

mény változásával, merem remélni, sokkal közelebb jutottunk ehhez az 1936-ban még teljesen utópisztikus programnak a megvalósításához.

■ JEGYZETEK

- 1 Mózes Huba: *Fényes körútjain a végtelennek*. Esszék, jegyzetek. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2016. 79.
- 2 Gömöri György: *Erdélyi merítések*. Tanulmányok, esszék. Komp-Press, Kvár, 2004. 225.
- 3 Keleti Újság 1936. május 14. 17.
- 4 Láng Gusztáv: *A magyar zsoldár polifóniája*. In: Pomogáts Béla (szerk.): *Dsida Jenő emlékkönyv*. Lucidus Kiadó, Bp., 2007. 228–229.
- 5 *Dsida Jenő levelesládája (1928–1938)*. Közzéteszi Csiszár Alajos. Magánkiadás, Győr, 1991. 231. Ugyanebben a levélben Dsida arról is hírt ad: „most fejeztem be egy hatalmas Eminescu-tanulmányt”, ami, úgy gondolom, egyáltalán nem mutat románellenes sovíniszta érzelmekre.
- 6 Szász Zoltán (szerk.): *Erdély története. Harmadik kötet. 1830-tól napjainkig*. Akadémiai, Bp., 1986. 1748.
- 7 Gömöri: i. m. 225.
- 8 *Dsida Jenő emlékkönyv*. i. m. 226.
- 9 Láng Gusztáv: *Újraolvasás*. In: Balogh F. András, Berszán István, Gábor Csilla (szerk.): *Újrateherelt világok. Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*. Argumentum, Bp., 2011. 320.
- 10 *Dsida Jenő emlékkönyv*. i. m. 98.
- 11 Uo.
- 12 Uo.

KÍSÉRLET A FORMÁTLAN FORMA ÉRTELMEZÉSÉRE

Műhelytanulmány

Vincefi Sándor kisplasztikáiról

■ „Minden anyag idegenkedik a másiktól, akkor mikor társat keres, párdarabot, hogy összeilleszkedve elpusztítsa az anyag köznapi létét. Minden anyag idegenkedik önmagától is, mert azt a helyet foglalja el, amely valójában az üresség [...]. Az üres tér talán annyira a dolgok lényege, hogy ami más, nem jelent semmit. Az üres tér talán az, ami önmagában létezik.”¹

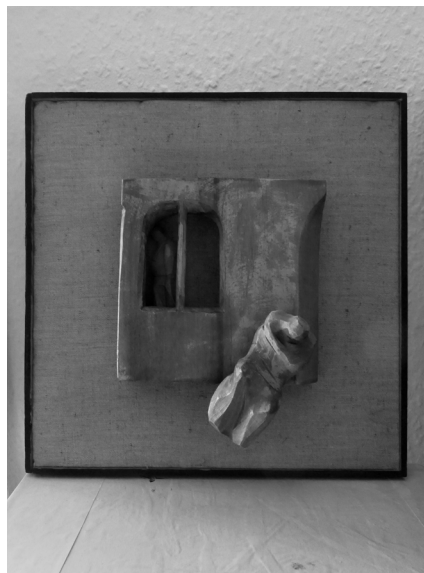
Vincefi Sándor már az első kiállításával (Kolozsvár, Korunk Galéria, 1979) azt bizonyította: stílusakarása új lehetőségek, megoldások felé mutat. Térérzékelésének gazdagon modulált világában központi helyet foglal el az elvont gondolatosság, s e kontempláció jellegzetessége, hogy a kibontható gondolatokat egyetlen motívum fogalmi körét bővítve akarja összefogni.

A boltív, a szög, a kötél, a szögesdrót megannyi alapeleme e szimbolikus értékvilágnak: egy olyan univerzum tartozékai, amelyek állandó jelenlétük révén fel-szólító jelleggel bírnak.

A legtöbb gondolat először a plakettekben fogalmazódik meg, de végső kiteljesedést a kisplasztikákban nyer. A pozitív forma megkülönböztetett szerepet kap, áttöri az érmek ideális térrétegét, mintegy anticipálva a leendő kisplasztikákat. A figurák megformálása, térbeli elhelyezése a variáció kimeríthetlenségét biztosítja, ugyanakkor harmonikus egységet alkot, és egy új plasztikai jelrendszerbe szerveződik.

A gótikus boltívek alá visszavonuló figurák Németh László archaikus nő-torzóit idézik. Különbeméretű-tudatuk önkéntes belső emigrációba készíti őket. Ezzel a tömszerű állandósult magatartásformával szegülnek szembe a médium értékviszonyaival. Az értéktelített pozícióba helyezett alakok befelé forduló tekintete a fogalmakon túli élmény némaságát szólaltatja meg.

A magány, a kiürült emberi kapcsolatok, a kommunikáció képtelenségének a gondolata újra meg újra megfogalmazódik alkotásaiban. Egyik többalakos kompozíciójában csupán a térbeli egymásmellettség utal az asztalt körülülő figurák kapcsolatára. Az asztal lapjában tükröződő, önmagukkal folytatott magányos „párbeszéd” szereplői valamennyien, s e groteszk kommunikációs csőd térbeli dimenziói vertikálisan is kiegészülnek azáltal, hogy az egész kompozíciót egy tükröződő felületre helyezte. Az érzéki és észrevett világ létéről való reflexiójuk öntudatszerű visszatükröződés: tárgyára mint sajátjára, mint belsőre irányul, s így pusztán önrézekeles.



Ugyanilyen magányos alak a Bábos is, aki a fejtartás és a gesztusok jelzései alapján teszi lehetővé, hogy megértsük: nincs szerepvállalás, csak a magára maradt előadó minden illúzióval leszámolt önelemzése.

Az ablak egyik lehetőség lenne a nyitásra, a kapcsolatteremtésre a világgal, azonban az érmeiken az ablak hol mint térelválasztó jelenik meg az átlós kompozícióban elhelyezett, egymásnak hátat fordító alakok között, hol pedig szerepétől megfosztott, bedeszkázott felületként. A mesterségesen körülhatárolt, a véglegesség igényével körülzárt tér: a belső emigrációba kényszerített szubjektum szenvedésének a tere.

Az *In memoriam Radnóti Miklós* című munkájában Vincéfi nem egy bizonyos rögzített nézőpontból mintázta meg az alakot. Ezzel az alkotói pozícióval készítette a szemlélőt is arra, hogy több nézőpontot vegyen figyelembe. A költő stilizált alakjának kivétel a negatív tükröképe: a rácsok közé szorított árnyékéjé. A szegeken, rácsokon átderengő fény a véges és a határtalan lét jelenléte a kompozícióban. E több nézőpontúság révén valósítja meg a szobrász a bezárhatatlanság és a rabság oximoronszerű összekapcsolását. Így válik méltó párjává a Szilágyi Domokos által megfogalmazott költői gondolatnak:

– a test, az rab csak a költő
itt és mindenhol szabad, ő az erő, a szilárd, mert
őrá, mint Antaiosra az áldott, ős anyaföld – a
láger földje is úgy hat; –.

Boltívek, keretek szabdalják szét, törik meg a teret, mintegy elhatárolják egymástól a figurákat. Ahogyan az idő dimenziójában a végtelenség, úgy a térszerkezetben az örökkévalóságra nyíló ablak, a határtalan vonzza. Így a határtalannak a formába fogása maga a formává tett határtalanság.

Ezek a kulcsfontosságú összetevők, melyek révén az alkotó a maga térélményeit felénk közvetíti, és a szokásostól eltérő térszemléletre készítet. A befogadó nemcsak a szobor-tárgyakat érzékeli, hanem az őket körülvevő teret is, figyelmeztetésül arra, hogy ez a tér több, mint a figura hüvelye, s a figura több az adott felületet kitöltő passzív halmaznál. Alakjai terüket énjük extenziójának, buroknak, védelmi szférának tekintik, amely vizuális elszigeteltsége révén, személyiségük integritásának megőrzését biztosítja.

Az új térélmény új vizuális felfogáshoz is szoktatja a nézőt. Az eddig hangsúlyozottan antropomorf jellegű munkák mellett megjelennek az idiomorf művek is. S a nonfiguratív fokozatos előtérbe kerülésével az alkotó szerény távolságtartással egyre több teret enged azoknak az erőknak, amelyek beleszólnak a mű keletkezésébe: az öntörvényű anyag, a technika, a véletlen. A különböző anyagok (fém, fa, üveg, plexi) együttes jelenléte a kompozícióban a művész örökösen megújuló kísérletező kedvének a bizonyítékai.

A fém és a fa is sajátos megformálást igényel. Az egyedi, megismételhetetlen, önálló „egyénségű” fa és a több példányban kiönthető bronz társítása már önmagában is ellentétes erők küzdelmét jelzi. A bronzplakettekben a fém éles metszésű, elidegenítő hatású, térbe törő vagy fényesre csiszolt felülete és a szemcsésre öntött, önmagába visszatérő formák kihívó ellentétét tompítják a lírai-emocionális anyagok: tiszafa, paliszander, körtefa.

Az ellentézés még nagyobb nyomatókat nyer, amikor a jelenség fordítottjával találkozunk: például az ébenfába foglalt bronzszegek a *Requiem* című szobor esetében.

Az elvonatba hajló pozitív-negatív játék, a szoborszerű kiemelés és a felületbe való behatolás először az érmeiken jelentkezett, néha sarkosan összeillesztett, egymásba csukható kompozícióként valósítva meg a ellentétek dialektikáját. Minden



egy-egy váltás újabb értékek létrejöttét hozza felszínre, s minden pozitív forma kihívja önmaga ellentétét. A negatív forma pedig mintegy kiveti magából, eltaszítja a pozitív formát, amely így kiszakítva, rajta kívül mutatkozik meg, s a keletkezett

úr általa lesz nyilvánvalóvá. Az úr már nemcsak az őt kihívó pozitív forma dialektikus ellentétének a függvényeként létezik, hanem önálló életet él, új funkcióval telítődik: kommunikatív jelentőségre tesz szert, és maga lesz a lényeg. Az értelmező racionalizáló késztetéséből fakad, hogy az úrt, a hiányt valamiféleképpen igyekszik kitölteni. Ennek a törekvésnek megfelelően válik a pozitív forma a negatívnak a projekciójává, az üregbe zárt, rácsok közé kényszerített világosság pedig az inverzió lehetőségét sejteti: a nyitást, a fényt.

Ebben a vonatkozásban érhető leginkább tetten Vincefi alkotásai dialektikájának a kulcsa. Itt már kompozíciói az organikus formákat megelőlegező nonfiguratív szobrászat irányába mutatnak. Az alak szinte jelszerűvé egyszerűsödik le. Már nem is torzó, hanem eljut a disszonancia feloldásának egy olyan alternatívájához, ahol a formátlan tények a figurát helyettesítő formává válnak, egyetlen belső teljességet sugallva: a formába zárt formátlanságot. A kettő egysége paradox módon egyszerre jelent védettséget és kiszolgáltatottságot és befelé forduló kitarulkozást.

Vincefi Sándor alkotói világában a figurák magukban hordozzák az egyetemes-ség szellemiségét. Az anyag elemi gyűrődései egy lelki tér görbületeiként követik a monumentális formákba kívánczoló alakokat.²

Blénesi Éva

Kolozsvár, 1987

■ JEGYZETEK

1. Eeva Liisa Manner: *Kromatikus szintek, avagy bevezetés a rabul ejtett forma szétzúzásába*. In: *Uő: A füst árnyéka*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1987.

2. Jelen írásom 1987-ben keletkezett, amikor Kacsó Máriát ápoltam egyetemi tanulóként a Babeş-Bolyai Tudományegyetem magyar-angol levelező tagozatán. Életem első publikációját az általam nagyon rangosnak tartott *Korunkban* szerettem volna megjelentetni, abból az elgondolásból kiindulva, hogy Vincefi Sándor első egyéni kiállítása 1979-ben volt a Korunk Galériában. A kiállítást Kántor Lajos nyitotta meg, aki a *Korunk* szerkesztőjeként támogatta a Vincefi munkáiról szóló írásomat. A sors fintora, hogy mire a cikkem publikálásra kerülhetett volna, Vincefi Sándor időközben, 1988-ban, Svédországba disszidált, így ennek okán a róla szóló tanulmányom sem jelenhetett meg. Azonban részben ennek a tapasztalatnak is köszönhetően az irodalom és a képzőművészet határmezsgyéjén való kalandozás továbbra is izgalmas kihívásként maradt meg mindvégig az életemben. Mindennek bizonyítékeként született meg a doktori dolgozatom, amelynek egy olvasóbarátabb változatát éppen a *Korunk* – Komp-Press Kiadó jelentette meg Kolozsvárott 2009-ben *Textust teremtő kontextus* címmel. Így, utólag visszatekintve a történetekre, örömmel nyugtázhatom, hogy a sors végül mégiscsak kárpótolt a kezdeti veszteségemért, mégpedig duplán is, hiszen a jelen írásom publikálásával a *Korunk* hasábjain nemcsak egy rég dédelgetett vágyam teljesülhetett, hanem az említett könyvemben továbbgondolhattam Vincefi alkotói világának néhány mozzanatát is. (Lásd 171–182-es oldalak.) Nem mellékes tényezőként említem még meg, hogy Vincefi Sándor Svédországban évekig nem kapott letelepedési engedélyt sem, csak miután kitelepedtem, és a *Kiáltó Szó* című erdélyi szamizdat második és egyben utolsó számának a borítójára rátettem az egyik kisplasztikáját, mivel időközben én is elhagyni kényszerültem Kolozsvárt, és kitelepedtem Budapestre, ahonnan segédkeztem 1989-ben a *Kiáltó Szó* kéziratának kicsempészésében, itteni kinyomtatásában, majd visszacsempészésében Erdélybe. Talán ezért is dedikálta a szerző nekem könyvét ezzel a szubtilis utalással, hogy „Blandusnak, a bravúros társnak, szeretettel, hálával, Gyimesi Éva. 2010. február 15.” Lásd a kérdésről bővebben Cs. Gyimesi Éva: *Szem a lánokban. Bevezetés a szekusdoszsiék hermeneutikájába*. Korunk – Komp-Press Kiadó, Kvár, 2009.