

B á b e l

Előzmények, anyaghasználat

Koncepció, motívumok

Fal

Spirál

Centrális tér

Fény

Zikkurat

Bábel-torony

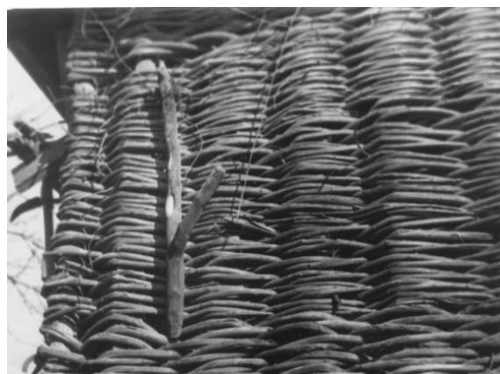
Út, Kálvária

Elhelyezés



Bábel c. munkámat a 2011-es Tihanyi művésztelep előzte meg, ahol absztrakt tájdomborművet kellett létrehoznunk. Ott kezdtem el kísérletezni a fűzfavesszővel, de akkor még csak szomorú fűzet találtam, ami alkalmatlan volt az ágszerkezete miatt. Rövid utánanézés után bukkantam rá az amerikai fűzfavesszőre, a fűzbokor vesszőjére, ami egyenes és rugalmas tulajdonságai miatt kiválóan bizonyult, mellesleg ipolytölgyesi telkünkön is van egy bokor belőle.

Leginkább a paticsfal vázát képező struktúra dinamikus ritmusa érdekelt. A paticsfal készítése tradicionális népművészeti technika. Leginkább házak építésére használták, amit utána betapasztottak vályoggal, de különféle gazdasági épületeken (csűrök, ólak) is alkalmazták, ahol elhagyták a tapasztás fázisát. A művelet igen egyszerű: földbe vert karók között kell beszőni vesszővel. Ezt szeptemberben az Epreskertben ki is próbáltam, egy domborművet hoztam létre belőle, amin kikísérleteztem a technika alapfogásait (internetes előképek alapján). Ennél tovább nem izgatott a dombormű témája, mert megihletett a struktúra, és



1. ábra: Tóth Ferenc: Település, építkezés, berendezés

minden áron ki akartam hozni térbe, 3 dimenziós térplasztikát hozva létre belőle. Azonban nem népművészeti tárgyat akartam fonni, mert bár tisztelője és csodálója vagyok a magyar népi kultúrának, nem iparművész vagyok, szobrot szerettem volna készíteni ezzel a technikával. Tehát úgy akartam használni a vesszőfonást, hogy túlmutasson a technika addigi felhasználási területén, és egy funkciójától abszolút megfosztott, átlényegített tárgy szülessen belőle: szobor.

Munkám kiindulópontja tehát az anyaghasználat maga, amihez szorosan kapcsolódtak bizonyos alapvető szimbólumok. Ezek legfontosabbika a 'fal', hiszen ez a technika falak felhúzására lett kitalálva, mint tereket határoló elem. Nem csak fizikai, hanem metafizikai értelemben is fontos szerepe van: elhatárol vagy körbevesz, korlátoz vagy megvéd, eltakar vagy bezár. Egy-egy híresebb fal (mint a Berlini fal, vagy a Jeruzsálemi Siratófal) nem csak építészeti, de azon túlterjedően erőteljes szimbolikus, akár spirituális jelentéstartalmat is takar. Tehát egy mesterségesen létrehozott (nem feltétlenül a fizikai valóságban megnyilvánuló) elem, viszonyítási "pont", amihez képest a dolgok kívül vagy belül helyezkednek el.

A kint-bent levés jelentését továbbgondolva jutottam el a 'spirálhoz', ahol ez a tényező más tulajdonságokkal bír. A spirál geometriai szépségén túlmenően a természetben számos esetben szervesen kapcsolódik az élethez (Fibonacci spirál, Tejútrendszer, fraktál, stb.). Ez a megfigyelés már az ókorban át- meg átszővi több, egymástól független kultúra művészetét. Szakrális tárgyakon,



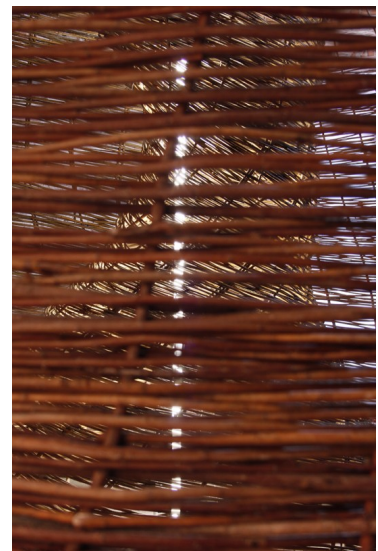
2.ábra: Kuliffay Hanna: Az ősi spirál szimbólum. Athéné istennő.

ékszereken, festményeken, szobrokon újra meg újra feltűnik a spirál, mint a képen látható görög istennő, Athéné ruháján megjelenő motívumok. Felmerül a kérdés – mint ahogy azt Kuliffay Hanna *Az ősi spirál szimbólum* c. írásában megfogalmazza – *“szakrális geometriai motívum, tudományos megfigyelést megörökítő szimbólum vagy üres formajáték?”*¹. A spirál univerzális jelentéstartalma nem merült még ki mind a mai napig: megjelenik a kortárs művészetben is. A '60-as évek környékén kibontakozó Land Art mozgalom számos képviselője használja fel munkájában, mint az ún. „nagy érintés” jeles képviselője, Robert Smithson ('Spiral Jetty', 1970), vagy a „kis érintés” virtuóza, Andy Goldsworthy ('Carefully broken pebbles', 1985). De talán a legközelebbi példa Richard Serra tereket befolyásoló objektjei ('Eltolás', 1970-72), amik *„megváltoztatják az érzékelés feltételeit, teret alkotnak szoborként és szobrot térként”*². Munkám tehát nem egészen sorolható a Land Art kasztjába, bár anyagát tekintve a természet adta fűzfavessző jellemzi, és a fénytechnikát leszámítva más anyagot nem is használtam fel, de jelenleg nem ízesül közvetlenül a természethez. Nem beavatkozás a természetbe, vagy annak kiegészítése, csupán egy nem szokványos plasztika: intenzívebb módon kapcsolja be környezetét. Hiszen formájának köszönhetően megszűnik a falak által határolt tér korlátozottsága: ha elindulunk a spirál mentén, egyszerre vagyunk kint és bent, feloldván a dipólus térélményt. A makrokozmosz jelen van a mikrokozmoszban, mint az emberi individuum a Mindenben (Istenben): *„a kozmosz az ember, az ember a kozmosz tükre, megfelelője”*³. Egyszerre vannak összeköttetésben és egymástól elválasztva.

Egy szimbolikus tér centruma felé megteendő út ez. Nagy hatással voltak rám Sólomos Sándor gondolatai, amiket az Építészet órán adott át számunkra a centrális és hosszaházis tér metafizikájáról. Egy épület ugyanis minden esetben szimbolikus térként is kell, hogy működjön. Az antik centralitást hasonlította össze a keresztény hosszaházis templomok filozófiájával. Utóbbi esetében a világi szférából belépve, a megtisztulás küszöbét (nartex, szenteltvíz) elhagyva az élet spirituális útjára lépünk, ami a főhajón keresztül az oltárig vezet: a szent szféráig egy lineáris átlényegülés. A centrális tér esetében azonban azzal legjobban úgy egyesülhetünk, ha beállunk középpontjába, eggyé válva azzal: a centrum mi magunk vagyunk.

Ennek a gondolatnak a materializálására, térbeli kihangsúlyozására találtam megoldásnak a fénycső használatát. A fent részletezett lelki út belső lefolyását megerősítő szerepel a mű közepében a fény, mint egyfajta megvilágosodás forrása. A gondolkodásom következő fázisa tehát az volt, hogy mennyiben lehetséges a legvégső pontig, a tökéletesig eljutni. A világon az összes vallás, filozófia, gondolat erre a kérdésre keresi a választ: az emberiség legalapvetőbb problémája ez. Évtizedünk “Hogyan...” ponyva könyvei is ennek a problémakörnek a lebutított, de sokak által igényelt változatai. Hogyan legyünk boldogok vagy hogyan érjük el a legmagasabb lelki állapotot: a két megfogalmazás közt nincs sok különbség. Ez a mű azonban nem fog erre választ adni, maximum egy újabb kijelentést tesz, a salomoni bölcsességet szem előtt tartva, miszerint “nincs új a nap alatt”.

Úgy helyeztem el ugyanis a fénycsővet a mű centrumában, hogy azt közvetlenül érzékelni ne lehessen. A fény közvetlenül nem látható, csak a vesszők egymás előtt-mellett-fölött elhaladó, rácsszerkezetet képező struktúrája engedi átszűrődni. A közvetettségnek kulcsfontosságú szerepe van: mivel a falak annyira összeszűkülnek a mű közepe felé, hogy azt megközelíteni lehetetlen, a fényt szolgáltató eszközről csak tudható, hogy ott van, elhihetjük, de teljesen érzékelni lehetetlen.



3.ábra: saját fotó a mű belsejéről

Ebből is látható, hogy az érzékszerveink által valóságnak észlelt világra épülő tudásunk, és a feltevéseinken alapuló téziseink között lényegi különbség nincsen – mellesleg egyik sem biztos. Megtapasztalni a teljes tudást nincs esélyünk, csak megközelíthetjük azt: el vagyunk választva a tudás forrásától, mint ahogy azt a bábeliek története is elmondta korokkal ezelőtt.



4.ábra: Pieter Bruegel: Bábel tornya

Itt kap szerepet a befelé növekedő falmagasság (az elején 180 cm-nél kezdődik, a centrumnál 240 cm), amivel egy zikkurat lépcsőzetességét modellezem le. Ugyanis messziről szemlélve látszik, hogy a falak a változó falmagasság miatt lépcsőzetes hatást keltenek. Az ég felé szabálytalanul meredező vesszővégek a befejezetlenség látszatát hivatottak éreztetni. Az alapforma megtalálásában Pieter Bruegel: Bábel c. festménye segített, számomra ez a vizuális élmény volt az alapasszociáció a Bábel-toronyról.

A Bábel-torony tragikuma és érdekessége úgy vélem nem abban rejlik, hogy ott és akkor keveredett össze az őszösvetségi történet szerint az emberek által beszélt nyelv (ami addig közös volt), hanem hogy miért nem épülhetett meg a torony?

“4. És mondták: Nosza! építsünk magunknak várost és tornyot, csúcsa az eget érje, hogy szerezzünk magunknak nevet, hogy el ne széledjünk az egész föld színén. 5. És leszállott az Örökkévaló, hogy megnézzé a várost és a tornyot, melyet építettek az ember fiai. 6. És mondta az Örökkévaló: Íme, egy nép és egy nyelve van mindnyájuknak s ez az, amit ők tenni kezdtek és most nem lesz megvonható tőlük semmi, amit tenni szándékoznak. 7. Nosza! szálljunk le és zavarjuk el legott nyelvüket, hogy ne értse meg egyik a másik nyelvét. 8. És elszórta őket onnan az Örökkévaló az egész föld színére és abbahagyták a város építését.”⁴

Avagy az isteni szférába törekvő ember szándéka hamar derékba lett törve: a nyelvek összekeverése csak eszköz volt a felfelé törekvés meggátlására. A teljes tudást megkaparintani nem sikerült azóta se – egyes gondolkodók szerint pont ez a szent emberek kiváltsága. Még a tudomány világa is megoszlik azt a kérdést illetően, hogy lesz-e valaha egy, a világegyetemet leíró nagy közös egyenlet.

Ha abból indulunk ki, hogy ilyen nem lesz, és Madách-i beletörődéssel elfogadjuk ezt, akkor csakis az út marad számunkra. Weöres Sándor szavaival élve „az életnek bármely dolga végső fokon se-jó se-rossz; semmi sem különb semminél, csak az útnak más-más szakaszai vannak”⁵. Ezt az utat lehet szimbolikusan megtenni az általam valós térré materializált Bábelben. A barokk felfogásban megjelenő időbeliség – a mű fokozatos, nagyobb idősíkon történő befogadása – szintén az élet leképzése. A bábeliek vertikális törekvése az ég felé itt horizontális iránnyá módosul, a belső centrum felé.

Ezt az iránybeli kettősséget kifejezendő az epreskerti barokk Kálvária mellett lévő betonkörre raktam ki művem, hogy egyfajta párbeszédben álljon a két építmény. Ugyanis szimbolikus jelentésük hasonló: a Kálvária azt a helyet jelképezi, ahol Jézus újra egygé vált Istennel, tehát egyfajta átjáró e világ és a Mindenség/Teljesség/Isten közt. A szakrális építményre való feljutás vertikálitása, és a munkámba való horizontális befelé hatolás ugyanaz a jelképes út önmagunkba, a Teljességbe, Istenbe.

Miután a Bábel megjárta a szentendrei Művészetmalomban rendezett Malomkörzés kiállítást (ahol végre beteljesíthettem a koncepciót, és beüzemeltethettem a fénycsövet az épület belső terében), kérdésként fennmaradt a végső elhelyezés. Ugyanis szobrom – már csak méretéből adódóan is – nem egy beltéri plasztika, de anyagát tekintve nem alkalmas köztéri szobornak sem. Itt kapcsolódik be a Land Art újra, mivel városi terekben a fentiek miatt nem gondolkozhatom: marad a természet. A vessző nem egy örök anyag: erősebben rongálja az erózió, mint egy márvány szobrot, ráadásul rugalmasságának köszönhetően formáját is „változtatja”. Az elején rézsútosan dőlő falakból gömbölyded, önmaga súlyától megrogyott íves formák lettek. De számomra izgalmas volt ez a változás, hogy nem befolyásolhatom teljesen az alakját, részben önmaga alakítja azt, az idő

elteltével. Ez a folyamat adta az ötletet, hogy ezt a mű javára fordítsam, és a természetből elvett matériát visszaadjam, tudatosan utat engedve a természeti erőknek.

Ez a lépés azonban még előtttem áll, keresem a megfelelő, természetes helyszínt, ahol egyrészt nagyobb tér áll rendelkezésemre, hogy kibontakozhasson a világító építmény; másrészt folytonos fotódokumentációval örökíthetem meg a szobor hanyatlását.

Hivatkozások

- 1: Kuliffay Hanna: Az ősi spirál szimbólum (EMPIRIA Magazin X. évfolyam. 3. szám - © 2011.) (<http://empiriimagazin.com/jelenido/az%20osi%20spiral%20szimbolum.html>)
- 2: Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef: Művészet a 20. században, 542. o. (TASCHEN, 2011)
- 3: Magyar Katolikus Lexikon (<http://lexikon.katolikus.hu/M/makrokozmosz%20%C3%A9s%20mikrokozmosz.html>)
- 4: Mózes első könyve, 11. fejezet
- 5: Weöres Sándor: Teljesség felé (TERICUM, 1995)