

Hősök és antihősök

Gondolatok Kő Pál múcsarnokbeli kiállításának alkalmából

Bevezető

Kő Pál szobrászművész (1941–2020) kiállítása a Múcsarnokban 2025. december 12-én nyílt meg, és 2026. február 15-én zárt be. A Kondor-Szilágyi Mária által átgondoltan szervezett anyag fokozatosan vezette be a nézőt a különleges életmű tartalmi és anyaghasználati sajátosságaiba.

Az első teremben a még erősen Somogyi József hatása alatt készült munka, a fiatal lány báránnyal (*Báránnyos*) gipsz és fa változatban egyaránt megtekinthető, összevethető volt. Méltán került a terem közepére a „gyermek Prometheusznak” nevezett, szinte kortalannak mutakozó *Kislány arany fülbevalóval* (lásd alább a groteszk testről írottakat). Mögötte a ház előtt várakozó öregasszony (*Nagy, kék madár*) az élet végét, míg a *Fehér Anna* a női sors drámáját villantotta fel. Az akrobata-testtartásban bemutatott *Delila* inkább a férfi számára megfoghatatlan, elérhetetlen, ily módon sellőszerű női lényt ragadta meg, szinte álomszerűen.

A művek közötti kapcsolatok mindenhol világosan felfedezhetőek voltak a látogatók számára. A rendszerkritikus alkotások közül a kalitkában ülő *Szárnykészítő* és a falujának mementót állító idős ember (*Gyűrűfű*) szintén egymás mellé kerültek, akár csak a zsánerfigurák (*Kukás, Boronás, Dobozos*) szobrai. Ide kapcsolódik még a Bors István szellemiségét felidéző, ironikus, egymás hátán taposó öltönyös figurák alakzata (*Kinyermák*). Megható együttest alkottak a művészbarátok, Melocco Miklós, Samu Géza, Swierkiewicz Róbert portréi, kiegészülve a művész édesapjának arcképével, amelyre alább visszatérek. Talán a *Posztókabátos Kossuth* alakja kívánczított volna inkább az emlékművek sorába, mivel itt egy „emlékműtéma” átértelmezéséről van szó, de az is igaz, hogy a Kossuth-szobor hatásos átvezetést biztosított a második terembe, ahol több emlékmű-szobor található.

VERESS FERENC (1981) művészettörténész. 2005-ben az ELTE művészettörténet-történelem szakán diplomázott, majd 2012-ben a Sapienza – Università di Román doktorált. A Színház és Film-művészeti Egyetem Drámaelméleti Intézetében tanít. Fő kutatási területe a reneszánsz és a barokk művészet, a kortárs művészet párbeszéde a korábbi művelődéstörténeti korszakokkal.

A nagy ablakokkal megvilágított második teremben a szobrok is jobban „éreztek magukat”, amennyiben több teret kaptak. A *Kakasos fiú* alakja itt szabadon kibontakozhatott, körbejárható, minden oldalról megfigyelhető volt. A kisbronzok közül e sorok írója számára az *Édesapám hadifogságban* című szobor volt a kedvenc, ez természetesen kapcsolódott az előző teremben látható portréhoz. Édesanyja számára a művész sajátos „házioltárkát” készített, megörökítve számadáskönyvét, bejegyzéseit, albumot díszítő arcképét (*Anyám könyvei*). Hasonló felfogásban, de valós tárgyak felhasználásával készült *Sinka István pásztorbotja* (valóságos sámánbotja). Ez az alkotás a köztéri Sinka-szobor fotója és a hozzá készült bronz szoborvázlat mellé került, tehát a három tárgy egymást kommentálva segítette a befogadást. Költői együttest alkotnak a művészeket megörökítő emlékműtervek: a csodamadáron ülő Csontváry vagy a zuhanó alakot ábrázoló Kondor-relief, továbbá a festőállványt cipelő Van Gogh és a cigarettafelhők között úszó Krúdy Gyula, amelyek úgy vélem, erősíthették volna egymást, ha egymás közelében vannak.

A kiállítás legegységesebb terme a Mohács-emlékmű fejfáiból készült installációt foglalta magában. A látogató tekintetét a földből néma segélykiáltásként kimeredő lóalak megdöbbenő formája vezette a terem belseje felé, ahol az ütközet három eblematikus alakját: II. Lajos királyt, Tomori Pál érseket és Szulejmán szultánt, valamint egy jelképes, járomszerű fejfát láthattunk. A szultán fejfájáról alácsüngő fejek elrettentő látványa felidézte Szervátiusz Tibor *Dózsa-fejének* tragikumát, memento-értékkel bírt, hiszen Mohács volt a magyar történelem legtragikusabb eseményeinek egyike. A járomforma talán a csatát követő szolgaságra kívánt utalni, miközben a terem sarkában a néma tanú, a szabadban hangokat hallató *Szélhárfa* „zengte” csendes az esemény krónikáját (Kő Pál a szélhárfa szerepét Brodaricséhoz hasonlította).

Az alábbiakban Kő Pál szobrászatának néhány jellemzőjére térek ki, tágabb összefüggések keretében.

A groteszk testkép jellemzői Kő Pál alkotásaiban

Miközben gondosan számba vette azt a hagyományt, amelyben Kő Pál művésze elhelyezhető, a műkritikus Rózsa Gyula elfelejtett megemlékezni Medgyessy Ferenc (1881–1958) életművéről. (Rózsa 1976, 7–10). A debreceni mester jelentőségét a kortárs magyar szobrászat szempontjából a kritika nem vette észre, mivel Medgyessy művészetének leginkább előremutató vonásait figyelmen kívül hagyták. Valamiféle „népiességet, statikus, időtlen népeszményt” fedeztek fel művészetében, amellyel átformálta a Párizsban megismert francia intellektualizmust (Nagy 1990, 252). Ezzel szemben méltatója, László Gyula összegyűjtötte a Medgyessyről fennmaradt kortársi megemlékezéseket, felfigyelt gesztusainak, testképének jelentőségére. László bemutatta Medgyessynek a közvetlen környezetéhez való viszonyát, beszédstílusát, mozdulatait,

orvosi végzettségével összhangban lévő érdeklődését, de különösen a halálhoz való szenttelen viszonyát. „A paradoxonok fura fintonú kacagásra fakasztották: szabadkozón széttárta a karját, vonogatta a vállát és nevetett...” (László 1968, 20).

Ennél is fontosabb a Mihail Bahtyin meghatározta groteszk testkép jellemzőinek megléte Medgyessy rajzain és szobrain. Rajzait az 1942-ben megjelent *Medgyessy száz rajza* című katalógus, majd – a szobrokkal kiegészítve – a Deák Dénes értő összeállításában kiadott Medgyessy-émlékkötet is tartalmazza. A fej és a far helycseréje, vagyis az altájéknak – mint az anyagcsere és a szaporodás helyének – felértékelődése figyelhető meg a *Súroló asszonyban* (1913), akinek a nevetése, jókedvű optimizmusa helyrebillenti a világ egyensúlyát. Szintén groteszk jellemző a kidomborodó has a *Terhes rutén asszony* című rajzon, vagy a kislány testének kiágazása az édesanyáéból, úgy, hogy fejük összenő az *Anyja és gyermekén* (1925). Animális jellemzőket mutat a kicsiny tálkában altestét tisztogató nőalak kuporgása a *Mosakodó nő* című szobron (1915); a kéttestűségre, összenőtt testre pedig példa a *Szeretkező pár* című rajz. Honnan vehette mindezeket a gondolatokat Medgyessy? Falusi környezete, az élővilág szüntelen megfigyelése vezette, amelynek lenyomata a műtermében felhalmozott gyűjtemény: hortobágyi csalikacsa, kutyagerinc, fűrészhaj fűrésze, négyszarvú kos koponyája (László 1968, 22, ill. Deák 1981, 137).

A természet formái szüntelen inspirációt jelentenek a szobrászoknak, ezért ajánlotta tanulmányozásukat Henry Moore is. „Bár érdeklődésemet legmélyebben az emberi alak köti le, mindig nagy figyelmet szenteltem a természeti formáknak, így például a csontoknak, kagylóknak és kavicsoknak. [...] A kavicsokon jól megfigyelhető, miképpen munkálja meg a természet a követ.” Hasonló vitalitást kell mutasson a szobor is: „Én az olyan szobrot szeretem, amelyben élet van, vitalitás. Organikus forma érzetét kell keltenie és valami pátoszt, melegséget kell sugározni” (Moore 1985, 11-18). A brit szobrász Much Hadhami műtermét kereste fel a gyergyócsomafalvi származású Borsos Miklós, aki példaképének tartotta Medgyessy Ferencet csakúgy, mint a korondi Benczédi Sándor, aki Budapest ostromát Medgyessyvel együtt dolgozva töltötte. A közös munka emlékét őrizték Borsos és Benczédi művei Medgyessy Százados úti műtermében (László 1968, 22). A madarak szegycsontját használta fel Kő Pál is *Hárfa és madár* (1974) című kompozíciójának megalkotásához; az organikus forma itt egy költői látomás keretében születik újjá.

A populáris kultúra groteszk testképét közvetítette Kő Pál számára – saját falusi környezete mellett – Samu Géza, a fűrő-faragó „népi” szobrász, akinek keze alatt a legnagyobb természetességgel lett a vájt teknőből mitologikus lény, *Szarvasteknő* (1970). A borona formájának meredező tüskéi Kő Pál *Boronásán* (1968), *Betlehemesének* csúcsosodó süvegje (1969), de akár *Kukásának* (1969) vagy *Dobozosának* (1970) a testhez hozzánőtt, vagy abból kinövő formái a groteszk testkép segítségével értelmezhetők. A test kiterjeszkedik, összenő a környezet tárgyaival, nyitott alakzatként jelenik meg, akár csak Medgyessy *Turáni lovasának* (1931) kicsavarodó, térbe fűrődő nyaka. Utóbbi műve Medgyessynek talán

még Marino Marini radikálisabb *Ló és lovasával* (1949–1950) is párhuzamba lenne állítható, csakúgy, mint ahogy Kő Pál széken egyensúlyozó kislányalakja (*Kislány arany fülbevalóval*, 1971) sommás formájával felidézheti Marini, vagy Giacomo Manzù műveit. Groteszk jellemzőnek tekintem Kő Pál kislányalakja esetében az elálló füleket, amelyek megtörik a test körvonalának zártságát, hasonlóan az alak bizonytalan, félig ülő-félig álló pozíciójához, meghajló hátához, fejformájához.

A Bahtyin által plasztikusan bemutatott groteszk testkép legjellemzőbb képviselője a reneszánsz művészetben idősebb Pieter Bruegel. A detroiti *Paraszttánc* (1566) alakjainak komikus jellemzése, az ágaskodó férfi nemszervek, dombordó pocakok, a mindent elsöprő vidám forgás párhuzama Rabelais *Gargantua és Pantagruel*jének. Kő Pál egy emblematisz rajzban rötta le tiszteletét a németalföldi mester előtt; a lapon egy férfialak (Bruegel) fenekét mutatva lába közt hátratekintve mered ránk, miközben tragikus vonásai megkettőződnek a víztükörben. A rajzot kísérő sorok a festő halála körülményeit részletezik: „Váratlanul halt meg 1569. szeptember 5-én. Falun érte utol a halál, amikor fejfel lefelé akart megfigyelni egy tájat: lehajolt, hogy átnézzen a térde között, és agyvérzést kapott. Kő Pál '72" Elmúlás és vidámság egyszerre volt jelent Brueghel képein, amint a *Szarka az akasztófán* (Darmstadt, 1968) című képének táncjelenete tanúsítja.

Az emberi test mint a szüntelen keletkezés és hervadás közlekedőedénye (Bahtyin) jelenik meg Kő Pálnak a szeretkező párt ábrázoló szobrán (*Pár*, 1975), amely hommage-nak is tekinthető Medgyessy előtt, akinek mintha a hasonló témájú rajzát parafrázálná. Lehetséges, hogy Kő Pál így akart tisztelni a nagy debreceni mester emléke előtt, de az is lehet, hogy véletlen egybeesésről van szó, hasonló érdeklődésről, mint ahogyan az a művészetben gyakran megtörténik.

Hősök vagy antihősök?

„Virágot habzó zöld lovakon: sírdombokon sírjelek, sírfák, kengyelben álló hű lovasok, fura bálványvitézek ügetnek.”

– írta Nagy László versében, amelyet Olasz Ferenc *Fejfák* című kötetének nyitó oldalára szánt. (Olasz 1975). A Nagy László és Kő Pál közötti rokonságra, a lovak szeretetére Kondor-Szilágyi Mária is felhívta a figyelmet a múcsarnokbeli kiállítás katalógusában (Kondor 2025). A Mohács-emlékmű múzeumi installációjának legmegrázóbb darabja éppen egy a földből kimeredő lófej és nyak, amely Picasso *Guernica*jának tragikus, magyar megfelelője is lehetne. A mohácsi emlékjelek fejfákkal való rokonságát érzékelhetővé tette a Múcsarnok Olasz Ferenciállítás, amely – Tulipán Zsuzsanna rendezésében – a Kő Páléval párhuzamosan volt megtekinthető.

Bár Kő Pál mohácsi emlékjelei szabad átfogalmazásai a fejfa-hagyománynak, mégis érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy faemlékműveivel a 20. századi

szobrász milyen régi hagyományt keltett életre, vagy aktualizált egyéni szemlélettel. A fejfák ősi jellegéről többek között Kós Károly és Kunt Ernő írásaiban olvashatni (Olasz 1975; Kunt 1980). Mind a két szerző hangsúlyozza a fejfa analógiáját a kapubálványokkal: míg egyik az élők, a másik a holtak nyughelyét védi. Megemlíthetők a fejfa antropomorf vonásai: tagolásukban az emberi testre utaló arányokat fedezzük fel, szerkezeti részeik nevében (láb, derék, váll, nyak, konty) az emberi test tagjaira ismerünk. A fejfák motívumaiból a szűkebb közösség kiolvashatta az elhunyt nemét, korát, társadalmi állását.

Mindezek a vonások elvezetnek egészen a mongóliai pusztákon álló kőbálványokig, amelyeket régész-nyelvész kollégákkal párhuzamosan Kunkovács László dokumentált, fotózott le (Kunkovács 2002). A pusztából magányosan kimeredő kőkolosszusok a nomád lovasnépek (avarok, türkök) őseit jelképezik, kezükben ivóedényt tartanak. Ebből a vonásukból következtettek a kutatók arra, hogy rituális összejövetelek, halotti torok, megemlékezések célpontjai lehettek. Magyarorszáig a vándorló kunok hozták el a kőbálványok szokását, „kun-babáik” ma is megtekinthetők a szomszédos Ukrajna védett területein vagy múzeumaiban. Elgondolkodhatunk azon, vajon a Kunság területén álltak-e ilyen emlékek, a kereszténység felvétele azonban mindenképp kiszoríthatta ezeket, a kunokat pedig a magyarokhoz hasonlóan tragikusan érinthette a tatár betörés és pusztítás. A muhi csata szomorú előképe az évszázadokkal később bekövetkezett mohácsi vésznek.

A magyarság keleti gyökerei nem menthették a mongol invázió vagy a török hódoltság idején, a mohácsi emlékjelek azonban szervesen kötődnek a magyarság keleti „pogány” és keresztény gyökereihez egyaránt. A fejfák gyakran fejszével alakított, darabos formája visszatér Kó Pál sírjelein, éppen úgy, mint a felületet díszítő motívumok. Az eredeti díszítő motívumok között Kós Károly felsorolta a keletről magunkkal hozott jelképeket: a napisten kőkori eredetű jelképét, a rozettát, az edényből kinövő indás növényt, az „életfát” (a növekedés, gyarapodás jelképét), valamint a fejfa csúcsát díszítő madarat (a halottas lepedők jelképét), az emberi lélek szimbólumát (Olasz 1975, 184–187). Kó Pál előkészítő rajzain, vázletein követhető, hogy foglalkoztatták a felületdíszítő motívumok, amelyeket honfoglaláskori tarsolylemezekről, veretekről, övcsatokról, vagy egyéb forrásokból szabadon merített.

A hősöknek állított mohácsi emlékmű szakrális teret hoz létre, amely egy temető emelkedettségével bír, így misztikus, babonás kisugárzása van. A jelek a kunbabákhoz hasonlóan az elhunytakra emlékeztetnek, őket idézik meg. Tragikus jellege sajátosan anti-emlékművé teszi ezt az együttest, amelynek, eltérően a Fiumei úti sírkert, vagy a Farkasréti temető síremlékeitől nem reprezentatív-ünnepélyes, hanem mélyen emberi, a népi kultúrában is gyökerező jelentése van. Visszaemlékezünk Kó Pál tanyasi gyermekkorára (kitelepítésükre), a fából faragás ősi szokására vagy a kortárs Samu Géza, Szervátiusz Tibor, Bors István alkotásaival (*Bálvány-sorozat*, 1968, ld. Nagy 1998, 44–45) meglévő rokonságra.

Kő Pál munkái egyébként is újraértelmezik a barokktól a historizmusig ívelő emlékműhagyományt. Ezt a pátosszal telt tradíciót elsőként talán Auguste Rodin hívta ki *Calais-i polgáiraival*, *Balzac-emlékművével* (1897) (Read 1968, 14). A magyar szobrászatban Ferenczy Béni *Petőőfi-szobra* (1948) szegült szembe az idealizáló tradícióval, „rosszkor született” alkotását ezért is zárta ki a magát győztesként feltüntető szocreál-kánon. „Hát, ha volt valaha Petőfinek igazi szobra, ez az volt: egy vékony fiú, akit a csizmája, a kardja meg morcos szemöldöke visz a csatába, ahol meg fog halni, szíven ütő, sajnálni való kamasz” – írta róla Szántó Piroska (Réz 1984, 88).

Varga Imre és Melocco Miklós emlékművei már a tépett és törékeny embert állítják közénk, csakúgy, mint Kő Pál által mintázott Kölcsey Ferenc és Sinka István-szobor. A sződemeteri *Kölcsey-alak* (1993) mintha saját emlékművének lépcsőiről lépkedne le, hogy közelebb kerüljön hozzánk. Fejét lehajtja, tekintete befelé irányul, törékeny alakját a kard kissé archaikus motívuma különösen is kiemeli. A szellem emberéhez már kevésbé illő a kard, nemesi rangja érdemesítette rá, azonban lényegéhez már nem tartozik hozzá. *Sinka István* vésztoi szobrán (1988) a szellem embere az út porában lépked, amelyet Arany János sem érzett magától idegennek annak idején. Kosfejben végződő botját baljában tartja, jobbját ökölbe szorítja. Igen szép a büsztformában megmintázott *Sinka-portré* is, amelyet Wehner Tibor közölt monográfiájában (Wehner 2012, 160). A lehajtott fej, a befelé irányuló tekintet rokon a Kölcsey-szoboréval, a szemek kezelése, mintázásmódja Melocco ekkortájt készült, halotti maszkok inspirálta portréit idézi (Wehner 2005, 108, 113, 147).

„Említhetem Fadrusz János Mátyás király szobrát is Kolozsváron, a Szent Mihály katedrális mellett. Fenséges, gyönyörű alkotás. Nem akarom én Marcus Aureliust a világeért sem kisebbiteni, de Fadruszt elébe helyezem” (Benkei 2006, 48). „Nagyon sok nagyon szép lovas szobor született, én legjobban rettegek Fadrusz János Mátyás királyától, ami ott áll Kolozsvár főterén, a Szent Mihály templom mellett. Mert az olyan fenséges, hogy azzal én nem tudtam mérközni! Nem is akartam.” (Németh 2006, 35). Két idézet, két interjúból, amelyeket Kő Pál szinte egy időben adott; egyikben csodálatosnak nevezte Fadrusz alkotását, a másikban félelmetesnek. A két nyilatkozat a művész ambivalenciáját tükrözi a historikus hagyomány iránt: egyfelől csodálta, másrészt belátta, hogy járhatatlan, nem neki való út. Ezért sem tudta, vagy akarta követni Varga Imre, Melocco Miklós útját, akik technikájukban, monumentalitásukban valamelyest örökösei a nagy historizmus kori szobrászoknak.

A vatikáni Magyarok kápolnájának Varga Imre mintázta *Szent István-alakja* tragikus pátosszal teli (Harangozó 1989, 56), a kápolnába került *domborműsorozat* Kő Pál kezétől (1980) más felfogást tükröz, inkább Borsos Miklós hasonló munkáinak világát idézi meg. Nem csoda, ha Kő Pál gellérthegyi *Szent István-émléke* is kapott „hideget-meleget” a kritika részéről (Kondor 2025), amiért az államalapító király alakját a miniatűrök és a gyermekjátékok naivitásával hozta közelebb hozzánk, megfosztva az évszázadok alatt ráakódott, nehézkes sallangoktól.

Kortárs képmágia?

Milyen felfogás jegyében volt képes Kő Pál a populáris kultúrához közelíteni alkotásainak világát? Az egyik lehetséges forrást, a népi kultúra groteszk testképét, az ősi fejfák, kun babák világát már említettem. A másik forrásra Rózsa Gyula utalt, igaz röviden, a *Posztókabátos Kossuth*-szoborról írt elemzésében: „[...] az igazi néptudatban [...] szinte máig létezik egy naiv, de lényegét tekintve igaz Kossuth-kultusz. És alakja alighanem olyannak él, mint a karácsonykor felöltöztetett »márjácskáké«, a szeretettől elkoptatott és szegénységtől eleve kicsire rendelt »szentantalkáké«” (Rózsa 1976, 42).

A műkritikus alighanem a barokk kori hagyományra utalt, az apácamunkákra, polionnal, művirágokkal díszített szentképekre, felöltöztetett szobrokra, amelyeket a szerzetesi műhelyek a népi áhítat szolgálatára készítettek. Ilyenek voltak sodort fémszálás díszítéssel keretezett szentképek, amelyeknek alakjait néha valóságos ruházattal ellátva, dobozszerű térbe helyeztek, így növelve színpadias hatásukat. Máskor a Rómából hozott vértanúk csontvázát öltöztették fel az apácák sodort fémszálás ruházatba (Szilárdfy 1987).

A templomokban fogadalomból elhelyezett egészalakos szobrok (ex votók) hagyományát Julius von Schlosser a 13. századig vezette vissza a viaszportréről írott tanulmányában. A források pápák és uralkodók egészalakos viaszportréit említik különböző francia és itáliai templomokban, ugyanígy ismerjük Sacchetti novelláiból a firenzei Santissima Annunziata templom ex voto-gyűjteményét, amely a 17. században semmisült meg (Schlosser 2008, 231). Ezen alkotások szerepe az ábrázolt helyettesítése volt a szakrális térben, fétisjellegét pedig az a vonás adta, hogy az illető valóságos ruháit adták rá, például Vasari beszámolója szerint Lorenzo del Magnifico a Pazzi-összeesküvés után saját szétszabdalt ruháját adatta rá az ex votóra, amit a firenzei szervita templomba helyezett el (Schlosser 2008, 235).

Genthon István idéz egy adatot, amely szerint Hunyadi Mátyás Bécsújhely bevétele után gipszből lovasszobrot készíttetett, saját öltözetét adta rá, és a Szent György várkapornában helyezte el, évszázadokig ott állott, mígnem Kinsky gróf a 18. század végén a katonai akadémia kertjében elásatta (Genthon 1927, 32). A 17-18. századi uralkodói gyűjtemények, Wunderkammerek sokáig őriztek igazi hajjal és egyéb kiegészítőkkal ellátott büsztöket, akárcsak bizonyos zárándoktemplomok.

Ez a gazdag, sok évszázados hagyomány a 20. századi képzőművészeknél is érezteti a hatását, különösen ott, ahol valamilyen személyes, családi élmény hívja azt elő. „Ezt a portrét édesapámról hatvanháromban készítettem, amikor kijött a börtönből, de a katonasapkát ő nyomta a fejébe, s ő festette ki, mert neki voltak ambíciói, a börtönben is festegetett. Tekintetében nem elvagyodás tükröződik, hanem befelé figyel, tudniillik, akkor szabadult. Tizenháromat kapott, amiből hatot le is kellett töltenie Vácott, s a nagy amnesztiával engedték ki. Modellt ült nekem, s közben mesélt, de arról semmit, amit odabent élt át”

(Bencsik 2006, 110). A portré, amely Kő Pál édesapjáról készült valóban „hiteles” lett, mint egy halotti maszk, az elköltözött személyhez tartozó tárgy teszi megfoghatóvá, a színezés pedig élénkké, valóságshúvé, mint a régi viaszszobrokat. Így örökítődik meg a múlt egy darabja, válik jelenvalóvá maga az ábrázolt tárgy révén is.

Hasonló eszközökkel élt például a textilművész Polgár Rózsa, amikor *Katonatarak* című munkáján (1980) megörökítette a golyó ütötte lyukat és a leltár-számot, vagy az *Esernyő* című gobelinen (1984), az előtérben egy falnak támasztott fekete esernyővel érzékeltette a távozó édesapa után maradt személyes emléket. (Polgár 2011, 25). A személyes tárgyak, ereklyék, archív fotók adják Péreli Zsuzsa faliszőnyegeinek vezérfonalát is, kiemelve az rendszerváltásra utaló 1989 *Karácsony* című munkát, amelyen golyótöltények és lehallgató készülék is került a Mária-ikont keretező ex votók sorába (Hann 1992, 112). Egy másik műfajban, a performanszban, majd videoinstallációban Lovas Ilona is megidézte nagyapja kalapüzletének tompjait (kalapformáit), amelyeket bevonva kísérelte meg feldolgozni a fájdalmas élményt: a világháborút s az onnan betegen hazatért nagyszülő korai halálát (Lovas 2022, 30–35).

Mindezek a vonások az emlékezéssel állnak kapcsolatban: egyéni és közösségi fájdalmak, traumák feldolgozását segíti elő az ősi engesztelő rítus, az ex votók felajánlása. A képmáson véghezvitt cselekmény végső soron magára a személyre s hozzátartozóira van hatással. A művészet visszanyúl az emberi létezés legmélyebb, legősibb gyökereihez, s onnan próbál rejtett energiákat felszabadítani, hitelessé válni a mesterséges intelligencia és a digitális kép egyre inkább fikcióra építő világában. Talán nem véletlen, hogy a Műcsarnokban 2025-ben *Nem helyettesíthető képek* címmel megrendezett képzőművészeti szalonnának is a műalkotás eredetisége adta az alap gondolatát.

IRODALOM

- Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, 2002, Osiris.
- Benkei Ildikó: *Lujos*. Budapest, 2006, Kairosz Kiadó.
- Deák Dénes (szerk.): *Medgyessy Ferenc arcképe*. Budapest, 1981, Magyar Helikon.
- Genthon István: *Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig*. Budapest, 1927, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Hann Ferenc: *Pérel Zsuzsa*. Budapest, 1992, BERTA Kiadó.
- Kondor-Szilágyi Mária: *Ahol egy narancssárga hal hegedül a diófa lombja között... Gondolatok Kő Pál Szárnykészítő című kiállítására*. Kiállítási katalógus. Budapest, 2025, Műcsarnok.
- Kunkovác László: *Kőemberek. A sztyepei népek ősi hagyatéka*. Erdélyi István bevezetőjével és kísérelő tanulmányával. Masszi Kiadó, Budapest, 2002.
- Kunt Ernő: *Temetők művészete*. Budapest, 1983, Corvina Kiadó.
- László Gyula: *Medgyessy Ferenc. a kortársak szemével: emlékezések és feljegyzések*. Budapest, 1968, Corvina Kiadó.
- Lovas Ilona. Bálványos Anna és Máthé Andrea tanulmányaival. Budapest, 2022, INDA Galéria.

- Németh Miklós Attila: *Kő Pál, a szárnykészítő*. Budapest, 2006, Masszi Kiadó.
- Nagy Ildikó: Hagyomány és megújulás. A magyar szobrászat fordulata az 1960-as években. *Ars Hungarica* 18 (1990), 1-2, 241-261.
- Nagy Ildikó-Sümegei György: *Bors István*. Pécs, 1998.
- Moore, Henry: *A szobrászatról*. Sík Csaba utószavával. Budapest, 1981, Helikon Kiadó.
- Olasz Ferenc: *Fejfák*. Kós Károly utószavával. Budapest, 1975, Magyar Helikon.
- Polgár Rózsa. *Szövött kárpitok*. Wehner Tibor, Keserü Katalin, Fitz Péter, Péter Mária, Jóry Judit és Harmati Béla tanulmányaival. Budapest, 2011, Pauker Nyomda.
- Read, Herbert: *A modern szobrászat*. Budapest, 1968, Corvina.
- Réz Pál (szerk.) *Ferenczy Béni arcképe*. Ferenczy Béni írásai, szobrai, rajzai, írások Ferenczy Béniéről. Budapest, 1984, Európa Könyvkiadó.
- Rózsa Gyula: *Kő Pál*. Budapest, 1976, Képzőművészeti Alap.
- Schlosser, Julius von: *History of Portraiture in Wax*. Trans. James Michael Loughridge. In: Roberta Panzanelli (ed.) *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*. Los Angeles, 2008, Getty Research Institute, 171-315. Online elérés: https://books.google.hu/books?id=LmVkl49nvDgC&pg=PA13&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (utolsó megtekintés: 2026. 01. 15.)
- Szilárdfy Zoltán: „Fris kisdéd kép, apácza munka.” In: Lengyel László (szerk.) *Devóció és dekoráció. 18. és 19. századi kolostormunkák Magyarországon*. (Studia Agriensia 7). Eger, 1987, Dobó István Vármúzeum, 16-25.
- Wehner Tibor: *Melocco Miklós*. Helikon Kiadó, Budapest, 2005.
- Wehner Tibor: *Kő Pál, magyar szobrász*. Budapest, 2012, Méry Ratio Kiadó.