

meg a templom és a hozzá tartozó épületrészek kifestésére.

Bár a kifestés írásos ikonográfiai programját nem ismerjük, mégis sejthető, hogy a rend patrónusáról elnevezett Keresztelő Szent János-templom díszítésének témája – Keresztelő Szent János életének legendája – adott lehetőséget arra, hogy a Muratori kardinális képviselte janzenista szellemében felfogott keresztény felvilágosodási ideái is kifejezésre jussanak a templom falain.

A Keresztelő Szent János-legendához központi motívuma, az új és igazságos világ eljövételének víziója Krisztus képi megjelenítésével elsősorban azt fejezi ki, hogy a gyakorlati kereszténység formájában megújított vallás – azaz a felebarát, az állam, a haza, a szülők, a rokonok és az egész emberi nem iránti szeretet és a becsületes, erkölcsös élet – lesz az ember felszabadítója. Az új világ eljövételének morálisan ekkép magyarázott és felfogott víziója a tereziánus abszolút monarchia idején lépett fel és a katolikus felvilágosodás tipikus jelensége volt. Az a gondolat, hogy a megújított, megreformált vallás az ideális állam kialakításának alapja, a francia felvilágosodás eszméinek figyelemre méltó lecsapódása.

A falképegyüttes azért szorult sürgős és halaszthatatlan restaurálásra, mivel 1970-ben leégett a templom nem sokkal korábban felújított tetőzete, s az oltás közben, valamint a tűzvész után kialakított ideiglenes tetőzet hibái miatt a boltozatokra került víz a boltindításoknál megült, majd fokozatosan átszivárgott a falon s a vakolatréteg kötőanyagát kioldotta. Ezáltal a festékréteg több helyen eléggé megkárosodott, a legerősebben sérült felületeknél pedig a vakolatréteg is lehullott, magával rántva a festékréteget is. Bár korábban több ízben is szó volt a falképek restaurálásáról, a hosszú ideig húzódó felújítási előkészületek egyszerre a jelentős műalkotás sürgős megmentésére váltottak. A Szlovák Műemléki Felügyelőség a lengyelországi Műemlékrestauráló Műhely krakkói teamjét bízta meg a falképek restaurálásával. A lengyel restaurátorok – akiknek különböző csoportjai például az NDK-ban vagy az NSZK-ban is tevékenykednek – Szlovákiában sem ismeretlenek: már évek óta dolgoznak a lőcsei (Levoča) belvárosi műemléki rekonstrukciójának előkészítésén és megvalósításán. Eredményeik – összevetve a magyar műemléki gyakorlattal – a soproni belváros rekonstrukciójához hasonló tanulságokkal szolgálnak.

Jászón a restaurálás 1979 szeptemberében kezdődött el. A 16 tagú kollektíva Peszta főrestaurátor vezetése alatt aránylag rövid idő alatt elvégezte a fellazult festék- és vakolatrétegek megerősítését, fixálását, és két boltozati mezőn letisztította, majd restaurálta a falképeket. A szentély feletti boltozati mező jelenete, Keresztelő János születése és a hajó első

boltozati mezőjének két jelenete, a Betlehemi gyermekgyilkosság és a Menekülés Egyiptomba a kis Keresztelő Jánossal, már fokozatosan visszanyerik Kracker kompozíciójának egyszerű és áttekinthető, világos tagoltságát és kolorisztikus felépítését, közvetlen frissességét.

A munkák technológiai összetettsége, és főleg a szükséges retusok képzőművészeti igényessége miatt a restaurátori munka szakmai figyelemmel kísérésére és megvitatására nemzetközi konzultatív bizottság alakult jeles lengyel, magyar és cseh restaurátorokból, művészettörténészekből, valamint a SUPSOP képviselőiből. Ez a bizottság – amelynek elnöke a krakkói Képzőművészeti Akadémia Restaurátori Tanszékének vezetője, dr. Zalewski W., magyar szakemberei Lente István és Volledits Lajos restaurátorok s Galavics Géza művészettörténész – a restaurálás előkészítése óta helyszíni szemléken kíséri figyelemmel a munkák menetét.

Hron Vojtech

Barabás Márton és Záborszky Gábor kiállítása Madách Galéria, Vác, április

Két, egymástól eltérő alkotói módszer szemtanúi lehetünk ezen a kiállításon. Záborszky Gábor képeinek alapanyaga boltban vásárolható papír; Barabás Márton pótolhatatlan zongoradarabokra festi képeit; Záborszky sokszorosító eljárással készíti itt kiállított képeit; Barabás az egyedi zongoradarabokra gondos ecsetvonásokkal viszi fel elképzeléseit; Záborszky képei többnyire sorozatok darabjait alkotják; Barabás – bár mindegyik képe között ott feszül a stílus egybetartó ereje –, képről képre újraalkotja a megfestett világot, Záborszky mintha a folyamatszerűség izgatóját; Barabás inkább a klasszikus zárt alkotások világához vonzódik. Záborszky a véletlenek töredékeire bontja szét a látott világot; Barabás a véletlenek világából igyekszik újraépíteni egy öntörvényű létezőt.

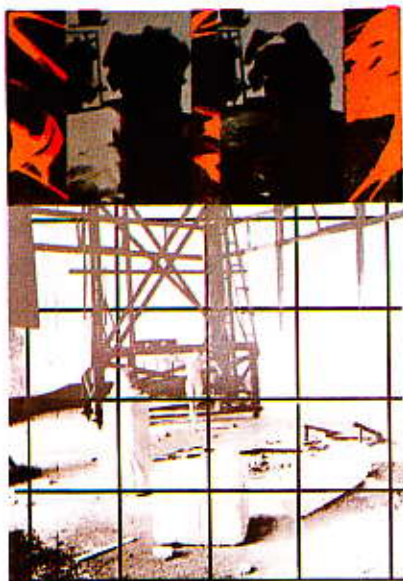
A kétféle módszerből kétféle látásmód bontakozik ki. Záborszky képeit szemlélve az esetlegesség ragad meg: esetlegesnek tűnik mindenekelőtt a papír, amelyre színtanyomatai rákerültek, esetleges a papír gyári vízjelzése, amely mintegy beleolvad a képek esztétikumába és kiiktathatatlannak tűnik részre lesz a látványnak, esetlegesen azok a töredékek, amelyek egy-egy fotó nyomát idézik fel, és végül esetlegesnek tűnik a festői gesztus is, amellyel a fotómaradványokat a felismerhetőség és a megragadhatóság világából kiemeli, eltüntet. Ezek a nyomatokon, úgy tűnik, minden a véletlenszerűségnek, az idő önkényének van kitéve: mindennapi életünk felmérhetetlen látványtömege csupán egy pillanatra áll egybe Záborszky képein. Am a pillanat időbelisége borulékony; a „most”



Barabás Márton: Súroló billentyűs felhőszelvény, vegyes technika, 58×98 cm, 1980 (fotó Gyarmathy L.)

a „már nem”-ből a „még nem”-be billen át. A festő véletlenszerűen választotta ki a papírok közül éppen azt az egyet, amelyre sokszorosított képe rákerült, a sokszorosító technika következtében véletlen, hogy a sok nyomtatás közül éppen ez vagy az a darab került itt kiállításra, a feldolgozott fotók véletlenszerűen bukkantak elő egy megsemmisülésre ítélt filmszalag kockái közül, és a gesztusok önkényesen szóltak bele a fotórészletek élet-történetébe. Minden a pillanatnyiság érzését hordozza magában. És ha azt mondtam, hogy a pillanatnyiság időbelisége borulékony, akkor ez Záborszky képeinek teljes világára vonatkozik: megfoghatatlanná válnak a gesztusok, a fotótörténetek, azok a jelenetek pedig, amelyeket a fotótechnika eredetileg a rögzítettség, a maradárság, az időtlenség állapotába igyekezett átmenteni, a festői technika révén átalakulnak: a kézzelfoghatóság és időtlenség helyett a semmi pólusai között imbolyognak. Záborszky alkotásait szemlélve ugyanolyan élményben van részem, mint amikor egy sötét szobában hirtelen megvillan a fényképezőgép magnéziumfénye: egy pillanatra megvilágosodik a szoba, ám a jól ismert berendezés, a megszokott elosztás é pillanat töredéke során elveszíti érvényességét, és egy új világ jelenik meg. A bútorok nem bútorok, hanem tömegek, a tárgyak nem tárgyak, hanem halmazok, a szoba pedig nem lakóhely, hanem ismeretlen tér, amely olyan-nyira elveszítette fizikai realitását, hogy úgy tetszik, nem mi állunk a szobában, hanem ez a fenyegetően ismeretlen tér van mibennünk. Záborszky képeit nézve a megszokottall ellentét az út: egy idő után nem mi közeledünk a képek világa felé, hanem a kép jön felénk: saját magunkban ismerjük fel az esetlegességet, a semminek, a megszűnésnek való kiszolgáltatottságot, amelyet a virtuóz technikai tökéletesség még nyomasztóbbá és ki-kerülhetetlenebbé tesz. Nincsen menekvés.

Ha a hasonlatok rendelkeznek valamelyes érvényességgel, akkor Barabás képeit nézve nem a magnéziumfény és annak mindent kétségessé tevő ereje merül fel bennem, hanem a távcső világa. Ha távcsövünket ráirányítjuk valamilyen tárgyra, és hajlandók vagyunk belefed-



Záborszky Gábor. Hintaszékben szemlélődve, szitanyomat, 100 × 70 cm, 1980 (fotó Záborszky)

kezni a látványba, akkor ezúttal is egy új világ tárul fel előttünk. Ez a világ azonban nem a kiszolgáltatottságnak, a végleges-ségnek a világa. A távcsővön át látott tárgy kiszakad környezetéből, egyszerűvé, kicserélhetetlenné válik, és mivel elvesztette eleven kapcsolatát a távcső lencséje által be nem fogott világgal, saját maga válik világszerűvé, öntörvényűvé. Barabás zongoradarabjai mint „alapanyagok” is érzékeltek ezt az egyszerűséget és zárt-ságot; a zongoradarab nem semleges tárgy, mint a vászon, a papír vagy a farost lemez, hanem maga is alkotás. A hagyományos táblaképfestészetben a festmény által felidézett látvány és az alapanyag, amelyre a festmény rákerült, többnyire külsőleges viszonyban állt egymással. Barabás megszünteti ezt a külsőlegességet, és ezzel eléri, hogy az alkotás fizikai alapanyaga ugyanolyan érzéki élvezet tárgyává váljon, mint a hagyományos táblakép illuzórikus világa. Ez azonban annak is eredménye, hogy képei átmenetet alkotnak a plasztika világa felé, anélkül hogy valóban szobrokká, plasztikákká válnának. Barabás alkotásai már nem festmények, de még nem szobrok: önálló világgal rendelkeznek, műfajukat saját maguk határozzák meg, és ez az öntörvényűség bármire feljogosítja őket. A durva technikai eljárástól, a roncsolástól kezdve a minuciózus ecsetvonásig minden belelért ebbe a világba, hiszen a szabályok belülről fakadnak. Barabás művei Záborszkyéval ellentétes világlátást engednek kibontakozni: ott a véletlenszerűség, a megsemmisülés veszélye fenyegeti a nézőt (nem a képet), itt a maradandóság, az egyszerűség és kiszakítottág élheti a művet (és nem a nézőt). Záborszky képei ki vannak szol-

gáltatva a nézőnek, mert világuk volta-képpen nem a papíron, a szűk értelemben vett alkotáson, a sokszorosítható művön belül fedezhető fel, hanem a néző elméjében, agyában. Barabás műveinek a néző van kiszolgáltatva: alkotásai világszerűek, egyszerűek és felcserélhetetlenek, és ezért majdhogynem emberellenessé válnak: az embert, a befogadót szinte kirekesztik magukból. Innen a hidegség, amely Barabás alkotásaiban szétárad: nemcsak a lepke van gombostűre tűzve, nemcsak a megjelenő portré feszül élettelenül a fára, nemcsak a felhődarab van kihatva természetes közegéből, de a néző is fel van szögezve a művekre. Hidegek, embertelenek ezek az alkotások, de nem élettelenek: mélyükön ott munkál egyfajta kimondhatatlan szomorúság, valamilyen keserűség, amelyet kinyomozni már nem a mi feladatunk.

Ellentétes módszereket említettem: Záborszky-nál az esetlegesség, a kiszolgáltatottság válik meghatározóvá, ez okoz érzéki gyönyörűséget, és képeit nézve a néző mintegy a múltékonyságot, a semmi szélén való álldogálást kezdi élvezni. Barabás rögzíteni akarja a látott világot, véglegesen megragadhatóvá, lepkészerűen kipreparálhatóvá kíván tenni mindent, ami képzeletbeli látszóvénnek lencséje elé kerül. Záborszky felhívja a figyelmet a semmire, ami minden gesztus mögött ott munkál; Barabás tagadni próbálja a semmit. De a szomorúság, amit említettem, a vigasztalhatatlanság mindkettőjükön ott lappang. Anélkül, hogy bármilyen szinten is azonosságot próbálnék teremteni a két alkotó munkái között, egy teremben kiállítva, egymás mellé téve lassan kikerülve, egymás mellett az utat, amelyek egymásba vezetnek; hiszen a felvillanó magnéziumfény a távcső által kimerevített világ reménytelen időhöz-kötöttségét hivatott felmutatni, és viszont: a távcső azt a megfoghatatlanságot és semmivé válást meríti térbeli, ami a magnéziumfény pillanatnyi időbeliségét meghatározza.

Földényi F. László

Topor András kiállítása a Fényes Adolf Teremben 1981. II. 19–III. 15.

Tíz esztendő alkotásaiból válogatta a kiállítási anyagát Topor András. A tehetséges fiatalok „tipikus” pályakezdő évtizede az övé: Stúdió-tagság, Derkovits-ösztöndíj, külföldi művésztelepeken, őszi tárlatokon, biennálékon és triennálékon való sikeres szereplés, egyéni kiállítások idehaza és külföldön. Most 18 táblakép – köztük egy nagyméretű panno – képviselte Topor festői világát. „A makrokosmosz tágasságával szemben a mikrokosmosz gazdagsága áll. Képeimben megkísérlem a különböző nagyságrendek egyeztetését, megkísérlem érzékelteni a kitágult világ



Topor András. Parti szél, vegyes technika 80 × 60 cm, 1976

drámáját és líraiságát” – vallja. A makrokosmosz alapkomponensei: a víz, a kővek, a felhők kezdettől visszatérő témái, kiegészítve a mikrokosmosz ablakával, szimbolikus jelentésű fehér ruhájával, játszó kuttyájával. Élményszerűség és racionalitás keveredik műveiben, autentikus festői látványt lényegítve a képet.

A *Felhős táj* (1970) a zöld szín variációjára épül: zöldesszürke felhők puha tömege megy át fokozatosan a zöld táj sötétebb és egyenletesebb formáiba. A *Pihenő csellista* (1971) végletekig leegyszerűsített kompozíciója, finoman visszafogott színei jól érzékeltek a csend hangulatát, amely szerves része a zene mikrokosmoszának. Halványzöld-szürke-fehér háttérrel emelkedik ki a sötétszürke hangszer, mögötte a kontúrokkal jelzett művész csak másodlagos szereplő.

A *Manoah áldozata* (1975) különös szürrealista látomásban jeleníti meg Rembrandt festményének három szereplőjét. A *Parti szél* (1976) ismét a kozmikus tér-élményt közvetíti: a part felé áramló kék hullámok felett izzó piros kötőbök lebegnek a nyári napfényben. Ez a kozmikus érzés folytatódik a *Figura* (1977) című kompozícióban, a vibráló vörös tájban haladó emberalak ábrázolásában. A *Prilepi kővek* (1978) egy nemzetközi művésztelephez fűződő természetélményét közvetíti: a jellegzetes vörös mellett a szürkék és fehérek finom feloldásával. Nagyméretű pannója, a *Napszakok* (1980) szintén a színek kifejező szimbolikájára építi a mondanivalót: a kék-sárga-fehér pasztell-színek hajnali hangulata a vörös-barna-zöld élénk nappali fényében folytatódik és egyenletes napsárga sávban tetőzik, a szí-