



FÁBIÁN LÁSZLÓ

A mintázat színpompája

...a lélek kétes ingadozásba kezd igazság és gyönyör között...

Pascal

2016 februárjában lezárult egy sokszínű, változatos, ugyanakkor koherens életmű: Polgár Csaba – halálával – az általában egykedvű, még inkább közönyös utókorra hagyta mintegy fél évszázad alkotói termését. Textilfestő és nyomott anyag tervezőként végzett az akkor még Iparművészeti Főiskolán; onnét ment nyugdíjba mint a Moholy-Nagy Egyetem tanszékvezető professzora. A vérbeli pedagógus azonban Szombathelyen, a tanárképzőn folytatta oktatói munkáját. Ez a ragaszkodás a katedrához (amely – persze – sosem volt igazán katedra, mindenkor kísérleti műhelynek bizonyult) abból fakadt, hogy egyfelől az oktatást alkotómunkának tekintette, másfelől az alkotás során fölgyülemlett tapasztalatok továbbadása, sőt, továbbgondolása izgatta; saját eredményeit nyomban szembesíteni akarta más látásmódokkal, amiből többek között az is következik, hogy hallgatóit közvetlen alkotótársainak tekintette. Semmi esetre sem jelenti azonban azt, mintha nem lett volna szuverén művész; össze-tevésztetetlenül karakteres, markáns hagyatéka éppen az ellenkezőjéről győz meg. Jelesül arról is, hogy a művészet mint olyan sem nem oktató, sem nem oktatható, a gondolkodásmód, az alkotói módszer viszont igen. Polgár Csaba tisztában volt ezzel a fontos distinkcióval, fogékonysága az újra, eredetisége, ötletgazdagsága biztonságot jelentett számára a hasonló csapdákkal szemben.

A klasszikus avantgárd óta kissé fölszínesen jelentkezik a művészetről szóló megnyilatkozásokban a kísérleti minősítés. Úgyszólván tartalmatlanná, de legalábbis körvonalazhatatlanná vált, gyakorta csupán a mindenkori divatnak tett föllengzős engedményeket takarja. Polgár Csabát tanult mestersege révén csábíthatta volna a divat, hiszen mint iparművész akár kiszolgálójaként működhetett volna. Ő azonban nemcsak a *kraft* és a *dizájn* dialektikáját értette meg és követte érzékenyen, de a vizualitás és a vizuális szemlélet szellemi egységességére hajlott: grand art és kézművesség benne egy töről fakadt. Ráadásul a műfaji elkülönítéseket sem vette komolyan, semmi esetre sem követte dogmatikusan, emiatt is írtam róla a *határsértések művészeként*. Polgár Csaba – jeleztem akkor – *határokat sértett: részint kilépett a textilművész bevett kategóriáiból, részint megváltoztatta a textil státusát, részint pedig festőként sem sorolt be a megszokott szakmai közelítésbe*. Fölöttébb árulkodó a 2012-ben megjelent *Határesetek* című nagy katalógusa, amelynek „fülén” címszavakban pontosan jelzi a tartalmi szándékot: *határ(ok), eset(ek), határesetek, határ(ok) keresés(e), határok ledöntése, határok megőrzése, határ(ok) bevétel(e), határok elvétele*.

Egy olyan korban, amely részint mind jobban az atomizálódás felé halad (a rész-tudományok jószereivel rendre kitakarják az Egészt), képes volt általában is az Egészen gondolkodni, már-már olyan módon, ahogyan a kozmológia képes magába foglalni a modern fizikai világgépet. Megőrizni – teszem azt – alkotói/oktatói gondolkodása egyneműségét az eredmények sokszínűségében. Ugyanis ezek az eredmények, látszólagos ötletszerűségük ellenére, szigorú logikai rendben épültek egymásra, következetesen kirajoltak egy nagy ívű művészi pályát.

Polgár Csaba végérvényes életművét.

*

Ha nem föltétlenül műtörténeti értelemben, hanem a szellemi-erkölcsi magatartás jellemzésére használok a kifejezést, Polgár Csabát permanens avantgárdként tudom aposztrofálni. Makacsul ragaszkodott az újszerűség normájához, akár még akkor is, amikor a hagyomány eredményeihez fordult; az esetek jelentős részében alkalmat talált bennük eredeti ötletei kibontására. Kissé előre szaladva ugyan, de utalnom kell kékfestő-kiállítására a rumi Indóházban. Az Egészre koncentráló gondolkodását mi sem bizonyíthatja jobban, minthogy az alkotóművészet alapterületeit lényegükben érintették kísérletei, azaz: az *anyag*, a *méret* és a *technika* komplexitásában dolgozta ki elképzeléseit. Ha értem és respekálom is Wittgenstein visszafogottságra ösztökélő megjegyzését, miszerint *minden relatív értékítélet pusztán tényekről szóló kijelentés, de semmilyen tényekre vonatkozó kijelentés nem lehet abszolút értékítélet, és nem is táplálhat abszolút értékítéletet*, nos, akkor is méltányolnom kell már önmagában a koncepciózus fölvetést, amely pontosan jelöli ki azt a logikai teret, amelyben ez a permanens avantgárd működni képes. (Pillanatig sem vitatnám, hogy ez a tér mind metaforikus, mind pedig direkt értelemben nyelvi közeg, miként az idézett bölcselő tartja.)

A hagyományos értelemben vett textilművész textíliákat használ föl alapanyagként, ám aki kicsit is járatos akár a modern szövés, akár az öltözék-tervezés területén, az megtapasztalhatta már azt az anyaggazdagságot, amely a legújabb trendeket jellemzi. Egyáltalán nem meglepő tehát, hogy a műfajhatárokat feszegető alkotó úgyszólván bármilyen (formálható, beépíthető) anyagot megpróbál fölhasználni munkájában. A textil és a textilfesték – persze – eleve kínálkozik – lévén origója ennek a művészetnek. Ám kínálóznak egyéb festő- és színezőanyagok, mi több, a már (ipari) használatba vett erős vászonanyag (a *laufer* – az „együttfutó” a festendő textillel, hogy elnyelje a fölösleges festéket), voltaképpen mint ready made, de egyéb talált tárgyak is. Különös vonzalmat mutatott a föllelt fakérgék, faágak, gallyak iránt, amelyek több fölhasználási lehetőséget is kínáltak számára. Más növényi származékok (például: falevelek) ugyancsak alkalmazásra kerültek. Izgatták a különböző minőségű papírok: a csomagolóanyagoktól kezdve a legfinomabb merített papírig. És egy sajátos képépítéshez (relief-hatás) előkerült a kézzel jól formálható agyag csakúgy. A műalkotások befogadóját, még ha virtuálisan is, de sajátos „tapintási” ingerek érik, amelyek egyáltalán nem közömbösek az érzelmi élmény szempontjából, ami – úgy



Polgár Csaba kiállítása a Szombathelyi Képtárban

tetszik – gyakorta az összes érzékszerv egymásba kapcsolódó tapasztalatából kerekedik ki. Jellegzetes artikulációjuk tudva-tudatlan részévé válik annak a bonyolult összhangzatnak, amit műalkotásnak nevezünk.

Talán nem túlzás kijelenteni, hogy ebből a gazdag anyaghasználatból szinte paradigmászerűen következik a műfaji számosság. Mondhatni a további határsértés. Hogy különös módon mind a tudományban, mind pedig a művészetben az interdiszciplináris közelítések hoznak figyelemre méltó eredményeket, akárha Hegel jóslatának megfelelően megannyi kalandozás után a szellem visszatérne önmagába. Alighanem magától értetődik szintén, hogy ebben a kavalkádban a hagyományos műfajok szintén átalakulnak: a táblaképből keret nélküli szabadvászon lesz (akár a padlón is futtatva), a talált tárgy az akkumulációban, az assemblage-ban kerül helyére, a fa újszerű installációkban jut szerephez, a grafika (vízfestmény) megnövekedett méretével táblaképi ambíciókat sugall. A mintaalakításból pedig happening, sőt, mintaszínház jön létre – már-már a Gesamtkunstwerket sejtetve. A talált tárgy, a laufer továbbgondolásával a textilfestés is inkább az autentikus táblakép/szabadvászon felé mutat: a véletlen minta, ami akár több rétegben ott maradt az együttfutón, nehogy a nyomóhenger vagy éppen a nyomandó textilá elszennyeződjék, ez a minta kiegészítéseket, átfestéseket, tudatos elrendezéseket, komponáltságot involvál. A Múcsarnok nagy laufer-kiállítása (1986) kapcsán, amit Polgár Csaba kezdeményezett, Nagy Zoltán pontosan érzékeli az alkotói szándékot: *Polgár Csaba a felszabadult színességben is az oldott formálásban rejlő dekoratív lehetőségeket aknáztta ki* (Csúsztatott „repeat” – vagy emlékezés spindlikre és molettákra, 1986), *majd jól érzékelhető lépést tett egy koncentráltabb, festményszerűbb komponálás felé* (Laufer, 1988). Bizonyos értelemben a *frottázs* is talált tárgy (őrzi az eredet karakterét); Polgár visszaidézi gyerekkorunk kedvelt grafikai játékát; például: amikor valamilyen pénzérme fölületi mintázatát dörzsöltük föl ceruzánk tompa végével papírlapra. Frottázsait (jelentős részüket római ösztöndíjasként műemlék-fölratokról készítette) ugyancsak a méret közelíti a táblakép felé. A fotóhasználat némely applikációjában is jelentkezik, de 2010-ben önálló fotókiállítást rendezett Rábatöttösben Japánban készített fölvételeiből.

Tulajdonképpen amikor szóba hoztam a frottázst és a fényképezést, már a Polgár Csaba által bátor fantáziával használt technikák területét érintettem, ahol hasonlóképpen újszerű használatra törekedett, miként az anyag vagy a műfajok esetében. Ám azt is mondhattam volna, hogy a laufer-festés óhatatlanul technikai konzekvenciákkal jár, nem is pusztán kompozíciós szempontból. Valójában – persze – mégis csak az az érdekes, hogy az „ipari” alapozást hogyan fejleszti tovább a képi értékek, valörök, színhangzások, formakapcsolatok irányába, azaz milyen fogásokkal veszi át az uralmat az implicate megkezdett mű fölött. Magam részéről a gesztust, a műveleti segéd-eszköz (műtárgy) műalkotássá emelését allegorikusnak vélem; korántsem csak egy képi minőség esztétikumát találok benne, de az ipari beavatkozás emlékét, lenyomatát, amely éppen hogy Polgár eredeti mestersége szerinti anyagára, a textilre vonatkozott, mi több a nyomás technológiáját revelálta. Ugyanakkor – úgy tetszik – a

szabadfestést mintegy irányította: ösztönözte vagy éppen visszafogta a laufer véletlen „mintázata” a tudatos beavatkozás megalapozója. Ez a tudatosság, természetesen, a festői gesztusok szabadságát egyáltalán nem korlátozza: a szabad formálás esetlegeségei jól megférnek a határozottabb formaadás (olykor: a geometria) eredményeivel. Amikor pedig az alkotó hosszú laufer-csíkokat varr össze, hogy hatalmas fölületet nyerjen, akkor ez a függőleges osztás valamiféle függőleges olvasatú írásra (mint a kínai) hajaz, a képzetes írásjelek pedig megfejtendő szöveggé kínálják magukat. (A már említett 1986-os *Spindlik és moletták* ötször öt méteres fölülete.) Az olvasandó „írásjelek” karakterük szerint lehetnek geometrikusak vagy kalligráfikusak (olykor egyenesen kisebb mintákat alkotnak az olvasaton belül), máskor pedig ismert betűformák (egyértelmű V pl.) bukkannak föl. Az esztendővel korábbi *Laufer-álmom 2.* szerényebb mérete (egy négyzetméter) intimitást üzen: a laufer-alapon szolid geometriából szárazodnak-pötyyöződnek szét sejtelmes líraiságú szabad formák. A technikában tehát jelentkezik a csöpögtetés, fröcskölés, másutt pedig a csurgatás is (az amerikai absztrakt expresszionizmus eszköztárára – *dripping* – emlékeztetve).

Az általában elmondható, hogy Polgár Csaba életművének túlnyomó része erőteljes expresszivitást mutat, aminek logikus következménye bizonyos technikák – az említettek mellett még a tépés, a vágás, a ragasztás (kollázs) – favorizálása, amelyek a gesztus paradigmáját követik – korántsem csak a jellegzetes kalligráfiákban (Polgár Csaba előszeretettel nevezte *florális kalligráfiának* utalva naturális indíttatásukra), de akár különös objektjeiben, *art boxaiban*, mi több: *deszka-reliefjeiben*. Ez utóbbiak azonban kétségkívül a konstruktivista építkezés felől is közelíthetők, ahogyan *fakításai* (*fénynyomatokként* katalogizálta őket) legalább annyira magukon viselik a konstruktív szellemiséget (csupán már amiatt, hogy rétegekben fakította őket), mint a Dada véletlen *gesztusát*. (A rétegződés – mondhatni a kultúrák rétegződésének allegóriájaként – a képépítés lehetséges elméleteként, mintegy a szellem mozgásának rekonstrukciójaként foglalkoztatta; emblemikus példája a *Hetedik réteg* című *art box* (1983), amely tépésekből, ragasztásokból, festék csorgatásból épül föl és kerül dobozba – kései leletet imitálva.

*

1988-ban Kőszegen, a várban Polgár Csaba egy óriás-dobozt hozott létre, ugyanis kiállítása nem véletlenül viselte a *Fekete doboz* címet, jóllehet, a bemutatónak kifejezetten *happening* jellege volt. A legmélyebb fekete sötétségbe burkolózó kiállító teremben infrafények hívták elő a közönségnek a látványt, akárha váratlanul bukkantak volna elő valahonnét a barlang-történelem mélyéről. Alighanem korai fölütése volt ez az *idő-elmúlás* témájának későbbi, az ezredforduló első évtizedében borongós fölvetéseinek, amikor legföllebb ha a mélybarna árnyalja a szürkéket, feketéket, és csak a *jelenlét* jelzésére utalnak olykor elhalkuló szín-effektusok. Kínálja magát a gondolati rokonság az *art boxok* akkumulációival, amelyekben gyakran jelentéktelennek tetsző, ám mindenképpen „áthallásos” leletek, lelet-töredékek (bélyeg borítékdarabkával,

levelezőlap-maradvány, pöndörödő száraz levél stb.) rétegződnek egymásra – valószínűleg a létezés apró jeleiként. Hasonlóképpen egyértelmű a rokonság az installációk nagy részével, kivált azokkal, amelyek a *floralíákra* hagyatkoznak, vagy az öreg fák (nevezetesen a zsenyei „ezeréves” tölgy reminiszcenciájának) megővésére szólítanak tudatosan vállalt didaxissal. Florálisnak jelölt festményeit beillesztette zsenyei kertjének fái közé mintegy a természetes és a mesterséges összehangolt szituációjául; ekként fényképezve őket egy ugyancsak mesterséges képi kompozícióban. *Mondhatom* – írtam egykor katalógusában –, *a kert „vette a lapot, valorizálta a festő műveit, jelezte, együtt tudna élni velük.* De konstrukciókat hozott össze egymáshoz támasztott megfestett faágakból szintén, amelyek ugyancsak megmérték a természetes helyzetekben. Nem pusztán a kiállítótermekben. (Utóbbi gesztusai – és ezt már a „zsenyeiség” miatt külön említeni illik, rokonságot mutatnak Scholz Erik hasonló: renaturalizáló – vagy miként Deleuze és Guaratti minősítené: reterritorializáló – törekvéseivel.) *A művészet olyan tükör* – mondta Kafka Gustav Janouchnak –, *mely „si-etni” szokott, mint – néha – az óránk.* (Persze, ha egyszer siethet ez az óra, akkor alkalmasint késhet is.)

Polgár Csaba szisztematikusan kapcsolta alkotói szemléletét az ökológiai világlátáshoz: egy tulajdonképpeni önreflexióhoz, noha nem szánta föltétlenül posztmodern gesztusnak. Nem is a radikális ökológiához, de ahhoz minden esetre, amelyik rokonszenvez a holisztikus elképzelésekkel, és a létezés egészének következetes védelmét tekinti programjának. (Messzire, a XIX. századig, Schelling egyre aktuálisabb filozófiájáig vezetne a bölceleti elemzés, ráadásul az újraértelmezések másodlagosságában, emiatt ezt meg sem kíséreltem.) Végtere a laufer bevonása, újrahasznosítása is a használhatóság (és nem az eldobás!) ökológiai jelentőségét erősíti. Az pedig, ami általában hulladék számba menne (vagyis ami – teszem azt – megtölti az art boxokat) ugyancsak az előbbi szándékra utalhat. Ahogy egyre közelebb került az ökológiai szemlélethez, változott táblaképeinek formarendje, színhangzása; noha alig-alig fedezhetők föl direkt naturális utalások (hacsak nem a címadásokban), mégis mintha programszerűen alakulna át látásmódja, kifejezése, ha szabad ilyen elcsépelten fogalmazni: közlendője. Már-már az arte povera manifestált igénytelenségét (dehogy csupán a Dada polgárpukkasztását) idézik – például – emlegetett deszka-konstrukciói, amelyek előbb a Klotild-palotában, majd balatonygyöri kiállításán (2014) kerültek bemutatásra. Szepesi Attila barátja törekvéseit így sommázza: *Kétségtelen, hogy Polgár Csaba visszájára fordítja mindazt, ami a képzőművészetben szokásos volt. Aldozati gesztus formájában visszaadja a naturának azt a tengernyi ajándékot, amit a festők kaptak és kapni szoktak.*

*

Külön fejezetet érdemelnek a *fakítások*, az általa – metafórikusan – *fénynyomatoknak* nevezett munkái. Voltaképpen eszköztelen fény-képezésről van szó. *Hogy történelmünkben mikor találkozhattunk először a fény nyomatszerű jelenségével* – medítál kol-

légája kiállításán Attalai Gábor – *nem tudhatjuk. Nincsenek ilyen jellegű adataink és információink. Csupán sejtethjük, hogy először talán az ősember figyelte meg saját bőréen a napfény expozícióját, a világosan maradt foltokat karperecei, nyakában hordott amulettjei, vagy a testére vett állatbőrök alatt... A legkorábban tanulmányozható eset ezek sorában Henry Fox Talbot nevéhez fűződik, aki mintegy százötven évvel ezelőtt hozta létre az első fény-nyomatot – photogenic drawingot – ahogy nevezte. És – természetesen – Polgár Csaba is nevezhetné fakításait „fény-rajzoknak”, mert a technika az ősi: a napsugár-ecset rajza. Monokróm fölületekből, feketékből, vörösekből, barnákból indulnak ezek a műveletek – általában rétegesen, hogy két-három tónus is jelentkezhessen a képen. Sőt, időnként két külön darabból építi össze kompozícióját – mintegy a plasztikus réteget konkretizálva. A múlt század kilencvenes éveinek elején készült fénynyomatok nagyobb része úgyszólván monokróm szuprematista kompozíció – a malevics-i értelemben; csak nagy ritkán (például: az egyik *lepel* esetében) él azonosítható tárgyak rajzolatával. A méretek pedig, nos, a méretek az egészen kicsitől a hatalmas leplekig (Sennyey-lepel, Békássy-lepel, Katyń-i lepel) terjednek, amely utóbbiak terjedelmes assemblage-ok/installációk hangsúlyos részei. Talán éppen ezekre a fénynyomatokra illik leginkább Tatjana Pregi Kobe megfigyelése: ... *a kompozíciók egy nyugodt, kifinomult világkép tökéletes megjelenítései...**

Ha technikában, méretben nem is, formaadásban mindenképpen a fakítások előképeit kell látnunk az 1986-os három (halvány kékes-szürke, fekete és vörös) *Monochrome*-ban, amelyek minimalizmusa olykor-olykor a későbbiekben föl-föl sejlik (*Kékszemű éjjel-tenger*, 1997). A japán út utáni gesztusok (*Kandzsik*) ugyan nem képeznek homogén fölületet, de monokróm jelek a fehér papíron. *Abban* – tartja Wittgenstein –, *amit művészetnek hívunk, színre lép az ítéletalkotó személy*, ami esetünkben azt jelentheti, hogy a földeríthetetlen titkok között bolyongó Polgár Csabát érzékeljük, aki már tisztában van a XIX. századi költő borzongató igazságával: jel vagyunk – jelentés nélkül. Hogy is mondja Samuel Beckett: *Némely dolgokat sohasem tudunk meg teljes bizonyossággal*.

Fixírozod a múltat? – szögezte a kérdést frottázsai láttán Attalai Polgár Csabának. (Föltehetette volna a fénynyomatokkal kapcsolatban csakúgy.) A monokrómiák (festmények és fakítások) minimális térszervezéseire részben kitértem. A frottázsok térbeliségének kérdését szintén Attalai forszírozza – minimális plasztikákként értelmezve azokat, hiszen kétségtelen a sík papírfölület módosulása a minta földörzsölése nyomán. Engem ez egy kicsit Jovanovics György minimális gipsz-reliefjeire emlékeztet, ahol a szobrász szinte visszanyomja a síkba a formát – némiképpen a frottázs fordítottjaként. Mindössze a plasztikai tér lehelete érzékelhető – talán nem is szemmel, hanem a képzelet tapintásával. Úgy tetszik, ugyanilyen elenyésző az, amit a múlt mélyéről fölszínre tudunk varázsolni, úgy tetszik, erről az alig-megfoghatóról beszélnek Polgár Csaba dörzsölései. Múltbéli leletek deterritorializálása egy nagyon szimpla, gyermekien játékos, noha ígéretes technika által. Egy alkalommal Polgár Csabáról szólva Ernst Cassirert idéztem – összefoglalandó alkotói hozzáállását: *az eszme megtestesülése nem függ a materiális médiumtól, a hangtól, a bronztól vagy már-*

ványtól, hanem csak az érzéki formáktól – a színek, vonalak, alakok és testek rendjétől. Némi korrekcióval szívesebben szólnék megérzékített formákról. Paul de Man bizonyos értelemben kibontja az iménti citátumot: *Az irodalom és a művészet érzéki megjelenése, látszása (...) olyan belső tartalom külső oldala, amely maga egy már interiorizált külső esemény vagy létező.*

*

Polgár Csaba gyakorló tanárként minduntalan szembesült a *mint*a (a díszítés, az ornamentika) kérdéseivel. A laufer lehetőségeinek elméleti vizsgálata kiváltképpen aktuálissá tette, és a tanszéki oktatás alapproblémájává minősítette a feladatot. Megfigyelhetők korabeli írásaiban a téma visszatérő közelítései, az 1988-as első Nemzetközi Mintatriennálé (Műcsarnok) után pedig kitartóan központi esztétikai gondolatként (és nemcsak iparesztétikai értelemben) kezeli. A hallgatók egyre-másra kapják a mintagyűjtési, mintaelemzési, mintaszerkesztési föladatokat, amelyek aztán mintatervekben realizálódnak. A föladatokat a happeninghez közelítő változás akkor következett be, amikor előkerült a diavetítő, hogy a diapozitív mintáit a legkülönbözőbb anyagokra, a legeltérőbb helyzetekben – akár emberi mozgásban – vetítse rá. Ez pedig óhatatlanul olyan szituációkat teremtett, amelyek az attrakció további színezését forszírozták – zenével, tánccal, szöveggel: dramaturgiai konzekvenciákkal.

Így állt elő a *Mintasínház* – mondhatni: közösségi alkotás eredményeként, ám vitathatatlanul Polgár Csaba kimeríthetetlen intuíciói alapján.

A performance legelőször a Műcsarnokban kapott nagyobb nyilvánosságot, amit aztán újabb – kisebb-nagyobb – bemutatók követtek egyre változó formákban. Esztendő múltán a Fészek klubban már kifejezetten komplex előadás volt látható, amely magára vonta mind az írott, mind az elektromos sajtó figyelmét. A minták, mintaszerkezetek is fejlődtek, most már az alkalmankénti dramaturgiai elvnek megfelelően. Polgár Csaba, mint jószerivel minden munkáját, elsődlegesen kísérletnek tekintette, még hozzá egy hatalmas „köztéri” attrakció kísérletének, amely leginkább a hajdani utcai látványosságokat idézné. Arra gondolt, hogy nagy teljesítményű, noha fókuszálható vetítőkkal sosem látott mintákba „öltözteti” Budáról a pesti Duna-partot, vagy éppen Pestről a Gellért-hegyet. Elgondolt hozzá az alkalommal összhangot alkotó zenét („szférák zenéjét”), amelyre tánckompozíciók készülhetnek, azok pedig (árnyjátékképpen?) újabb mintázatul vetítődnek a projektorok által „fölepített” díszletre. Talán nem pusztán szójáték, de a Mintasínház mintája lehetett volna egy nagyszabású, attraktív népünnepélynek. Valamint – természetesen – összefoglalója egy olyan életműnek, amely gazdag anyaghasználatával, technikai fantáziájával és műfaji változatosságával (tudatos határsértéseivel) a korszerűség egyik legszínvonalasabb eredménye az utóbbi három évtized magyar művészetének.

*

Végezetül pedig idecítálok emblematikus és grandiózus vállalkozásának, a *Katyn-i lepel* budapesti kiállításának (innét került később Lengyelországba) megnyitó szövegét:

A lepel

Láttjátuk feleim szümtükkel mic vogmuc, isa pur es homu vogmuc; nos még ennyi sem: legföllebb köznapi tárgyainkból, kacatjainkból ez, az, katonaposztóról lemállott pitykék, többé sehová nem illő kulcsok, és árnyak és árnyak, felejtésre ítélt életek fakuló árnyai; vagy éppen a múlthatatlan harag, fölhördülés, megrendülés, gyász, nyomasztó bánat, hogy már megint, hogy mindig, hogy semmit nem bánva, semmiből nem tanulva, Káin ágán fölnövekedve gyilkoljuk egymást, hagyjuk pusztítani testvéreinket, pusztulunk magunk is a szégyenletes viaskodásokban, a vérgőzös ámokfutásban, engesztelhetetlen gyalázatban – hitvány semmikért, talmi értékekért, világra törő hatalomért, pofátlan diktátorokért, és *láttjátuk feleim* szintén, elhittük a katyn-i aljasságról, tömeggyilkosságról, hogy a nácik cselekedték, de nem merült föl bennünk kétely akkor sem, amikor kiderült: a bolsevikok tették, mert tudjuk, mert bizonyosságunk van róla, a totális rendszerek, a türanniák mindenütt mindenre képesek az élet tiszteletén, a szabadságon kívül, amihez mindannyiunknak eredendő joga lenne – a tisztas halálhoz is – tisztelettel közelít a fenyegetéshez a középkor költője: *Halál, ki gazdag gazda vagy* – szólítja, mert tudja súlyát, tudja, hogy háríthatatlan;

ismerjük magunk is, de most zaklatottan szorongunk a fekete lepel előtt az emlékezés mély szomorúságában, az évtizedeket késlekedett, mindmáig égbekiáltó fölháborodás nehezen csillapuló riadalmában, csupán a kormos vászon, nem, nem gyolcs, az nem adatott meg, címéből és megpillantásából azonnal értjük, miről van szó, mivel nézünk most szembe, vettük a fölszólítást, az alkotói fölütést, terelgetést, magunkba fordulunk lelkünk megvizsgálására, hiszen bűn súlya, halálos vétek súlya nehezedik ránk, noha nem vagyunk elkövetők, ám igenis (öntudatlan?) elviselő, magunk sem ismerjük, miféle lelki zugainkban vannak ott, de léteznek az efféle gazzettek kísértetei, és ne szépitjük semmiképpen tragédiának a megbocsáthatatlan aljasságot, ha csak amiatt nem, mivel elviseltük és mert megfertőződünk általa;

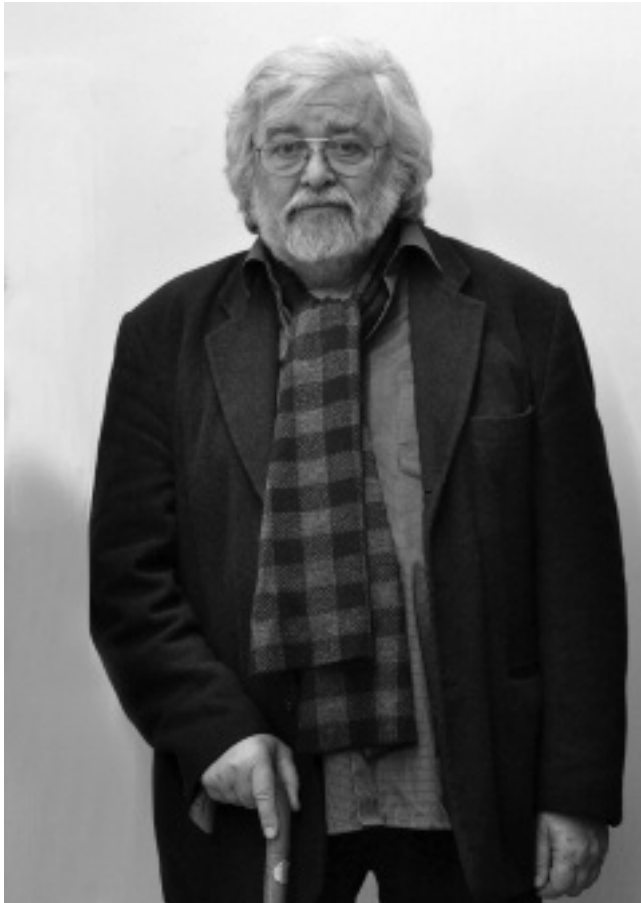
halotti lepel, *calun* – miként ők mondanák: a lengyel nemzet színe, virága, ám ez a lepel sosem takarta tetemüket, csupán a föld, az anyaföld fogadta nyirkos hidegével kihűlő testüket – *isa pur es homu vogmuc* –

malaszt nélkül –

pedig *mennyi milosztben teremtüvé...*

Polgár Csaba jóvoltából majd' háromnegyed század után a gyászoló emlékezés leplét borítjuk képzeletünkben földézett hamvaikra, amelyek végérvényesen földdé lettek, ezt a zsenyei naptól művészi gesztusként fakított takarót, amelyet minden atomjában átjárt az élet legnagyobb jelképének, a Napnak az ereje, a kozmikus őserő, amely létrehozta, táplálta/táplálja, óvja és a távoli jövőben visszavonja az életet, ő az

egyetlen hatalom, amely törvényesen, a világegyetem rendje szerint jogosult megtenni (a saját pusztulása árán, krisztusi önfömláldozással), ugyancsak ő, aki (ide ez a vonatkozó névmás kívánkozik!) előhívta a lepelre, az applikációra a létezés fenséges monogramjait, emlékjeleit, minta-rejtélyeit, olvasatuk ugyan egyre nehezebb, jelentésük mindinkább a vállalhatatlan múltba vész, a titkok esztétikája kínálja föl nekünk a késlekedő megfejtéseket, feketéből lassan szürkére váltó gyász nyugtalanító szembenézését: ez megtörténhetett, ez is megtörtént, ha nem leszünk szilárdabbak a bűnnel szemben, bármikor megtörténik újra, egyszer csak az sem lesz majd, aki elkészítse a leplet, de hát azok sem lesznek, akik megpróbálhatnák hieroglifáit olvasni, mert végtére hieroglifák lesznek/leszünk, a mindent letipró felejtés pusztaságában; abban azonban föltétlenül van valami fölemelő, hogy a magyar művész szakralitásra méltó tárgyi emléket ajánl föl a két nemzet: a lengyel és a magyar sorsközösségére figyelemztetve – már-már szinte elfogadó óhajto módban: *láttyátuk feleim szümtükkal mic vogmuc, isa pur es homu vogmuc...*



Polgár Csaba György képzőművész