the fate of the poet working, writing poetry even in the greatest misery. And yet this hand-writing reaches us through an indirect process of documentation, of revealing, we through the technical process of photographing and copying—and this is tragic in itself. It makes us conscious of the unmeasurable difference between suffering, destruction and "survival": it emphasizes "the protected state" of historical retrospection as compared to history itself. Because those making the document are "survivors"—and the text, be it printed or



tóan szabad, halálhoz közeli és mindenentúli szellemi tetteiből. A végletesen leegyszerűsített, elemi jelekkel és nyilvánvaló, elsőre átlátható összefüggésekkel megformált képi metafora tömörsége a „sorsom elvégeztetett” végzetes tömörségét idézi.

Záborszky Gábor művészetében ritkán törnek felszínre ezek az indulati-érzelmi tartalmak, melyekkel a Babits- és a Radnóti-lapokon találkozunk. Itt nyilvánvalóan nem Babits- és Radnóti-illusztrációkról van szó, hanem annak a drámai küzdelemnek, feloldozás nélküli gyötredésnek a felidézéséről, ami az átlényegítés hatalmáért folyik.

Mert a költők szenvedését nem enyhíti semmi.

rens und Kopierens zu uns und das selbst hat schon einen tragischen Inhalt. Es lässt uns den unermesslichen Unterschied zwischen Leiden, Untergang und „Überleben“ erkennen: es betont die „Sicherheit“ des geschichtlichen Rückblickes der Geschichte gegenüber. Denn wer dokumentiert, ist schon „Überlebender“ — und der Text, sei er gedruckt oder in Handschrift, ist für uns schon die geistige Kunde eines nichtvorhandenen Schicksals, die Umwandlung des Leidens eines nicht mehr vorhandenen Menschen und Dichters. Diese höllische Umwandlung, diese erlösende Umwandlung seitens des Dichters ist das Gedicht selbst. Besonders dann, wenn nur mehr das Gedicht selbst das Leben des Dichters, der einzige Inhalt seines Lebens, die einzige und ausschliessliche, sich fortwährend verringernde Möglichkeit des wahren Daseins ist. Denn wer der Wirklichkeit auf diese Weise ins Auge schauen kann, wer fähig ist die unabänderlichen Tatsachen auf diese Weise zur Kenntnis zu nehmen, der hat den Zauberstab der Umwandlung schon in der Hand:

*„Wurzel bin ich jetzt selbst,  
mit Ungeziefer lebe ich,  
und hier entstand dieses Gedicht.“*

Gábor Záborszky hat etwas von dieser umwandelnden, schonungslos wirklichen und berauschend freien, todesnahen und jenseits allem befindlichen Tat erahnt.

Die Gedrängtheit der extrem vereinfachten, mit elementaren Zeichen und offenbar sofort übersehbaren Zusammenhängen geformten, bildlichen Metaphore erinnert an die verhängnisvolle Knappheit des „mein Schicksal ist vollbracht.“

In der Kunst Gábor Záborszky bricht dieser leidenschaftlich-gefühlvolle Inhalt, den wir in den Babits- und Radnóti-Blättern antreffen, selten zur Oberfläche empor. Hier geht es offenbar nicht um Babits- und Radnóti-Illustrationen, sondern darum, den dramatischen Kampf, die unauflösbare Qual die um die Macht der Umwandlung vor sich gehen, in Erinnerung zu bringen.

Denn das Leiden der Dichter wird durch nichts gemildert.

hand written, imparts the spiritual message of a human being that is no more, it is the transubstantiation of the suffering of a man, a poet who does not exist any more. This infernal transubstantiation, this redeeming transubstantiation on the poet's part is the poem itself. Especially, if the poet's life, the only remaining substance of his life, the only and exclusive possibility of true existence, its constantly diminishing possibility is the poem itself. Because if somebody is able to hear up against reality, to accommodate to himself unchangeable facts like this, he has already in his hand the magic wand of transubstantiation:

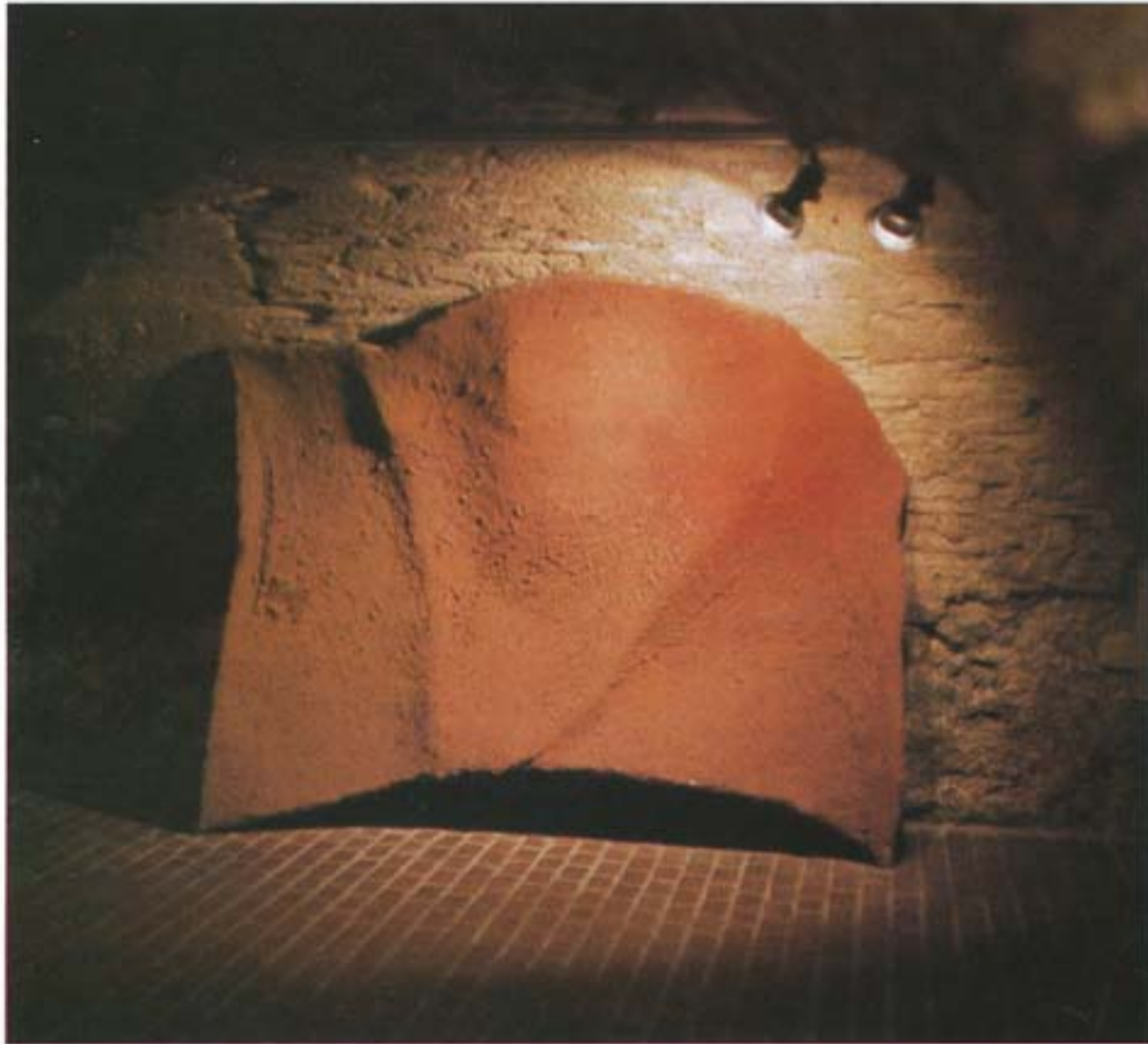
*“And now I am a root myself,  
'midst vermins I am living here  
where this poem was born in' me”*

Gábor Záborszky has got a certain presentiment of this transubstantiating, mercilessly real and intoxicatingly free spiritual deed which is next to death and beyond everything. The compactness of the extremely simplified, elementary signs and obvious, at first sight intelligible context shaped through picture metaphor reminds us of the fatal compactness of “my fate is fulfilled”.

In Gábor Záborszky's art, the passions and emotions such as we find in the Babits- and Radnóti-Leaves rarely come to the surface. Obviously, these are not illustrations to the poems of Babits and Radnóti but they render of the dramatic struggle, and endless agony going on to achieve the power of transubstantiation.

Because the poets' anguish is not mitigated by anything.





A föld meséi I.  
1985, 165×195 cm, plextol, homok,  
vászon, fa

Die Märchen der Erde I.  
1985, 165×195 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz

Tales of the Earth I.  
1985, 165×195 cm, plextol, sand,  
canvas, wood



Hegyi Lóránd:

## Záborszky Gábor új műveiről

Először 1985 nyarán láttam Záborszky Gábor állatfigurákra emlékeztető, különös tárgyait. Műterme falának támasztva álltak, távol a többi munkától, magányosan. Első pillanatra úgy tűnt, mintha ottfelejtették volna őket. Volt bennük valami esetlegesség, valami szomorú elárvultság, mint az elhagyott tárgyakban. Már senkihez sem tartoztak. Felületük kopottsága, repedezettsége napszitta vakolatra emlékeztetett, a fakó szürke szín ősi architektúrák lepusztult töredékeit idézte, vagy az eső áztatta, szél szikkasztotta, régen elveszett tárgyak végtelen elesettséget juttatta eszembe. Tárgyak voltak ott a műteremben, valahonnan kilökött, valaha használt, valamikor értelmet hordozó és értékelt, immár visszavonhatatlanul pusztuló tárgyak. S éppen ez a fájdalmas visszavonhatatlanság, a megmásíthatatlan állapotá vált pusztulás „dologi” közönye volt olyan megdöbbentő bennük.

Mikor 1985 szeptemberében egy óbudai pincében kiállítottuk Záborszky néhez, kopott tárgyait, különös jelentésváltozás következett be. Ahogy az alacsony pinceboltozat alatt, félhomályban, egy kupacban álltak, hirtelen megmozdult bennük valami. Mint amikor egy közömbös, élettelen „dolognak” vélt „valami” alig érzékelhetően megremeg, alig láthatóan lélegzeni, mocorogni kezd, úgy alakultak át a tárgyak életteli, érző, eleven lényekké. Magányuk és mozdulatlanságuk érzelmileg átélhető elesettséggé, kitesztottsággá, „megszemélyesített” kiszolgáltatottsággá vált.

Mint az egymás közelségéből biztonságérzetet merítő állatok, úgy bújtak össze Záborszky lomha, esetlen, kiszolgáltatott lényei. Gesztusaikban a tétova keresés és a tompa öntudatlanság éppúgy jelen volt, mint a groteszknek tűnő szerepjátszás. Magányuk feloldódni látszott. A homokfelület mélyedései és domborulatai izmoknak, a keretező fák szeszélyes kontúrjai szarvaknak,

Lóránd Hegyi:

## Über die neuesten Arbeiten von Gábor Záborszky

Das erste Mal sah ich im Sommer 1985 Gábor Záborszky's sonderbare, an Tierfiguren erinnernde Objekte. Sie standen an die Wand seines Ateliers gelehnt, entfernt von seinen übrigen Werken, einsam. Im ersten Augenblick schien es, als ob man sie dort vergessen hätte. Es war in ihnen etwas Zufälliges, irgendwie traurige Verwaistheit, wie in verlassenen Gegenständen. Sie gehörten zu niemandem mehr. Die Schabigkeit, Rissigkeit ihrer Oberfläche erinnerte an von der Sonne gebleichten Mörtel, die fahle graue Farbe rief abgebröckelte Bruchstücke uralter Architekturen ins Gedächtnis, oder liess mich an die unendliche Hilflosigkeit von Regen durchnässten, vom Wind verdorrten, längst verlorener Gegenständen denken. Es waren dort im Atelier Gegenstände, von irgendwo hinausgestossene, einst gebrauchte, sinnvolle und geschätzte, doch jetzt unwiderruflich verfallende Gegenstände. Und gerade diese schmerzvolle Unwiderruflichkeit, der „sachliche” Gleichmut des zum unabänderlichen Zustand gewordenen Verfalles war in ihnen so verblüffend.

Als wir im September 1985 in einem Altöfener Keller Záborszky's schweren, schabigen Objekte ausstellten, erfolgte ein sonderbarer Bedeutungswandel. Wie sie so unter dem niedrigen Kellergewölbe, im Halbdunkel, auf einem Haufen standen, ging plötzlich eine Bewegung von ihnen aus. Wie wenn ein gleichgültiges, bis dahin für ein lebloses „Ding” gehaltenes „Etwas” kaum fühlbar erzittert, kaum sichtbar zu atmen, sich zu rühren beginnt, so verwandelten sich die Gegenstände in mit Leben erfüllte, fühlende, lebendige Wesen. Ihre Einsamkeit und Unbeweglichkeit wurde zu gefühlsmässig erlebter Hilflosigkeit, Verstossenseit, zu „personifiziertem” Ausgeliefertsein.

Wie die Tiere, die aus ihrer gegenseitigen Nähe Sicherheit schöpfen, so schmiegteten sich Záborszky's tragen,

Lóránd Hegyi:

## On Recent Works of Gábor Záborszky

It was in summer 1985 that I first saw Gábor Záborszky's strange objects reminding of animal figures. They were leaning against the wall of his atelier, far from his other works, lonely. At first sight, it seemed as if somebody had forgotten them there. They seemed so unintentional and sadly abandoned as objects left behind. They just did not belong to anybody anymore. The shabbiness of their cracked surface resembled mortar paled by the sun, the faded grey recalled the destroyed fragments of ancient architectures, or the infinite desolation of objects soaked by rain, dried by wind, and long lost. There in the atelier they seemed to be objects discarded, objects that had been used, had borne sense and value, but were now irrevocably given over to decaying. And it was this painful irrevocability, the „objective” indifference of decay now an unchangeable condition, that was so appalling in them.

When we exhibited Záborszky's heavy, shabby objects in a Óbuda cellar, in 1985, a peculiar change of meaning took place. As they were standing there in a heap under the semidarkness of the low cellar vault, a sudden movement seemed to enliven them. As if a „thing” which had been considered indifferent, and lifeless, were beginning to tremble, to breathe and, to move in a hardly perceptible manner, these objects changed into feeling, animated beings, full of life. Their loneliness and immobility transformed into desolation and abandonment emotionally experienced, and into a „personified” defencelessness.

Like animals garnering a feeling of safety from each other's closeness, Záborszky's heavy, clumsy, defenceless beings were huddling together. Their gestures were suggestive of a hesitant search for something and of dull unconsciousness just as of acting in a seemingly grotesque manner. The loneliness of the figures seemed



végtagoknak tűntek. A felületen itt-ott felizzó mélyvörös tónusok életet vittek az anyagba; s a feketével festett gesztusokból szemek, arcok formálódtak, tekintetek fordultak felénk. Az érzelemmel telített anyag érzékisége közvetlenül szólt hozzánk. Rejtőzködő, nehezen kimondható, mélyen megbúvó érzelmek törtek felszínre: valami ősi, lassan felderengő, alig megnevezhető melegség — talán az együttérzés elfelejtett melegsége.

Mintegy másfél évvel később a sorozat újabb darabjait nézhettem meg. Az állatfigurákat Záborszky vastag keretbe zárta, s egy megnevezhetetlenül valószínűtlen, delejes kékesfehér háttér elé állította. A forma „képpé” lényegült át. Miközben megfosztotta őket kézzelfogható anyagságuktól, természetes dologiságuktól, testiségüktől, önálló létezését sugalló érzékiségüktől, megajándékozta őket a „kép” mágikus hatalmával: az ábrázolt, megketőzött világ önértékűségével. Mert a „kép” immár elvált az eredeti természettől, s a maga autonóm világát, egy szellemi értékeken felépülő „másik világ” képzeleti teljességét tárta elénk. A forma szilárd, érinthetetlen, megbonthatatlan „momentummá” vált, mely áttöri létünk időbeli határait, túllép a mindenkori adott pillanaton. S túllép rajtunk is. De miközben egyre távolabb kerül tőlünk, szuggesztivitása nem gyengül, hanem fokozódik. Mert egyre több jelentés rakódik rá, egyre több tapasztalást vélünk kiolvasni belőle, egyre gazdagabb felismerések mélysége tárul fel benne.

A „kép” mozdulatlan, időtlen, mint egy archaikus töredék. Az ősi, régen eltűnt kultúrák nyomaiból sugárzó melankólia átjár bennünket, áthatolhatatlan csend vesz körül minket. Kopár és banális világunkban szükségünk van a csend és a meditáció érzelmi telítettségére, mely képessé tesz bennünket olyan létformák és élmények átélésére, melyeket magunk soha nem tapasztaltunk. S éppen ez a világunkat gazdagító, tágító erő, a „kép” mágikus hatalma teszi fontossá számunkra e műveket.

*(Elhangzott: Dorottya utcai kiállítóterem, Budapest, 1987. december)*

schwerfälligen, ausgelieferten Wesen aneinander. In ihren Gesten war zaudern des Suchen und stumpfe Unbewusstheit ebenso gegenwärtig, wie das grotesk erscheinende Spielen einer Rolle. Ihre Einsamkeit schien sich aufzulösen. Die Vertiefungen und Wölbungen der Sandfläche schienen Muskeln, die launenhaften Umrisse der umrahmenden Zweige Hörner, Glieder zu sein. Die an der Oberfläche hie und da aufglühenden tiefroten Farbtöne brachten Leben in die Materie.

Nach nahezu anderthalb Jahren hatte ich die Gelegenheit die neueren Stücke der Serie anzuschauen. Záborszky hatte die Tierfiguren in dicke Rahmen geschlossen, und sie vor einen unbezeichnerbar unwahrscheinlichen, magnetischen blau-weissen Hintergrund gestellt. Die Form hat sich zum „Bild” gewandelt. Während er sie ihrer greifbaren Stofflichkeit, ihrer natürlichen Sachlichkeit, Körperlichkeit, ihrer, selbständiges Sein suggerierenden Erotik beraubte, schenkte er ihnen die magische Macht des „Bildes”: den Eigenwert der abgebildeten, verdoppelten Welt. Denn das „Bild” hat sich nunmehr von der ursprünglichen Natur getrennt, und es eröffnete uns seine eigene autonome Welt, die imaginäre Vollkommenheit einer — auf geistigen Werten erbauten — „anderen Welt”. Die Form ist zum festen, unberührbaren, unauflösliehen „Monument” geworden, das die Zeitgrenzen unseres Seins durchbricht, über den jeweilig gegebenen Augenblick hinwegschreitet. Und auch über uns hinwegschreitet.

Das „Bild” ist unbeweglich, zeitlos, wie ein archaisches Bruchstück. Die aus den Spuren uralter, längst entschwundener Kulturen strahlende Melancholie durchdringt uns, undurchdringliche Stille umgibt uns. In unserer öden und banalen Welt benötigen wir die Gefühlfülle der Stille und Meditation, die uns das Erleben von Daseinsformen und Erlebnissen ermöglicht, die wir selbst nie erfahren haben.

*(Eröffnungsrede, Budapest, 1987)*

to be dissolving. The hollows and bosses of the sand surface seemed to be muscles, the fanciful outlines of the framing branches appeared as horns, and limbs. The deep red shades flaming up here and there on the surface gave life to the material and, from the gestures painted in black, eyes and faces were composed, glances were cast upon us. The eroticism of the material filled with emotion. Hidden, difficultly expressed, deeply concealed sentiments broke to the surface: a sort of ancient, slowly dawning warmth hardly to be named—perhaps the forgotten warmth of sympathy.

About one and a half year later, I was able to have a look at the new pieces of the series. Záborszky had enclosed the animal figures in a thick frame and set them against fantastic magnetic blue-white background. Form had transubstantiated in to “picture”. Having deprived them of their apparent materiality, natural objectiveness, corporality, and eroticism suggesting an independent life, he presented them with the magic power of the “picture”: the depicted, duplicated world’s value for itself. Because the “picture” had now been separated from the original nature, and showed us its own autonomous world, the imaginative completeness of “another world” built up on spiritual values. Form had become a massive, intangible, everlasting “monument” that breaks through the temporary borders of our existence and steps beyond any given moment of our present.

The “picture” is immobile and timeless, like an archaic we fragment. The melancholy exhaled by the monuments of ancient cultures and are surrounded by an impenetrable stillness. In our desolate and trivial world, we need the emotional fullness of stillness and meditation to enable us to experience ways of life and events we have never experienced before. And it is exactly this power, enriching and expanding our world, i. e. this magic power of the “picture” that makes these works important for us.

*(Opening speech, Budapest, 1987)*





Egyszarvú és madár  
1985, 270×150 cm, plextol, homok,  
vászon, fa

Einhorn und Vogel  
1985, 270×150 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz

Unicorn And Bird  
1985, 270×150 cm, plextol, sand, canvas,  
wood



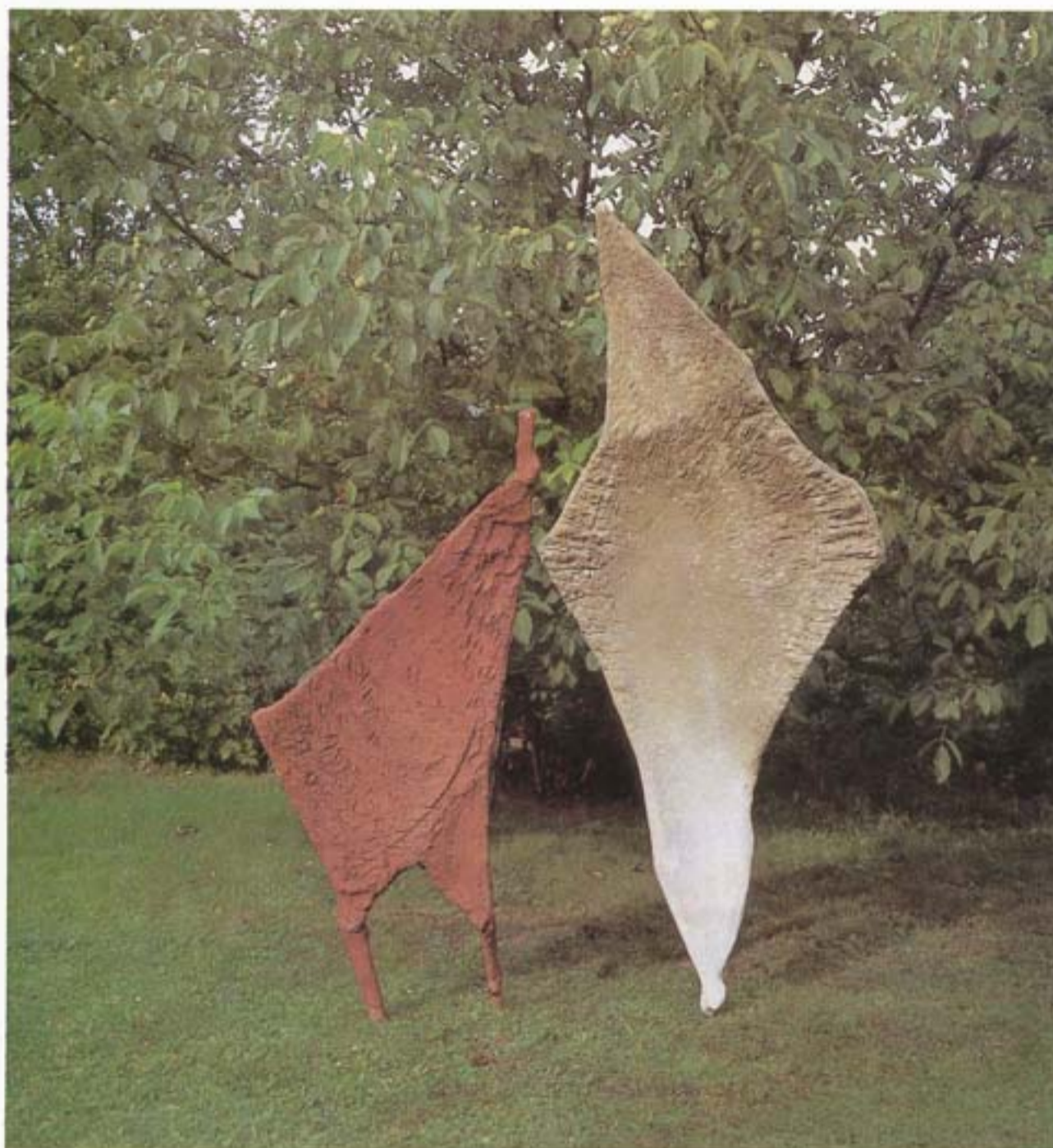


Leonardo kis szörnye  
1986, 65×120 cm, plextol, homok,  
vászon, fa

Leonardos kleines Ungeheuer  
1986, 65×120 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz

Leonardo's Little Monster  
1986, 65×120 cm, plextol, sand, canvas,  
wood





Duett

A kis tyúk és az öreg cet  
1985, 270×250 cm, plextol, homok,  
vászon, fa

Duett

Das kleine Huhn und der alte Wal  
1985, 270×250 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz

Duet

The Little Hen and the Old Whale  
1985, 270×250 cm, plextol, sand, canvas,  
wood





**Kos**  
1986, 110×160 cm, plextol, homok,  
vászon, fa  
Galerie Seiffert, Düsseldorf

**Widder**  
1986, 110×160 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz  
Galerie Seiffert, Düsseldorf

**Ram**  
1986, 110×160 cm, plextol, sand, canvas,  
wood  
Galerie Seiffret, Düsseldorf



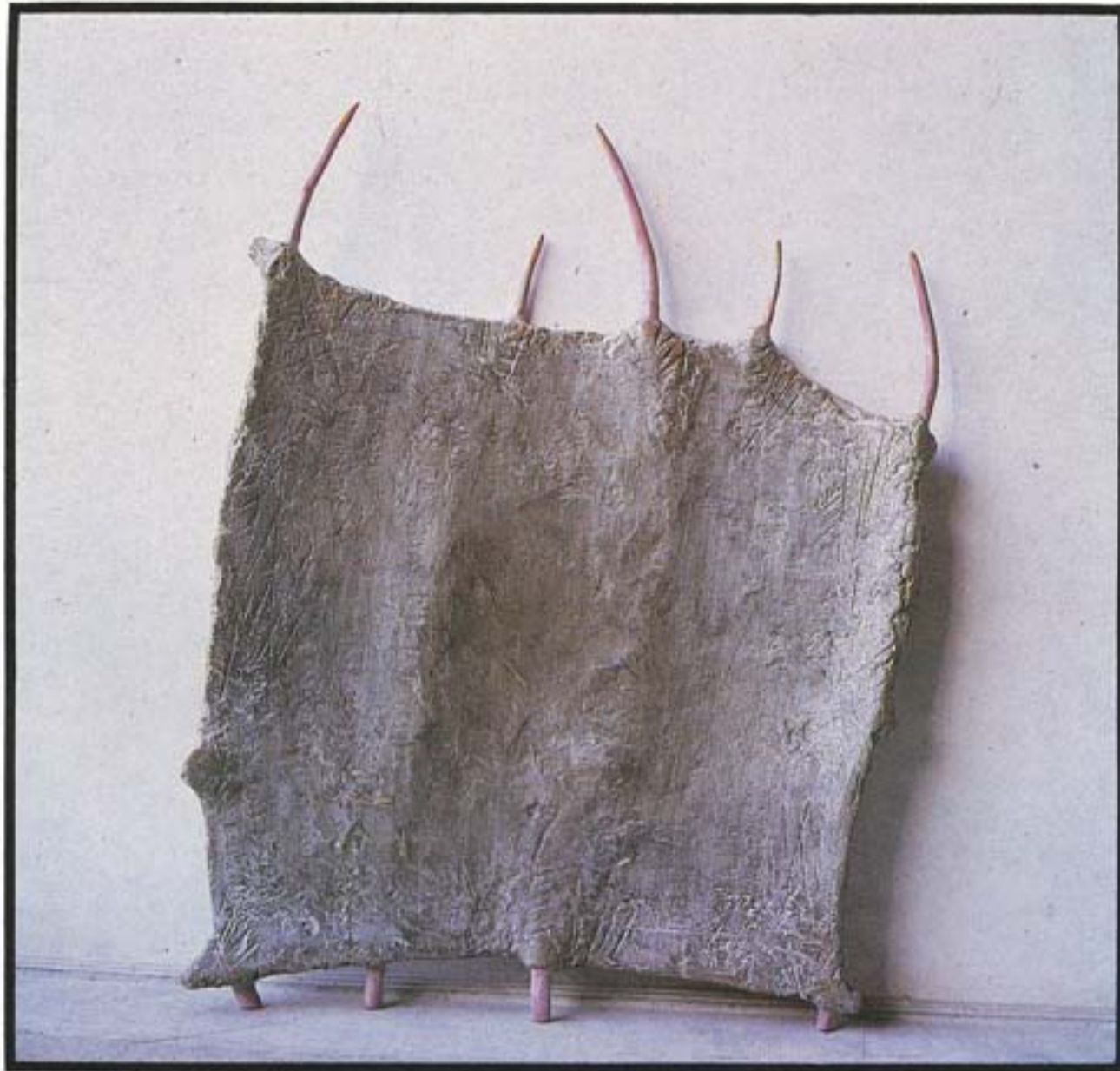


Címer  
1987, 110×100 cm, plextol, homok,  
vászon, fa  
Janus Pannonius Múzeum Modern  
Képtára, Pécs

Wappen  
1987, 110×100 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz  
Moderne Bildergalerie des Janus  
Pannonius Museums, Pécs

Coat-of-Arms  
1987, 110×100 cm, plextol, sand, canvas,  
wood  
Modern Picture Gallery of the Janus  
Pannonius Museum, Pécs





**Indián kerítés**

1986, 120×100 cm, plextol, homok,  
vászon, fa  
Janus Pannonius Múzeum Modern  
Képtára, Pécs

**Indianerzaun**

1986, 120×100 cm, Plextol, Sand,  
Leinwand, Holz  
Moderne Bildergalerie des Janus  
Pannonius Museums, Pécs

**Indian Fence**

1986, 120×100 cm, plextol, sand, canvas,  
wood  
Modern Picture Gallery of the Janus  
Pannonius Museum, Pécs





Old Santa Fe trail  
1987, 155×122 cm, plextol, homok,  
furnérlemez, fa  
Kiscelli Múzeum, Budapest

Old Santa Fe Trail  
1987, 155×122 cm, Plextol, Sand,  
Furnierplatte, Holz  
Kiscelli Museum, Budapest

Old Santa Fe Trail  
1987, 155×122 cm, plextol, sand,  
vener, wood  
Kiscelli Museum, Budapest





Felhősarok  
1987, 155×155 cm, plextol, homok,  
furnérlemez, fa

Wolkenecke  
1987, 155×155 cm, Plextol, Sand,  
Furnierplatte, Holz

Corner of Clouds  
1987, 155×155 cm, plextol, sand,  
vener, wood



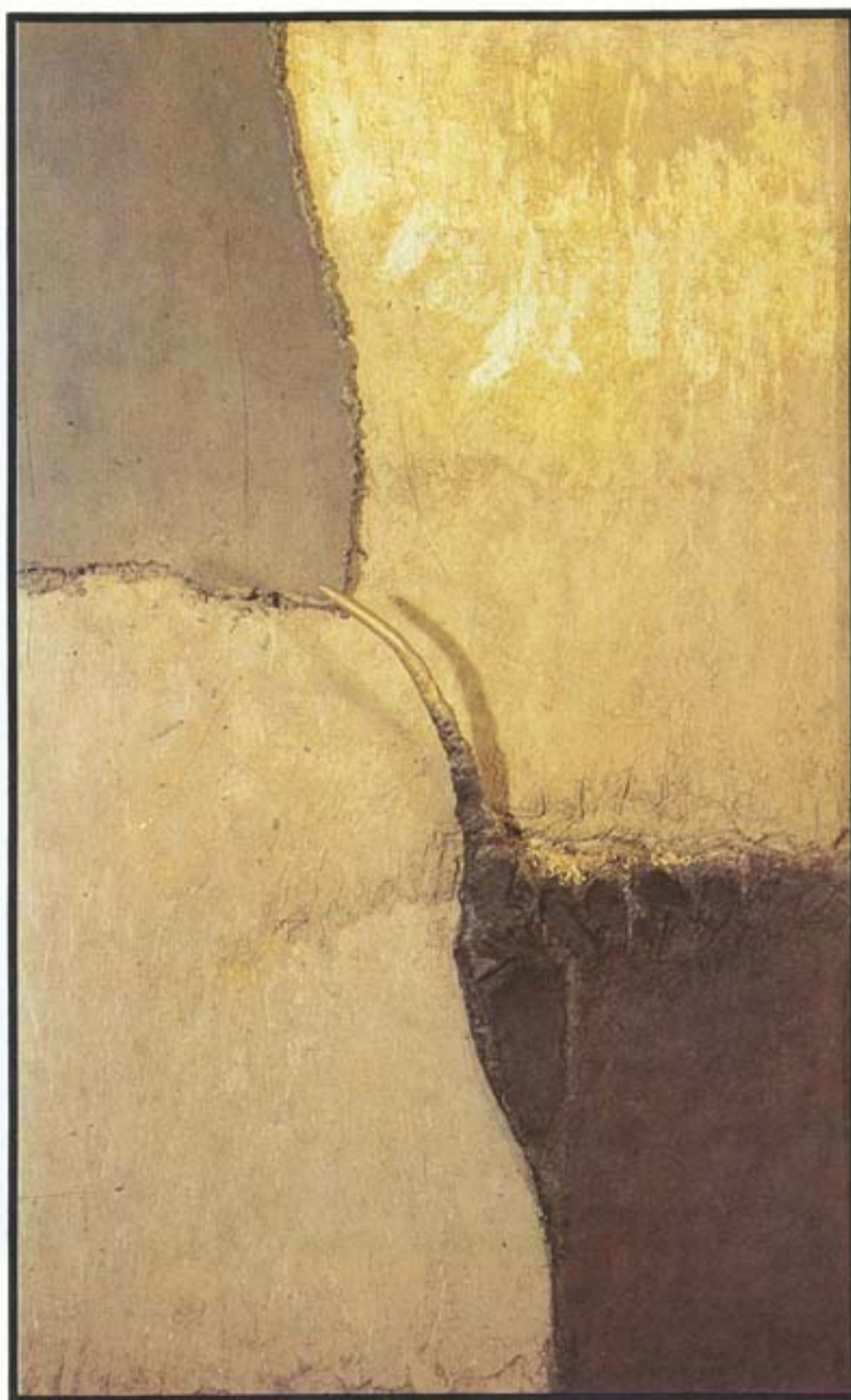


Felhőállat  
1987, 155×155 cm, plextol, homok,  
furnérlemez, fa

Wolkentier  
1987, 155×155 cm, Plextol, Sand,  
Furnierplatte, Holz

Cloud Animal  
1987, 155×155 cm, plextol, sand,  
vener, wood





Találkozás  
1987, 200×125 cm, plextol, homok,  
furnérlemez, fa  
Frodell-gyűjtemény, Stockholm

Begegnung  
1987, 200×125 cm, Plextol, Sand,  
Furnierplatte, Holz  
Sammlung Frodell, Stockholm

Encounter  
1987, 200×125 cm, plextol, sand,  
veneer, wood  
Collection Frodell, Stockholm





Kiméra  
1988, 100×150 cm, plextol, homok,  
furnérlemez, fa

Chimaere  
1988, 100×150 cm, Plextol, Sand,  
Furnierplatte, Holz

Chimaera  
1988, 100×150 cm, plextol, sand,  
veneer, wood











ZÁBORSZKY Gábor

festőművész

1950-ben született Budapesten. 1974-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskola Festő Szakosztályán. Mesterei: Kádár György és Kokas Ignác. 1977—1979-ig Derkovits ösztöndíjas. 1980-tól a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola tanára. Hazai és külföldi egyéni és csoportos kiállítások rendszeres résztvevője.

Gábor ZÁBORSZKY

painter

1950 Born in Budapest. 1974 Graduated from the Hungarian Academy of Fine Arts. His masters were György Kádár and Ignác Kokas. 1977 Derkovits scholarship. From 1980 he is teaching at the Secondary School for Fine and Applied Arts.

Gábor ZÁBORSZKY

Malers

1950 in Budapest geboren. 1974 Studienabschluss an der Hochschule für Bildende Kunst in Budapest Meisterschüler bei György Kádár und Ignác Kokas. 1977—1979 Derkovits Stipendium. Seit 1980 Lehrer an der Fachschule für Bildende und Angewandte Kunst. Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland.