



Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Tudományág: Képzőművészet

Téma: Festészet

Szécsi János

# **Pontszerűség, arctalanítás és határtalanítás a képi ábrázolásban**

DLA-értekezés

Témavezető: Prof. Hegyi Csaba DLA

Pécs, 2025

## Tartalomjegyzék

|   |    |
|---|----|
| <b>Bevezetés</b> .....                                  | 3  |
| <b>Apokaliptika és hagyomány</b> .....                  | 9  |
| <b>A paraszti hagyomány apokaliptikus vonzata</b> ..... | 9  |
| <b>A láda flódere</b> .....                             | 13 |
| <b>A horizontnál megjelenő arc</b> .....                | 17 |
| <b>Dekonstrukció és mintázat</b> .....                  | 28 |
| <b>Eredet és vég</b> .....                              | 28 |
| <b>Derrida rostája</b> .....                            | 28 |
| <b>Népi rosta</b> .....                                 | 39 |
| <b>Veszelszky X jele</b> .....                          | 43 |
| <b>Nomadológia és művészet</b> .....                    | 50 |
| <b>Nietzschei megfordítás</b> .....                     | 50 |
| <b>Deleuze-i megfordítás</b> .....                      | 52 |
| <b>Nomadológia</b> .....                                | 53 |
| <b>Arcosítás és arctalanítás</b> .....                  | 57 |
| <b>Szervek nélküli test</b> .....                       | 64 |
| <b>Konklúzió</b> .....                                  | 72 |
| <b>A köztesben létrejövő folytonosság</b> .....         | 72 |
| <b>Pont és vonal</b> .....                              | 74 |
| <b>A pontszerűség esztétikája Tábor Bélánál</b> .....   | 80 |
| <b>Zárszó</b> .....                                     | 82 |
| <b>Köszönetnyilvánítás</b> .....                        | 83 |
| <b>Irodalomjegyzék</b> .....                            | 84 |
| <b>Bibliográfia</b> .....                               | 85 |
| <b>Internetes források</b> .....                        | 86 |
| <b>Képjegyzék</b> .....                                 | 88 |
| <b>Szakmai önéletrajz</b> .....                         | 91 |
| <b>Saját művek</b> .....                                | 93 |

## Bevezetés

A témám vizuális megközelítést igényel, még akkor is, ha a fejtegetések filozófiai jellegű írásnak tűnnek. Úgy gondolom, hogy azokban a tárgykörökben, amiket felsorolok, a filozófiának legalább annyira van igénye vizuális kontextusra, mint a művészetnek a filozófiára. Ahhoz, hogy a vizuális kontextusba helyezés célt érjen el, arra van szükség, hogy a régmúlt néhány tárgyi emlékét is bemutassam. Itt én nem teszek különbséget 19. századi kelengyés ládafestő és a 20. századi képzőművész között.

Az arc és a határ egy metafizikus szerkezetre utaló páros jel, vízió, összetartoznak. Az arc határt jelöl és határt hoz létre. Összetartozásukat jól példázza a paraszti hagyományban megjelenő „arcosító” ábrázolás, de a képzőművészet nem először és nem utoljára foglalkozik a témával, nem beszélve az irodalomról, filmművészetről.

Megállapítom, hogy a dolgozatban szereplő „arcosítás”, illetve „arcosodás” fogalmának a teremtéshez szoros kapcsolódása van, ahogyan a határoknak a tér és az idő születéséhez van köze. E kettő ezért is lép kapcsolatba egymással.

A parasztság vallásos volt, a másvilágban való hitük metafizikus szerkezettel rendelkező ábrázolásokat mutat be. A benne rejlő dualista szellemiség csak úgy termeli ezeket a képeket és nehogy azt gondoljuk, hogy mindig öntudatlanul. Világnézetükből eredő alkotói munkáikban, díszítőművészetükben ez egy erős mechanizmus – mondhatni – automatizmus is. Lükettető ereje van a népművészetnek. Ornamentei olykor statikusak és olykor áramlóak.

Az „arcosulás” nem csupán az arc ösztönös belelátásának képességéből fakad, mint az arcészlelés pszichológiai mechanizmusa, hanem az arc itt, mint metafizikai határ is megjelenik, amelyben Isten arcának epifániája sejlik fel. A határosság végességet jelent, azaz valaminek a végét, szélét, mezsgyéjét, viszont a végesség mellett megjelenik poláris elemként a „folytonosság” is, amely ellentétjeként ott kell legyen ebben a metafizikai szerkezetben. Ebben a duális rendszerben mindkét poláris alkotórész váltakozva jelen van. Az arc-határ megdermedt képét egy forradalmi erő bomlasztja fel és a darabkái az időtlenségből az időbeliségbe taszítódnak. Ez az időbeliség a „folytonosság”. Viszont ez a folyamat visszafelé is lejátszódik: a részek egészzé alakulásában. Számomra itt, ebből a folyamatból a leglényegesebb, hogy a két elem ritmizált visszatérése mintázatot rajzol, amely meglepően jól látható az emberi alkotások területén. A „folytonosságnak” és az istenarc feltárulkozásának váltakozása időbeli határokat szül. Ez a váltakozás az apokaliptika tárgyköre, amelyet *Jacob Taubes* fejt ki a *Nyugati*

*esztatológia* című könyvében. A tradicionális metafizika a nyugat történelmében több ezer évet ölel fel, ami többek között megkísérli a határtalanság és a határosság témaköreit tisztázni.

A dolgozat első harmadában, a *Dekonstrukció és mintázat* című fejezetben ennek a metafizikus struktúrának a tagadása kerül bevezetésre Jacques Derrida dekonstrukciós elméletén keresztül. Olyan értelmezési logikát javasol, amely szakít a középpontba rendezett, zárt jelentésrendszerekkel és ehelyett a nyitottság, a mozgás és az átmenet lehetőségeit helyezi előtérbe. A dolgozatban a *Derrida rostája* című alfejezetben Derrida rostáról készült vázlata egy ötletadó felvetés volt az építészek számára a párizsi *Parc de Villette* megtervezéséhez. Ez a rosta ötlete Derridának a *Timaios*z platóni szövegének rosta hasonlatából jön a *khôra* (jele: x) elemzése kapcsán. A Népi rosta című alfejezetben a hagyományos, kárpát-medencei rosta kultikus használatával összehasonlítva fogalmilag szöges ellentétben áll a rosta hasonlat allegóriájával. A rosta hasonlat a teremtést megelőző állapot szimbolikus képét idézi fel, míg a másik, mintegy két félre osztva a világot, a teremtés utáni káosz/kozmosz, túlvilág és evilág részekre különíti el a mindenséget. Az itt írt két alfejezet kidomborítja a különbséget. A Derrida által felidézett rostaszerű mozgás a „köztes térben” van, a *khôra*ban. A népi rosta viszont két világot választ el, ahol a lyukak összekötő pontoknak számítanak a két világ határán – ha úgy tetszik – a pont ebben a tekintetben szimbolikusan megengedi, hogy átlássunk a másik világba. A fényt is „magába sűríti”, mint egy lyukkamera (*camera obscura*). A népi rosta a szimbolikus pontszerűség archaikus modelljét testesíti meg. Ez a lyuk egy sűrített pont, attribútuma a túlvilágnak. A *khôra* az átmenet, az x jel. A népi rostánál az összeadott két világ, a + jel vállal szerepet.

Ez egy olyan dimenzió, amelyet Gilles Deleuze és Felix Guattari is érint, habár más szempontból megközelítve az *Ezer fennsík*<sup>1</sup> című közös művükben. Az imént említett posztstrukturalista filozófusok a tradicionális metafizika tanulmányozásából kiindulva azt a célt tűzik ki, hogy megkíséreljék felszámolni ezt a metafizikai struktúrát, illetve pontszerűséget (sűrített pontot, hatalmi központot, „arcosuló” struktúrát), lebontani annak szerkezetét, mert úgy gondolják, hogy az emberi történelem hamis, egyoldalú értékekre épített. A destrukció, illetve átalakítás műveletének szabadsága felhatalmazza őket, hogy bárhonnán bármit kiemeljenek és felhasználjanak, ami a filozófia területén megjelent, illetve hozzacsapódott, mint például a hermetikus hagyomány vagy a miszticizmus. Ezek bőséges kritikai elemzésnek vannak alávetve általuk. Az ő felajánlásaikat „metafizikátlanításnak”, „vallástalanításnak” ható gyakorlati útmutatásnak vehetjük.

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: *Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. A dolgozat folyószövegében ezentúl *Ezer fennsík*-ként jelenik meg.

A Deleuze és Felix Guattari által írt *Ezer fennsík* nomadológia elmélete egészen pontos gyakorlati javaslatot nyújt akár a festő számára és számtalan példát hoz fel a nomád gondolkodás térfelén. Feledés, rejtettség, elleplezés, olyan szavak ezek, melyeknek léte a határ elhomályosítását segítik elő. Az arcot mint „pontot” nem csupán antropológiai, hanem teológiai és hatalmi struktúrák hordozójaként is értelmezik. Az arcot el kell feledni, az arcot el kell rejteni, el kell leplezni, a határt le kell bontani, mert ha nem tesszük, megrekedünk és ugyanazokat a hibákat fogjuk újra és újra elkövetni – vallja a filozófus és társírója. Az arc-határokat a rejtettségük „varázsolja” finom átmenetekké. “A szálak átvezetnek minket egyikből a másikba, egyiket a másikba alakítják át, ahogy átmennek az ajtókon és a küszöbökön. Az éneklésnek vagy a zeneszerzésnek, a festésnek, az írásnak nincs más célja: e válaszok felszabadítása.”<sup>2</sup> – mondják ők maguk.

A szerzők szerint az arc egy horrorisztikus történet.<sup>3</sup> Az arc elvonatkoztatott értelemben pontot jelöl. A deleuze-i, Guattari-féle gondolatban ezt a pontszerűségét kell feloldani.<sup>4</sup> Ne legyenek pontok, csak vonalak és áramlások!

Veszelszky Béla festészetében, több képén is, éppen, hogy a pontszerűség kialakítása jellemző a vásznon. Különböző színekkel felfestett pontok, melyek olyanok, mint a „túlvilágot” sejtető lyukak a vásznon. Mintha Isten végtelen számú attribútumainak kis színfoltokba transzformált kifejezéseit látnánk. Megannyi színfoltba átültetett megtestesülések sokasodnak a képen, ahogyan „...Krisztus arca előlről nézve, mint egy bizánci mozaikon, a szemek fekete lyukával arany háttér előtt, minden mélység előre vetítve; ...”<sup>5</sup>. Veszelszky más művei pedig a francia kockás lapokra x jelekkel kódolt és felrótt vázlatok, amelyek mintegy az immanens megsokszorozódás kifejeződései. Veszelszky képein a + jelle alakuló formák is feltűnnek a vásznon.

Az *Ezer fennsíkban* az x jel többször is felvetődik. Eugene W. Holland több értelmezést is ad az "A Thousand Plateaus": A Reader's Guide című könyvében. Elmondható, hogy hasonlóan Veszelszky rajzához, az átmenetről és a multiplikációról van szó. Az x jelet nemcsak Deleuze és Guattari hozza szóba, hanem Derrida egyik kutatási területének, a *khôra*-nak jelölésére szolgál. A + jelre, az összeadás jelére is kitér Derrida. Veszelszky szintén beszél ezekről a jelekről, melyek a művészetének kulcsfontosságú jelei. Kijelenthető, hogy ezek a

---

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Felix: *Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. London, 2005, University of Minnesota Press Minneapolis, 272. o.

<sup>3</sup> Vö. uo. 168. o.

<sup>4</sup> Vö. Deleuze, Guattari: i. m. 186. o.

<sup>5</sup> Uo. 184–185. o.

jelölések egy tradícióból származnak és az apokaliptika kérdésköréhez tartoznak. Úgy gondolom, hogy Veszelszky jeleit ilyen módon lehet értelmezni.

Derrida ötletadó rostarajza valójában egy rácsszerű alakzatot mutat be. A rácsszerkezetre emlékeztető rajz nem a véletlen műve. A khôra a „nem-tér”, a „hely helye”. Az x jel a rácsszerkezet köztes területét jelölheti, ami nem találkozik logocentrikus fix pontokkal, mert Derridánál a jelentés sosem a pontban van, hanem az eltolódásban. Ebben a tekintetben vannak közös találkozási pontjaik a derridai, illetve a deleuze-i és Guattari féle megközelítéseknek. Az egyenes vonalú mozgás, a *menekülési útvonal* mely figyelmen kívül hagyja, elkerüli a pontszerű létezőket – amely az *Ezer fennsíkban* kerül kifejtésre.

Az említett posztstrukturalisták hatást gyakorolnak a művészetek területén, legyen az film, képzőművészet, irodalom, építészet, zene. A bináris rendszeren alapuló digitalizáltság, illetve a világháló még erősebben fordítja figyelmünket például az *Ezer fennsík* című könyv nomadológia elméletének irányába. A művész felhasznál olyan technikai eszközöket, amik új rendszereket képesek megalkotni. Az AI új lehetőségeket kínál és kecsegteti az alkotót. A számítógép folytontermelő eszköz a kezünkben. Nem csoda tehát, hogy a művész olykor elbűvölve érzi magát. Ezért érzem úgy, hogy AI számítógépes tervezés műveletét az *Ezer fennsík* egyik fejezetével, az *1947. november 28: Hogyan csinálsz magadból szervek nélküli testet?* című részével kell összevetnem.

A dolgozat tartalmát talán úgy érdemes megközelíteni, illetve meglátni benne az összefüggéseket, ha olyan módon nézzük a dolgozat felépítését, hogy minden téma a fentebb elmondott kettősség strukturáló elve mentén nyer értelmet, illetve egyik vagy a másik eleme válik szignifikánssá. Azaz, vagy a köztesre utaló sokaság, „folytonosság”, átmenet, vonalszerűség, mozgás, határtalanság, vagy a másik, mint egység, pontszerűség, statikusság, határosság, alak, arc jegyében formálódik a gondolat. Ez a kettősség egy olyan polaritás, ami újra egy egységet alkot. Azt tapasztalom, hogy az itt felsorakoztatott szerzők szinkretizmusa nem hagy más lehetőséget, mint a „szövetfoszlányok” mozaikszerű egymás mellé illesztését. Sem Derrida, illetve Deleuze és Guattari sem könnyíti meg a helyzetet, hiszen az itt felhozott posztstrukturalista írók néhány ezer év tradícióit ölelik fel. Olyan, mintha minden csupa burjánzó hajtással lenne tele. Rizómatikusan behálóz mindent – képletesen szólva. A választott megközelítés mögött az a gondolat húzódik meg, hogy a szinkretista elv szükségszerűen több tradíció együttes figyelembevételét igényli. Kissé olyan ez, mint egy eklektikus posztmodern épület, amely szokatlan sokszínűségével elbizonytalanítja a szemlélőt. Nem a különböző területek egymásba olvasztása a cél ebben a dolgozatban, hanem a párhuzamok felállítása. Nem más ez az *Ezer fennsíkban* sem, melynek két szerzője a megfigyeléseiket leírásaikban olykor

mikroszkopikus mélységekbe süllyesztik, majd a következő fejezetben a térkép távolodik, más időpontot kap, más területet vizsgál. Abban a műben a különböző területek egyenrangúan egzisztálnak, visszatérhetnek, mint valami refrének, de csupán csak egy elvi rendszer által létrejövő mintázatukban kapcsolódhatnak, vagyis ezen kívül nincs közös „pontjuk” igazán. Átlók ezek a könyvben. Olyan rácsszerkezet ez, ahol a „kihúzó” átlók számítanak, a köztes tér számít, a képzeletbeli rács metszéspontjai nem. Az disszertációmban e szimbolikus rács metszéspontjai, a „pontoszerű” ábrázolások leplezetlenül hangsúlyt kapnak, amelyekre fel szeretném hívni az olvasó szíves figyelmét. Olyan „pontoszerűnek” számító alakzatok ezek, mint például a virágkoszorú, illetve arc a kelengyés lánán (4. ábra, 33. ábra), vagy a Veszelszky francia kockás lapon x-kel felrótt kakas alakja, ahol átvitt értelemben pontoszerűség a rajzon látható enyészpont is és az abból kivetülő kakas alakja is. Ugyanakkor a feltüntetett képek, illusztrációk, mint például a vajszlói templom karzat alatti részén található arcszerű díszítése (29. ábra), Keserü Ilona *Szuszék-tanulmány* című képe (34. ábra), valamint Korniss Dezső *Kántalók* című festménye (30. ábra) szintén erre az egységre, a pontoszerűségre utal.

A dolgozat végső szakaszában Tábor Béla gondolatai jelennek meg a pontoszerűségről mint a létezés határhelyzeteit sűrítő filozófiai alakzatról. Tábor e pontoszerű dimenzióban nem csupán formai minimumban látja a világra nyílás lehetőségét, hanem az emlékezés, a teremtés és a rejtettség metafizikai kérdéseit is ebben a sűrűségben ragadja meg. Gondolatai szinte párbeszédbe lépnek Veszelszky Béla műveivel, amelyekben ezek a „pontoszerű alakzatok” válnak vizuális rendszerré. A pont revelációja egy titok, ahol az „Igazság: a titok megnyilvánulása pillanatában [van]. A pillanatot intenzitásként értve, amely addig él, amíg a behatoló idő szét nem robbantja. Az igazság addig élő – addig igazság –, amíg a titok megnyilvánulásának pillanata. Ezért a kihűlt igazságok hazugságok!”<sup>6</sup> – állapítja meg Tábor Béla.

A disszertáció arra vállalkozik, hogy a pontoszerűség és a határ képi megjelenéseinek keresztül kíván rálátást nyerni két ellentétes struktúra viszonyára, melyek részei az „Egésznek”<sup>7</sup>, ennek a teljes metafizikai szerkezetnek. Tábor Béla gondolatai, melyek együtt rezonálnak Veszelszky Béla műveivel, valamint a népi kultúra formai elemei olyan olvasatot tesznek lehetővé, amelyekben a jelentés egy középponti pozícióba sűrűsödik. Ezt tükrözi többek között a kultikus és gyakorlati funkcióval is bíró népi rosta, amelynek áttört szerkezete a szimbolikus pontoszerűség archaikus modelljét hordozza. A dolgozat ezen motívumok és fogalmak (arc, határ, centrum) mentén egy olyan ontológiai térstruktúra körvonalazását tűzi ki

---

<sup>6</sup> Tábor Béla: *A mítoszomlástól a személyiségig*. Gerecse, 2024, Új Forrás Könyvek, 329. o.

<sup>7</sup> Tábor Béla terminusát („Egész”) felhasználva.

célul, amely a jelentés kijelölhetőségét és lehorgonyozhatóságát nem számolja fel. Ezzel szemben áll a kortárs képzőművészet bizonyos irányultsága, amely a „határtalan mű” esztétikai és filozófiai horizontját követve épp e stabil viszonyítási pontokat bontja le, elmosva a jelentés határait és centrumait.

# Apokaliptika és hagyomány

## A paraszti hagyomány apokaliptikus vonzata

A múlt rendkívül gazdag hagyományának bizonyítéka egy metafizikus szemléletmód tükröződése például olyan használati tárgyakon, illetve épületeken keresztül, amelyek nem lettek az enyészeté az elmúlt száz évben. Ez azért fontos, mert alapvetően metafizikus témát és annak is a vizuális megjelenési formáit igyekszem kifejteni a dolgozatomban és ez a paraszti hagyományban szembetűnő lehet. A figyelmem a Kárpát-medence parasztságának tárgyaló kultúráját veszi célba, de csak annyiban, hogy a későbbiekben csak néhány tárgyon keresztül érzékeltessem ennek a paraszti kultúrának és a vallásos alapon nyugvó szellemiségének apró szegmensét, mint amilyen a néphitben a tér és az idő kapcsolata, a rosta vagy a kelengyés láda. Az Istenben és a másvilágban való hit, a beléjük gyökerezett hitviláguk a maitól eltérő világnézetet jelentett. Minden mozzanatukban, ábrázolásaikban ez a látásmód valamilyen módon megnyilvánult. Szorosan kapcsolódott minden pillanatuk a világnézükhöz, így ők – félreértés ne essék – nem sodródtak és nem különkődtek, szellemiségük egyként rezdült a hagyománytól áthatott életükben. Az ábrázolás és annak a jelentése magyarázás nélkül, közel ugyanazt jelenthette a számukra. Ha nem tudták, akkor érezték.

Vajon hogyan kapcsolódhat össze az ember tudata az arccal és a határral? Ha tudatosan figyeljük meg az ábrázolásaikat – keresve az arcot és a határt –, megeljük a kapcsolatot mindkét elem között. A határ fogalma a végtudatunkhoz kapcsolódik. A hit mindig hozzásegít a véggel való szembesüléshez. A vég tudata feltételezi az odaátat. Ennek tanúi nemcsak a templomok berendezéseinek és falain, hanem – ahogyan fentebb már említettem – az otthon megtalálható használati tárgyakon, bútorokon is látható. A paraszti világban az élet minden területét átítatta az Utolsó ítélet ígérete, a feltámadásban való hit jellemzően az életük része volt. A templomaikban nagyon sokszor megtaláljuk az özönvíz ábrázolásokat, Krisztus születését, Krisztus második eljövételét, az Utolsó ítélet megjelenítését. Nemcsak a korai keresztények éltek az Utolsó ítélet ígéretében – ők ezt egészen korai időkre várták<sup>8</sup> –, hanem a későbbi kereszténység képein is az üdvtörténeti jelenetek, Isten különböző megnyilvánulásaiént voltak bemutatva.

Emellett a pogány (nem keresztény) múlt maradványai sem elhanyagolhatóak, ha nem éppen markánsabban jelennek meg ábrázolásaikban, szokásaikban. Ezt a keresztény egyház

---

<sup>8</sup> Vö. Harry Chadwick: *Korai kereszténység*, Budapest, 1999, Osiris Kiadó.

részben magába is fogadta, sokszor csupán megfértek egymás mellett, illetve számos esetben betiltotta, megszüntette. A paraszti gondolkodásban a világról alkotott elképzelésekben sokkal erőteljesebben észrevehetőek olyan duális viszonyra, valamint térszerkezetre visszavezethető rendszerek, minták, amik az ókort idézik.<sup>9</sup> Kozmológiájuk lényegileg a dualizmusra épült. A ciklikussághoz kötődő szellemiségük az ókor hagyománya, valamint a természetközeli élel velejárója is, azaz a paraszti élethez hozzátartozott a természet körforgásának megfigyelése. A visszatérés, mint az évszakok, a pirkadat/napnyugta, a fény/sötétség váltakozásának szimbolikája e „kettős” ellentéteken alapuló gondolkodás bizonyítéka. Ezért az ilyen felfogás jellemzői sokkal inkább érvényesülnek a népi életben – mintegy zárványként – és talán kevésbé a katolikus egyházművészet ábrázolásain. A népi gondolatvilág – és nem csak nyomokban –, ókori szellemiséget örökölt; a középkor az ókor továbbélése a kereszténységbe való beágyazottságának révén.<sup>10</sup>

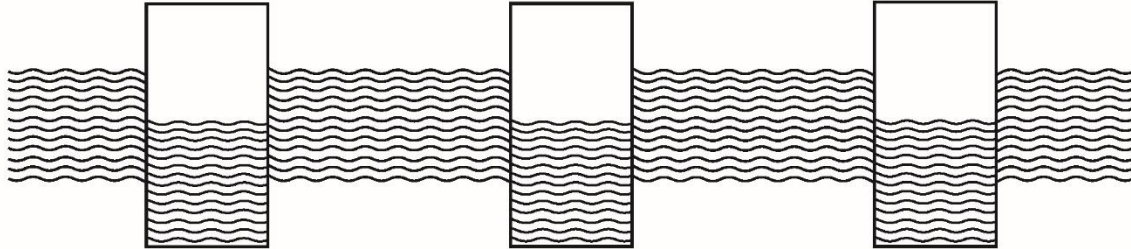


1. ábra, Kelengyész láda a Kászonokból, Kovászna megye, Három szék, Románia.

<sup>9</sup> Az ácsolt láda formavilága a kőből és valószínűleg fából is készült szarkofágokat idézik. Európában az ácsolt láda formája a görög, római kori és kis-ázsiai kapcsolatról árulkodik. Vö. K. Csilléry Klára: *Az ácsolt láda*. Budapest, 2007, Néprajzi Múzeum, 17–18. o.

<sup>10</sup> Vö. Tánczos Vilmos: *Folklórszimbólumok*. Kolozsvár, 2006, BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék; Kriza János Néprajzi Társaság.

Mindebből az örökségből vetítették ki a környezetükre a végről való elképzelést. A végről való ismeret a lélek halhatatlanságába, a túlvilágba vetett hit.



2. ábra, Illusztráció a paraszti hagyomány apokaliptikus értelmezéséhez.<sup>11</sup>

Ez a vallásos tudat megalapoz egy olyan szellemi automatizmust, amely kezüket, tárgyalkotó elképzeléseiket vezérelte. A paraszti hagyomány vallásos gondolatvilágából kifejlődő alkotások metafizikus eszmerendszert sugallanak. Idetartoznak a kettősség rendszerén alapuló megoldások. Metafizikus szerkezetűnek tekintem a „határoló” díszítési mechanizmust. A sormintákban fellelhető lezáró motívumok, keretezések kozmikus rendet feltételeznek. Ahol nincs határoló forma, az a végtelenség felé tör.

Az ábrázolás gyakorlata is a természeténél fogva kettősségre épül (lásd: szöttesek vízszintes és függőleges szála): így hát elhatárolt, részekre osztott, szekciókra bontott elemekből épülnek fel a kompozíciók.<sup>12</sup> Olyan bevált gyakorlati alkalmazásokról is beszélek,

<sup>11</sup> A hullámvonal a népművészet ábrázolásaiban, csakúgy, mint más kultúrákban egyfajta lezárásként, határként van jelen. A festett ládánál közvetlenül a dízléc felett ábrázolt hullámvonal, vagy esetleg a lula egy hullámmal díszített dízléc (1. ábra) elválasztó ornamentalsként a középső és az alsó szekciót választotta el egymástól. A hullámvonal sokszor fellelhető a házakon a tető széleinél, bútorokon, vagy kerítésen. Így a széleket megjelenítő határvonalaként értelmezhető. A hullámvonal (a víz jele) a népművészeti tárgyakon egy-egy elem térbeli elválasztását, egy-egy szekció lezárását, vagyis úgy is mondhatjuk, hogy a két világ közötti határvonalat jelenti. A víz jele, a hullám egyszerre utalhat a változó, képlékeny világra, mint alakuló anyagiságra, az evilágra, valamint az ég és a föld közötti választóvonalat, illetve az Özönvizet, mint apokaliptikus történetet is az eszünkbe juttatja. A hullámvonal oszcilláló, mozgást imitáló, immanenciára utaló jel, ugyanakkor az állandóságot is kifejezi. A kettősségét határozópozíciójának köszönheti. Ezért is kapcsolódik az apokaliptika gondolatvilágához: „A tenger partján vagy a tenger közepén álló fa mellett a kereszténység istenségeit is ott találjuk, akiknek alakja ezekben a képekben ugyancsak kozmikussá lesz: »Hun lakik Jézus? / Tengernek közepin, / Arany fának ágán« (Szolnok megye)” Erdélyi Zsuzsanna: *Hegyet hágék, lőtőt lépék. Archaikus népi imádságok*. Budapest, 1976, Magvető Könyvkiadó, 317. o. 82. szöve.

<sup>12</sup> A hozományos ládákban a festett felületek szerkezetileg hármastagságról árulkodnak (1, 3. ábra). Ezek párhuzamosan egymással vízszintesen helyezkednek el. Ez a láda felnyitható tetejének belső oldala, a láda előlapja és a láda alja. A három rész a felső, a középső és az alsó világot jeleníti meg, amely a lufelől felfelé egy hierarchikus rendet követ. A hierarchikus felépítést, az elkülönüléseket több markáns szimbólum mellett a növényzet kialakításából, valamint a megfestés technikájából is fel lehet ismerni. A ládatető belső felén a lélekfák láthatóak, amelyek lazúrosabbban, légesebben vannak megfestve és a karógyökérszerű, fakoronás rendszerű képi ábrázolásokra utalnak. A felső szféra, ami az eget jelenti a lélekfákkal, az isteni világot szimbolizálja. A középső szféra, a horizontális, az emberi világot jelenti és az alsó világot csak éppen jelzi.

amelyek lehetővé teszik a megjelenítést, elválasztást, elkülönítést, mint például a vízszintes-függőleges, magas-mély, érdes-sima, amik a kettősség rendszerén alapulnak.



3. ábra, Egy 19. század első felében alkotó bábsfalvi láda festő munkája. Molnár István Székelykeresztúri Múzeum, Hargita megye, Székelyföld, Románia.

A virágalakzatból kialakított „arcosító” ornamensek nagyon gyakorinak mondhatóak. Az „arcosító” ábrázolás a „jelenlét” metafizikájához tartozik. Az „arcosítás” – amely sokszor leképezett antropomorf, illetve zoomorf alakzatok és absztrakt, vagy növényi elemekből felépülő alakábrázolások (3. ábra) –, jellemzően az absztraktból a konkrétabb alakba valamelyest rejtetten nyilvánul meg.<sup>13</sup> Az antropomorfizmus lényege, hogy az ember önmagát vetíti ki a természetbe és önmagát látja a valóságban.<sup>14</sup> Nem létezik önmagán kívül lévő dolog. Amit lát, azt önmagával együtt látja. Az ember az Isten képére teremtett. Az ember ott volt a Teremtésnél, ezért az arcok itt határok is (mint a Teremtéskor elkülönülő ég és föld horizontja). Az arc ennyire mélyen beágyazott az ember tudatába.

<sup>13</sup> Vö. Gazda Klára: *A népi ornamentika terminológiájának állatokkal kapcsolatos rétege*. 2010, Sulinet Örökségtár.

[https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni\\_magyarsag/2010/ro/kriza\\_tarsasag\\_evkonyv\\_06/pages/005\\_A\\_n\\_epi\\_ornamentika.htm](https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_06/pages/005_A_n_epi_ornamentika.htm) Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>14</sup> Vö. Schmitt Jenő Henrik: *Művészet, etikai élet, szerelem*. Budapest, 1992, Hatágú Síp Alapítvány, 43–44. o.

A teremtett lény ábrázolása, kibontakozik, kirajzolódik: a virágrészekből kialakított két szem, száj és orr. A konkrét alakból az absztraktba lépve: az absztrakció nem csupán csak absztrakció, az absztrakciónak eredete van. Az absztrakció elveszejtett eredet. Feledés és elmerülés. Ez azt is jelenti, hogy a formák (mint természeti, növényi, állati, emberi formák) sokszor alig felismerhetőek, vagy éppen a felismerhetetlenségig geometrikus alakzatokká egyszerűsödnek. A népi szöttesek mintái strukturális rendszerekké állnak össze; vízszintes és függőleges szálak keresztezik egymást és a találkozási pontjaik a világ közepét jelentik.<sup>15</sup> Az idő és a tér szövődik itt, fejlődik, sokasodik, konkrét mintává, olykor alakká gyarapodik. A minták, mintegy fraktálszerű rendszereket létrehozva a felismerhetetlenségig redukálódnak, vagyis bomlanak szét és a felismerhetőség állnak össze „élő” alakká finomodva újra meg újra.

### A láda flódere

Egy bizonyos láda lebeg a szemem előtt. A nyárádmenti Gálfalváról származó kelengyés láda a 19. századból. Ha megfigyeljük a láda előlapján párosan két egyforma tulipános virágminta helyezkedik el. Nem szembetűnő elsőre, mondhatni, hogy egészen rejtve van, ahogyan a virágkoszorú egy leegyszerűsített arcot formál meg. Ennek háttere egy mozgalmas felület, amelyet flóderezve festett meg a ládafestő. A flódermintázat, amely sokszor a felfestett konkrétabb, narratívabb ábrázolás mögött háttérként jelenik meg egy ismétlődő mintából, illetve festett gesztusból alkot egy felületet. Az ismétlődés benne, a szemünknek mozgásszerű érzetet kelt.



4. ábra, Nyárádmentéről származó kelengyés láda a 19. századból. Maros megye, Románia.

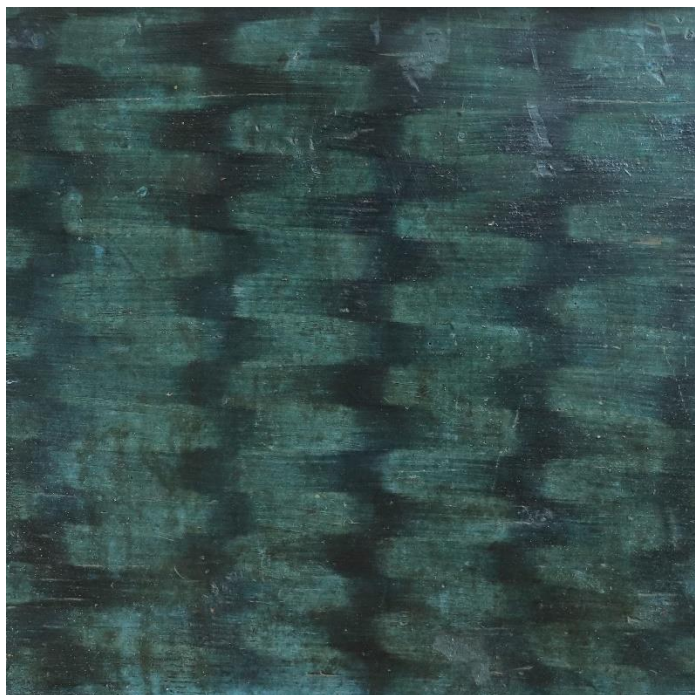
<sup>15</sup> Vö. Pápai Livia: *Az élő szöveg*. 2005. <https://www.papailivia.hu/index4.html> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

Festőként fontosnak tartom a technikai leírását ennek a „folytonos” festésnek. A flóderminta<sup>16</sup> és technikája többévszázados múltra tekint vissza. Különböző eljárással készültek. Alapvetően egy technikailag gyors kivitelezésről beszélhetünk, ami igen látványossá tette a felületet. A flóder különböző eszközökkel érhető el: ecset, gumifésű, illetve bármilyen eszköz, ami a felületet átrendezi, sorba szedi, visszatörli, vagy a nyers festéket karcolja. A lényeg a két vagy több réteg felfestésében van, ahol az első száraz, vagy enyhén alakítható rétegen a második, nedves réteg visszatörölhető, részben eltávolítható, így barázdák hozhatók létre az elkészülése folyamán. Leginkább a hátteret készítették elő vele, ami lehetett dekoratív, monokróm ornamentális hatású, vagy márvány, illetve faerezet imitáció. Mindezt néha így meghagyták önmaga vibráló hatásában, vagy – ahogyan írtam – háttérként használták fel, melyre rákerült egy újabb ábrázolás: például virágábrázolás vagy bibliai jelenet.

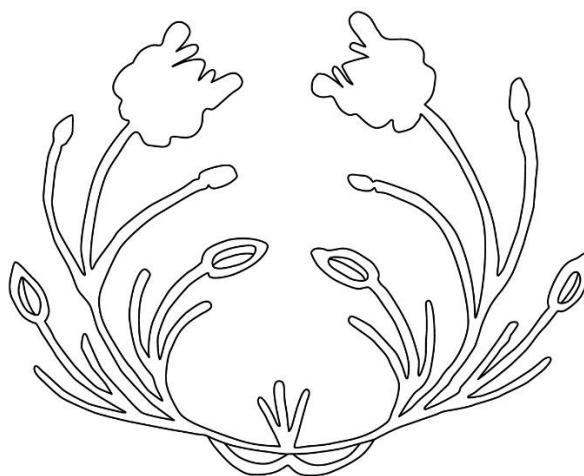
A vibráló erő – ami leginkább a flóderminta monokromitásából következő hatás –, ennek a kettős elvnek a következtében alakult ki, mint sötét-világos, vagy hideg színű alapon meleg színű festés, illetve ezek fordított váltakozásai. A mozgás az ellentétben alapul és a visszatérés által jön létre: sötét-világos-sötét. Az ellentét így egy mozgalmas felületet alakít ki. A barokk festészetben (ahol az imitációk megfestése is, mint például a márvány és faerezet mintázat kedvelt technológia volt) a flóderezés szintén egy hatásos eljárás volt, úgy, ahogyan az elgondolás (maga a kettős elv) a festmények kompozíciós elvének kibontakoztatásában (fény-árnyék váltakozása) szerepet vállalt.

---

<sup>16</sup> A német *die Flader* [der Flader; die Fladern] – ezezt szóból. A fa húmetszetén látható lángnyelvszerű rajzolat.



5. ábra, A láda hátterét jelentő flóderezés



6. ábra, A ládán (4. ábra) lévő festett virágkoszorú arcként érzékelhető kompozíciója.

Ennek az elve mentén vizsgálhatjuk, hogy amit a ládákon gyakori festésként látunk az egy statikus ábrázolás, mint virágkompozíció (6. ábra), valamint másodsorban pedig egy folytonosság érzését keltő flóderezett alap (5. ábra) háttérként. A virágkompozícióknál nem igazán beszélhetünk perspektivikus ábrázolásról, mivel az elrendezés síkszerű és minimális

térszerűsítési igény mutatkozik<sup>17</sup>. Inkább olyan lenyomatszerű minták jellemzőek, amelyek a lepréselt virágokhoz hasonlítanak. Szinte már ikonszerű térszerűsítési igényrel.

A háttérben alapként megjelenő flóderminta nem statikus, hanem egy mozgó felületet biztosít, amely mintha „lemenne” a felületről, mintegy folytonosságot és végtelenséget feltételezve. Amennyiben a mozgó flóderes háttér és a statikus virágminta együttesen jelen van, úgy egy ellentétes felfogású ábrázolási módot tapasztalhatunk: állót, illetve mozgót. A növényi részek pedig egy kialakított szervező struktúra szerint egy arcot formálnak. Ha a háttér ismétlődő, részekből felépülő, végtelen felületnek látjuk, akkor a növénykoszorút egységes kompozíciónak érzékelhetjük. Azonban, ha az arc – növényrészek viszonyát nézzük, ismételten más „sebességről” beszélünk. Ily módon mindig van egy határ, amin átbillenünk: itt a „sokaság” a mozgást, a folytonosságot alakítja ki, illetve az „egység” a rendet, a határolt formákat jelenti. E kettő, jelenlétének kettőssége által egy újabb kompozíciós egységet hoz létre. Ezek dimenziók. A jelenség fraktálszerű. Azt gondolhatjuk, hogy az arc, vagy a növénykoszorú mindig egy határoló forma, egy központosító figura, egy pont. Attól függően, hogy éppen a növényre vagy az arcra, illetve a háttérre figyelünk, amikor dimenziót, illetve fókuszot váltunk (például amikor a növénykoszorúból kialakított arcra vált át a megfigyelés fókusza). Így, ezek által relatív sebességek alakulnak ki. A figura rejtettsége segít ebben az átbillenésben, vagyis a rejtettség a forma pontszerű merevségét feloldja. Kivezet minket a statikus pontból az átváltozás folytonossága következtében.



7. ábra, Egy csángó láda a 19. századból

---

<sup>17</sup> A síkszerű, kifordított formák valamelyest az ókori Egyiptom fafestményeit juttatják az eszünkbe. Platón elítéli a mimézist, így a festészetet és szobrászatot, viszont az egyiptomi művészetre ezt nem vonatkoztatta. Vö. Táncczos Vilmos: *Szimbolikus formák a folklórban*. Budapest, 2007, Kairosz Könyvkiadó Kft.



8. ábra, Egy kaszten a 20. század elejéről.

### A horizontnál megjelenő arc

Ebben a részben a tradíció felől közelítem meg az arc és a határ fogalmi összekapcsolódását. A hagyomány szerint az arc megjelenése a teremtés mozzanatához kötődik, amely egyúttal az ég és a föld szétválasztásának pillanatát idézi fel. A feltárulkozás rögzített pontja kijelöli a középpontot, míg az időbeliség a folytonosság terét nyitja meg. Ez a kettősség az ég és a föld viszonyával lép szimbolikus párhuzamba, ahol az elkülönülés és az egymásra vonatkozás egyszerre van jelen. Az istenarc megmutatkozása és az időbe vetett folytonosság váltakozása olyan tagoltságot hoz létre, amely az apokaliptikus gondolkodás egyik alapmintázatát alkotja.

Az Újszövetség az Isten felénk forduló arcát tartja fontosnak. Az Újszövetség a megnyilvánuló Istenről tanúskodik. Arra kíváncsi, hogy Isten hol hagy nyomot. Bizonyos értelemben Isten tulajdonságokkal felruházott képe jelenik meg a világban. Mivel Isten határtalan, mindenható és teljes, ezért Isten tulajdonságokkal felruházott képe csak az emberi világban ölthet testet. Tatár György előadásában ezt mondja el: „Ami a teljes hagyományban van, a bibliától a legutolsó szent iratig egyáltalán előfordul, az mind Istenből az, ami az ember és a világ felé nyilvánul.”<sup>18</sup> Az Isten földi megnyilatkozási formái egybeesnek a világi történelemmel. Azonban a földi megnyilatkozási formák a végső kifejtésre mutatnak. A

---

<sup>18</sup> Tatár György: „A gnózis, mint a megváltó tudás” Youtube videó, 3:50. 2022. június 27. <https://www.youtube.com/watch?v=WrYQmjAA6O4> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

Bibliában azokat az üdvrendi fordulópontokat látjuk, amikor a világ megsemmisülni látszik, és akkor kegyelemből az Isten nyilvánul meg. Minden egyes „özönvízi” elmerülés a feledés. Itt a kép agnosztikussá válik. Ám az Isten képe visszatér, új ígéreteként tűnik fel (például: Noé bárkája, feltámadás, második eljövétel), Eggyé lesz. Az Egy (Egész) létrejötté az „arc” víziója az „új” ég és föld közötti horizontnál. A visszatérés a teremtés ismétlése, ahol Isten önmaga arcára formálja az embert. Teremtés és arc egyazon eredet. Az Isten arcának megmutatkozása egy szent kegyelem. A „feltárulkozás” az „első látvány”, a festő számára a reveláció.<sup>19</sup>

A hagyományban a „horizont” és az „arc” összetartoznak. Ami a keresztény vallásban Isten arca, az a megtestesült Krisztus, a Megváltó. Ami azelőtt Isten képi megnyilvánulásának számított azt a zsidó vallás már ismerte. Isten képi megjelenése, annak ábrázolása inkább gnosztikus, hellenisztikus és egyéb hagyományokból eredeztethető<sup>20</sup>. Az Ószövetségben nem sok esetben mutatkozik meg konkrétan az Isten; csupán egyetlen helyen válik láthatóvá, ahogyan elhalad Mózes mellett. Mózes csak hátulról láthatja őt, mivel Isten Mózeszt figyelmeztetvén így szól: „Orczámat azonban, mondá, nem láthatod; mert nem láthat engem ember, élvén.”<sup>21</sup>, Az Ószövetségben, a leírtakban Isten inkább hallással érzékelhető, a hangja által nyilvánul meg, semmint megmutatná önnön arcát. A hang időbeli, a látvány egy pillanat.

Az Ószövetségben az üdvrend valamelyest már kirajzolódik. A zsidó-keresztény tradíció radikálisan újat hoz az idő felfogásában, mivel az időt nem annyira körkörösnek, mint inkább lineárisan, teleologikusan képzelel el.<sup>22</sup> Ez azt jelenti, hogy az időnek, a történelem folyásának kezdete és vége van és ezt a kezdetet és véget Isten ígérete fogja össze. A zsidóságnak és a görögöknek eltérő tér-idő szemlélete volt. A zsidó gondolkodásban az időbeliség, a történetiség hangsúlyosabb, azaz a cselekvésre és történésre koncentrálnak, nem úgy, mint a régi görögöknél, ahol az állandóság, statikusság, a körkörös visszatérés a jellemző. A görögöknél a látványalapú világszemlélet fontosabb volt, „...a plaszticitás, a forma: az »eidosz« főszerepet játszott, míg Izráelben, ahol az időbeliség és a hallás határozta meg a

---

<sup>19</sup> Tremendum, numinosum, reveláció – lat. feltárulkozás, lelepleződés, megmutatkozás (re + velatio, le – leplezés). Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Budapest, 2014, Helikon.

[https://magiatraditionalis.blog.hu/2016/12/01/mysterium\\_tremendum](https://magiatraditionalis.blog.hu/2016/12/01/mysterium_tremendum) Letöltés dátuma: 2025. április 5.

<sup>20</sup> Vö. Pezecz Vilmos (szerk): *Ókori Lexikon*. Budapest, 1902-1904, Magyar Elektronikus Könyvtár OSZK – Arcanum. <https://mek.oszk.hu/03400/03410/html/447.html> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>21</sup> 2 Móz. 33:20

<sup>22</sup> Vö. „S az a pillanat, amikor a történelőttség korát felváltja a történeli kor, vagyis amikor a ciklikus időszemlélet átadja helyét a lineáris időszemléletnek, pontosan megfelel annak a pillanatnak, amikor az ember, feladva a középponttal folytonos vonatkozást biztosító ciklikus mozgást, centrifugális tehetetlensége révén leszakad rendes pályájáról, s függetlenül magától a centrum »magerőítő«, nyílegyenesen elindul a »külső sötétség« felé.” Buji Ferenc: *Magasles. Esszék és reflexiók a tradíció távlatából*. Budapest, 2003, Kairosz Kiadó, 139–147. o. [https://www.bujiferenc.hu/download/buji2/buji2\\_02.pdf](https://www.bujiferenc.hu/download/buji2/buji2_02.pdf) Letöltés dátuma: 2025. április 4.

világhoz való viszonyulást, a formának majdnem semmilyen szerep nem jutott...”<sup>23</sup> A kereszténységénél a zsidó gondolkodás alapjai és a hellenisztikus jegyek szintén jelen vannak, mintegy összeolvadnak, vagyis mind a történetiség, mind a formaiság, a képiség egyaránt fontossá válik. V. V. Bícikov úgy jellemzi: „Nemegyszer kimutatták a szakirodalomban, hogy a görögség számára a tér sokkal fontosabb szerepet töltött be, mint az idő, míg a bibliai népek homlokegyenest ellenkező módon viszonyultak ugyanezen fogalmakhoz. A görögök a térbeli kategóriák segítségével gondolkodtak, a zsidók pedig az időbeliekkel. [...] A görög ember a létet a kozmosz egy adott helyén való létezőként fogta fel, egy bizonyos változatlan térstruktúrában. Az ószövetségi ember számára a lét az események eleven folyásában való részvételt jelentette, az idő folyását, amelyet a zsidó *ólám* mindent átfogó kifejezésével jelölnek. Az *'ólám'* az idő végtelen folyása, ami minden létezőt magában foglal. Isten az *ólám*ban nyilatkoztatja ki magát a prófétának. A hellenizmus idején a zsidók a görög kozmosz szót *ólámnak* fordították. Ám a kozmosz statikus, szépségében el lehet gyönyörködni, míg az *ólám* dinamikus, benne cselekedni kell, tartalma maga a történelem, a történelem pedig nem más, mint az Isten által meghatározott cél felé tartó mozgás, amelyben az ember szükségképpen részt vesz.”<sup>24</sup>

Így hát a kezdet és a vég tudata a folyamatban levés, e dinamizmus maga.<sup>25</sup> Az idő áramlásának tétje van. *Jacob Taubes* ezt írja a *Nyugati eszkatológia* című könyvében: „Az idő ekkor jut el lényegéhez és lesz úrrá a téren. Az idő irányba fordul, olyasvalami felé halad, ami nem volt, hanem lesz, és ami, ha eléri, nem vész el ismét. A világ mint idő »új ég és új föld« felé tart. Az új kilép az eredet köréből. Az új a történelem közegében létezik. A történelem felől szemlélve az eredet kezdetté lesz, amelyhez közép és vég járul. Maga a történelem: teremtés és megváltás között húzódó közép.”<sup>26</sup>

Mindez történetiségében időbeli határosságot szül: a kezdet és a vég határokat jelöl ki, a teremtéstől a végidőig, az „Isten arcától” az „Isten arcáig”. Azt a horizontot, amely jelképként és valóságos vízióként jelenik meg (mint például a világ teremtése és az Özönvíz) ezentúl már nem csupán térbeli határként értelmezhetjük, hanem annak az időbeli (újra)kezdésnek is a jele, ahonnan a világ tart egy meghatározott végpont felé. A tér-határból idő-határ lesz. Taubes

---

<sup>23</sup> Hubbes László: *Látomások a végső dolgok bűvöletében, Az apokalipszis a vallásos irodalmi műfajtól a művészeti kifejezőmódig*. Marosvásárhely, 2008, Mentor Kiadó, 69–70. o.

<sup>24</sup> Felhasznált román fordítás V. V. Bícikov: *Estetica antichităţii târzii. Secolele II-III; Ed. Bucureşti, 1984, Meridiane, Biblioteca de artă, col. Artă si gândire. (Dragomirescu Lucian ford.)* 49. o. In Hubbes László: i.m. 67. o.

<sup>25</sup> Vö. Bultmann, Rudolf: *Történelem és eszkatológia*. Budapest, 1994, Atlantisz Kiadó, 60–63. o.

<sup>26</sup> Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Budapest, 2004, Atlantisz Kiadó, 19. o.

szerint: „A történelem az a hely, ahol az idő szubsztanciája és az örökkévalóság szubsztanciája, halál és élet metszi egymást.”<sup>27</sup>

Ez a történetiségen alapuló ismétlődés, amely a jó és a rossz párharca<sup>28</sup>, az apokaliptika víziója, mely a végítéletben lezárul.

Angyalosi Gergely Derridát idézve megemlíti: „Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az »apokalipszis« szó eredeti értelme valamilyen titok, esetleg egy jóslat értelmének felfedése volt, ugyanakkor jelenthette egy álcázott, vagy eltakart testrész megmutatását, lemeztelenítését. Derrida a János-jelenések új francia fordítására hivatkozva húzza alá, hogy »az apokalipszis szónak sehol sem az az értelme, amivel később ruházták fel a franciában és más nyelveken: vagyis sehol sem jelent rettentő katasztrófát. Így az Apokalipszis mindenekelőtt kontempláció [...] vagy a látás útján történő inspiráció [...] YHWH, illetve itt Jesua, a Messiás feltárulása, felfedődése.«<sup>29</sup>»<sup>30</sup>

Ennek a képnek az elleplezése, az arc fokozatos felbomlása, homályba vesztése, elrejtése (calypso) maga az elmerülést, az Istentől való távollétet jelenti. Ám a teljes kiegyenlítettség (vízáradás, özönvíz) után Isten újra megnyilvánul (apokaliptika). Az alak „új” visszatérése, mint az eredeti „arc” újbóli „felfrissülése”.<sup>31</sup> Felteszem, hogy a Teremtéskor a Szentlélek a nagy vizek felett és az Özönvízkor megnyilvánuló isteni kegyelem, az olajágot hozó galambbal az alak újbóli megjelenését testesíti meg.

Taubes azt hangsúlyozza, hogy az apokaliptika jelensége gnosztikus elképzelésekkel fonódik össze Az időbeli dualizmushoz – mint örökkévalóság-időbeliség ellentéte – jellemzően hozzátartozik a térbeli dualizmus, ahol a világ két részre oszlik: a túlvilágra és az evilágra.

---

<sup>27</sup> Uo. 8. o.

<sup>28</sup> I. m. „Amiként a világ ereje sem magában a világban rejlik, hanem az ellenpólusból fakad, úgy Istent is a világ tartja feszültségben. E feszültségi viszony kölcsönös, és mindkét pólust meghatározza. A világ Isten-ellenében-való [das Gegengöttliche], Isten pedig a világ-ellenében-való [das Gegenweltliche].” 16. o.

<sup>29</sup> Derrida, Jacques, Kant, Immanuel: *Minden dolgok vége*. Budapest, 1993, Századvég Kiadó, 37–38. o. In Angyalosi Gergely: *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza*. Pozsony, 1994. szeptember 12-13., Elhangzott *Az irodalom és a posztmodern* című szimpóziumon.

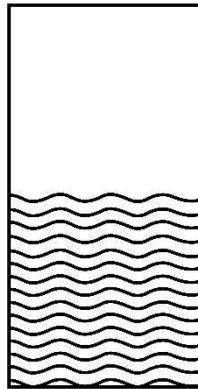
<https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1994/III.-evf.-1994-november/Az-apokalipszis-vizioja-es-a-posztmodern-magyar-proza> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>30</sup> Angyalosi: i.m.

<sup>31</sup> Jacob Taubes megközelítésére utalva, hogy a visszatérő Isten a „megújult” Isten: „Isten idegen és ismeretlen a világban. Amikor Isten megjelenik a világban, akkor új a világ számára. Az »új Isten« az ismeretlen, a világgal szemben idegen Isten. A világban Isten nem-létező. Az »új Isten« Baszileidész szerint a »nem-létező Isten«. Isten ezzel nem menekül üres absztrakcióba, hiszen a »nem-létező Isten« rettentő hatalmasság. A »nem-létező« Isten semmissé tevő Isten, aki körbefogja és megsemmisíti a világot. A nem-létező Isten a világ lényegét vonja kétségbe, amikor mindenestől vitatja a létező érvényét és végső érvényét. Ezért lehet a távoli, ismeretlen, sőt nem-létező Isten evangéliuma, melyet a gnózis hirdet, a nihilista-forradalmi vágyakozás mindent lángra lobbantó jelszava. A világ-ellenében-való, a világban »nem-létező« Isten megerősíti az ember világgal szembeni nihilista pozícióját. A »nem-létező«, azaz »még-nem-létező« Isten egy fordulat rettentő ígérete. A »nem-létező« Isten semmissé teszi a világot, hogy azután hatalma teljében jelenjék meg.” Taubes: i.m. 16. o.

Hubbes László kifejti, hogy: „Az apokaliptikus térvilág (vagy világtér) ilyen szembeállításának lényege – akárcsak az időbeli dimenzió esetében – az eszkatologikus dualizmus elvei szerint *a tér virtuális megszüntetése*, az evilág végleges felszámolása a túlvilág vagy egy újrateemtett tökéletes, aranykori paradicsom javára. [...] Végző soron ez a térbeli dualizmus a káosz-kozmosz szembenálláson alapul, ami önmagában véve természetes, hiszen a mítoszok általános törvényszerűségének felel meg, ám az apokaliptikus világkép esetében ennek a rend és zűrzavar szembenállásnak egy bizonyos ellentmondásos jellege van. Az általános minta szerint a teremtő vagy alapító hatalom vagy ős(pár) a káoszt szünteti meg vagy győzi le az ismert (*és rendnek, azaz értelmes, lakható és élhető világnak felfogott*) kozmosz megteremtésével; zűrzavarból való kiemelésével, elhatárolásával.”<sup>32</sup>

Taubes gondolatai szerint az apokaliptikát úgy kell felfogjuk, mint a világban jelenlévő rossz száműzését, a jó és a rossz párharcát, viszont az „...apokaliptika és a gnózis szerkezete »nem nevezhető minden további nélkül monistának vagy dualistának [...] Azt mondhatnánk: szerkezetük egyszerre monista és dualista. A gnosztikus gondolkodás kiindulópontja, egyszersmind végző célja nem a világ kettéhasadása egymással harcoló, kiengesztelhetetlen erőkre, hanem az ellentétek meghaladása – *coincidentia oppositorum* – egy jellegzetes gondolkodási technika és egy sajátos fejlődéseszmé segítségével. Ez különbözteti meg a gnosztikusok világképét a platonikusok dualizmusától, de éppígy a kelet összes dualista vallási rendszerétől, főként a parszizmustól, melyben az ellentétek kezdettől fogva jelen vannak.«”<sup>33</sup>



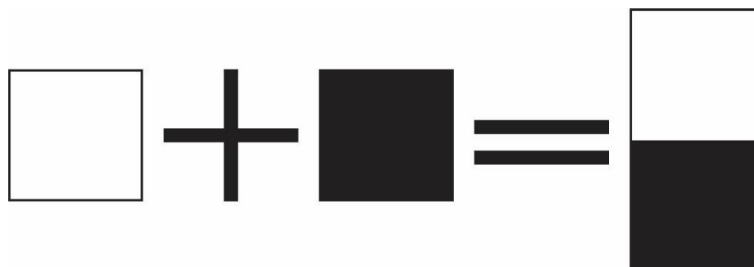
9. ábra, Illusztráció

Az ég és a föld szétválasztása a horizont megjelenése (9. ábra), illetve így a „határ” létrejötte az evilág születése, vagyis előzőleg, sorrendileg a Káosz nem feltétlenül a

<sup>32</sup> Hubbes: i.m. 52. o.

<sup>33</sup> Leisegang, Hans: *Die Gnosis*, Lipcse, 1924, II. 1273. o. In Taubes: 51. o.

rendezetlenség kifejeződése (szinonimája), hanem a „határoosság” nem-létrejötte.<sup>34</sup> Az ég és a föld az első dualizmus, amely a „feldarabolódás”<sup>35</sup> folyamatának első momentuma: az Egység<sup>36</sup> (az Egész). Ez a duális forma valójában polaritás, azaz „egy”, A Teremtő létrehozta ezt az őshasadást, viszont ezt az elkülönítési mozzanatát saját önálló struktúrájává avatja (10. ábra).<sup>37</sup>



10. ábra, Illusztráció a isteni és az emberi természet egységéhez.<sup>38</sup> Hüposztatikus egység<sup>39</sup>.

Tábor Béla úgy fogalmaz, hogy az, „...amiben megvalósul az, hogy »kettő nem létezik« –: a polaritás. Mégpedig azért, mert a polaritás nem kettő, hanem három: a két pólus és a két pólus egysége, az a sajátáguk, hogy csak egymásban (kölsönösen egymásban) léteznek, és noha ez a létezésük mint polaritás a »kettő« valamilyen létezési formáját mutatja – tehát mintha azt testesítenék meg, hogy »kettő létezik« (hiszen ez az ő létük!) –, egész létezésük ugyanakkor mégis annak a megtestesülése, hogy kettő nem létezik, mert hiszen csak mint egyetlen bonthatatlan egység két pólusa léteznek. A legmélyebb ellentmondás tehát az, hogy kettő létezik és kettő nem létezik, és hogy ez a »két igazság« azonos, egyetlen igazság. A végesség itt végtelenné válik, és a végtelenség végessé. Ez az a pont, ahol a tér idővé lesz (a pólusok

<sup>34</sup> Vö. Molnár Dávid: *A tér ürességétől a sokaság zűrzavaráig, Az antik káosz fogalmának története*. 2014, 22. o. [http://real.mtak.hu/32086/1/A\\_ter\\_uressegetol\\_a\\_sokasag\\_zurzavaraig\\_Az\\_antik\\_kaosz\\_fogalmanak\\_tortenete\\_Okor\\_2014\\_u.pdf](http://real.mtak.hu/32086/1/A_ter_uressegetol_a_sokasag_zurzavaraig_Az_antik_kaosz_fogalmanak_tortenete_Okor_2014_u.pdf) Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>35</sup> Mircea Eliade négyféle fő teremtésmítoszt említ meg, amely egyben maga a tér és az idő megteremtése is a mítoszokban: „Úgy tűnik, a védikus költőket és theológusokat lényegében négy kozmogónia-típus izgatta. Ezek a következők: 1. teremtés az Ősvizek megtermékenyítése révén; 2. teremtés egy ősi Óriás, Purusa testének földarabolásával; 3. teremtés egy teljesség-egységből kiindulva, amely egyszerre lét és nem-lét; 4. az Ég és a Föld elválasztásával történő teremtés.” In Eliade, Mircea: *Vallási hiedelmek és eszmék története*. Budapest, 2006, Osiris Kiadó, 181. o.

<sup>36</sup> Az „Egység” szó a szerző terminusaként vehető, mely Tábor Béla „Egész” szó terminusának jelentését foglalja magába, valamint Jacob Taubes *Nyugati eszkatológia* című könyvében az „egy” és a „sok” ellentétpárjának „egy”-ére is utal.

<sup>37</sup> A ... „komplementaritás (a lat. compleo, 'betölt, kiegészít' szóból): két olyan valóság egymásra rendeltsége, melyek nem kizárják, hanem föltételezik egymást, annyira, hogy találkozásukkor egy új, harmadik [...] valóság jön létre.” Magyar Katolikus Lexikon, <http://lexikon.katolikus.hu/K/komplementarit%C3%A1s.html> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>38</sup> A gnosztikus elképzelések szinkretizmusok, melyek különféle tézisei ellentmondhatnak a hüposztatikus egység gondolatának. Vö. uo., <https://lexikon.katolikus.hu/G/gnoszticizmus.html> Letöltés dátuma: 2025. május 14.

<sup>39</sup> Vö. uo. <https://lexikon.katolikus.hu/H/h%C3%BCposztatikus%20egys%C3%A9g.html> Letöltés dátuma: 2025. május 14.

szüntelenül indukálják egymást: a szubsztancia verbummá alakul át) és az idő térré (a polaritás minden történés végső tere, minden verbum szubsztanciája).<sup>40</sup>

Az Egység megújulása, helyreállása az *apokatasztaszis*<sup>41</sup>. Ezt a szót Szent Péter beszédében említi (*ApCsel 3,21:*), hogy a föltámadott Krisztus a mennyben kell maradjon, amíg el nem jő a *nagy megújulás napja*. Szent Péter itt a Krisztus második eljövételére gondol. Az apokatasztaszis a katolikus kánon szerint egyszeri történést fejez ki. Azonban mi itt ismétlődő jelenségeként fogjuk fel.

Tábor Béla szerint a *logosz* ehhez a *helyreálláshoz* szükséges erők forrása, amelynek ellenpárja, a negatív, megbontó erő: a *daimón*. A *logosz* a rejtett létező előhívója, „rejtetlenítője”, míg a *daimón* a „rejtő”, az azonosság megbontója. A *logosz* célja, hogy megdöntse és megküzdjön a *daimón* ellenállásával. A *logosz*t a *daimón* negatív energiájának leküzdése hozza működésbe. A *logosz* az erősebbik ebben a polarításban, viszont már az apokatasztaszisban sem a *daimón*, sem pedig a *logosz* nincs jelen. Ott nincsenek erők, ott az Egész van. Ugyanakkor az Egész és megbontásának jelensége – amivel foglalkozunk itt – leképezhető a személyiség és az egyéniség viszonyára is a személyiségben. „Ezért a *logosz* az a minden megismerőben közös mozgása a személyiségnek, hogy szüntelenül visszatér az egyéniségből önmagába mint személyiségbe.”<sup>42</sup> Tábor azért nevezi a *daimónt* az individuáció princípiumának, mert az egyéniség az evilági alakja a személyiségnek, ami viszont az Istentől való. Az egyéniség a változó, a sokaság kifejeződése az Egésszel, a személyiséggel szemben. Tehát az emberben a személyiség mindaz, ami Istentől ered, az egyéniség az emberben pedig annak ellenpólusa. Más szavakkal az Isten (az Egész) úgy aránylik az emberhez, mint a személyiség aránylik az egyéniséghez. A személyiséget a *logosz* ereje működteti, az egyéniséget a *daimóni*.<sup>43</sup>

Tábor párhuzamba vonja a teremtésben létrejövő elkülönülést (mint elkülönöződés, mint ég és föld), „őshasadást” a paradicsomi kiűzetéssel és mint „elszakítottság”, mint az Egység megbontásának értelmezi mindkettőt, amely a *daimóni* erők következménye:

„A *daimón* mint rejtő az azonosság megbontója, tehát az individuáció princípiuma. Így fogja fel az eredeti egység – a paradicsomi állapot – megbontását a Biblia is, amikor (Mózes I. könyvének 3. fejezetében) az »ősbűnt«, az individuációt írja le: *נחש*-nak (NAHAS) nevezi ezt

---

<sup>40</sup> Tábor Béla: *Személyiség és Logosz: Bevezető és kommentárok a valóság őstörténetéhez*. Budapest, 2003, Balassi Kiadó, 210–211. o.

<sup>41</sup> Apokatasztaszis: restitutio in integrum, visszaállítás, a teremtett világ visszaállítása (vagy visszatérése) eredeti állapotába, ami magában foglalja a rossz megsemmisülését.

<sup>42</sup> Tábor: i.m. 196-197. o.

<sup>43</sup> Vö. Tábor: i.m. 195-197. o.

a »princípiumot«, vagyis ellen– »kezdetet« (ellenprincípium = ellenkezdet), és fallikus kigyónak írja le. Ezenkívül közvetlen hatása a rejtőzés kényszere, továbbá a logoszt kívánó »tudás«, vagyis a teljesség megbomlása és helyreállításának igénye, az androginitás felbomlása és a szexuális egység helyreállítását kívánó igény – és kiűzetés a paradicsomból.”<sup>44</sup>

Tábor kifejti, hogy az: „Okossága ravaszság, fortélyosság: autonóm (forrásától, autoritásától elszakadt) értelem, amely önmagának ad törvényt. Bitorolja a törvényhozó szerepét. A teremtést akarja utánozni, de csak külső–technikai oldalát tudja megragadni: mágus. [...] A nemzés (és szülés) is autonóm mágikus aktus: megsokszorozza az emberteremtést. Az individuációnak tehát egymástól elválaszthatatlan két oldala van: értelmi és szexuális. Mindkettő a létközösség forrásától elszakadt funkció.”<sup>45</sup>

Így gondolhatjuk ebből, hogy a célunk megszüntetni ezt a szétválasztottságot Isten és ember között. A Paradicsom elhagyása a kettéválás pillanata, amitől fogva az ember megsokszorozza magát. Az Isten képmására teremtett ember megsokszorozza magát, így az egyet felváltja a sok. Az ember és a földi világ megteremtése ilyen tekintetben ugyanazon analógiára épül. Mindkettő Isten teljességéből való, elkülönült rész (azaz az ember a Paradicsomtól való elkülönülése és az ég és a föld elkülönülése révén). Az ég és a föld, illetve az Isten és az ember szétválasztottsága párhuzamba állítható. Az ég úgy viszonyul az Istenhez, mint az ember a földhöz és az Isten úgy viszonyul az emberhez, mint az ég a földhöz. A horizont és az arc ezért is tartoznak össze, ezért is elválaszthatatlanok.

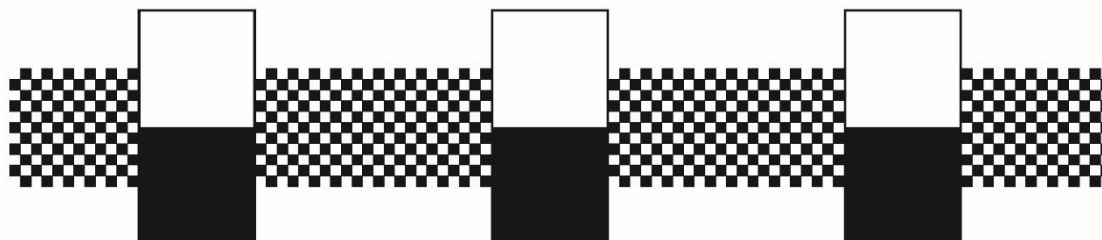
A megsokszorozódás majd újra egységesülés az apokaliptika gondolatvilágához tartozik. Ebből azt láthatjuk, hogy az apokaliptika kérdésköre hogyan kapcsolódik a káosz és megsemmisülés fogalmához. Az Egységből létrejövő Sokaság azt fejezi ki, hogy a rendből hogyan alakul ki a Sokaság, mint a rendezetlenség állapota, illetve azt, hogy abból újra rendeződve hogyan jön létre az Egység. Mindez az apokatasztaszisz fogalmi köréhez tartozó folyamat, amely itt ismétlődő történésen alapul: „A gnosztikus rendszereket csaknem mindvégig az alapgondolat körkörös visszatérése jellemzi. A tét annak felmutatása, hogy miként válik a láthatatlan láthatóvá és a látható ismét láthatatlanná, miként jön létre a jó Istenből a rossz világ a rossz teremtővel együtt, és hogyan tér vissza a jó Istenhez, miként lesz a fényből sötétség és a sötétségből ismét fény, a szellemből lélek és test, a testből ismét lélek és szellem, az örökkévalóból ideigvaló és az ideigvalóból ismét örökkévaló, az egyből sok és a sokból újra egy. Az ellentétek közti átmenet mind kifinomultabb változatokban valósul meg: a jó Isten és a rossz világ közé a fejlődés egyre több fokozata, következésképp egyre több köztes lény

---

<sup>44</sup> Tábor: i.m. 196. o.

<sup>45</sup> Tábor: i.m. 237. o.

ékelődik. Így jön létre az aiónok egész sora: az első közvetlenül Istenből lép elő, az utolsó az anyagba merül alá, átlelkesíti, formálja és alakítja, ugyanakkor el is szenved, míg nem a megváltás elhozza az anyagtól való megszabadulást és a bukott aiónt (amely másként a világlélek, Szophia) visszavezeti Istenhez, és ezzel be is zárul a fejlődés gyűrűje.”<sup>46</sup>



11. ábra, Illusztráció az apokaliptika gondolati felépítéséről. Az Egység és a Sokaság váltakozása.

Meg kell elsőként jegyezzem, hogy a sokaság rendszeralkotónak is tűnhet más kultúrákban.<sup>47</sup> Viszont a nyugat metafizikájában a sokaság a rendezetlenség állapotát tükrözi.<sup>48</sup> A sokaság az aiónban van. A teremtés, a megváltás és a végítélet között feszülő aión, amely egyben az idő bölcsője, amely itt a bűn aiónja.<sup>49</sup> Az Isten győzelme a sötétség felett: „A kinyilatkoztatás: világosság a bűn aiónjában, ahol Ádám csak rész szerint ismer, hiszen most tükör által lát, a szó homályában.”<sup>50</sup> Az *aión* nagyjából megfeleltethető a zsidó *ólámnak*, amely mindkét esetben ezt az időbeliséget (mint örök változó) fejezi ki szemben a *kairosz*-szal, ami az idő folyamában (*aión*) egy, az események közötti meghatározott időpillanatot jelent. A természetüknél fogva az aiónnak kvantitatív, addig a kairosznak kvalitatív értelme van. A

<sup>46</sup> Taubes: i.m. 51. o.

<sup>47</sup> „Egy olyan állapot, amiből bármi lehet, és amelyben még semminek sincs semmiféle körvonala, a rendezetlenség képzetét kelti. Jól mutatja a probléma bonyolultságát, hogy a rendezetlenség értelmében vett káoszt az Egységre és a Sokaságra is alkalmazták. Mindkettőnek megvan a maga logikája. Az elemtan mentén elképzelt kozmogóniák értelemszerűen a Sokasághoz rendelték a káoszt, amelyben a négy elem mindenféle számtani arányok és mérték nélkül, összevissza létezett. Így az Egység a megregulázott és számokba fojtott elemek rendezett, harmonikus együtt létezésében jelenik meg. Egy másik elgondolás szerint- amelyet Cornford »Ión kozmogóniáknak« nevez – viszont épp az *Egység* az, amelyikkel a káosz rokonítható: itt az Egység olyan egybefüggő, tagolatlan massa, amelyben rendet csak a *Sokaság* teremthet. E felfogás szerint megfelelő számtani és harmóniaelméleti szabályok alapján itt a Sokaság hasítja ki és választja szét egymástól a különböző formákban megjelenő létezők tömegét. Ez utóbbi közel áll a *materia prima* mindent magába fogadó, tagolatlan egységéhez mint végtelen potencialitáshoz.” Molnár: i.m. 23. o.

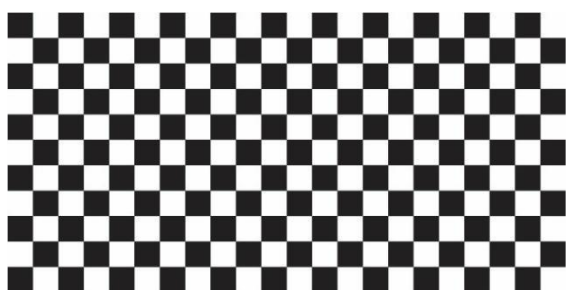
<sup>48</sup> „Empedoklész a kozmosz keletkezése kapcsán Egységről és Sokaságról írt. A világ úgy alakul ki, hogy a dolgok sokból egyetlené növekszenek, és egy idő múlva az egy sokasággá enyészik, amelyből egy másik világ alakul majd ki. Ehhez egyértelműen hozzárendelhető a későbbi értelmezések rendezetlenség- rendezettség kettőse, azonban expliciten itt még nem jelenik meg. Az eggyel szembeni sokaság vagy kettősség káoszként való meghatározása később összefonódik a végtelen potencialitás értelemmel.” Molnár: i.m. 23. o.

<sup>49</sup> Vö. Taubes: i.m. 13. o.

<sup>50</sup> 1 Kor 13:12. In Taubes, 13. o.

kairosz az Örökkévalóval való érintkezés pillanata (Márk 1:15).<sup>51</sup> Az aión ezt az mennyiségbeli értelmét fejezi ki az időnek, ami maga az időbeli lét. Az aión világkorszakában van jelen a bűn.

Molnár Dávid tanulmányában a káosz fogalmának értelmét keresve idézi fel, hogy a káosz jelentése valamiféle sötét nyílás, valamint másik értelemben pedig a határ (horizont) nem-létrejöttét jelöli.<sup>52</sup> A teremtés előtti idő (illetve időtlenség) káosza hasonló a „rendezetlen” aión világkorszak sokaságával. A kairosz itt az isteni célra kijelölt pillanat, a teremtés, a megváltás és a második eljövétel eseménye. Mindezek időbeli határok.



12. ábra, Illusztráció és Peter Eisenman által tervezett a berlini Holokauszt-emlékmű gondolati strukturálásának összevetése.



13. ábra, Illusztráció és Peter Eisenman által tervezett Cidade da Cultura de Galicia / City of Culture of Galicia gondolati strukturálásának összevetése.

Olyan dinamizmus van jelen az aión világkorszakában, ahol az idő az úr és a történelmiség hatja át. Mindezen folyamatosság a végtelenség illúzióját kelti. E dinamizmus

<sup>51</sup> Márk 1:15: „»Itt a pillanat!...« vagy más fordításban: »Beteljesedett az idő (kairosz)«. Az 'idő' (khronosz/kairosz) fogalma és a pléroó 'megtölteni', 'teljesíteni', 'bevégezni', 'valóra váltani') ige, illetve a pléróma, 'teljesség' főnév három újszövetségi szövegben egészen sajátos teológiai súlyt kap (Mk 1,15; Gal 4,4; Ef 1:10). A Mk-ban a »betelni« ige csupán még egyszer fordul elő (14,49 – ahol az Írások beteljesedésére vonatkozik). Márk az Újszövetség többi szerzőjéhez hasonlóan különösen a két időfogalom között: a kairosz (Mk 10,30; 11,13; 12,2; 13,33) meghatározott időpontot jelöl, a khronosz (Mk 2,19; 9,21) pedig a tartamra utal (vö. ApCsel 1,7; 1Tessz 5,1; Tit 1,3).”, <https://katolikus.hu/szentiras/STL/Mk> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>52</sup> Vö. Molnár: i.m. 21-22. o.

romboló erejének célja, hogy lebontsa a merev formákat.<sup>53</sup> Ez az átalakulás az apokaliptika formabontó erejéből, forradalmiságából bontakozik ki: „Az apokaliptika forradalmi jelenség, hiszen a fordulatot nem a meghatározatlan jövőben, hanem egészen közelre várja. Az apokaliptikus prófécia ezért jövőbeli s mégis teljesen jelen idejű. A forradalom telosza tartja féken a kaotikus erőket, amelyek máskülönben szétrobbantanának minden formát és túlhágnának minden határon. A forradalomnak is megvannak a maga formái: épp akkor van »formában«, amikor megrendíti a merev formákat, a világ pozitívításait. Az apokaliptikus princípium egyesíti magában a formaromboló és formáló erőt. Helyzettől és feladattól függően lép előtérbe valamelyikük, de egyik összetevő sem hiányozhat. A démoni-romboló elem hiányában nem győzhető le a megmerevedett rend, a világ mindenkori pozitívítása. Ha azonban a romboló elemet nem hatja át az »új szövetség« világossága, akkor a forradalom óhatatlanul az üres semmibe bukik alá.»<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Vö. „S ha alámerül a forradalom telosza, ha tehát a forradalom már nem eszköz, hanem egyedüli teremtő elvé válik, akkor a pusztítókedv lesz a formáló erő. Ha a forradalom sehohsem mutat túl önmagán, formális-dinamikus mozgásként végzi, amely az üres semmibe fut. A »nihilizmus forradalma« nem törekszik semmiféle telosz felé, magában a »mozgásban« lel céljára, ily módon tehát a sátánihoz közelít. Am egyszersemind feltáru az igazi forradalom tragikus lényege is. Amennyiben a feltétlen telosz felé tör, minden formán túl kell lépnie. Az u-tópia mindazonáltal csak valamely tópiában valósulhat meg. A forradalmi elv nyugtát nemelve bolyong formáról formára. Minden megvalósulása veszélyezteti a telosz feltétlen igényét. Eképpen már maga az igény abszolút volta a »permanens forradalom« állapotába vezet.” Taubes: i.m. 17. o.

<sup>54</sup> Taubes: i.m. 17. o.

## Dekonstrukció és mintázat

### Eredet és vég

Jacques Derrida a „dekonstruálás” módszerével Nietzschét és Heideggert követve „a nyugat metafizikájának” kritikáját dolgozza ki. A nietzschei „aktív” erők a „reaktív” erők szétbontására irányulnak. A *dekonstrukció* feladata ennek a megmeredt reaktív erőknek a szétbontása, amely Derrida e kritikai teóriájában kerül kifejtésre. Derrida szándéka, hogy a „halogatás”, az „elkerülés” és a „túl”-ra való figyelem folytán soha ne érjük el az „Egységet”. Az eredethez való eljutás visszakövethetetlen: „Mit jelent így az? »Innen oda? *Túl*-ra«? Mit jelent a meghaladás? A »*túl*« az valamiképp mindig is túl marad, sohasem lehet *jelenvaló*, mindig el lesz *halogatva*, mindig el lesz *késve*. Voltaképpen csak megkésve lehet, azaz valójában sosem »valósulhat meg«, nincs valós természete. Kevésbé »van«, mint inkább »nincs«.”<sup>55</sup>

Mi az apokaliptika? Az apokaliptika egyszerre eredet és vég, vég és eredet.<sup>56</sup> Az Isten arca apokaliptikus kép és ennek el nem érése az Egység elodázása. Így mintegy az Egység helyéről, mint a koordináta-rendszer két tengelyének metszéspontjából nézve a mozgást, az hiperbolikusan elkerüli, nem éri el a tengelyt. Derrida szerint az eredetet nem lehet visszafejteni, az eredet illuzórikus: „...Derrida éppen az eredet dekonstrukcióját tűzi ki célul. [...] Derrida dekonstrukciójában éppen az eredet és a tiszta eredet illúziója válik dekonstrukció »tárgyává«. Derrida az eredet illuzórikus jelenlétének tételezését dekonstruálja, hiszen »mikor és hol kezdődik...? az eredet kérdése. Márpedig a nyomról [trace] való elmélkedésnek kétségtelenül meg kell értetnie velünk, hogy nincs eredet, azaz egyszerű eredet; hogy az eredet kérdései a jelenlét metafizikáját hordozzák magukban«<sup>57</sup>.”<sup>58</sup>

### Derrida rostája

A *Parc de La Villette* megalkotásában, egy építészeti- és építészetelméleti együttműködés keretén belül három olyan ismert személyiség dolgozhatott együtt, mint

---

<sup>55</sup> Lurcza Zsuzsanna: *Kulturális identitás és de(kon)strukció*. Kolozsvár, 2014, Egyetemi Műhely Kiadó, 144. o.

<sup>56</sup> Vö. „Dolgok vannak, vízfelületek és képek, egyiknek másikra való végtelen utalása, de nincs többé forrás. Nincs többé egyszerű eredet. Mert a tükrözött már önmagában kettéhasad, nem csupán a saját képéhez való hozzájárulásként. A tükrözés, a kép, a kópia kettéhasítja azt, amit megkettőz. A spekuláció eredete differenciává lesz. Ami önmagát szemügyre veheti, az sohasem egy; és az összeadás törvénye – eredetnek a reprezentációjához, dolognak a képéhez: hogy egy meg egy, az legalább három.” Derrida: i.m. 65. o.

<sup>57</sup> Derrida, Jacques: *Grammatológia*, Budapest, 1991, Magyar Műhely/ÉLETÜNK, 115. o. In Lurcza: 43. o.

<sup>58</sup> Lurcza: i.m. 43. o.

*Bernard Tschumi, Peter Eisenman és a filozófus Jacques Derrida.* Jó példa és egyedülálló a maga nemében, hogy építészek és egy filozófus együtt tudott létrehozni valamit, azaz olyan konkrét, a gyakorlatban is megvalósult alkotások is születtek ezen emberek együttes munkájából, ahol építészet és építészettelmélet kéz a kézben járt. Bernard Tschumit bízták meg a Parc de La Villette tervezésével, amely 1984 és 1987 között épült meg *Colin Fournier*-vel együttműködve. A posztmodern alkotások közé számító park a dekonstruktivista építészeti törekvések egyik kiemelkedő példája. A kiépített park az építészek közreműködésével Derrida filozófiájára reagált.



14. ábra, Bernard Tschumi által tervezett Folies a Parc de La Villette területén.

Több találkozóra is sor került 1985-ben Derrida, Eisenman, valamint Tschumi között a Parc de La Villette tervezése kapcsán. Mindezen együttműködést a *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman* című kötet foglalja össze, valamint a *Point de folie – Maintenant l'architecture* cikke. Derrida első próbálkozásai között az a javaslat szerepelt, hogy Platón Timaioszából származó *khôra* (illetve *chora*, *khóra*, *chóra*, vagy *chôra*) legyen kölcsönös vitájuk kiindulópontja. Valamint *Miért ír Peter Eisenman olyan jó könyveket?* című tanulmányának egyik részében az Eisenmannal közösen tervezet parkelemről számol be.

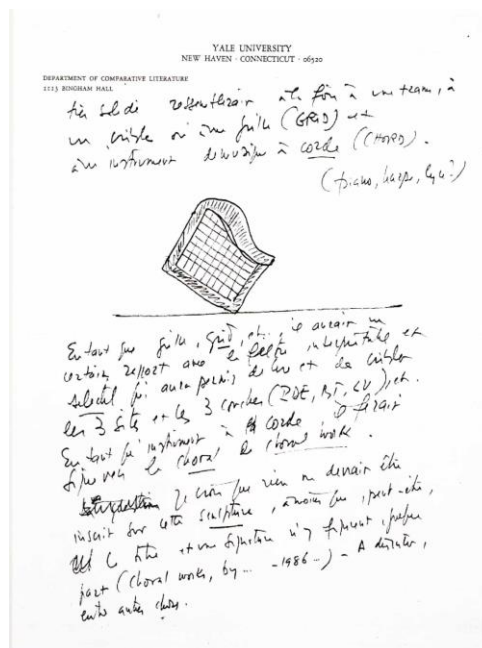
1986. április 21-én az ötödik találkozóra került sor az összesen hat találkozóából a Connecticut állambeli New Havenben a Bernard Tschumi-féle Parc de La Villette kertjének megtervezése érdekében. A megbeszélés papíron rögzítve lett.<sup>59</sup> A találkozó után, „...még a repülőtéren, majd a párizsi gépre való felszállása után Derrida elővesz néhány papírlapot a Yale

---

<sup>59</sup> Vö. Patrão, André: *Derrida & Eisenman: Laugh(ing) off(f) the lyre.* 2021, Drawing Matter. <https://drawingmatter.org/laughing-off-the-lyre/> Letöltés dátuma: 2025. április 4.

Összehasonlító Irodalmi Tanszékről és egy háromoldalas levélre (többnyire) francia nyelven írja le ötletét. Érkezésekor gépel, és a szavaiból kiderült aggodalom és lelkesedés elegyével elküldi a levelet az építészeknek.”<sup>60</sup> Mára már alig több mint szójáték maradt a khôraval kapcsolatos derridai felvetésből.

Ebben a levelében egy rajz található (15. ábra) a bekezdések között, amit maga Derrida rajzolt fel. A rajz egy olyan keretezett rácsszerkezetet ábrázol, ami a Timaioszban leírt rosta hasonlatra utal<sup>61</sup>, valamint asszociálni lehet egy ógörög lantra, illetve egy zongorára is.



15. ábra, Jacques Derrida, Peter Eisenmannak írt levéltervezet fénymásolata a rosta rajzával, Project for a Garden, Parc de la Villette, Párizs (Chora L Works), 1986. Reprógráfiai másolat papírra, 28 × 22 mm. Peter Eisenman fonds Canadian Centre for Architecture © Estate of Jacques Derrida.

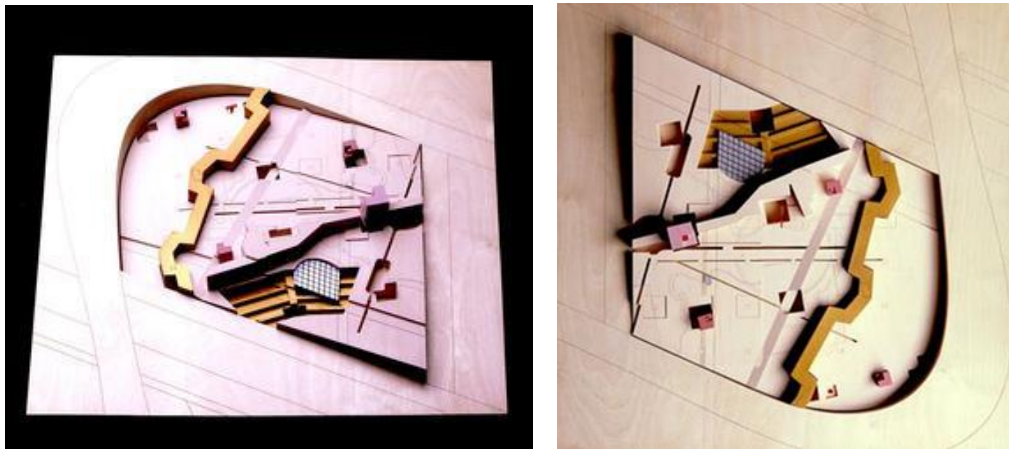
Derrida itt egy olyan képet hoz fel az építészeknek, amelyet Platón a khôra leírására használ, ahol a teremtés előtti állapotokat taglalja. A Timaioszban szóba kerül a káoszban lévő meghatározhatatlan massa, „anyag” rostaként való megrázkódása. Ismerve Derrida

<sup>60</sup> Uo.

<sup>61</sup> Platón így fogalmaz: „...s a keletkezés dajkája megnedvesedve és megtüzesedve, továbbá a föld és levegő alakjait is befogadva s elviselve mindama tulajdonságokat, amik ezekkel együtt járnak, mindenféle alakban tünt fel, és mivel nem hasonló s egyensúlyban nem lévő erők töltötték meg, egy részében sem volt egyensúlyban, hanem egyenetlenül himbálózva mindenfelé maga is rázódott azok hatása alatt, mozgásával viszont azokat is rázta; azok pedig a mozgás folytán elkülönülve egyik ide, másik oda sodródott szüntelen – miként, ha gabonarosta, vagy más gabonatisztító eszköz rázza-rostálja a szemeket, a tömör és súlyos szemek máshová, a lazák és könnyűek ismét máshová sodródnak és telepednek meg – így rázt akkoron befogadója e négy fajt –, minthogy maga rázóeszközként mozgott s mennél különbözőek voltak, annál inkább elkülönítette őket egymástól, viszont mennél hasonlóbbak, annál inkább egy helyre taszította őket; ily módon egyikük egy, másukuk más helyet foglalt el már akkor is, mielőtt még belőlük megszületett volna a rendezett mindenség.” Falusi Róbert (szöveggyongozó): *Platón válogatott művei I.* Budapest, 1997, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 217. o.

dekonstrukciós céljait a szimbolikus utalgatása már önmagában egy furcsa kép. Azonban a szimbolikus utalás csak egy kiindulópont, amely a végén eltűnik a többszöri átváriált gondolatok és jelentések labirintusában. Kunszt György szavaival élve: „...Derrida elsősorban Platón »chora«-jának, térelméletének bekapcsolásával vett részt. A munkát Eisenman »choral-work«-nek nevezte el, ami utal Platón »chora«-jára, egyben azonban kórusművet is jelent angolul. Kérdésre Eisenman azt válaszolta, hogy e kórus tagjai Eisenman, Derrida, Tschumi és Platón voltak. A »choral« angol szóhoz igen közel áll a »corall« angol szó, amely a magyar »korall« megfelelője. [...] A felhasznált Timaiosz-részben van egy szitahasonlat; ennek alapján Derrida azt proponálta, hogy ezt a hasonlatot aknázzák ki építészeti, mégpedig húrokból konstruált szita formájában, annál is inkább, mert a »húr« angol szava a »chord«, alliterál a »chora«-ra. A húrokhoz Derrida lantot asszociált, s végül is a lant-formát hasznosították.”<sup>62</sup>

A szita hálója építészeti egy formai elemre, a rácsra, egy rácsszerkezetre emlékeztet, ami Eisenman számára a legfontosabb ezekben a korai tervekben, s amit hasznosított is. A tervezésben végül a lant maradt meg és így mondhatjuk, hogy a „kórusművek” (choral-works) a lant akkordjaira szólalnak meg.



16., 17. ábra, Peter Eisenman által tervezett Parc de La Villette látképeinek makettjének képei, amely lant alakú lett a végén.

Derrida gondolatfelvetése a rosta hasonlattal nem is lehet véletlen, hiszen éppen a khôrával foglalkozott, amikor felkéri erre az együttműködésre. Ezzel olyan témát ajánlott fel a tervezőknek, amely évszázadok óta problémás volt a filozófusok számára, és amelyet addig soha nem használtak fel az építészetről szóló vitákban. Elméleteinek újszerű megfogalmazása az ő általa kidolgozott *dekonstrukció* módszeréből származik. Ebben az együttműködésben

<sup>62</sup> Kunszt György: *Értékválság az építészetben és a modern szakralitás, válogatott írások*. 1962-2003, Terc KFT, 124. o.

lehetősége volt módszerét kipróbálni, mégpedig úgy, hogy a nyelv és a szöveg helyett az adaptáció a művészet térfelére, azon belül is az építőművészet asztalára került át, és mindezen eredmények a gyakorlatban is megvalósulhattak: „A filozófiai szövegek tanulmányozása során Derrida »ellenállási pontokat« fedezett fel bennük, amelyekben az ellentétes fogalmak dezorganizációja következett be, és ezáltal nehézségeket tárt fel a végleges megfigyelés elérésében. A mindenféle »eldönthetetlen« (l'indécidable) felfedezése nemcsak a filozófia azon képességét gyengítette meg, hogy hegemoniát gyakoroljon a kultúra más területein, hanem felhívta a figyelmet a művészetnek a művészet uralma alóli felszabadulás terepeként betöltött szerepére. Azt már korábban is az ész törekvései elleni polemikus erőnek tekintették, bár azzal a fenntartással, hogy a filozófiai beszéd nemcsak a szövegekre jellemző, hanem a műalkotásokban is szerepel. A művészetek csak látszólag »némák«, mert a textualitásukra utaló térbeli artikulációt is alkalmaznak.”<sup>63</sup>

Derrida elképzeléseit a dekonstrukció módszerében látta. Így ír a dekonstrukcióról: „... »ez a gesztus abból áll, hogy megtaláljuk, vagy mindenképpen keressük a műben mindazt, ami a filozófiai tekintéllyel és a róla szóló filozófiai diskurzussal szembeni ellenállás erejét képviseli«, és a »terművészetben« – hogy a logocentrizmus ellenzéseként éppen bennük van esélye megjeleni.”<sup>64</sup>

A metafizikai fogalmak szembenállása mindig egy hierarchián alapulnak, amelynek megsértése a dekonstrukció feladata. Derrida a dekonstrukció módszerével azt a kísérletet teszi, hogy felszámolja azt az „egészségtelen” dichotómiát<sup>65</sup>, amely a *logocentrizmus*<sup>66</sup> okozta „káros” hierarchiát hozza létre. Tehát a logocentrikus nyelvi gondolkodás sajátja a fogalmi párok egyensúlytalan értelmezése. Christopher Norris az egynapos Tate Symposium találkozón 1988-ban az interjú bevezetőjében idézte a filozófus szavait, ami egy korábbi, Eva Meyerrel lefolytatott interjú során elhangzott: „A dekonstrukció bizonyos döntő jelentőségű ellentéteket vagy bináris jelentés- és értékstruktúrákat talál, amelyek a nyugati metafizika diskurzusát

---

<sup>63</sup> Cezary Wąs: *Architecture and Deconstruction. The Case of Peter Eisenman and Bernard Tschumi*, 6. o. [https://www.academia.edu/44063546/Architecture\\_and\\_Deconstruction\\_The\\_Case\\_of\\_Peter\\_Eisenman\\_and\\_Bernard\\_Tschumi](https://www.academia.edu/44063546/Architecture_and_Deconstruction_The_Case_of_Peter_Eisenman_and_Bernard_Tschumi) Letöltés dátuma: 2025. április 4. (saját ford.)

<sup>64</sup> Ua.

<sup>65</sup> Vö. „Derrida szerint a nyugati gondolkodásmód, legalábbis Platón óta, számos hasonló dichotómián alapul. A kérdés leírása során Burzyńska számos Derrida által mérlegelt ellentétet említ, többek között: beszéd/írás, jelenlét/hiány, igaz/hamis, szellem/anyag, racionális/irracionális, szubsztancia/feltétel, ideális/valós, érzékszervekkel megismerhető/ésszel felismerhető, szó szerinti/ átvitt értelemben. Akárcsak Heidegger előtt, Derrida is mesterségesnek és korlátozónak tekintette az ilyen strukturált gondolkodást. Lásd: A. Burzyńska, op. cit., o. 288–289 A metafizikai fogalmak szembenállása mindig egy hierarchián alapul, amelynek megsértése a dekonstrukció feladata, lásd J. Derrida, *Signature événement contexte*, [in:] *Marges de la philosophie*, Paris 1972, o. 392.” Wąs: i.m. 10. o.

<sup>66</sup>A logocentrizmus kifejezést Ludwig Klages alkotta meg az 1920-as években.

alkotják.”<sup>67</sup> Az a fajta gondolkodás jellemzi a kultúránkat, hogy az ellentétpárok közül az egyik fogalom fölérendelt szerepben van a másikkal szemben, azaz, hogy ebben a kettős kombinációban mindig az egyik dominánsabb pozícióba kerül. Mindezt, Derrida szerint azért kell felszámolni, hogy feloldjuk azokat a megkövesedett kontextusokat, jelentéseket, amelyek zavart okoznak a valódi megértésben. Derrida azt nyilatkozza erről: „A de-konstrukció tehát elemzi és megkérdőjelezi a jelenleg magától értetődőnek és természetesnek elfogadott fogalmi párokat, mintha nem is intézményesültek volna egy bizonyos ponton, mintha nem volna történelmük. Mivel természetesnek vesszük őket, korlátozzák a gondolkodást.”<sup>68</sup>

A dekonstrukció egy olyan analóg helyet talál meg a khôrában, ahol nincs történetiség, nincs idő és tér sem. Nincs mi behatárolja. Az ellenpárok, illetve minőségek nem hierarchikusak. Derrida egy hierarchián kívüli állapotra lel benne. A khôra egy eléggé megfoghatatlan fogalom. Az antikvitásban a khôra szó közigazgatási értelemben kijelölte a polisz területét, valamint hely, tér, elhelyezés, terület, vidék jelentése is van. A Timaiosban viszont a tér létrejötte előtti „teret”, vagy „helyet”, a dolgok helyét jelenti még a dolgok, létezők hiányában a Teremtés előtt. Hasonló a Káosz fogalmához, amennyiben a Káoszra, mint térre gondolunk.<sup>69</sup> Egy olyan magába fogadó kietlenség, amelynek végtelen potencialitása abban rejlik, hogy bármit, bármilyen létezőt be tud fogadni.<sup>70</sup> A khôra a megvalósítás tere. A khôranak és a káosznak az ógörög nyelvben ugyanaz a szógyöke<sup>71</sup>, azt jelenti, hogy nyílás. Olyan nyílásról beszélhetünk itt, ami a tagolás (a horizont) helye „lesz”.

---

<sup>67</sup> Wąs: i.m. 11. o.

<sup>68</sup> Egy Eva Meyerrel lefolytatott interjúban a Milan magazin „Domus” számában (E. Meyer, op. cit., p. 18.) in Wąs: i.m. 10. o.

<sup>69</sup> Vö. „Platón csak Hésiodost idézve említi a káoszt, és nincs róla különösebb mondanivalója. Nem kapcsolja össze saját kozmogóniájával, és még csak nem is utal a későbbi platonikusok által ezzel kapcsolatban előszeretettel idézett chórára, amelyet gyakran a materia prima egyik elnevezéseként kommentálnak. (Ami egyáltalán nem meglepő, hiszen a két szó ugyanarra a gyökre vezethető vissza.)” Molnár: i.m. 21. o.

<sup>70</sup> „A Fizikában Aristotelés a »legelső káoszt« nem az elvont platóni hypodoché, hanem a konkrétabb locus értelemben határozza meg: »mert mindennek helye kell hogy legyen valahok. Ezzel a meghatározással viszont mégis közel kerül a materia prima fogalmához. Érvélese szerint minden testnek szüksége van egy üres helyre (kenos topos), amelyben megjelenhet. A testnek tehát feltétele a hely, amelynek a fogalmától viszont elválaszthatatlan az üresség. Azonban ez az üresség is csak a testtel való viszonyban határozható meg, mégpedig a test hiányaként, vagyis minden testtől való megfosztottságként (to kenon topos estin esterémenos sómatos). Annak ellenére tehát, hogy a hely létezésének nem feltétele a test létezése, fogalmi meghatározásához mégiscsak elengedhetetlen a test is. Nehéz megmondani, hogy Aristotelés ezen a szöveghelyen mit ért pontosan a chóra kifejezésen, azonban talán megkockáztatható, hogy nem használja szinonimaként a toposra. Így a chóra nem egyszerűen egy konkrét test nélküli konkrét helyet jelöl, hanem ennek a test nélküli helynek is egy még általánosabb, még absztraktabb terét. Ezek alapján pedig úgy viszonyul egymáshoz a topos és a chóra, mint a formától megfosztott anyag a materia primához. A képzeletünkben formátlan masszaként megjelenő formától megfosztott anyag még mindig nem az az absztrakt anyagszerűség, amire a materia prima utal. Éppígy a testtől megfosztott üres hely sem az az absztrakt tér, amely még az üres helynek is az alapjául szolgál.” Molnár: i.m. 21. o.

<sup>71</sup> Molnár: i.m. 20-21. o.

Szóval a khôra egy olyan fogalom, ami még a teremtés előtti „időben”, mintegy a „formátlan” anyag térszerű „helyét” jelöli, mint „befogadó”. A végtelen befogadóképessége végtelen potencialitást feltételez. Hiányzik belőle bárminemű szabályszerűség addig a pontig, amíg ez a káoszerű „tér” át nem alakul valamiféle logosz nélküli rendeződésbe, amelyet itt, ennek a „társzerű” teremtés előtti világnak a rendszertelen mozgása alakít ki, amelyet a Timaioszbán Platón a rostálás műveletéhez hasonlít: „Platón az 52d–53a részben azt írja, hogy a Tér mint a keletkezés dajkája a befogadott alakzatokat gabonarostaként rázza valami egyensúlyi állapotba. Azonban a chórának az »egyenetlen himbálózása« (anómális talantoomai) már eleve a befogadott alakzatok hatásának köszönhető, és végül a térnek ez a rázkódása hatott vissza magukra az alakzatokra is, amelyek elkülönültek vagy egy helyre kerültek emiatt. Így fogalmaz Platón: »ily módon egyikük egy, másikkuk más helyet (chóra) foglalt el már akkor is, mielőtt még belőlük megszületett volna a rendezett mindenség«. Itt pedig ismét a chóra kifejezést használja, ...»<sup>72</sup>

Ez a rosta hasonlat<sup>73</sup> azért van a Timaioszbán, mert a khôra dajkaként rázza meg a „dolgokat”, rázza, mint a rosta, ami a mozgás hatására szét is választ, a rázkódás szétválasztja a minőségeket, mint ahogyan a fizikában a hasonló a hasonlóval áll össze. Ez nem perforált lyukú rosta, hanem vesszőből fonott. Tehát szó sincs többféle, különböző méretű és formájú gabonáról, amit a lyukak mérete átenged, vagy sem, hanem itt, ennél a rostánál a rendeződés a gabona sűrűsége és súlya, valamint a pelyva könnyedsége és a finom textúrája miatt van. Vagyis bizonyos minőségbeli tulajdonságoknak köszönhető a hasonló a hasonlóval való összeállása, illetve a különbözőek szétválása. Tehát nem az alaki vagy méretbeli különbségek hozzák létre az elkülönülést itt a khôrában.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Molnár: i.m. 23. o.

<sup>73</sup> A Timaioszbán ez a fajta rosta angolul a *winnowing basket*, amely egy olyan fonott kosárra emlékeztet, amelynek az egyik oldalán nincs pereme, amelynek a funkciója az, hogy a gabonaszemek lesodródhatnak. Formája fonott vesszőből készült bölcsőre is emlékeztet. Vö. Francis MacDonald Cornford: *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. 1997, Hackett Publishing Company, 202. o.

<sup>74</sup> Vö. Cornford: i.m. 202. o.



18. ábra, A rosta fonott vesszőből (angolul: winnowing basket).

A rendeződésben még csak minőségek vannak, mint hideg – meleg, száraz – nedves stb.: „Platón befogadója nem részben üres, hanem teljesen tele van érzékelhető tulajdonságokkal vagy »erőkkel«, amelyek hajlamosak homályosan meghatározatlan tömegekbe csoportosítani magukat, így [például] azt mondod, hogy az egyik rész »tüzes«, a másik »vizes«. Ennyi különbségtételt kell feltételeznünk...”<sup>75</sup>

Ebben a *logosz* nélküli rendeződésben, ahogy ezek a más-más minőségek egyre jobban eltávolodnak egymástól, egyre jobban elkülönülnek, ezáltal minden rész homogénebbé, felismerhetőbbé és megnevezhetőbbé válik. Így következik be a rostálás által az ellentétes tulajdonságok kiválása.

Francis MacDonald Cornford kitér arra, hogy a rostálás nem egy körkörös mozgásként képzelhető el, mivel a körmozgás Platón számára racionális mozgás és ez itt kizárható.<sup>76</sup> Tehát a rosta rázása két pont közötti egyenes vonalú mozgás, mintegy a két pont között oszcillál.<sup>77</sup> Derrida retorikáját tekintve a Khóra című írásában<sup>78</sup>, amelyben Platón Timaiosz című művét teszi kritika tárgyává – mondhatjuk – hasonló oszcilláció megy végbe a szöveg szerkezetében, illetve állandó ellentétek közötti mozgás érezhető. Szinte mondatról mondatra, szempontok között vált, nehéz meghatározni, melyik irányból közelít éppen – oszcillál–, olykor szándékosan összezavar. Ebből adódóan tár fel kritikus pontokat a platonikus szövegben. Derrida a saját logikája mentén halad. Így próbálja részről részre felfejteni Platón metaforákkal

---

<sup>75</sup> Uo. 202. o.

<sup>76</sup> Vö. Cornford: i.m. 203. o.

<sup>77</sup> A dekonstrukció is az opozíciók közötti oszcillációnak feleltethető meg, mivel céljai között az van, hogy felismerje a különbséget, de egyik elemet sem rendeli fölé a másiknak és ezért folyamatosan ide-oda helyezi át a figyelmünket.

<sup>78</sup> Khóra fejezet, in J. Derrida: Esszé a névről. Pécs, 2005, Jelenkor Kiadó.

teletűzdelte szövegét a khôráról. A dekonstrukció az oppozíciók közötti oszcilláció. Nem stagnál egyik oldalon sem, hanem folytonosan két pólus között mozog, pont úgy, mint a rosta mozgása. Ezt a mozgást úgy képzelhetjük el inkább, mint szabálytalan mozgást. A rosta rázkódása egy ilyen mozgás. A dekonstrukció kritikai elméletének így módon a khôra ad otthont.

Derrida ellentmondást lát a kifejtett szöveg retorikája és a kifejtett szöveg tartalmi értelmezése között Platón művében.<sup>79</sup> Derrida a kérdést felveti: „Eljuthatunk-e a khôra elgondolásához, ha továbbra is bízunk a logosz/mítosz alternatívában?”<sup>80</sup> A khôra tényleges értelme és a mitikus allegóriákkal való khôra leírásának nyelvezete nem összeférhető ellentétben alapul, mivel a khôranak nincs időbelisége, történetisége és nem beszélhetünk kiterjedésről sem. Szerinte a platóni szövegben a khôra illusztratív leírása zavarba ejtően mitikus, metaforikus. Derrida úgy gondolja, hogy „Platón valójában csak »tehetetlensége« (Unvermögen) mértékében folyamodik a mítoszhoz, amikor »képtelen magát a gondolatot tiszta módján kifejezni.«<sup>81</sup> Viszont a khôra értelmét tekintve független mindennemű hierarchiától, nem jellemzi „egyoldalúság” (mint logocentrizmus). Derrida úgy látja, hogy a mű nyelvezete a Timaiosban a khôra ontológiai kisajátítása. Az ilyen metaforák feltüntetése, mint maga a rosta hasonlat, valamint „anya, dajka, befogadó, lenyomathordozó, vagy az arany”<sup>82</sup> azért sem megfelelő a khôra számára, mert annak metaforikus képei eltérítik valódi „tulajdonságaitól”. Azaz „...A szkémata a khôrába nyomott kiemelkedő alakzatok, a formák, amelyek in-formálják. Őt illetik, anélkül, hogy hozzá tartoznának. Az értelmezések úgy adnának tehát alakot a »khôrá«-nak, hogy rajta hagynák lenyomatuk sematikus jelét, rajta hagynák hozzájárulásuk üledékét.”<sup>83</sup>

A metaforikus kép „rétegzett”, visszautaló, a khôranak viszont semmilyen előzménye sincs. A khôrát, a Befogadót, nem lehet hasonlatokkal tükrözni, megkettőzni, hiszen ő maga a „tükrör”, amelyből még „hiányzik” a „tükrözött”. „A khôra gondolása talán éppen azért haladja meg a

---

<sup>79</sup> Vö. „Tömören fogalmazva, Derrida végső soron a »metaforák« teljes sorozatát (a »receptákulum« kivételével) diszkvalifikálja, mivel »metafizikainak« tartja – vagyis az sensible/intelligible megkülönböztetéstől függőnek, és így a platonizmus »nyelvéhez« tartozónak veszi, amelyek a térre vagy az anyára utalnak.”, Oosterling, Henk & Plonowska-Ziarek Ewa (szerk.): *Intermediality as Interesse. Philosophy, Arts, Politics*. 2010, Rowman & Littlefield, in Burchill, Louise: "In-Between »Spacing« and the »Chôra« in Derrida: A Pre-Originary Medium?" 2011

[https://www.academia.edu/4225220/In\\_Between\\_Spacing\\_and\\_the\\_Ch%C3%B4ra\\_in\\_Derrida\\_A\\_Pre\\_Originary\\_Medium](https://www.academia.edu/4225220/In_Between_Spacing_and_the_Ch%C3%B4ra_in_Derrida_A_Pre_Originary_Medium) Letöltési dátuma: 2025. május 16. A szerző által fordítva.

<sup>80</sup> Derrida: i.m. 113. o.

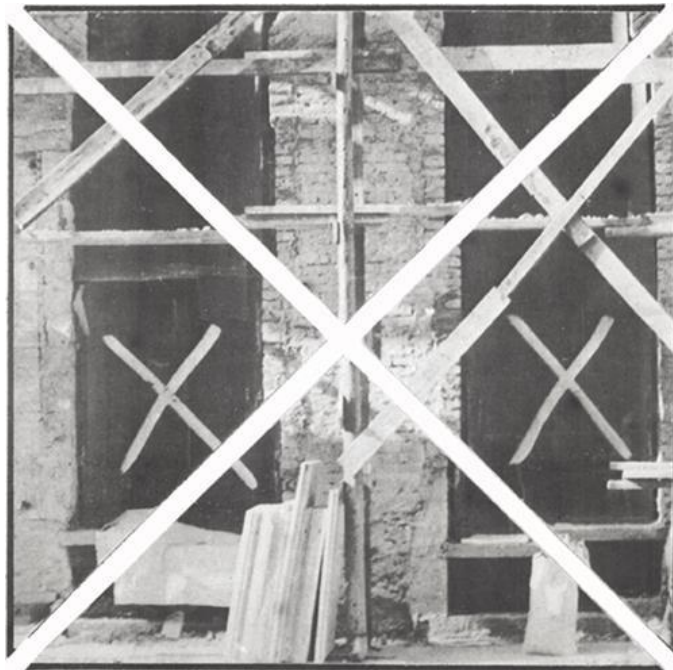
<sup>81</sup> Uo. 124. o.

<sup>82</sup> Uo. 115. o.

<sup>83</sup> Uo. 118. o.

mítosz és a logosz kétségkívül analóg polaritását, mert túlsodor vagy innen sodor a metaforikus jelentés/tulajdonképpen jelentés analógiáján.”<sup>84</sup>

A khóra ugyanakkor absztrakció<sup>85</sup>, mivel „...ennek az utalásnak az utaltja mindazonáltal nem létezik. Nem rendelkezik egy létező jellemzőivel, egy az ontológiaiba befogadható létezőt értve ezalatt, vagyis egy felfogható vagy érzékelhető létezőt. Van khóra, de a khóra nem létezik. [...] Ezért nem szabad belekeverni egy általánosságba, neki tulajdonítván tulajdonképpen értelemben azokat a tulajdonságokat, amelyek mindig egy meghatározott létező tulajdonságai volnának ...”<sup>86</sup>



19. ábra, Károlyi Zsigmond: Außen-innen X, 1985, ofszet, papír, 420×297 mm.<sup>87</sup>

Az absztrakció jele az X, az andráskereszt, amelyet Derrida a Khóra című írásában kétszer is említ jelölésként a khórára.<sup>88</sup>: „Khórával magával, legalábbis ha beszélhetünk így erről az X-ről ( $\chi$ -ről vagy **khi**-ről), aminek vagy akinek nem lehet semmiféle saját, érzékelhető vagy felfogható, anyagi vagy formai meghatározása, tehát semmiféle önazonossága sem.”<sup>89</sup>

<sup>84</sup> Uo. 115. o.

<sup>85</sup> Vö. „Ebből az következik, hogy a káosz bizonyos értelemben absztrakció – a kozmosz valamely részének képe, ahogyan az mindenkor létezik, az Értelme műveiből kihagyva, »olyan állapot, a hol bármire számíthatunk, amikor az istenség hiányzik belőle.«” Cornford: i.m. 203. o.

<sup>86</sup> Derrida: *Esszé...* 120. o.

<sup>87</sup> Károlyi Zsigmond képsorozatának egyike, melyen az X látható, amely olyan, az ember által elhagyott, nem használt, akár tiltott helyet mutat be, amely „liminális”, illetve „marginális” térként fogható fel.

<sup>88</sup> A két említés közül az első: „Valós utalt híján az, ami ténylegesen egy tulajdonnévre hasonlít, ugyanakkor egy X-re hivatkozik, mely sajátjaként, phüsziszként és dűnamiszként, ahogy a szöveg mondja, semmi sajáttal nem bír, és formátlan (amorphon) marad.” Derrida: i.m. 120. o.

<sup>89</sup> Derrida: i.m. 122. o.

Az X a szorzás jele. A megsokszorozódást, mint a Sokaság értelmét is jelenti. A nyugati metafizikában a megsokszorozódást, a sokaságot a káosz fogalmával azonosítják. Azt pedig, hogy az ember sokasodott a paradicsomi kiűzetést követően a bűnbe esett ember sorsának tekinthetjük.<sup>90</sup> Az X egy nem-leges jel. Azt jelenti khôra, nyílás, azt, hogy nincs horizont csak annak megnyíló helye: „Nem nevezett-e meg egy tátongó nyílást, egy mélységet vagy szakadékot? Nem ennél a szakadéknál fogva, »ebben« történhet meg és helyezkedhet el az érzékelhető és a felfogható, azaz a test és a lélek közötti hasadék? Ne közelítsünk túl gyorsan a káosz khórának nevezett szakadékához, mely a mélység tátongását is megnyitja. Óvakodjunk siettetni az antropomorf formát és a rémület pátozát.”<sup>91</sup>

A nyílás végtelen lehetőségként tátong, ahol nincs „tükörkép” és „tükrözött”, ahol még az öskép, az alak formái nincsenek jelen, „...azaz nem engedheti, hogy a kapni vagy az adni antropomorfikus sémái szerint vegyék vagy fogják fel.”<sup>92</sup>

E platonikus mű kapcsán: „»A chôra név alatt« [...] »egy csökkenthetetlen térköz« nyílik meg a platonizmuson belül: egy »olyan hely, amely nem tartozik sem az érzékelhetőhöz, sem a felfoghatóhoz, nem tartozik sem a váláshoz, sem a nem-léthez, sem a léthez« (CNP, p. 567). Következésképpen Derrida olvasatának nagy része azon apóriák vizsgálatával foglalkozik, amelyek a Timaiosz szövegében ennek a »filozófia előtti« jelenetnek a megnyílásából fakadnak.”<sup>93</sup>

Derrida kifejtett kritikája az *Esszé a névről* című írásában olyan regresszív mintát lát a Timaiosz retorikájában, amely meghatározza a művet: „És mégis, a khóráról szóló, egy fattyú okoskodás (logizmó tini nothó, 52b) által irányított, legitim apát nélküli beszélt az eredethez való újabb visszatérés avatja fel: az analitikus regresszió újabb licitje. Az egész Timaioszt így a visszakanyarodások ritmizálják.”<sup>94</sup>

A platonikus szöveg visszakanyarodásai mintázatot jelölnek ki. A mi szempontunkból ennek jelentősége van, hiszen úgy is értelmezhetjük, hogy e minta a metafizikai szerkezet részét képezi. Ugyanilyen visszatérések jellemzik, egyformán metafizikus egységek mutatkoznak a paraszti hagyomány ábrázolásain, mintázatain, bináris oppozícióiban, jelrendszereiben is. Ezek a „ritmizált visszakanyarodások” mintegy új visszatérések a teremtéshez, illetve a teremtett világ elé. Ahogyan fogalmaz az írás: „Az egész szöveg szokatlan nehézsége valójában e két modalitás: az igaz és a szükségszerű megkülönböztetésének tulajdonítható. Merészsége abban

---

<sup>90</sup> Visszaút a lás korábbi fejezetben kifejtett gondolatra, ami a 22. oldalon található.

<sup>91</sup> Derrida: i.m. 126. o.

<sup>92</sup> Uo. 118. o.

<sup>93</sup> Burchill: i.m. 45. o.

<sup>94</sup> Derrida: *Esszé...* 149. o.

áll, hogy visszatér az eredeten, vagy ugyanígy a születésen innenre, egy olyan szükségszerűség felé, mely sem nem szülő, sem nem szülött, és amely a filozófiát hordozza, »előtte van« (a múltó időknek vagy a történelem előtti örök időknek), és »befogadja« a hatást, itt az oppozíciók képmását (érzékkelhető és felfogható): a filozófiát.”<sup>95</sup>

## Népi rosta

Szükségét érzem annak, hogy kifejtsem a népi rosták kultikus használatából eredő kettős térrendszer szimbolikájának értelmezését. A dolgozat szempontjából e rosta példa a szimbolikus „pontoszerűség” archaikus modelljét hordozza. A népi rosta lyukai afféle átmeneti csomópontokként értelmezhetők a két világ határán. Metaforikusan ezek a pontok lehetőséget nyitnak a túlvilágba való betekintésre. Akárcsak a camera obscura esetében, a fényt magukba sűrítik, fókuszálják, mintha a transzcendencia egy koncentrált pillanatát hordoznák. Ily módon e lyukak sűrített jelentésű pontokká válnak, amelyek a túlvilág attribútumait közvetítik a látó számára. Platón rosta hasonlata a khôra mozgását írja le, mely minőségeket választ szét csupán a még teremtés előtti állapotban.

Feltehetőleg a rosta hasonlatnak és a népi rostának is egyaránt megvannak a népi gyökerei, a teremtésmítoszokból vett alapvonásai, párhuzamai. Mindezek mellett megvannak azok a határozott különbségek is, amelyek fogalmilag szembe is állítják a rosta hasonlat allegóriáját a paraszti rosta típusal. Azt, viszont merem állítani, hogy mindkét típusú rostának analóg módon köze van a teremtés körüli történésekhez, még úgy is, ha részben használatukban és alakjukban is különböznek. Továbbá szeretném felhívni a figyelmet arra az egyenlőszárú keresztformára, amely gyakori a székely rostákon, mint markáns jel.



20. ábra, Székelyföldi rosták.

<sup>95</sup> Derrida: *Esszé...* 150–151. o.



21., 22. ábra, Székelyföldi rosták vetített árnyékai.

A Timaioszban a rosta hasonlatban az angol fordítás *winowing basket*-ként fordítja azt a típust, amely eltérő a székely változatától és jobban hasonlít egy féloldalas kosárhoz. Tehát nem lyukakon keresztül engedi át a gabonaszemeket, hanem mintegy lesodródva választódnak ki sűrűségük és alakjuk szerint az ide-oda mozgástól. A székelyföldi rosta kerek alakú, faperemre ráfeszített lyuggatott bőrből van. A használat módszere teljesen más. A lyukak elrendezése azt az érzetet kelti, mintha a csillagos eget látnánk, valamint – ahogy már szóvá tettem – a lyukak általi jelölés gyakran keresztformát rajzol ki. A lyuggatva kialakított keresztjelek nem mindig emlékeztetnek keresztény hagyományból jövő egyenlőszárú keresztre. Ezért feltételezhető, hogy itt nem a keresztény hatásnak van nyoma ezeken a hagyományosan keresztrel megjelölt rostákon, hanem korábbi, feltehetőleg kereszténység előtti, pogány hagyományból eredő szimbólumról beszélhetünk. Emellett a népművészetben számos áthajlás, antik párhuzam is van, ami valamiféle közös, illetve örökölt mitologikus tudás következménye lehet. Általánosságban a rostáról alkotott kép a paraszti hagyományban sokszor mitikus, összefügg a térről és időről való gondolkozással, a jóslással, a szerencsevetéssel, a túlvilágba való átlátással, behatolással. A rosta kultikus szerepe változó a paraszti szokásokban, hétköznapi használatát tekintve pedig nyilvánvalóan valamilyen anyagoknak, elsősorban élelmiszereknek, vagyis például gabonaszemek szétválasztására, megtisztítására szolgáló használati eszköz (volt). Tehát mindenképpen a szétválasztás, illetve az elválasztás a cél evvel az eszközzel. A használatból következik az is, hogy milyen kultikus célt szolgálhatott. A lyukak lehetővé tették nemcsak a rostálást, hanem azt a játékot is megengedte, hogy átlássanak rajta, valamint szakrális jelleget tulajdonítottak neki. Tehát „[a]... szita (és más lyukastárgyak)

szerepe más szempontból érdekes. Igen kis résen átnézve jóval nagyobb teret tudunk áttekinteni, mint amekkora a lyuk nagyságából következnek (a fénysugarak terjedési iránya megváltozik — vö. hőszenüveg). A szita nyílásán átnézve mintegy valóságosan is —fizikai értelemben is —koncentrálódik a világ a szent középben. A szent közép —mint szimbolikus univerzum — az univerzum szimbolikus tartalmait mintegy »magasabb szinten« tartalmazza...»<sup>96</sup>

A lyuk a rostán egyfajta átláthatóságot engedélyez. Úgy tekinthetünk rá, mint olyan eszközre, amely azt az illúziót keltheti, hogy rajta keresztül egy másik világba nézhetünk át. Ez az alkalmazása egy olyan „varázseszközzé” avatja ezt a lyuggatott tárgyat, ami azt jelentheti, hogy a rosta a két világ határán helyezkedik el és mintegy ablakként funkcionál. Az eredeti funkciója, hogy „szétválasszon dolgokat” egymástól, úgy viszont már allegorikusan is értelmezhető, hiszen a két térrészt választja el egymástól: a rostán inneni és túli „térrészt” és ezért is tekinthetjük ezt az eszközt választóvonalon, illetve választósíkon elhelyezkedő tárgynak, amely e kettősséget létrehozva így középen van. Ahogyan Pócs Éva leírja: „A szent közép-periféria szembenállás az archaikus tudat világnézeti oppozíciói közül elsősorban a központi-periferikus, szent-profán, bent-kint, fent-lent, lent-fent párokkal jellemezhető.”<sup>97</sup>

A rostára tehát úgy lehet tekinteni, hogy két térrész közötti határhelyzetet hoz létre, szimbolikusán létrehozza ezt a kettősséget, lehetővé téve a „másvilágba” való áthaladást is akár, ahova „...valóságos lineáris haladással el lehet jutni. A kapcsolatteremtő rítusok révén, a »mitológiai idő visszaállításával« a szent középben, ill. annak létrehozásával a »jelölt« a »totális világra« vonatkozó tudás birtokosa lesz: belátja a teret, látja a halottakat, jósolni tud; szimbolikusán egy bárhol elhelyezkedő, bármilyen topográfiájú túlvilággal kerülhet kapcsolatba. E kapcsolatteremtő rítusok tér-elemei jelenthetik egyúttal egy háromdimenziós univerzum kétdimenziós mozgásban való »létrehozását«; egy három rétegű univerzum konkrétan »fent« és »lent« elképzelt túlvilágára való »behatolás« helyét is.”<sup>98</sup>

Két részre osztja a „világmindenséget”: a túlvilágra és az evilágra. E „... két térfél a védekezés, elhárítás vagy kapcsolatteremtés céljából létrehozott határok által létezik”<sup>99</sup>. Ez a fajta horizontális rétegzettség itt duális képzetre utal, nem feltételezi a kereszténység hármas

---

<sup>96</sup> Pócs Éva: *Tér és idő a néphitben*, 200. o.,

[https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia\\_1983\\_094/?query=szita+vil%C3%A1g&pg=214&layout=s](https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia_1983_094/?query=szita+vil%C3%A1g&pg=214&layout=s)  
Letöltés dátuma: 2025. április 4.

<sup>97</sup> Uo. 201. o.

<sup>98</sup> „Ez a magyar néphit a datok képviselte szinten nem valósul meg. Többek között azért nem, mert a magyar népi kozmogónia nemigen rendelkezik adatokkal a világmindenség szerkezetére nézve.” Uo. 201. o.

<sup>99</sup> Uo. 177. o.

tagolását.<sup>100</sup> A rosta kultikus használatát tekintve és a paraszti gondolkodásban általában a tér alakulása e kétrészre osztottságban jelenik meg. Azonban „...A magyar néphit bemutatott quasi-avatási technikái nyilvánvalóan nem feltételezett eredeti jelentésükben használják a »kapcsolatteremtés« tér-szimbólumait.»<sup>101</sup>

A két rész minden tekintetben oppozícióban van egymással. Az ismerős térrész az ember számára a kozmoszt jelenti, ami a rendezettséget, az ember okkupációs tevékenységének terét, vagyis ami az ismert környezetét, mozgásterét foglalja magába, mint a falusi emberek lakhelye, saját tulajdona, háza, portája és minden egyebe. Így a túlvilági tér a számára idegent jelenti, mint a „senki földje”, a falu határa, természetfeletti lények, halottak tartózkodási helye, a szomszéd falu határától, szomszéd földtulajdontól, szomszéd portától elválasztó mezsgye, töltés, árok, híd, út, keresztút.<sup>102</sup> Ezeket szintén vehetjük úgy, mint a másvilág szimbolikus terei. Megjegyzendő, hogy az utóbbi jellemzés a korábban kifejtett khôrára, a szó konkrét hétköznapi jelentését illetően is, valamint, mint lakatlan, szervezetlen, rendezetlen káosz értelmében is illik. A hogyan Pócs leírja: „Az ember térfoglaló-megművelő okkupációja által el nem ért, nem birtokolt tér, káosz, »nem tér«, amely ismeretlen, idegen volta révén nyer »természetfölötti/halotti« jelentést.»<sup>103</sup> Ezzel a térnélküliséggel jellemezhető a túlvilág, amely az emberi lét számára alkalmatlan tilos hely, vagyis „nem tér”.<sup>104</sup> E túlvilági helyet „térszünetként” is felfoghatjuk és ehhez a térnélküliséghez „időtlenség” is tartozik.<sup>105</sup>

A „szent” az lehet, ami a kozmoszból eredeztethető, ami a teremtés után az ember által ismert világ része, a világ közepe. A tér szakrális középpontja egy olyan határhelyzet – amelyet a rosta jelenít meg szimbolikusan –, ahol a teremtés létrejött, ez a létezés középpontja, a világ kialakulásának helye. Ez a hely a világ teremtésének kezdőpontja és a teremtésrítusokban ennek

---

<sup>100</sup> Vö. „A néphit túlvilága lényegében a keresztény túlvilág („színezve” néhány, a halott túlvilági útjára vonatkozó elképzeléssel: híd, folyó). A keresztény menny-föld-pokol hármassága nem mutatja egy hármasságú univerzum képét, bár a menny, ill. pokolkétségkívül „fent”, ill. „lent” van (megfelelően a középkori egyház Isten-Sátán, Menny-Pokol, fent-lent stb. oppozícióinak). Gurevics, A. J.: *A középkori ember világképe*. (Előd Nóra ford.) Budapest, 1974, Kossuth Könyvkiadó, 62-64. o., in Pócs, 201. o.

<sup>101</sup> Uo. 201. o.

<sup>102</sup> Vö. uo. 177–178. o.

<sup>103</sup> Uo. 180. o.

<sup>104</sup> „E »senki földjék« többnyire valóságos térelválasztók: két (lakott, rendezett, művelt, birtokolt) tér közti átmeneti zónák, a két falu közti határhegy-erdő-rét nagyságrendjétől egészen a folyó-út-mezsgye-árok keskeny sávjaiig.” Uo. 180. o.

<sup>105</sup> „A tér duális rendszere az idő e duális rendszerével (*emberi tevékenységgel kitöltött idő* = idő = *emberi tevékenység szünetei* = időszünetek, időnkívüliség, »nem idő«) korrelációban működik. [...] A tevékenység időtartama szabja meg az »időtartamot« — az új tevékenység kezdetével »új idő« kezdődik. A kettő közti »időszünetek«, »nem idő«. A mai magyar (és európai) néphitben bizonyos kezdő, ill. átmeneti időpontok, időszakok telítődnek meg másodlagosan a »nem idő« szimbolikus tartalmával. Az éjszaka mint »átmeneti idő«, »időszünet« két emberi tevékenységgel kitöltött nap között; minden évkezdő nap, amely egyszerre a régi év vége és az új év eleje: Luca, karácsony és újév, de a naptár változásai következtében ismétlődő évkezdő napok közti időszakok is, a Luca és karácsony közti időszak, vagy a karácsony és vízkereszt közti »tizenkettő« »időszünetek.«” Uo. 183–184. o.

a helynek van kiemelt szerepe abban, hogy e rítusok által folytonosan működésben tartásuk a teremtés aktusát. Ennek a rítusnak az alkalmankénti megismétlése annak a kezdeti időnek az újra élése, amikor a káoszból kozmosz született.<sup>106</sup>

Tehát a rosta realizálja a világ közepét, újratermi a világ kezdetét, ahol és amikor a teremtés lejátszódott, így, ezáltal magába sűríti szimbolikusan a makrokozmoszt, az egész univerzumot.<sup>107</sup> Így gondolhatjuk, hogy „...A bemutatott módszerek tér és idő elemeire egyaránt jellemző ez a szimbolikus sűrítés.”<sup>108</sup>

Mindezekből az látható, hogy a rosta a népi gondolkodásban is összeforrott a világteremtés folyamataival. Azonban lényeges különbségtételt kell tennünk a népi rosta és a platonikus rosta hasonlat között. A népi rosta szétválasztott elemei, illetve a két térrész kettősségükben hierarchikus viszonyban állnak egymással. Ebben az oppozíciós rendszerben az egyik elem alárendelt szerepben van a másikkal szemben ellentétének viszonyában. Szimbolikusan a túlvilágot, mint rendezetlenséget választja el az evilág rendezett formáitól, vagyis az ismert világot az ismeretlentől, illetve a kozmoszt a káosztól, a tiszta lelkiismeretet a bűntől, vagy akár a múltat a jövőtől (jóslás). A platonikus rosta hasonlat viszont az egyenrangú ellentétes minőségeket választja szét, rendezi külön, ahol nincs logocentrizmus. Ennek hiányában ott nincs alá-, fölérendeltség, mint csúnya-szép, gonosz-jó... ahogyan az előző részben ezt fejtegettem. A rosta hasonlat a teremtés előtti pillanatokot, a népi rosta pedig a teremtéskori folyamatokat idézi meg. A rosta hasonlat a „köztesben” van (khôrában), a népi rosta két térrész között van, hogy egy pontba sűrítse a teremtődő világot. Az első az átmenet, az x jel. A népi rostánál az összeadott két világ, a + jel vállal szerepet.

## **Veszelszky X jele**

Veszelszky Béla művészetében a paraszti hagyományhoz való kapcsolódása a transzcendens és az immanens viszonyának megvilágításában érezhető a legjobban. Az evilág és a túlvilág határmezsgyéjét keresi. Az x, valamint a + jel Veszelszky művészetében meghatározó. Veszelszky képein a pontszerű ábrázolások vajon ugyanazt testesítik-e meg, mint a rosta lyukai szimbolikusan a népi kultúrában? Azokat a pontszerű festékpöttyöket, amelyek néhol elmosódó + jeleket formálnak a vásznon vajon nem a transzcendens attribútumainak tekintette? Mindenesetre két fontos inspiráció is mutatkozik Veszelszky művészetében. Az egyik, a népi művészetből való merítkezés Veszelszky Béla több művében fennáll, a másik

---

<sup>106</sup> Vö. uo. 197. o.

<sup>107</sup> Vö. uo. 197. o.

<sup>108</sup> Uo. 197. o.

pedig kapcsolódása ahhoz a szellemi áramlathoz, amit *Új gnosztikus körnek* neveztek. Ennek a körnek a szellemisége, amely a századforduló környékén indult és a 20-as, 30-as években is működött, erőteljesen hatott Veszelszky esztétikájára, festészetére.<sup>109</sup>

Veszelszky Kepes György barátja révén kapcsolódott be a Schmitt Jenő Henriket követő magyarországi új gnosztikusok körébe, amelyet Schmitt halála után (1916) Kepes György nagybátyja, Kepes Ferenc vezetett. Kunszt György így ír erről az időszakról: „Veszelszky Bélában ennek az irányzatnak a hatása a szűkebb értelemben vett esztétikai vonatkozásokon messze túlmenően érvényesült, s – főként e gnózis különös élességű és egy ideális anarchiához optáló társadalom- és egyházkritikája révén – alapvetően befolyásolta világ-és életszemléletét. Ennek megfelelően e gnózisnak Veszelszky megértése szempontjából kulcsszerepe van, bár Szabó Lajos és Fülep Lajos több nézetét osztva élt bizonyos fenntartásokkal, főként a kör eszméinek későbbi (Schmitt Jenő, majd Kepes Ferenc halála utáni) arculatát érintve.”<sup>110</sup>

Ebben az időben – amely felöleli a 1930-as éveket nagyjából a háború közepéig – a kör tagjaival való eszmecsere és vita folytán lassan kialakult Veszelszkyben egy, a számára élete végéig kitartó filozófiai nézet, világlátás, amely alkotói munkájára is kihatott. Körner Éva megfogalmazása szerint e modern gnosztikus filozófiai világlátás abban nyilvánul meg többek között, „...hogya a világ teremtője a gondolat, az eszme; a világ felelős személyisége maga az ember, vagyis az ember teremti a világot, a világ elsősorban gondolat, de ezen belül, illetve ezzel egyesülve érzéki valóság is. Veszelszky azt kívánta magától, hogy elméjében és hivatásában felemelkedjék a legmagasabb megvilágosodásig. A gondolati istenképet a gnosztikus tan szerint szembeállította az antropomorf istenképpel, és pontosítani akarta az eszmei és az érzéki valóság összefüggését.”<sup>111</sup>

Ezt az antropomorf istenképet az ember önmagába nézve és önmagát kivetítve találja meg, mint egységet, hiszen az ember Isten képére teremtett.<sup>112</sup> Ebben a transzcendáló folyamatban benne van az önvizsgálat és az önkorrekción is (mint például Vajda Lajos ikonos önarcképei)<sup>113</sup> Az antropomorfizmus tulajdonképpen teomorfizmus hiszen az ember képe az Isten tükörképe. Körner rámutat arra: „A Schmitt-Kepes-gondolatfejtés, továbbvezetve idézetben: »Az ember a lét titka. Mint törvény ott állt a teremtés forrásánál és jelen van

---

<sup>109</sup> Vö Kunszt: i. m. 80. o..

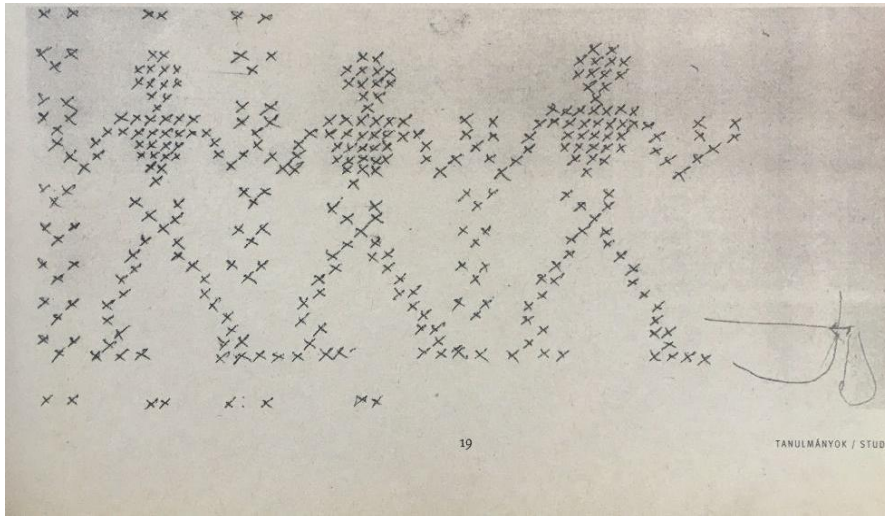
<sup>110</sup> Uo. 80–81. o.

<sup>111</sup> Körner Éva: *Veszelszky Béla, a magányos út választója*. In Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. Budapest, 1997, Műcsarnok, 22. o.

<sup>112</sup> Vö. Schmitt: i.m. 43–44. o.

<sup>113</sup> Vö. Mándy Stefánia: *Vajda Lajos*. Budapest, 1983, Corvina Kiadó. 90–91. o. In Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. Budapest, 1997, Műcsarnok.

mindenütt, ami szemlélet, látás, világosság, mely nem erről a véges fizikai világról való, de világossága ennek a világnak.«<sup>114</sup>



23. ábra, Veszelszky Béla: Keresztmotívum – Lépő figurák, 1960-as évek vége, (rajz hltsz.: 558).

Veszelszky-nél az Egységben levés, mint konkrétum, valamint a Sokaság, mint absztrakció egyszerre jelen van ábrázolásaiban: „Veszelszky művészete, képeinek fátyolszerű transzparenciája nem csupán absztrakt művészet, hanem konkrét művészet is és központi verőere talán éppen ez a permanens átlényegülés a konkrétumból az absztrakcióba és vissza: az absztrakcióból a konkrétumba. A művészet válsága mindig ennek a transzcendálásnak a megrekedése, ennek az egységnek a kettéesése, s Veszelszky elsősorban azzal fogja újra és újra magához vonzani minden igazi nézőjét, hogy művészetével ezt a transzcendálást, ezt az egységet tudta mintaszerűen helyreállítani.”<sup>115</sup>

A mi szempontunkból egyformán jelentősnek mondható Veszelszky paraszti kultúra iránti fogékonysága is, nyilvánvalóan azért, mert kifejezésében rokon gondolatot látott benne, amit művei mellett az is bizonyít, hogy könyvtárában szerepeltek „...kisebb-nagyobb kiadványok a csillagrendszeréről, a Malonyay-féle népművészet és olyan regények, amelyeket a gnosztikus értelemmel lehet megközelíteni. Ami a Malonyay-kötetet illeti, nyomában százával készültek Veszelszkynek olyan rajzai, amelyeknek előképeit ebben a kiadványban találjuk meg.”<sup>116</sup> A népművészetet és a schmitti gnosztikus gondolkozást a népművészet keresztény, illetve annak erőteljesen metafizikus alapszerkezete, sőt annak a gnoszticizmushoz fűzhető

<sup>114</sup> Kömer: i.m. 23. o.

<sup>115</sup> Kunszt: 89. o.

<sup>116</sup> Kömer: 22. o.

alaponásai és ebből is következő mindkettő apokaliptikus töltete köti össze.<sup>117</sup> Ez abból is látszik, hogy Veszelszky olyan, a népművészetből vett ornamenshez nyúl, például a népi kakasábrázolásokhoz, amelynek szimbolikája a feltámadást idézi fel, vagyis a néphitben a nappal és az éj váltakozásának ciklikussága az apokaliptika napszakokra vetített metaforája, ahol a kakasszó jelzi a napkorong feltárulását, és a majdan eljövő holtak feltámadását. Ebben az ismétlődő, metaforikus képben a keresztény parasztság pogány, de nem istentelen, ugyanakkor gnosztikus jellegű kultuszát lehet felfedezni.

A kakasos ornamensekkel készült rajzait (emellett van néhány ilyen festménye is) franciakockás papíron építette fel úgy, hogy a hímzésnél használt kereszt szemöltésekhez hasonló x jeleket húzott ceruzával egy-egy „négyzetrácsba”, kialakítva ezzel a geometrikus kakasformát, vagy más esetben a sorba állított geometrizált antropomorf alakokat. Ugyanezzel a módszerrel készültek portré rajzai is. Kunszt szavaival élve: „A »kakasos« ornamensek még a Pusztaszeri úti újrakezdés korszakában keletkeztek, a paraszti művészet (s a paraszti egyházművészet) kakas-motívumaira támaszkodva; a művész azonban utolsó éveiben újra kézbe vette őket. E motívumokkal Veszelszky a magyar folklór Vajda Lajos, Korniss Dezső és Bálint Endre által kezdeményezett kiaknázáshoz kapcsolódott, de ebben is eredetileg alkotott: Veszelszky-nél dominál az ornamentális szigor, s a népi motívumokból a népi világfelfogás nehéz rendjét, az azték és az egyiptomi architektúra és piktúra reminiscenciáit keltő súlyosságot preparálta ki.”<sup>118</sup>

Veszelszky a kakasmotívumát 1956-57-ben (valamint 60 után) készített képeihez a felvidéki népi halottas lepedőkről vette át. A más nevén halállepedő – mintegy körbe fogva a halottat – kilógott a lezárt koporsóból. A kicsüngő részekben volt a kakasdíszítés, amelynek ismétlődő alakzatai mintha megkerülnék a halott testet elkülönítve azt az élőtől. Mindez a test kultikus kizárása az élet sorából. Ebben az átmenetben, a halál állapotában a lélek útja függőleges tengely mentén távozik a testből: vagy elkárhozik, vagy felfelé emelkedik. A kakasszó ébresztő a felemelkedésre. A kakas a feltámadás reményét fejezi ki, az örök világosság hírnöke. A kakasornamensek sora a koporsót szegélyezve vízszintesen helyezkedik el, belesimulva a végtelenbe, mintegy kimetszve a holtat az élők világából. Határhelyzet ez, horizont, amely eget s földet választja el egymástól.<sup>119</sup>

Mindez a függőleges-vízszintes tengely-kompozíció megjelenik Veszelszky festményein is. Több tájképénél felsejlik a besűrített, vagy éppen ellenkezőleg, a fehér háttérrel

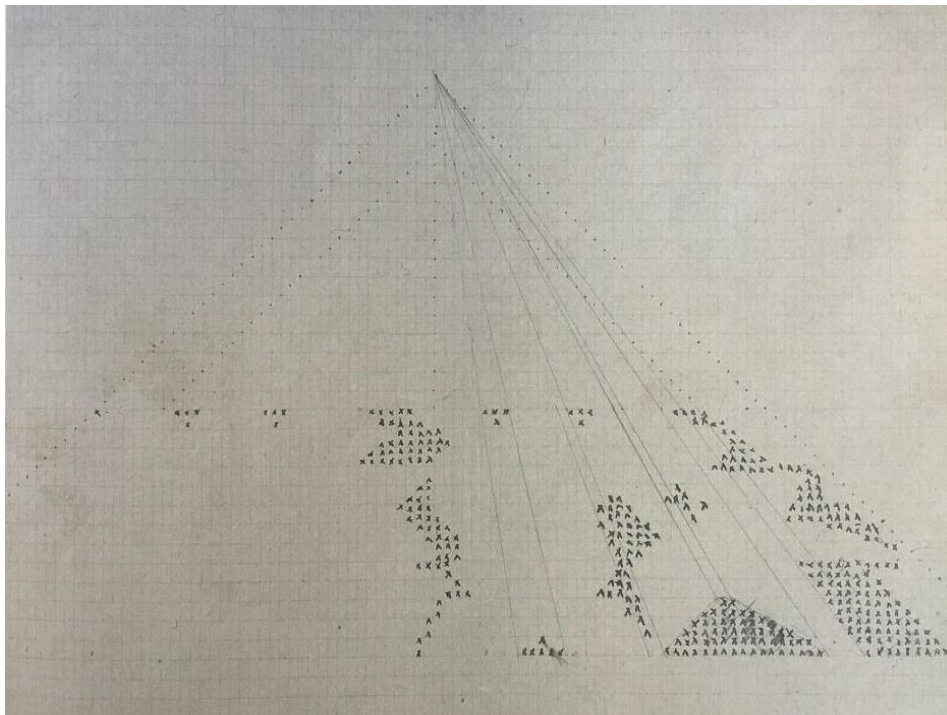
---

<sup>117</sup> Vö. Eliade, Mircea: *Az örök visszatérés mítosza*. Budapest, 2023, Helikon Kiadó.

<sup>118</sup> Kunszt: i.m. 86. o.

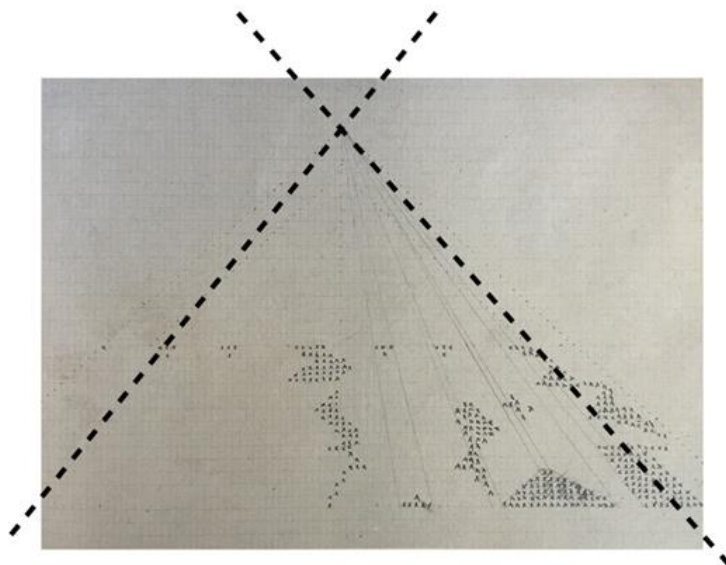
<sup>119</sup> Vö. Hegyi Csaba habilitációs előadás vázlat. Pécs, 2017. kézirat.

meghagyó ritkított pontokból, festékfoltokból kibontakozó két kereszteződő tengely, a kereszt, a + jel. Veszelszky ezt nyilatkozza egy interjúban: „Ha az utóbbi képeimről kérdezel, amelyekben a tengely mindinkább a függőleges-vízszintesre összpontosul, akkor értsd úgy, hogy ez egyrészt az alapvető művelet, az összeadás jele. A szigorúan vett absztrakció a kivonás – ez a vízszintes. A Pusztaszeri úti képeimben inkább az andráskereszt jelenik meg, de ez is egyúttal az absztrakció, a szorzás jele. Mondhatod azt is, hogy összekeverem a misztikumot a tudománnyal. De voltak matematikák, amelyek misztikusak voltak, a művészet pedig nem matematika. Át akarom látni az életet, ehhez kell transzcendencia és kell a rendezés is.”<sup>120</sup>



24. ábra, Veszelszky Béla: Keresztmotívum – Perspektivikus rajz, 1950-es évek vége, grafit, tus, papír, (rajz hltsz.: 412).

<sup>120</sup> Kömer Éva: *Veszelszky Béla, a magányos út választója*. In Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. Budapest, 1997, Műcsarnok. 66. o.



25. ábra, Illusztráció. A vetületek egy pontba sűrűsödnek.

A fentiekhez kapcsolódóan az andráskeresztekben kialakított rajzai közül Veszelszkynek van egy olyan rajza is, ahol a sok x- szel jelölt kakasábrázolás mintegy perspektivikusan van leképezve. Az enyészpont (25. ábra), mely a képzeletbeli választóvonalon van, amely olyan sűrített pont, mint például a rosta lyukai, ahonnan az átszűrődő fény vetül ki a „másik oldalról” a valóságba.

Veszelszky Béla munkásságában a pontszerűség kiemelt jelentőséggel bír, mind formai, mind tartalmi értelemben. A népművészet elemei nála inspirációs forrásként szolgának, lehetőséget adva arra, hogy a műveiben újra és újra megjelenítse a sűrített jelentéspontot, a centrumot. Az imént említett kockás lapon készült vázlatán a kakas, amelyet perspektivikusan összefutó vonalak kapcsolnak az enyészponthoz olyan alakzat, amelyet x jelek építenek fel. Ezek a jelek nála a sokszorozódás, a sokaság jelentését hordozzák. Ugyanakkor a + jel is felbukkan munkáiban, amely ott az összeadás, az egységesítés vizuális jeleként értelmezhető, pont úgy, ahogyan a képzeletbeli horizonton elhelyezkedő enyészpont, amely egyesíti az ég és a föld, illetve az immanens és a transzcendens kettősségét, így válik az Egység helyévé. Ebből kiindulva maga a kakas is felfogható egyfajta vizuális pontként, amely a centrum metaforájává lép elő.

Az enyészpont bennünk van és az ember bensőjében lévő végtelenség, mint az ember istenrésze vetül ki. Ezek a pontszerű kivetülések jellemzőek Veszelszky tájképeire. A tájképek pontjai néhol + jelbe formálódnak. A pontszerű jelölések mintha Isten, vagy a transzcendens különböző attribútumainak (színeinek és alakjainak) immanens kifejeződését jelentenék.

Ahogy Mándy Stefánia fogalmaz, tehát úgy tekinthetünk rá „...Hiszen Veszelszky Béla sugárzó pontképleteinek keletkezési időpontja egy biológiai szférából kiemelt idő-pont. Ilyen értelemben időtlenné válva örökíti meg az alkotó pillanatot. Az időtlen pontok sokasága zárt formákká sűrűsödve vagy különféle pontrendszerekké szerveződve, a képi transzcendencia páratlan manifesztumai. Az ilyen pontrendszerek ugyanis éppen a bennünk fellelt lényeket: a véges életet túllépő végtelen felé törekvő lényünket képesek szublimált formában megszólítani. Ez változtatja őket olyan alakzatokká, amelyeknek centrumát önnön létünkben is felfedezhetjük. A kozmocentrikus szemlélet tanúságául tárják elénk, hogy éppen tőlünk, személyes felismerésünktől függ, miként éljük át a világot. Mert e szemlélet értelmében mindenütt centrumra lehetünk, ahol egész valónkkal be tudunk lépni a táguló világegyetembe. Ilyen értelemben segít a véges forma szubjektív eszközként objektíválni a teljes világot.”<sup>121</sup>

Veszelszky művészetében az Isten vagy a túlvilág látható, evilági megnyilatkozásait kereste, amely mintegy a földön túli, a transzcendens kivetülései a világban. Művészként inspirációt nyert a népi ábrázolásokból, mivel abban látta mindazt, ami kifejezésének eszenciáját jelentette.

---

<sup>121</sup> Mándy Stefánia: *Az egyetlen kísérlet Veszelszky Béla festészetéről*. In. Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. 1997, Műcsarnok. 48–49. o.

## Nomadológia és művészet

### Nietzschei megfordítás

Több mint kétezer éven keresztül kisebb-nagyobb szakaszok kihagyásával a platóni ideatan számított a metafizikai konstrukciók kiindulópontjának az európai kultúrtörténetben.

Ezt a világgépet látszik végérvényesen felszámolni Friedrich Nietzsche a 19. század második felében. Nietzsche nagy hatással volt a posztstrukturalistákra, közülük Michel Foucault-ra, Jacques Derridára, Jean Baudrillard-ra, Gilles Deleuze-re – Deleuze elméleteinek Nietzsche a bázisa. Az európai identitáskrizis kezdete a filozófiában a nietzschei nihilizmus.

Szerinte a világot a kereszténység döntötte romba és itt az idő, hogy új irányokat fedezzünk fel, hogy leszámoljunk az olyan begyöpösödött konstrukciókkal, amelyek annyi időn keresztül ketrecbe zárták az ember szabad gondolkozását, értékítéletét. Nietzsche első „antimetafizikus” megnyilvánulása az *Emberi– túlságosan is emberi* című könyv megjelenésétől számíthatjuk.

Nietzsche számára az az ideatan, amely ezt az identitáskrizist okozta a világot mintegy megkettőzve (platonizmus) teszi könnyebbé az üresség ész általi tagadásával, viszont ez a megkettőzött világ egy gyengébb emberi attitűd műve, amely nem szabadítja fel az embert, hanem megrekeszti intellektuális szárnyalását. Nietzsche szerint az észlelés a valódi megismerés és ezt a metafizika nem tudja kárpótolni semmilyen más elgondolással.

A metafizika tagadásában az individuális perspektíva következtében az elsajátított egyedi megismerésből következő értelmezés veszi át a platóni objektív igazság fogalmának helyét. Nietzschenél a perspektivizmus tudatos módszere az, amely a metafizikától való eltávolodást jelenti (*Túl jön és rosszon*).<sup>122</sup> „...Nietzsche az önismeret, önértelmezés horizontján végigfutva, leszámolva minden mítosszal, a tudománnyal, a nyelvvel, és később a vallással, eljut a morál-, és értékkritikai végkifejlet módszertani- elméleti megalapozásához.”<sup>123</sup> Nietzsche újragondolás tárgyává teszi az érték fogalmát a filozófiában, amely értékek lerombolódnak, viszont az értékek nélküli világ nem egyenlő az értéktelenséggel – vallja Deleuze *Nietzsche és a filozófia* című könyvében.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Vö. Balassa Bence: *A tudat komfortzónáján kívül – Nietzsche perspektivizmusa*. Doktori disszertáció. Debrecen, 2016, Debreceni Egyetem, 55. o.

<sup>123</sup> Uo. i.m.

<sup>124</sup> Vö. Deleuze, Gilles: *Nietzsche és a filozófia. I. A tragikum. I. A genealógia fogalma*. Budapest, 1999, Gond Alapítvány Kiadó és Holnap Kiadó, 13. o.

Nietzsche idealizmus-kritikája mint „hamis rendszer” az értékek átfordításában, a megfordított igazságállítások elvében nyilvánul meg.<sup>125</sup>

Heidegger *Mi a metafizika?* című<sup>126</sup> könyvében megállapítja, hogy habár Nietzsche célja a metafizikával való leszámolás, azonban a nietzschei koncepció mégis megragad a metafizika tartományán belül, vagyis „...A metafizika ilyen interpretációja alapján nem elgondolható, hogy gondolati-spekulatív módszerekkel a metafizikán kívülre lehessen kerülni, mert az egyaránt vonatkozik minden létezőre és a Semmire is. A metafizika szélsőségesen diszkurzív jellegű, így pusztán logikai-kifejtő stratégiával nem legyőzhető.”<sup>127</sup> Tehát a metafizika kérdésköre kapcsolódik a Semmi fogalmához – Heidegger szerint „...ott, ahol a tudomány kísérletet tesz rá, hogy megfogalmazza a maga lényegét, a Semmit hívja segítségül. Azt veszi igénybe, amit elvet”<sup>128</sup>.

Nietzsche ugyan radikálisan szembefordul a nyugati metafizika hagyományaival, különösen a lét rögzített, transzcendens alapjait illetően, Heidegger mégis arra mutat rá, hogy filozófiája továbbra is ugyanabban a metafizikai hagyományban értelmezhető. A nietzsche-i „örök visszatérés” gondolata, bár a változás, a körforgás és a centrumtalan lét felé mutat, valójában egy újfajta totalitást kínál – a folytonosság metafizikai képét. Heidegger szerint Nietzsche a metafizika „utolsó gondolkodója”, mivel a lét afirmációját még mindig egy lezárt és átfogó szerkezetbe – a visszatérés végtelen körébe – helyezi. Így az a dinamikus mozgás, amely elvileg lebontaná a metafizikai struktúrákat, végső soron a metafizika meglévő szerkezetén belül van.<sup>129</sup>

Vagyis az „örök visszatérés” gondolata nem kilépés, hanem a metafizika belső szerkezetének eleme.

Nietzsche gondolatai szorosan összefonódnak a deleuze-i és Guattari féle nomád gondolkodással, különösen a lét statikus középpontjainak elutasítása és a folytonos átmenet hangsúlyozása révén. Az „örök visszatérés” elmélete nem a lineáris időt, hanem a körkörös mozgást állítja középpontba, amely minden állandóságot megbont. A határ és a középpont nélküli létformák eszméje nála a lét afirmációjaként jelenik meg: a változás, a sokféleség, és

---

<sup>125</sup> Vö. Balassa: i. m. 56. o.

<sup>126</sup> Heidegger, Martin: *Mi a metafizika?* in „...Költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. Szeged, 1994, T-Twins Kiadó/Pompeji.

<sup>127</sup> Balassa: i. m. 57. o.

<sup>128</sup> Heidegger: i. m. 17. o.

<sup>129</sup> Vö. „Heidegger úgy közelített Nietzschéhez, mint a metafizikai hagyomány 'befejezőjéhez,' és filozófiáját a hagyomány 'végső formájának' tekintette. Elismerte, hogy Nietzsche 'megfordította' a metafizikát, de e 'megfordítást' olyan eseményként értelmezte, amely a metafizikán belül maradt” in Sebők Zoltán: Mihailo Đurić: Nietzsche és a metafizika c. 1984-ben megjelent könyvének recenziója. 610–611. o.

[http://adattar.vmmi.org/cikkek/2833/letunk\\_1985.3-4\\_12\\_sebok\\_zoltan.pdf](http://adattar.vmmi.org/cikkek/2833/letunk_1985.3-4_12_sebok_zoltan.pdf) Letöltés dátuma: 2025. május 14.

az állandó újrakezdés vállalása. Ezzel Nietzsche filozófiája előkészíti a terepet a deleuze-i nomadizmus számára, amely a stabil identitások és hierarchiák helyett a mozgásban lévő erőviszonyokat és kódolhatatlan határátlépéseket helyezi előtérbe.

### **Deleuze-i megfordítás**

Az isteni és emberi világ kettőséből csak az emberi marad. Talán így lehetne összefoglalni röviden mi az, ami Deleuze filozófiáját jellemzi. Deleuze elméleteit a tradicionális metafizika inverziójaként, illetve a platonizmus fordítottjaként is értelmezik. Deleuze a transzcendenciával és a reprezentációval szemben az immanencia filozófiáját alapozza meg.

Az immanencia világa a platóni szemléletben az a világ, ami a látszatvilág. Az ideák világa az elérhetetlen transzcendens világ. Platón szerint az ideák világa a valóságos és egyedüli értékkel rendelkező világ, amelyet mi csak megsejthetünk.

Deleuze az immanencia felől közelíti meg a dolgot – szerinte – az evilági megismerés az egyetlen, amely felszabadít, és a mi világunk az egyedüli, ahol a dolgok igazán teremődnek, fejlődésben és mozgásban vannak.

Deleuze a szimulákrum koncepcióját elsősorban a *Différence et répétition*<sup>130</sup> és a *Logique du sens*<sup>131</sup> című könyvében dolgozza ki. A szimulákrum problémája Deleuze Platón-olvasatának kontextusában merül fel, pontosabban Nietzsche platonizmus olvasatának kontextusában. Deleuze-nél a lényeg a modell és a kép, az eredeti és a másolat viszonya adja. Vagyis, hogy Platónnál vannak olyan képek (vagy eszmék), amik jó másolatai az isteni ideáknak és vannak, amik nem, vagyis amik a különbözőség példái, az isteni minta torzulásai. És ha az előbbiek a jó másolatok, akkor az utóbbiak a rossz másolatok, vagyis szimulákrumok (*phantasmata*). És Platón szerint persze az előbbiek a magasabb rendűek. Deleuze számára a szimulákrumok a fontosak, vagyis arra kell fókuszálni, ami nem hasonlít, ami eltorzít, ami különbözik a modelljétől, illetve már nincs is modell, csak a rossz másolatok vannak, eredeti nélkül. Mert már nincsen magával azonos Idea, hanem csak a tiszta különbözőség.

Deleuze célja, hogy filozófiai elméletei a gyakorlatba is beültethetőek legyenek úgy, mint a tudományokba (társadalomtudomány), vagy a művészetekbe (film, építészet, képzőművészet).

Az építészetre is ható „folding” (redőzet) elméletét az 1988-ban kiadott Gilles Deleuze

---

<sup>130</sup> Magyarul: Különbség és ismétlés. Nem készült el a magyar fordítása. 1968-ban franciául kiadott könyv.

<sup>131</sup> Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. 2014, Atlantisz Könyvkiadó. (Az első kiadás 1969-ben jelent meg franciául.)

*Le Pli: Leibnitz et le Baroque*<sup>132</sup> című könyvében fejtette ki. Ebben Leibniz írásaira támaszkodva Deleuze felvázolja a barokk kor filozófiai gondolkodását, elméleti hátterét. Levonja konzekvenciáit, amelyek elméleti és gyakorlati vizsgálatokra éppúgy használhatóak. Deleuze úgy gondolja, hogy a világ úgy is leírható, mint folytonos redők, hajtogatások sorozata a felületen, vagy a térben, ami vibrál, mozog, hullámzik. Kunszt György így ír erről: „Ehhez már csak egy demiurgoszt kell hozzáképzelnünk, hogy a világ létrehozásának platóni– a Timaioszból leírt– változatánál legyünk, s ismeretes, hogy a világ létrehozásának platóni dialógusa milyen erősen ihlette a keresztény teremtés teológia sok középkori művelőjét is. Vagyis azt kell mondanunk, hogy a deleuze-i »folding« -vízió, a teremtésmítoszok és - dogmák helyére lépve szekularizált módon elégít ki olyan emberi emóciókat, amelyeket korábban a vallások elégítettek ki, s a »folding« eisenmani adaptálása mögött hasonló pszichológiai érvényesülését tétélezhetjük fel.”<sup>133</sup>

## Nomadológia

A nomadológia egy olyan filozófiai gyakorlatként fogható fel, amely felajánl egy új kreativitási megközelítést és amely egy ugyanezen elvből kiinduló művészi praxisnak is mintájául szolgál. Emellett politikai és társadalmi vonatkozása is új tapasztalati felületet kínál. Gilles Deleuze és Felix Guattari nevéhez fűződik ez a koncepciózus eszmefuttatás, amely ma már sok kortárs mű és művészi gondolat mögött húzódik meg. Azonban nem „... ez az első ilyen kísérlet. Az államfilozófiához hasonlóan a nomád gondolat is sokféle néven fut. Spinoza »etikának« hívta. Nietzsche »meleg [magyar fordításban: vidám] tudománynak«. Artaud »koronás anarchiának« nevezte.”<sup>134</sup>

Felix Guattarival közösen írt *Kapitalizmus és skizofrénia* című kétkötetes könyvének második kötete az *Ezer fennsík* (1980). A második kötet hét évvel később jelent meg, mint az *Anti-Ödipusz* (I. kötet). A „nomád” szót már az első kötetben, az *Anti-Ödipuszban* (1972) többször megemlítik, majd a későbbi, második kötetben bontják ki, hogy mit értenek ezen fogalom alatt. A kifejezést valószínűleg Nietzschétől kölcsönözték, mivel Nietzsche az *Emberi, nagyon is emberi* című művében kulturális jellemzőként írja le, hogy „...mi a szabadságot

---

<sup>132</sup> Deleuze, Gilles: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. (Tom Conley ford.) 1993, The Athlone Press.

<sup>133</sup> Kunszt: *Értékválság...* 197–199. o.

<sup>134</sup> Massumi, Brian (ford.): „Translation and Foreword” in Deleuze, Guattari: *A Thousand Plateaus...* XIII. o. (saját ford.)

szellemünk legerősebb ösztönének érezzük, s a megkötözött és földbegyökerezett intellektusokkal ellentétben ideálunkat mondhatni a szellemi nomádságban látjuk.”<sup>135</sup>

Ennek a filozófiai nomadizmusnak a képe jelenik meg az *Ezer fennsíkban*, amely egy művészi-, kreatív kibontási javaslat. Az *Ezer fennsík* egy gondolati tér megteremtésére tett kísérlet. Tizenöt fejezetből áll, mely egyenként az emberiség történetiségének szellemi tulajdonságait emeli ki. A könyv fejezetei fennsíkokként vannak leírva, míg a megfelelő dátumok jelzik, hogy más közvetítő formában hol és mikor tudták a történések a rá legjellemzőbb módon kifejezni egy bizonyos intenzitással a jelenséget (a nomád gondolat aktív erejét).

A „fennsík”, azaz plató szó Gregory Bateson balinéz kultúrával kapcsolatos kutatásából kölcsönzött, ahogyan Brian Massumi előszavában utal az *Ezer fennsíkban* megfogalmazottakra: Gregory Bateson „...a nyugati orgazmikus orientációtól teljesen eltérő libidinális életformára talált. Deleuze és Guattari szerint a plató akkor érhető el, amikor a körülmények együttesen olyan intenzitásra emelnek egy tevékenységet, amely nem oldódik fel automatikusan a tetőponton.”<sup>136</sup>

Minden fennsík bárhonnán kiolvasható, és bármely más fennsíkkal kapcsolatba hozható. A szerzőpáros felajánlja, hogy a fejezetek közül bármely részt választhatjuk, hiszen nincsen a könyvnek eleje és vége, tulajdonképpen bármelyik rész kiváltható és tetszőlegesen felcserélhető egymással. A könyv láthatóan hasonló módon van szerkesztve, azaz: „A nomád tér »sima« vagy nyitott végű. Bármelyik ponton fel lehet állni, és bármelyik másik pontra el lehet menni. Elterjedési módja a nomosz: egy nyitott térben való elhelyezkedés (tartsd az utcát), szemben a zárt térben való elhelyezkedés logoszával (tartsd az erődöt)”<sup>137</sup>

A nomádság filozófiai szemléletmódja nem a hatalom által létező zárt építményébe vonul vissza, mint ahogyan a letelepült létforma által létrejövő pszichikum diktálja, hanem szabadon mozog a külsőségekben és mintegy határokat nem ismerő vezetőképességgel helyettesíti azt.

A könyvnek valóban nincs eleje és vége; a fejezetek, mint valami rétegek helyezkednek el. Párhuzamos világok, fraktálok? Itt a párhuzamos szövegtörzsek számítanak mintázatnak, melyek között visszatérő összefüggések vannak. A platók, mint valami erővonalak mentén

---

<sup>135</sup> Nietzsche, Friedrich: *Emberi, nagyon is emberi.* (Óvári Csaba ford.) II. kötet. 2024, Attraktor, 211. o.

<sup>136</sup> Massumi (ford.): *A Thousand Plateaus...* XV. o. Vö. Deleuze, Guattari: *A Thousand Pla...* 158. o. (saját ford.)

<sup>137</sup> Massumi (ford.): *A Thousand Plateaus...* XIII. o. (saját ford.)

keletkező síkok, amelyek elhalnak és újraerősödnek.<sup>138</sup> A szövegben gyakoriak a tartalmi visszatérések, amelyeket Deleuze és Guattari refrénnek hív.



26. ábra, Egy 19. századi kászoni hozományos láda lélekfái, mely ezt a fakoronás, karógyökérrel rendelkező, hierarchikus felépítettséget sugallja a ládán.

Ennek a műnek (Ezer fennsík) az első fejezetében a *rizómával* kapcsolatos elméletüket részletezik. Alapjául a rizómát ajánlja példának, amely a növényvilágban vegetatív szaporodásra képes növényfajta szaporítóteste, ugyanakkor tudnunk kell, hogy a patkány is egy rizóma. Deleuze és Guattari azért fordul koncepciójában ehhez a környezetben is megtalálható modellhez, mert elvetik a hierarchikus felépítménnyel rendelkező, vagy túlságosan centrumhoz kötött rendszereket, struktúrákat. Tehát minden, ami fakoronás, fásszárú, karógyökér jelleggel felruházott a hierarchikus felépítést sugallja (26.ábra). Javaslatukkal meg szeretnék bontani azt a szisztémát, ami eddig évezredekken keresztül fennállt az emberi társadalmakban. Mostantól a nietzschei *aktív* erőkre kell koncentrálni, amely eddig félre volt állítva. A *rizóma* nem vezethető le az *Egy-re*, sem a többszörösre, nem egységből áll, struktúrái dimenziók. Mozgása, osztódása nem alá, vagy fölérendelt, hanem mindenirányú. Nincs kezdete és vége, mindig valamilyen milióben van és terjed. Mindentől szabad, nincs genealógiája, memóriája rövidtávú. Szempontjukból a „nomádok” világában már nincs centrum, nincs központosított rendszer, nincs értelem, a nomádnak nincsenek pontjai, útvonalai, se földje, pedig nyilvánvalóan

---

<sup>138</sup> Lásd még: „Az energiák felfokozódása elég sokáig megmarad ahhoz, hogy dinamizmusának egyfajta utóképét hagyja maga után, amely reaktiválható vagy beolvasztható más tevékenységekbe, létrehozva az intenzív állapotok szövetét, amelyek között tetszőleges számú összekötő útvonal létezhet.” In. Massumi (ford.): *A Thousand Plateaus*.... XIV. o. (saját ford.)

birtokában vannak ezek. A nomadológia alternatívát kínál a centrális szerveződések helyett, ahogyan előtérbe állítja a folyamatos átmenet, az elmozdulás és az ellenállás formáit. A nomád deterritorializált lénynek tekinthető. A letelepült ember ennek ellentétéként értelmezhető, mely a földhöz csak bizonyos közvetítő által például az államapparátus által juthat. A nomádnak viszont a deterritorializáció nyújtja a területhez való jogát.<sup>139</sup>

Deleuze és Guattari művét Hegel és Platón és a kapitalizmus bírálatának is felfoghatjuk. Kunszt szerint: „Deleuze filozófiai ideálja már gondolkodói pályája kezdetén is az államot kérlelhetetlenül elítélő Nietzsche és az ebben a tekintetben vele azonos impulzusokból táplálkozó Spinoza voltak, a legnagyobb »nomád« filozófusok, az állam gondolatától megigézett Platónnal és Hegellel szemben. Ez a filozófiai nomadizmus öltött testet az Ezer platóban, méghozzá Nietzsche Vidám tudományának felszabadultságával rokonszenvező, pozitíven alkotó szándékból táplálkozva, eltérve ezzel az Anti-Ödipusz komoran kritikai attitűdjétől.”<sup>140</sup>

Ezzel a második kötettel Deleuze és Guattari egy potenciálisan új kreativitási modell körvonalait ajánlja fel, amelyet az alkotóerővel összefüggésbe hozható deleuze-i írások inspiráltak. A könyv szerint ebben a folyamatosan bővülő globalizmusban a kapitalizmus kisajátította magának a kreativitást. Deleuze és Guattari érdeklődése ezzel szembe menő „...forradalmi vágytípus konceptualizálására irányulnak, amely megzavarja a rendszert és módszereket képzel el a vágy felszabadítására a kapitalista rabszolgaságból, a kreativitás újjáélesztésével kapcsolatos céljaikat e célok megfelelőjeként tudjuk meghatározni. Deleuze és Guattari után a válasz az, hogy ellen kell állnunk a jelennek és az általa kínált kreativitás modelljének. A *Mi a filozófia?* tanulsága, hogy Deleuze és Guattari éppen ezt a szerepet tulajdonítják a művészeknek: »Más művészekre mindig szükség van [...] hogy a szükséges és talán nagyobb pusztításokat végrehajtsák, visszaadva ezzel elődeiknek azt a közölhetetlen újdonságot, amelyet már nem láhattunk.«<sup>141</sup>

Tehát a régi kreativitás paradigmájának a legyőzéséhez szükség van „másféle” művészekre, akik hajlandóak kifordítani a világot önmagából bemutatva ezzel új és létező kreatív erőket.

---

<sup>139</sup> Vö. Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *Nomad háborúgép / A nomád és a migráns*. (Romhányi Török Gábor ford.) 2019/3, Kommentár közéleti és kulturális folyóirat. <http://kommentar.info.hu/cikk/2019/3/nomad-haborugep--a-nomad-es-a-migrans> Letöltés dátuma: 2025. május 6.

<sup>140</sup> Kunszt György: *Szkizoanalízis és nomadológia, Gilles Deleuze és Félix Guattari legprovokatívabb közös vállalkozásáról*. 3. szám. 1994, Nappali ház, Arcanum adatbázis.

<sup>141</sup> Deleuze, Gilles, Guattari Félix: *What is Philosophy?* (Hugh Tomlinson és Graham Burchell III. ford.) 1996, Columbia University Press, 204. o. in Sholtz, Janae: "Deleuzian Creativity and Fluxus Nomadology: Inspiring New Futures, New Thought". 2018, *EventalAesthetics* 7(1), 112. o. (saját ford.) Letöltés dátuma: 2025. május 6.

## Arcosítás és arctalanítás

Az *Ezer fennsík* hetedik fejezetében, *Nulla év – Arcosodás* című fennsíkján az arc kerül előtérbe. Ebben a részben az arc válik a „letelepedettség” reprezentációjának megtestesítőjévé. A szerzők felismerik, hogy az ember hajlama, hogy leegyszerűsített arcot lát gyakorlatilag bármiben.<sup>142</sup> A fehér falon két fekete lyuk nem más, mint az „arcosítás” sematizáló vonásai, az emberi tudatunkba beégett kép, sztereotípiák által kódolt arc, illetve Isten arcának víziója, mint „Jézus arcának a torinói leplen konzerválódott lenyomata”. A szerzőpáros szerint az arc horrorisztikus történet.<sup>143</sup>

Az arc maga a redundancia<sup>144</sup>. Azt mondják ők, hogy: „A szignifikancia sosem nélkülöz egy fehér falat, amelyre felírja jeleit és redundanciáit. A szubjektíváció sosem nélkülöz egy fekete lyukat, amelyben tudatát, szenvedélyét és redundanciáit elhelyezi. Mivel minden szemiotika keveredik és a rétegek legalábbis kettesével jönnek létre, nem meglepő, hogy a metszéspontjukban egy nagyon különleges mechanizmus található. Furcsa módon ez egy arc: a *fehér fal/fekete lyuk rendszer.*”<sup>145</sup>



27. ábra, A vajszlói templom karzat a latti részén található arcszerű díszítés, Vajszló, Baranya megye, Magyarország.

<sup>142</sup> Vö. <https://hu.wikipedia.org/wiki/Pareidolia> Letöltés dátuma: 2025. május 6.

<sup>143</sup> „Egy horrorisztikus történet, az arc egy horrorisztikus történet.” Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 168. o. (saját ford.)

<sup>144</sup> „Az arc maga a redundancia. Maga is redundanciában van a szignifikancia vagy frekvencia redundanciáival, valamint a rezonancia vagy szubjektíváció redundanciáival.” Uo. 168. o.

<sup>145</sup> Uo. 167. o.

Az arcokról nem feltételezhető, hogy már ott vannak, mégis a szuggesztív fehérségen már eleve ott van és parancsol. Nincs olyan fehérségű fal, amelyen ne lenne egy kis szösnyi tónuskülönbség, amibe ne tudnál belelátni egy arcot. A dimenziótlan fekete lyuk és a formátlan fehér fal a szignifikációnak fehér falát és a szubjektívációnak fekete lyukát jelentik a deleuze-i és guattari-féle gondolatban. A jelölő (szignifikátor) nem egyedül teremti meg a falat és a szubjektíváció sem a lyukat.<sup>146</sup> Kezdetben csak az arképességet előállító *absztrakt gépezet* van, amely létrehozza őket különböző variációkban.<sup>147</sup> Nincs, ahol nem jelenhet meg. Az absztrakt gépezet bármikor feltűnhet, "...véletlenszerű helyzetben, amikor éppen elalszol, egy szürkületi állapotban, vagy amikor hallucinálsz, vagy egy szórakoztató fizikai kísérletet csinálsz..."<sup>148</sup>

A szignifikánsnak arra van szüksége, hogy az arc maga létrehozza azt a felületet, amelyen megjelenhet.<sup>149</sup> Azt nyilatkozzák a szerzők: "Az arc ássa a lyukat, amelyre a szubjektívációnak szüksége van ahhoz, hogy áttörjön rajta; ez alkotja a szubjektívítás fekete lyukát mint tudat vagy szenvedély, a kamera, a harmadik szem."<sup>150</sup>

Nem egyfajta antropomorfizáló jelenségről, hanem egy kialakuló helyzetről van szó, amely meghatározott szisztéma szerint épül fel. Egy tudatalatti műveletként írható le, ahol az arc szerepe nem modellként vagy képként, hanem az összes dekódolt részek túlkódolásaként jelenik meg.<sup>151</sup> Úgy mondják ők: "Az arc, legalábbis a konkrét arc, homályosan kezd formát ölteni a fehér falon. [Tehát] ...az arc olyan vizuális érzékelés, amely »a homályos fényesség különböző fajtáiból kristályosodik ki, forma és dimenzió nélkül«."<sup>152</sup>

Az arc egy leegyszerűsített, jelszerű alakzat, nem kell neki igazán emberivé válnia, sőt van valami embertelen ebben az arcban. Olyan szükségszerűség által termelődik, amely – mondhatni – nem vonatkozik az ember általános tulajdonságaira, nem is annyira állati és nem is annyira emberi.<sup>153</sup> Egy közelképről beszélünk, csak egy arc, amely "...élettelen fehér felületeivel, csillogó fekete lyukaival, ürességével és unalmával..."<sup>154</sup> a testtől elkülönült rész. "*Bunker-arc.*"<sup>155</sup> Vallják ezt a szerzők. Itt az arc egy felület, egy térkép még akkor is, ha térbeli

---

<sup>146</sup> Vö. ua. 168. o.

<sup>147</sup> Uo. 168. o.

<sup>148</sup> Uo. 168–169. o.

<sup>149</sup> Vö. "Hasonlóképpen, a szubjektívítás formája, legyen az tudatosság vagy szenvedély, teljesen üres maradna, ha az arcok nem képeznének olyan rezonancia-helyeket, amelyek kiválasztják az érzékelt vagy mentális valóságot, és előre összhangba hozzák azt egy uralkodó valósággal." in. uo. 168. o.

<sup>150</sup> Uo. 168. o.

<sup>151</sup> Vö. Uo. 170. o.

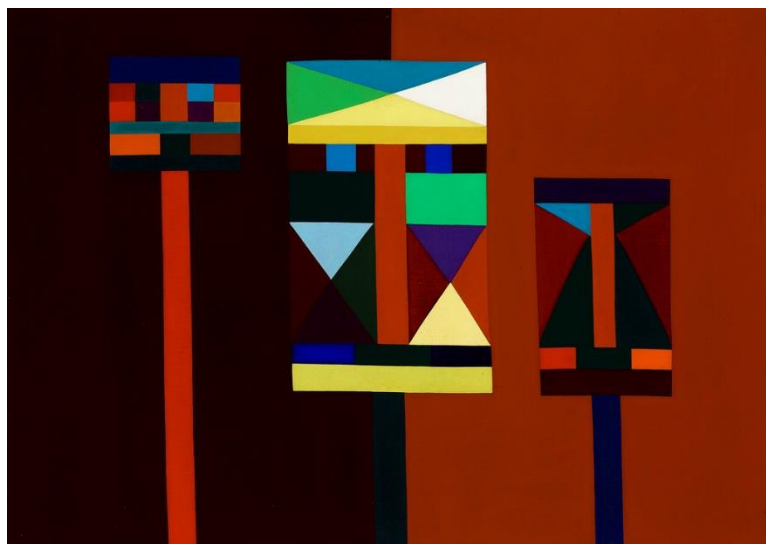
<sup>152</sup> Uo. 168. o.

<sup>153</sup> Vö. Uo. 170–171. o.

<sup>154</sup> Uo. 171. o.

<sup>155</sup> Uo. 171. o.

elemre van felhordva és az arc még csak nem is feltétlenül emberi fej.<sup>156</sup> Úgy látják: “Az arc csak akkor jön létre, amikor a fej megszűnik a test része lenni, amikor megszűnik a test által kódolt lenni, amikor megszűnik a többdimenziós, többszólamú testi kódja – amikor a testet, a fejet is beleértve, dekódolták, és felül kell kódolni valamivel, amit Arcnak fogunk nevezni.”<sup>157</sup>



28. ábra, Korniss Dezső: Kántálók, 1946 papír, vegyes technika 15,5 cm x 24,5 cm .

Janus Pannonius Múzeum, Pécs.

Az arcnak van egy erős kapcsolódása a tájhoz: “... a táj, amely nem csupán egy milió, hanem egy deterritorializált világ. Számos arc-táj korreláció létezik, ezen a »magasabb« szinten.”<sup>158</sup> Az “arcosodás” folyamánya, hogy egy “... arc visszautal egy tájra. Egy arcnak »vissza kell idéznie« egy festményt, vagy egy festmény töredékét.”<sup>159</sup> Az arc a tájhoz fűződő kapcsolata jelentősen inspirálta a művészeteket; az irodalmat és a festészetet. Ahogyan például az építészetben megjelennek, hogy összképükben arcot formáljanak az általuk beavatkozott tájban. Mindez például a paraszti építészetben is feltűnő. A festészetben hasonlóan ott vannak, talán jobban, mint máshol; a tájat egyenesen arcként pozicionálja, az egyiket a másikhoz rendeli.

Gyakran láthatjuk, hogy a festészetben egy használati tárgy vagy más geometrizált forma ábrázolása arccá válik, ahogyan a népi ornamentikában szintén ugyanez megtalálható. Szemek, nemi szervszerű alakok, virágkoszorúk, mint arcra emlékeztető alakzatok mintegy a rejtezettségükből előbukkanva tárulkoznak fel. Ők úgy gondolják: “Az absztrakt gépezet tehát nemcsak az őt létrehozó arcokban valósul meg, hanem különböző mértékben a testrészekben,

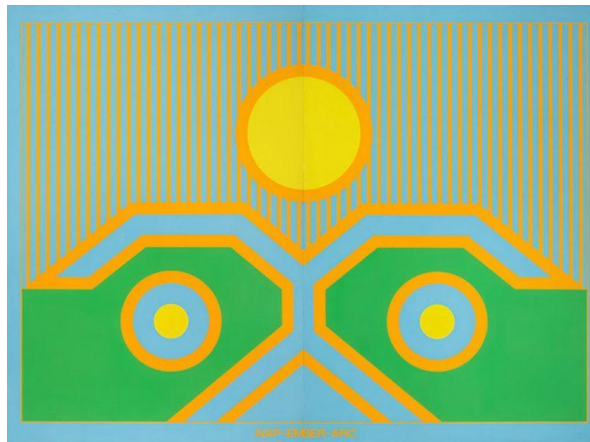
<sup>156</sup> Vö. Uo. 170. o.

<sup>157</sup> Uo. 170. o.

<sup>158</sup> Uo. 172. o.

<sup>159</sup> Uo. 185–186. o.

ruhákban és tárgyakban is, amelyeket az okok rendjét követve (és nem a hasonlóságok szerveződését követve) arculatosít.”<sup>160</sup>



29. ábra, Bak Imre: Nap-ember-arc II., 1976.

A testből arccá, illetve tájjá válás egy formai megjelenés, vagy ábrázolás különféle alakzatai egy látványon belül. Külön-külön nézzük őket. Folyamatában átalakulnak egyik alakzattól a másikba.<sup>161</sup> A deleuze-i gondolatban harmonika szerű hajtogatott felületekként tekinthetünk erre, melynél egyik formából átlendülünk a másikba, ahogyan az egyik hajtásból a következőbe hatolunk. Gondoljuk úgy, hogy a reterritoralizáció a deterritorializációval ellentétes kifejezés (Deleuze és Guattari terminusai), amely itt kijelöli a területét a dolognak; azáltal hoz létre határokat, hogy ezek az alakzatok létrejönnek. Tehát a formát nézem és az alakzatokat látom külön, egymás után. Vagyis minden alakzat egy területfoglalás és területkijelölés. Ugyanakkor ebben a folyamatban, mint átváltozás van egy deterritorializáció is: az alak feloldódása<sup>162</sup>, a köztes alakulás, amely ezeknek az alakzatoknak a felbomlását és mássá “válását” jelenti az alakzatok között; mintegy átvezet egyik alakzattól a másikba.

<sup>160</sup> Uo. 175. o.

<sup>161</sup> “A test deterritorializációja az arcon történő reterritoralizációt vonja maga után; a test dekódolása az arc általi túlkódolást vonja maga után; a korporeális koordináták vagy miliók összeomlása egy tájkép konstitúcióját vonja maga után. A jelölő és a szubjektív szemiotikája soha nem a testeken keresztül működik. Abszurdum azt állítani, hogy a szignifikátort a testhez kapcsoljuk. Mindenesetre csak olyan testhez lehet viszonyítani, amely már teljesen arculatosított.” Uo. 181. o.

<sup>162</sup> Vö. „Minél inkább strukturáló, szervező formává válik a titok, annál vékonyabbá és mindenütt jelenlévővé válik, annál inkább molekuláris lesz a tartalma, miközben formája feloldódik.” Uo. 289. o.



30. ábra, Bak Imre: Nap-Madár-Arc, 1976.

Rétegekként, illetve dimenziókként határozhatjuk meg a történéseket. Ahogyan a szerzők leírják: “Mindig van legalább két terminus, kéz-használati tárgy, száj-mell, arc-táj. És a két terminus mindegyike reterritoralizál a másikra. A reterritoralizálás nem tévesztendő össze egy primitív vagy régebbi territorialitáshoz való visszatéréssel: szükségszerűen olyan mesterkedések összességét jelenti, amelyek révén egy elem, amely maga is deterritorializálódott, új territorialitásként szolgál egy másik számára, amely szintén elvesztette territorialitását. Így a kéz és a szerszám, a száj és a mell, az arc és a táj között horizontális és egymást kiegészítő reterritoralizációk egész rendszere jön létre.”<sup>163</sup>



31. ábra, Részlet egy homoródamási kelengyés láda előlapjáról (19. század). Megfigyelhető a növényekből kialakított arcforma. Sőt, azon belül egy róka fejet is találhatunk teli vörös szemekkel.

<sup>163</sup> Uo. 174. o.

Nézzük talán meg azt a homoródalmási kelengyés ládát (33. ábra), melynek előlapján lévő festett mintáiban folyamatos átjárások vannak egyik alakból a másikba. A keretezett, a körül kerített virágminta kialakít egy cicafejszerű alakot a két szuggesztív bazsarózsa szemeivel. Egyből felfigyel az ember e két szemre. Alul egy kiöltött nyelv. Viszont, ha elmerülünk az arcon belül a részletekben, rögtön belebotlik a szemünk két apró, piros szempárba, azaz virágbimbókba, valamint két szimmetrikus harangvirág fűrt, amelyek együttesen egy rókaszerű állat pofacsontját rajzolják ki. A sok részlet ezen a ládán, mint sokaságok folyamatosan alakulnak át egymásba, – mondhatni – átjárják egymást. Az ő megközelítésük szerint: “Ez nem meglepő, hiszen a válás és a sokaság ugyanaz a dolog. A sokféleséget nem az elemei határozzák meg, sem az egyesülés vagy megértés központja. A dimenziók száma határozza meg; nem osztható, nem veszíthet el vagy nyerhet dimenziót anélkül, hogy a természete megváltozna. Mivel variációi és dimenziói immanensek számára, ugyanazzal ér fel, ha azt mondjuk, hogy minden sokféleség már eleve heterogén kifejezésekből áll össze szimbiózisban, és hogy egy sokféleség folyamatosan átalakul más sokféleségek sorává, küszöbök és ajtók szerint.”<sup>164</sup>

Az arctalanság és a fehér fal/fekete lyuk rendszer keveredés állapotait fel kell mérjük – állítják a szerzők.<sup>165</sup> Saját szavaikkal: “Akár a keresztény, akár a kereszténység előtti állapotban az egyik elem dominálhat a másik felett, az egyik lehet erősebb vagy kevésbé erős, mint a másik. Így arra kényszerülünk, hogy határ-arcokat határozzunk meg, amelyek különböznek mind az arcegységektől, mind az arcok korábban meghatározott eltérési fokozataitól.”<sup>166</sup>



32. ábra, Keserű Ilona: Szuszék-tanulmány, 1969, olaj-vászon, 80 x 120 cm, Fővárosi Képtár – Kiscelli

<sup>164</sup> Uo. 249. o.

<sup>165</sup> Uo. 182. o.

<sup>166</sup> Uo. 182. o.

A szubjektívációt, mint arcosodást határként foghatjuk fel és minél hangsúlyosabban jelenik meg számunkra maga a leegyszerűsített arc, annál inkább erőteljesebb határról beszélhetünk és minél inkább oldottabban van jelen a sokaság által az arc, annál inkább átlendülünk e határon. Az arc mindig a sokaságból való.<sup>167</sup> A szerzők azt mondják: “Ez a szignifikáns despotikus arc és a hozzá tartozó sokszorozódás, a burjánzás, a frekvencia redundanciája. A szemek megsokszorozódása. A despota vagy képviselői mindenütt ott vannak.”<sup>168</sup> Ezeknek a szemeknek, vagyis lyukaknak a keretezettsége, a körbekerítése felerősíti ezt az arc-határt: “Egy lyuk köré köröket rajzolnak a fehér falon; mindegyik körbe egy-egy szem kerülhet. Akár a következő törvényt is javasolhatjuk: minél több kör van egy lyuk körül, annál inkább hat a határoló hatás, hogy növelje a felületet, amelyen a lyuk siklik, és hogy e felületnek megragadó erőt adjon.”<sup>169</sup>

Azt vallják a szerzők, hogy “...az arcnak nagy jövője van, de csak akkor, ha elpusztítják, lebontják.”<sup>170</sup> Továbbá azt javasolják, hogy ezeket a határokat számoljuk fel. El kell menekülnünk az arc despotikus határoló jellegétől. Mondhatjuk úgy is, hogy feladatunk az, hogy vonalként ki kell találni a pontszerű megrekedtségből, ebből a statikus állapotból, amely az önkéntelen emlékezés fekete lyuka. Ahelyett, hogy „pontokat” rajzolunk, inkább „vonalakat”, aktív menekülési vonalakat, vagy pozitív deterritorializáció vonalait kellene meghúzzuk.<sup>171</sup> Úgy vélik, hogy ebből a kiút a művészeteken keresztül vezet. A művészet feladata ennek feloldása. A művész feladata az, hogy az egyértelműséget felváltsa a paradoxon többjelentésű. Át kell keljünk a horizonton, át kell törjünk a fekete lyuk fehér falát!<sup>172</sup> Felteszik a kérdést: “Hogyan lehet kijutni a fekete lyukból? Hogyan törhetsz át a falon? Hogyan szeded szét az arcot?”<sup>173</sup> Szerintük az ember legkomolyabb feladata, hogy megszabaduljon azoktól a dogmatikus arcoktól, képektől, amely e letelepedettség reprezentációjának szinonimájává artikulálódott. Az arctalanítás nem egyszerű feladat, az örületet hívja elő, mivel azzal elveszik a jelentés megszokott hierarchiája is: “Az örület határozott veszélyt jelent: véletlen, hogy a skizofréniások egyszerre veszítik el az arc érzékét, a sajátjukét és másokét, a tájérzéküket, a

---

<sup>167</sup> Vö: „Az arcoság mindig sokaság. A tájképet szemek vagy fekete lyukak népesítik be, mint egy Ernst-festményen, vagy Aloi'se vagy Wolfli rajzán.” uo. 182. o.

<sup>168</sup> Uo. 183. o.

<sup>169</sup> Uo. 182. o.

<sup>170</sup> Uo. 171. o.

<sup>171</sup> Vö. uo. 186. o.

<sup>172</sup> Vö. uo. 186. o.

<sup>173</sup> Uo. 186. o.

nyelvérzéküket és az uralkodó szignifikációkat? Az arc szerveződése erős.”<sup>174</sup> Az arc uralkodó szerveződése visszaszorítja a folytonosságot azáltal, hogy elzárja a menekülési útvonalat és újra és újra ráerőlteti a saját szerveződését.<sup>175</sup> Így hát az arcot fel kell bontani, még ha ezzel kockázatot vállalunk is – gondolják az *Ezer fennsík* írói.

A szerzők bizakodóak azon a téren, hogy az elmúlt kétezer év kimerítette a festészetben az arcosítás minden keresztény oldalról megközelíthető ábrázolását, hogy “...a Krisztus-arc minden erőforrását kihasználta. A festészet minden irányba elvitte az arcképiség absztrakt fehér fal/fekete lyuk gépezetét, Krisztus arcát felhasználva mindenféle arcegység és a deviancia minden fokának előállítására. Ebben a tekintetben a középkortól a reneszánszig tartó festészetben van egyfajta ujjongás, mint egy féktelen szabadság. Krisztus nemcsak az egész test (saját) arculatosításának és minden miliő (saját) tájképesítésének az elnöke volt, hanem az összes elemi arcot megkomponálta, és minden eltérés a rendelkezésére állt: Krisztus-atléta a vásárban, Krisztus-manierista buzi, Krisztus-néger, vagy legalábbis Fekete Szűz a fal szélén.”<sup>176</sup>

Az írók a szubjektív fekete lyukát a szignifikáns fehér falán az arcgépezettel együtt, mely termeli, véges zsákutcának érzékelnek, és úgy gondolják, hogy itt kell ellenállnunk, nem tehetünk mást, hiszen ez van, ezt kaptuk. Mindez azt is jelenti, hogy csak a jelölő (szignifikáns) falán keresztül lehet olyan jelzővonalakat futtatni, amelyek a pontszerűséget elhagyva, minden emléket, minden visszatérést, minden lehetséges jelölést és értelmezést kiüresítenek.<sup>177</sup>

## Szervek nélküli test

Deleuze és Guattari a test megszokott és funkcionálisan felosztott rendjének lebontásáról írnak az *Ezer fennsík* 6. fejezetében, a *Hogyan csinálj magadból szervek nélküli testet?* című fejezetében. Ezt a gondolatot kapcsolom össze ebben a részben a generatív művészet és az AI (Artificial Intelligence) által létrehozott képi alkotások működésével. A szervek nélküli test fogalma egy olyan folyamatos mozgásban lévő állapotot jelöl, amely kiszabadul a rögzített struktúrákból és nyitott marad a változás, az átrendeződés felé. Ugyanezt a dinamikát figyelhetjük meg a generatív művészetnek nevezett művekben is, valamint a mesterséges intelligencia által vezérelt generatív folyamatokban is, ahol az alkotás nem statikus végeredményként, hanem egy nyitott, állandóan újraformálódó mintázatként jön létre. E

---

<sup>174</sup> Uo. 188. o.

<sup>175</sup> Vö. uo. 188. o.

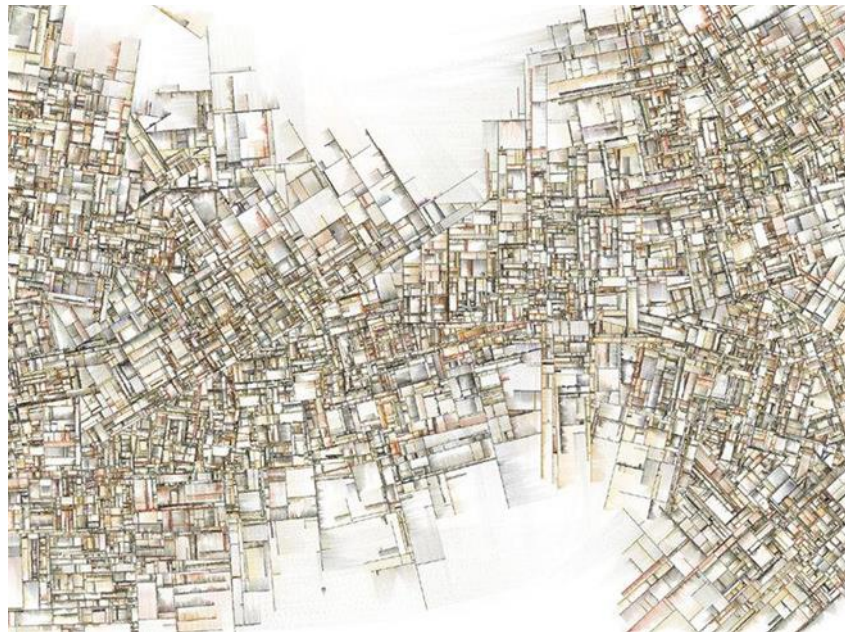
<sup>176</sup> Uo. 178. o.

<sup>177</sup> Vö. uo. 189. o.

„határtalanító” működés a centrumtalan, sokirányú szerveződés képét vetíti ki, amelyben a jelentés és forma nem rögzül, hanem folyamatosan új lehetőségeket nyit – ezzel esztétikai párhuzamot képezve a szervek nélküli test nomád természetével.

Képletesen szólva – itt nekünk nincs jogunk az értelmezésre, hasonlót mutatni sem. A lényeg nem engedi. Tehát nevezzük kísérletnek az itt leírtakat! „Ez egyáltalán nem egy elképzelés vagy egy fogalom, hanem gyakorlat, gyakorlatok összessége. Soha nem éred el a szervek nélküli testet, nem érheted el, örökre eléred, ez egy határ.”<sup>178</sup> – paradox módon fogalmazva az *Ezer fennsíkban*.

A számítógép csak a formákat generálja, egybe mossa és mintegy spontán módon vegyíti az elemeket, illetve illeszti össze azokat a formákat, színeket, amiket tapasztal. Az instrukciók receptszerűen működnek. A számítógépet feltöltjük információval, tapasztalattal ruházzuk fel, megetetjük sok apró információfoszlánnyal és a dolga az, hogy mindezeket összevarrja egy bizonyos rendszer szerint és termelje azokat a képeket, amelyek végtelen számban variálódnak.



33. ábra, Jared Tarbell: Substrate, 2003.

Olyan ez, mint egy térkép, amihez mindig lehetőségünk van egy darabkát hozzávarni, vagy éppen egy test, amelyet megfosztunk szerveitől, összevarrjuk nyílásait, összeillesztjük széttepett darabjait– mondjuk úgy, hogy mumifikálunk egy testet: Ízisz összegyűjti férjének,

---

<sup>178</sup> Uo. 149–150. o.

Ozirisznek testrészeit, amiket, a pénisz kivételével megtalál és egyesít. Preparáljuk a testet, hogy örökéletűvé tegyük! Finoman átvezetjük a testet az örökéletbe. Mi már itt nem a lélek halhatatlanságára sóvárgunk.



34. ábra, Szöllösi Géza: Apám, 2002, készült állati húsból.

"X kisasszony azt állítja, hogy neki már nincs agya, nincsenek idegei, nincs mellkasa, nincs gyomra, nincsenek belei. Csak a bőr és a csontok maradtak meg neki, egy rendezetlen test. Ezek a saját szavai." <sup>179</sup>– idézi Deleuze a *How Do You Make Yourself a Body without Organs?* című fejezetben. Ez a fejezet is dátumozott, mint a többi: „1947. november 28-án Artaud hadat üzen a szerveknek: *Hogy legyen vége az Isten ítéletének*<sup>180</sup>, »mert megköthetsz, ha akarsz, de nincs haszontalanabb, mint egy szerv«<sup>181</sup>. Kísérletezés: nemcsak rádiófonikus, hanem biológiai és politikai, emellett cenzúrát és elnyomást von maga után.”<sup>182</sup>

Hogyan is képzelik el a szerzők? Mi végre a rejtett beszéd? Hol a titok? A rejtettség a finom átmenetek végett vannak. „Isten ítélete” rendszer, amit határnak fogunk fel. Allegóriába futó mintázat. Az organizáló háttérerő, egy terv, amely a test organizmusa. Vagy éppen teológiai rendszer, amely felszámolja a BWO-t ( a szervek nélküli test: Body Without Organs, azaz BWO). Úgy is mondhatjuk: a szervező erő, amely megalkotja a szervezet szerveződését,

---

<sup>179</sup> Cotard, Jules: *Etard sur les maladies cerebrates et mentales*. Paris, 1891, Brail-liere. In. Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 150. o.

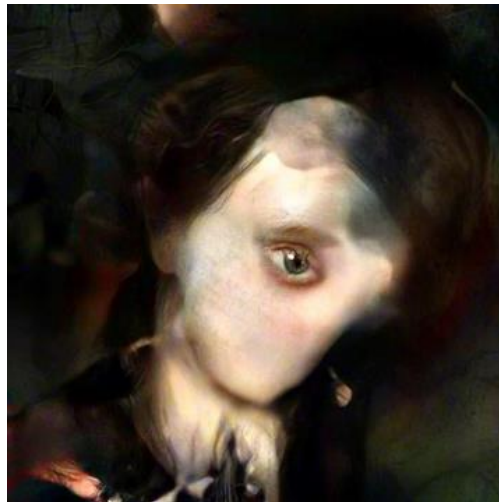
<sup>180</sup> Artaud, Antonin: *"To Have Done With the Judgement of God" Selected Writings*. New York, 1976, Farrar, Straus and Giroux, 571. o. In Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 150. o.

<sup>181</sup> Artaud: „To Have Done With”... 571. o. In. Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 150. o.

<sup>182</sup> Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 150. o.

amely létrehozza a szubjektivizációt.<sup>183</sup> Ez tulajdonképpen ellentéte a BWO-nak. Mindkettő működésbe lendül. A BWO-nak ellen kell állni „Isten ítéletének”.

Mi a BWO? A BWO úgy készül el, hogy fel kell térképezni a tárgyat és ki kell iktatni a határvonalakat, deterritorializálni kell. Azt mondják a szerzők: „Amit elveszel, az pontosan a fantázia, és a szignifikanciák és szubjektivációk egésze.”<sup>184</sup> Fennsíkokat kell létrehozni! Úgy értik: „A fennsík az immanencia egy darabja. Minden BwO fennsíkokból áll. Minden BwO maga is egy plató, amely a konzisztencia síkján más platókkal kommunikál. A BwO az átmenet alkotóeleme.”<sup>185</sup> A cél a test szerveit eltüntetni, minden határoló nyílását összevarrni, betapasztani, megszüntetni.<sup>186</sup> Nem tudom, szabad-e célról beszélni? A cél már önmagában véges. És itt is rövidtávú memóriánk van. A BWO teljes amnéziában szenved. Azt sem tudja mivé lesz. Ha szerencsénk van, akkor elkerüli, hogy ő maga nomádként „erődítménybe” húzódjon vissza, vagy azt, hogy „arccá” dermedjen (ezt nevezik a szerzők reterritorializációnak). Felhívják a figyelmet arra, hogy kerüljük el ezeket a határoknak számító pontszerű létesüléseket.



35. ábra, Mario Klingemann: Face Feedback 02066, Neurography, 2018

Szándékunk a szervek és a test részeinek hierarchiáját felfüggeszteni. Darabokra kell szedjük, hogy azután például egy megfelelő algoritmus szerint újra összeillesszük: „A szervezet szétszedése soha nem jelentette az öngyilkosságot, hanem inkább a test megnyitását olyan kapcsolatokra, amelyek egy egész összeszerelést, áramköröket, kapcsolódásokat, szinteket és

---

<sup>183</sup> Vö. uo. 158–159. o.

<sup>184</sup> Uo. 151. o.

<sup>185</sup> Uo. 158. o.

<sup>186</sup> Vö. „Mert a BwO mindez: szükségszerűen Hely, szükségszerűen Sík, szükségszerűen Kollektivitás (elemek, dolgok, növények, állatok, szerszámok, emberek, erők és mindezek töredékeinek összeillesztése; mert nem az »én« testem szerv nélkül, hanem az »én« (moi) van rajta, vagy ami megmarad belőlem, megváltoztathatatlan és változó formában, küszöböket átlépve).” uo. 161. o.

küszöbök, átjárókat és intenzitáseloszlásokat, valamint földmérő mesterségével felmért területeket és deterritorializációkat feltételeznek.”<sup>187</sup> Nem semmisíthetjük meg teljesen! Fontos, hogy hagyjunk belőle.<sup>188</sup> Rétegteleníteni kell küszöbök és határzónákat átvágva, de csak annyira, hogy még használható legyen! Saját szavaikkal: „Meg kell tartanod a szervezetből annyit, hogy minden hajnalban meg tudjon reformálódni; és meg kell tartanod a szignifikancia és az alanyiség kis adagjait, már csak azért is, hogy saját rendszereik ellen fordíthasd őket, amikor a körülmények ezt követelik, amikor a dolgok, személyek, sőt helyzetek erre kényszerítenek; és meg kell tartanod a szubjektivitás kis adagjait, elegendő mennyiségben, hogy képes legyél reagálni az uralkodó valóságra. Utánozd a rétegeket. A BwO-t és annak konzisztencia síkját nem úgy éred el, hogy vadul desztrifikálód.”<sup>189</sup>

A generatív művészet határok nélküli összeszerelést jelenthet, új és új kapcsolódásokat tesz lehetővé úgy, mint a BWO. Végtelennek tűnő mennyiségben alkotja meg produktumait. Az AI művészet új munkáinak nagy részét a GAN-ok (Generated Adversarial Networks) hozzák létre. A GAN-ok egy neurális hálózatokon alapuló koncepció, amelyet Ian Goodfellow számítógépes tudós 2014-ben talált ki.<sup>190</sup>

---

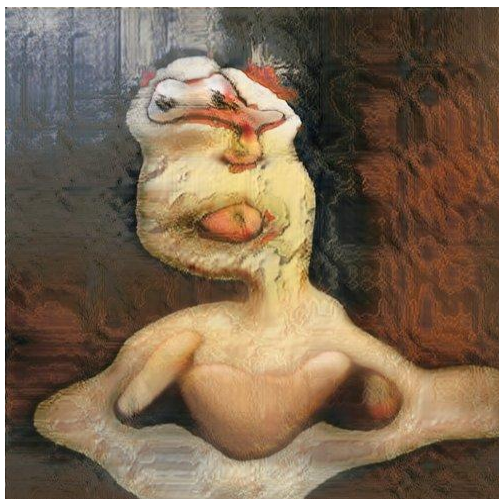
<sup>187</sup> Uo. 160. o.

<sup>188</sup> Vö. „A rétegzett - szervezett, jelzett, alávetett - maradása nem a legrosszabb, ami történhet; a legrosszabb, ami történhet, ha a rétegeket tébolyult vagy öngyilkos összeomlásba taszítjuk, ami minden eddiginél súlyosabban visszahozza őket ránk. Így kell ezt csinálni: Szállj be egy rétegbe, kísérletezz az általa kínált lehetőségekkel, találd meg a deterritorializáció lehetséges mozgásait, a lehetséges menekülési vonalakat, tapasztald meg őket, hozz létre áramlási konjunktúrákat itt-ott, próbáld ki szegmensről szegmensre az intenzitások kontinuitásait, legyen mindig egy kis új földdarabja. A rétegekkel való aprólékos kapcsolat révén sikerül felszabadítani a repülési vonalakat, konjugált áramlásokat előidézni, átjárni és elmenekülni és folyamatos intenzitásokat előidézni egy BwO számára. Összekötni, konjugálni, folytatni: egy egész »diagram«, szemben a még mindig jelző és szubjektív programokkal. [...] ... először nézzük meg, hogyan rétegződik számunkra és bennünk és azon a helyen, ahol vagyunk; aztán ereszkedjünk le a rétegekből a mélyebb összeszerelésbe, amelyen belül vagyunk; finoman billentsük meg az összeszerelést, hogy átmenjen a konzisztencia síkjának oldalára.” Uo. 161. o.

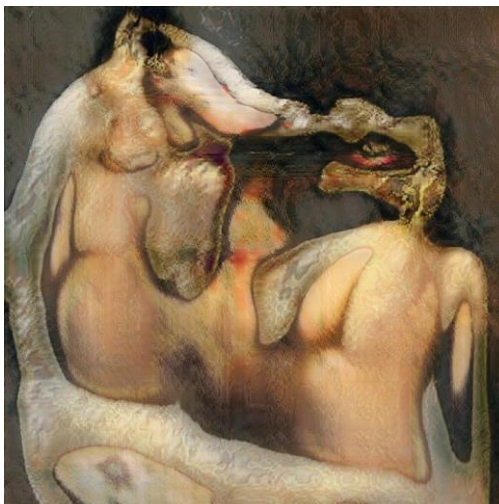
<sup>189</sup> Uo. 160. o.

<sup>190</sup> Bailey, Jason: *Why Love Generative Art*. 2018.08. 26., Artnome.

<https://www.artnome.com/news/2018/8/8/why-love-generative-art>, (saját ford.) Letöltés dátuma: 2025. május 6.



36. ábra, Robbie Barrat: AI Generated Nude Portrait #4.



37. ábra, Robbie Barrat: AI Generated Nude Portrait #2.

Robbie Barrat Nudes sorozata egy ilyen technológiával készült<sup>191</sup>: „...a Gan-ok két neurális hálózatból állnak, amik lényegében olyan programok, amelyeket arra terveztek, hogy úgy gondolkodjanak, mint egy emberi agy. A mi esetünkben úgy gondolhatunk ezekre a neurális hálózatokra, mint két emberre: először egy »generátorra«, akire műhamisítóként fogunk gondolni, másodszer pedig egy »diszkriminátorra«, akit műtésznek veszünk.”<sup>192</sup>

A generátort, az úgynevezett műhamisítót be kell tanítani: minél több példát adunk neki annál tökéletesebb, illetve általánosabb műveket tud hamisítani. Ha csak kevés oktatóanyagot

---

<sup>191</sup> Vö: „A második aspektus szerint az arcképszerűség absztrakt gépezete a szelektív válaszadás vagy a választás szerepét tölti be: adott egy konkrét arc, a gép az elemi arcképségek alapján megítéli, hogy átmegy-e vagy sem, hogy megy-e vagy sem. Ezúttal a bináris viszony az »igen-nem« típusú. Az üres szem vagy a fekete lyuk befogad vagy elutasít, mint egy félig-meddig despota, aki még mindig képes jelezni a beleegyezést vagy az elutasítást.” Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 177. o.

<sup>192</sup> Vö. Bailey: i. m.

adunk a hamisítónak, a diszkriminátor, azaz a műkritikus hamar rájönne a hamisításra. Ezért a hamisító miután elég anyagot nézett meg és többször megpróbálta a kritikust becsapni, lehet, hogy olyan képeket fog létrehozni, amelyek elég jók ahhoz, hogy becsapják a műkritikust. Ebben az esetben arról van szó, hogy az, amit látunk „testté” tud-e válni a szemünkben, vagy sem. Valójában egyik sem. Sem nem absztrakt alakzat, sem nem test. Testszerű alakzat. Egy átmenet. A BWO átmenet. A képek antropomorfikusak, illetve dezantropomorfizálóak egyszerre. Emlékezés és feledés kettőse. Ez a mozgás.

Az *Ezer fennsík* leírása szerint két sík létezik. Az első a szerveződésért felel, a *szerveződés síkja*, amely nem látható síkként van jelen. Ez egyfajta „genetikusan” létező szervező erő („Isten ítélete”), ami a szubjektumért felel. Nem engedi, hogy véglegesen kipörgesse, elrepítse a formákat valami távoli, felismerhetetlen helyre.<sup>193</sup> Mondjuk úgy itt és most az érthetőség kedvéért, hogy ez a sík az „alakzatosítást” teljesíti be. A második sík a *konzisztencia síkja*, a BWO. Az AI által generált anyag, amely meghatározott forrásból termelte a képeket, a Guattari-féle és deleuze-i értelemben vett konzisztencia síkja, amely az adott aktok különböző részeinek összeállítását, a rétegek összeszerelését adja. A szerzők úgy írják le, hogy: “A konzisztencia síkja a szervek nélküli test. A részecskék közötti sebesség és lassúság tiszta viszonyai a deterritorializáció mozdulatait jelentik, ahogyan a tiszta affektusok a deszubjektíváció vállalkozását. Ráadásul a konzisztencia síkja nem előzi meg a deterritorializáció mozgásait, amelyek felbontják, a repülési vonalakat, amelyek kirajzolják és a felszínre hozzák, a beomlásokat, amelyek alkotják. A szerveződés síkja állandóan a konzisztencia síkján dolgozik, mindig megpróbálja elzárni a repülési vonalakat, megállítani vagy megszakítani a deterritorializáció mozgásait, lenehézíteni, resztratifikálni őket, újraalkotni a formákat és a szubjektumokat a mélység dimenziójában. Ezzel szemben a konzisztencia síkja állandóan kiszabadítja magát a szerveződés síkjából, részecskéket készítet a rétegekből való kipördülésre, a formákat a sebesség vagy a lassúság révén összekuszálja, funkciókat bont szét az assemblagok vagy mikroassemblagok révén.”<sup>194</sup>

Az alakzatok többjelentésűvé válnak. A többjelentésének paradox erői szétfeszítik a zárt, megkövesedett, megszokott formákat a felületen. A jelenet nyitva marad. Így meg van benne a kimeríthetlenség, mint végtelen jelentés és állandó mozgás. A lényeg, hogy ne

---

<sup>193</sup> Hangsúlyozva a fent már elmondottakat: „De még egyszer annyi óvatosságra van szükség, hogy a konzisztencia síkja ne váljon a megszűnés vagy a halál tiszta síkjává, hogy az involúció ne váljon a differenciálatlanba való visszafejlődéssé. Nem szükséges-e megőrizni a rétegek egy minimális rétegét, a formák és funkciók egy minimumát, egy minimális szubjektumot, amelyből az anyagokat, az affektusokat és az asszemblázsokat ki lehet vonni?” Deleuze és Guattari: *A Thousand...* 270. o.)

<sup>194</sup> Uo. 270. o.)

rontsuk el! A többféle nézetet, az értelmezés többirányúságát, a deleuze-i szóhasználatban a „szökésvonalat” meg kell tartani. Az alak kellően rejtett kell maradjon: részről részre feloldottnak, ugyanakkor kötöttnek. Ahogyan a szerzők kifejtik: „A BwO elfuserálásának valójában többféle módja van: vagy nem termelünk, vagy többé-kevésbé termelünk, de semmi sem termelődik rajta, az intenzitások nem mennek át, vagy elakadnak. Ez azért van, mert a BwO mindig az öt rétegző felületek és az öt felszabadító sík között ingadozik. Ha túlságosan erőszakos akcióval szabadítod fel, ha elővigyázatosság nélkül szétrobbantod a rétegeket, akkor a sík meghúzása helyett megölnék, fekete lyukba taszítanak, vagy akár a katasztrófa felé rántanak.”<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Uo. 161. o.

## Konklúzió

### A köztesben létrejövő folytonosság

Mint a szöveg műveletének kezdetekor, ahogyan felvetjük a szálakat, párhuzamokat állítottam fel különböző témakörökben. Viszont a szálakat keresztezni is kell, el kell kezdeni a szöveget, amely megteremti azt a rácsszerkezetet, ahol a minta alakot ölthet. A népi ábrázolás jól mutatja be ezeket a kettős rendszeren alapuló modelleket. A „Folytonosság” és az „Egység”, mindkettő együttesen egy poláris egyensúly, illetve egyensúlytalanság, attól függően, hogy melyik válik éppen hangsúlyossá. Csupán az egyik, vagy a másik kiemelése eltolódást jelent, amely az adott kor függvénye. A jelenkor áramló, felgyorsult, folytonos alakulása leképződik, mintáiban megmutatkozik. Az ismertetőjele a végtelenség illúzióját keltő, ismétlődő sokaság. A hagyomány bemutatja e formai kettősséget, de a festészet is ugyanezen alapelvek mentén fluktuál: tartalmazza a mozgás illuzórikus kialakítását és a statikus, illetve a pontszerű megjelenéseket. Az állapotok vizuális rendszere egymás viszonyában alakulnak és alakulhatnak ki, mint sebességek. Álló és áramló körülmények vannak. Az áramló folyamatok a határok elmosása révén bontakoznak ki, de a határvonalak elmosásának fokozása a semmibe vezető út. Az egyiket dermedtségében és statikusságában fel kell oldani, mert különben nem frissül fel a megmerevedett rend, míg a másikonál, az áramló erőt meg kell zabolázni, az „örökös forradalmiságot” le kell fékezni. Az „folytonosság” túlhangsúlyozása „féloldalas” szerkezet, az Egységből kiragadott komponens. A deleuze-i, Guattari-féle gondolat, mely az immanencia felől közelít, a változó, alakuló „dolgok”, illetve az ő kifejezésükkel élve a valamivé „válás” (becoming) felszabadító erejét hirdeti. Az *Ezer fennsík* angol fordításának előszavában azt írja a fordító: „Nem az azonosságon nyugszik; meglovagolja a különbséget. Nem tartja tiszteletben az ábrázolás három területét, a szubjektum, a fogalom és a lét közötti mesterséges felosztást; a korlátozó analógiát egy határokat nem ismerő vezetőképességgel helyettesíti. Az általa létrehozott fogalmak nem pusztán egy törvényhozó szubjektum örökkévaló formáját tükrözik, hanem egy közölhető erő határozza meg őket, amelyhez képest a szubjektumuk, amennyiben mondhatjuk, hogy vannak, csak másodlagosak. Nem reflektálnak a világra, hanem elmerülnek a dolgok változó állapotában.”<sup>196</sup>

Ám sem Derrida, sem Deleuze és Guattari elgondolásában a destrukció nem semmisíthet meg mindent. Ők maguk tisztában vannak azzal, hogy nem teremthetnek formát

---

<sup>196</sup> Uo. XII. o.

teljesen kiüresített alkotórészekből, elpusztított jelentésekből. Ahogyan már korábban leírtam, Deleuze és Guattari deklarálják, hogy nem szabad teljesen *desztrifikálni* (rétegteleníteni), hogy mindig hagyni kell valamit, ami még a *szerveződés* része<sup>197</sup>: "... meg kell tartanod a szignifikancia és az alanyiség kis adagjait, [...] és meg kell tartanod a szubjektivitás kis adagjait, elegendő mennyiségben, hogy képes legyél reagálni az uralkodó valóságra." <sup>198</sup> Mert számukra két sík van: a szerveződés síkja és a konzisztencia síkja.<sup>199</sup> A szerveződés síkja egy transzcendens kompozíciós elv: "A formák és fejlődésük, valamint a szubjektumok és alakzataik egy olyan terv(ek)re vonatkoznak, amely transzcendens egységként vagy rejtett elvként működik."<sup>200</sup> Ezen elv, még ha lefokozott és másodlagosnak nyilvánított is, de esszenciális és ott van kiindulási alapként. Úgyis fogalmazhatnánk, hogy destrukciójuk nem az arctalanságot, vagyis az arc hiányát, illetve a szimbólum, vagy a jelentés teljes elpusztítását jelenti, hanem az általuk előnyben részesített „folyamatban levés” mindezek szétbontását és az összetevőikre való koncentrációját jelöli.

Derrida sem gondolja azt, hogy a dekonstrukciós elve a teljes pusztítást jelentené, nem rombolja le a nyelvet, vagy a struktúrákat, csupán felfüggeszti azok stabilitását. Hiszen ő maga ajánl fel egy metaforát, a rosta hasonlatot az építészek számára. Az ötlet többszöri átgondolása során válik csak visszakövethetlenné a kiindulópont.

A deleuze-i, Guattari-féle megközelítés gyakorlati szempontokat mutat be az olvasónak az *Ezer fennsíkban*. A felvázolt elméletük példái egyedi esetek, amelyek megegyeznek abban, hogy olyan rizómatikus, burjánzó jelenségeket ismertetnek, amelyek történetiségükben, formájukban, ismétlődésükben fejezetenkénti párhuzamokat jelentenek. A fejezeteken belüli visszatérő témák és gondolatok, mint refrének szintén párhuzamokat hoznak létre. Mindezek a szöveg mintázatát rajzolják ki: „*redők*”, illetve „*barázdák*” a műben.<sup>201</sup> Ezeknek a képük

---

<sup>197</sup> „A szerveződés vagy a fejlődés síkja tulajdonképpen azt takarja, amit rétegződésnek nevezünk: Formák és alanyok, szervek és funkciók »rétegek« vagy rétegek közötti kapcsolatok.” Uo. 269. o.

<sup>198</sup> Vö. uo. 160. o.

<sup>199</sup> Lásd még: „Ha a mozgás természeténél fogva érzékelhetetlen, akkor az mindig egy adott érzékelési küszöbhez viszonyítva van, amely természeténél fogva relatív, és így a küszöbök és percepciók eloszlását megvalósító, a formákat az érzékelő szubjektumok számára érzékelhetővé tevő médium szerepét tölti be a síkon. Ez a szerveződés és a fejlődés síkja, a transzcendencia síkja, amely anélkül teszi érzékelhetővé, hogy maga is érzékelhető lenne, anélkül, hogy képes lenne az érzékelésre. De a másik síkon, az immanencia vagy konzisztencia síkján, a kompozíció elve maga is érzékelhető kell, hogy legyen, nem lehet nem érzékelni egyidejűleg azzal, amit kompozicionál vagy tesz érzékelhetővé. Ebben az esetben a mozgás már nem kötődik egy relatív küszöb közvetítéséhez, amelyet a végtelenségig elkerül; sebességétől vagy lassúságától függetlenül elért egy abszolút, de differenciált küszöböt, amely megegyezik a folytonos sík adott vagy azon tartományának felépítésével.” Uo. 281–282. o.

<sup>200</sup> Uo. 266. o.

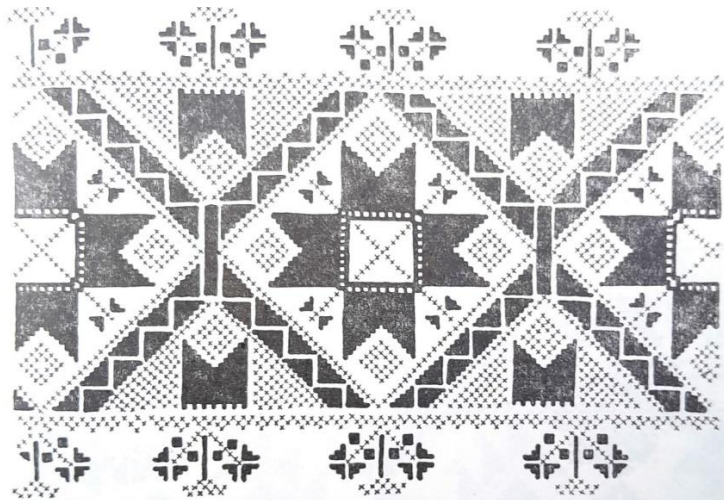
<sup>201</sup> Lásd: A *folding theory* (*barázda*, vagy *redőzet* elmélet magyarul), amely Gilles Deleuze által kidolgozott elmélet.

bizonyos helyzetekben kidomborodnak és a „végtelenbe” tartó mintát formálnák meg, mint – mondjuk – a láda flódere.

Derrida elmélete kritikai elemzéshez nyújt segédletet. Derridánál az oppozíciók közötti oszcilláló mozgás, el nem érve a határokat, a közön van, a köztes létben leledzik. Egyik pontra sem helyezkedik, melyek logocentrikus fix pontok (mint metafizikai horgonyok, stabil jelentések, hatalommal telített centrumok) és ezáltal bontja szét a megkövesedett dichotómiákat. Lényege az eltolódásban, a mozgásban van, mely megbontja a strukturált rendszert. A mozgástendenciája hiperbolikus, illetve „bölcso” alakú „befogadó”, mint a khôra; a határokon belül marad, vagy messze kikerüli azokat. Ellenben Deleuze-nél és Guattarinál a gyakorlat a köztesből a köztesbe, a határon átívelő mozgásként írható le. Ezért sem az oszcilláló mozgás, hanem a folytonos vonal jellemzi. Kilendül, vonalszerűen kihúz belőle, kisimítja a határokat, de csak annyira, hogy (a „redők”) még éppen megmaradjanak. Ők úgy fogalmazznak: „A dualizmusokon kívülre kerülni csak úgy lehet, ha az ember a kettő között van, ha átmegy a kettő között, az intermezzo...”<sup>202</sup>

## Pont és vonal

Az „arcosulás” pontszerű létesülés, egységesülés. A kelengyés láda jól mutatja, ami ebben a műveletben manifesztálódik. Az ornamensek és a hátterek, mint ahogyan a paraszti festett bútorokon láthatjuk, egyszerre kifejezik az áramló mozgást és a statikus ábrázolást.

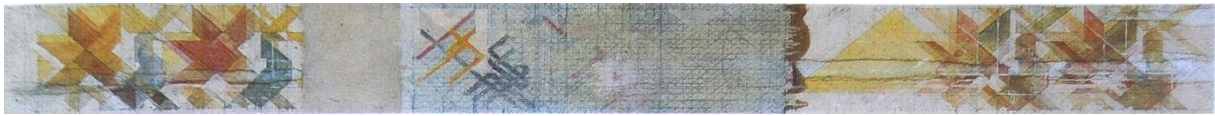


38. ábra, Tótos vánkoshéj, (53×93, a minta 24 cm. Gyapottas vászonra hímezte Todorán Ilona 1900 körül, Jakabfalván.

---

<sup>202</sup> Uo. 277. o.

Ez a kettősség például a szöttesek és hímzések sormintáiban is észrevehető, ahol ezek a visszatérő egységek egymás után, sorban jelennek meg a kompozícióban. Ismétlődő, mozgást kifejező mintákról beszélek, amiket felválthat egy-egy egységesebb visszatérő alakzat. Mondjuk, hogy egy arc, egy arcszerű alakzat vagy konkrét forma, amely, ha fel is oldódik valamelyest a környezetében, de a rá jellemző módon inkább érzékelhetően elkülönült ábrázolásoknak számítanak. Ezek a részekből felépülő alakzatok: küszöbök<sup>203</sup> és határok. Tehát egyfelől velünk párhuzamos síkban, sorokba rendezve figyelhető meg, lehetővé téve, hogy szövegszerűen olvassuk a sorokat.



39. ábra, Veszelszky Béla: Omamensterv IV. (Kakas), 1957, akvarell, vászon, 25×249 cm.



40. ábra, Veszelszky Béla: Omamensterv V. (Kakas), 1957, olaj, vászon, 32×302,5 cm.

Másrésről viszont az átváltozás más irányban is létre jöhet – mint például a bemutatott két lán –, amely egy adott formán belül több nézetet is megenged, mintegy ránk, a megfigyelőre merőleges nézetben. Gondolok itt a korábban kifejtett virágkoszorú-arc nézőpontok váltásaira (6., 33., 43. ábra). Úgy is mondhatnánk, hogy nemcsak a sorminta váltakozik filmszalagszerűen, mintegy sorba szedve egymás után és vannak konkrét, egységesült, határolt formái, valamint köztes állapotai (mint a mozgás illúzióját keltő „sokaságai”), amelyek átvezetnek minket egyik alakból a másikba, hanem egy ábrázoláson belül is történhetnek váltások mélységében.

---

<sup>203</sup> Vö. „Kétségtelen, hogy az érzékelési küszöbök relatívak; mindig van egy küszöb, amely képes megragadni azt, ami egy másiknak nem adatik meg: a sasszem... Ellenben az adekvát küszöb viszont csak egy érzékelhető forma és egy érzékelt, észlelt szubjektum függvényében működhet.” Uo. 281. o.



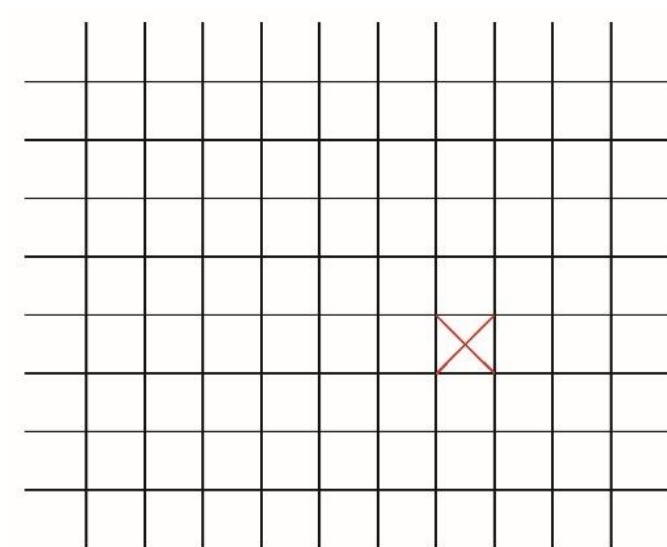
41. ábra, Homoródalmásról származó kelengyész láda a 19. századból.

A statikus alakzat pontnak, míg a „válás” folyamatának a vonal felel meg. Úgy tudnánk leírni a folyamatot mint: virágkoszorú-válás-arc = pont-vonal-pont. Mindez egyetlen egy alakzat és mégis van egy gondolati időköz, illetve egy térköz, amely átvezet egyik dimenzióból a másikba, vagyis láthatom így is és úgy is. Ez éppolyan transzformáció, mint a sormintánál a sorba rendezett, ott viszont mélységében indul el. A virágkoszorúból létrejövő arc, amely virágkoszorú és arc is. Soha nem gondolhatom, hogy mindkettőt látom egyszerre, mert a dimenziók külön élnek.<sup>204</sup> Az arc már egészen rejtetten nyilvánul meg.<sup>205</sup> Tehát mindennek az átalakulása között, ahogyan az egyikből a másik formába történő átmenet lezajlik, vagy transzformálódik a rejtettségének lelepleződéséig egy olyan gondolati térköz és időköz van, mely a deleuze-i értelemben vett „válás”-ra<sup>206</sup> (becoming), valamint Derrida chora elemzése kapcsán egy felmerülő „köztes térre” emlékeztet. Gondolhatunk még itt a korábban már említett táj-arc kapcsolódására a festészetben, melynek „köztes” állapota a valamivé „válását” jelenti a folyamatnak egy képen belül.

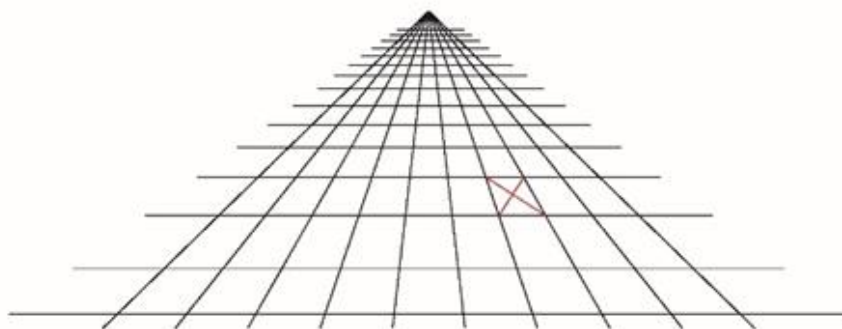
<sup>204</sup> „A két sík közötti különbség magyarázza azt, hogy ami az egyik síkban nem érzékelhető, az a másik síkban nem is lehet másképp érzékelni. Az egyik síkról a másikra, illetve a relatív küszöbökön a velük együtt létező abszolút küszöbre való átugrással válik a z érzékelhetetlen szükségszerűen érzékelhetővé.” Uo. 282. o.

<sup>205</sup> „Minél inkább strukturáló, szervező formává válik a titok, annál vékonyabbá és mindenütt jelenlévővé válik, annál inkább molekuláris lesz a tartalma, miközben formája feloldódik.” Uo. 289. o.

<sup>206</sup> „Az állattá válás csak egy válás a többi között. Egyfajta rendet vagy látszólagos haladást lehet felállítani a válás azon szegmensei számára, amelyekben magunkat találjuk; nővé válás, gyermekké válás; állattá, növényé vagy ásványvá válás; mindenféle molekulává válás, részecskévé válás. A szálak átvezetnek minket egyikből a másikba, egyiket a másikba alakítják át, ahogy átmennek az ajtókon és a küszöbökön. Az éneklésnek vagy a zeneszerzésnek, a festésnek, az írásnak nincs más célja: a válások [becomings] felszabadítása.” Uo. 272. o.



42. ábra, Illusztráció a velünk párhuzamosan, sormintaszzerűen értelmezhető rácsszerkezetről.



43. ábra, Illusztráció a velünk merőlegesen, mélységében értelmezhető rácsszerkezethez.

Máshogyan szólva, ha ezeket a mintázatokat illusztratívan rácsszerkezetként gondoljuk el, ahol a pontok a vízszintes és a függőleges vonalak találkozási pontjai, akkor a pontok közötti rács köztes részei, az üres részei ezt a térközt és időközt jelenthetik. A fentebb kifejtett gondolat szerint ebben az esetben nemcsak velünk párhuzamosan jelenhet meg ez a rács (44. ábra), mely a sormintaszzerű kapcsolódásokat jelentené, hanem egy rácsszerkezet velünk merőlegesen (45. ábra), a szemünk síkjával megegyezően is mélységében (mint például a virágkoszorú-arcváltásban, 6., 33., illetve 43. ábra).

Összefoglalva a sormintaszzerű váltakozások térben haladnak filmszalagszerűen, ugyanakkor az átváltozások mélységében is megtörténhetnek.

A mélységében megjelenő pontszerűségre még jó példa Veszelszky Béla korábban bemutatott kakasornamensének franciakockás papírra készített rajza, amely perspektivikusan ábrázol egy kakasmotívumot (24. ábra), amelynek összetartó vonalai az enyészpontban érnek össze, mely a képzeletbeli horizonton nyugszik. Ebben a mélységábrázolásban nyilvánvalóan

nem a térillúziót kell felfedeznünk<sup>207</sup>, hanem azt, hogy az ábrázolás mélységének iránya mintegy a sorminta vonalával merőlegesen, hátulról előrefelé halad. A kakas előre vetül egy pontból, az enyészpontból. A pontból kivetülő „sokaságok” (x-ek) alkotják a kakast, vagyis a keresztszemöltések ikszei a kakas alkotóelemei. Azt is mondhatjuk, hogy a kakas a pont, egy „pontoszerű” alakzat. Kivetülés. Itt a vetületek magát a „válást”, a „köztes teret” jelentik.

Az *Ezer fennsíkban* az ilyen határpontokat utasítják el, mint a kakas, illetve annak enyészpontja, melyeket „helyfoglalásoknak”, territorializációknak neveznek a szerzők. A kakas a szerveződés síkjának felel meg. A kicsi x-ek összetevők, melyek a konzisztencia síkját határozzák meg. Ez a „válás”, a „valamivé levés” átmenete, a konzisztencia síkja, mely dinamikus, egyenesvonalú mozgásban nyilvánul meg, mint itt a vetületek. A kakas alakja és az enyészpont, mint két „pontoszerű létesülés” zárja be ezt a vonalat. A könyv szerzői a „válások” fontosságát és elsőbbségét hangsúlyozzák a „pontoszerű” alakzatok helyett. Az *Ezer Fennsík* szerzőinek elgondolása szerint: „A pontoszerű rendszerrel szemben a lineáris, vagy inkább multilineáris rendszerek állnak. Szabadítsuk fel a vonalat, szabadítsuk fel az átlót: minden zenésznek vagy festőnek ez a szándéka. Az ember kidolgoz egy pontrendszert vagy egy didaktikus ábrázolást, de azzal a céllal, hogy megroppanjon, hogy megrázkódtassa.”<sup>208</sup>

A népi sormintát egyenesvonalú szaggatott vonalnak képzelhetjük el<sup>209</sup>, melyben a pontoszerű alakzatok újra és újra megakasztják ezt a lineáris mozgást. A nomád gondolatban nem a két pont közötti szakaszosításról<sup>210</sup> van szó, mivel a „... válás vonalát nem azok a pontok határozzák meg, amelyeket összeköt, vagy azok a pontok, amelyek alkotják; ellenkezőleg, a

---

<sup>207</sup> „A festészetben nincs hamisabb probléma, mint a mélység és különösen a perspektíva. A perspektíva ugyanis nem más, mint az átlósok vagy a transzverzálisok, a menekülési vonalak [lignes de fuite: itt a képen a tűnéspont vagy point de fuite-Trans. felé haladó vonalak] elfoglalásának, más szóval a mozgó vizuális blokk reterritoralizálásának történeti módja. [...] De a futóvonalak, a transzverzálisok e moláris funkció mellett sok más funkcióra is alkalmasak. A repülési vonalak, mint perspektivikus vonalak, távolról sem a mélység ábrázolására készültek, hanem maguk találják ki egy ilyen ábrázolás lehetőségét, amely csak egy pillanatra, egy adott pillanatban foglalja el őket. A perspektíva, sőt a mélység is a repülési vonalak reterritoralizációja, amelyek egyedül a festészetet hozták létre azáltal, hogy továbbvitték azt. Különösen a centrális perspektívának nevezett dolog a menekülések sokaságát és a vonalak dinamizmusát egy pontoszerű fekete lyukba taszította. Ezzel szemben igaz, hogy a perspektíva problémái a kreatív vonalak egész burjánzását, a vizuális blokkok tömeges felszabadulását váltották ki, éppen abban a pillanatban, amikor azt állították, hogy uralmat nyertek felettük. Vajon a festészet minden egyes alkotói aktusában olyan intenzív váláson megy keresztül, mint a zene?” Uo. 298. o.

<sup>208</sup> Uo. 295. o.

<sup>209</sup> A szöttesek, illetve bármilyen sorminták a népi ábrázolásokban hasonló módon képzelhetőek el, mint ahogyan Deleuze és Guattari leírja: „Ha a multiplikációkat a határvonal határozza meg és alakítja át, amely minden esetben meghatározza dimenzióik számát, akkor elképzelhetjük annak lehetőségét, hogy egy síkban fektessük le őket, a határvonalak egymást követve, szaggatott vonalat alkotva. Egy ilyen sík csak látszólag »csökkenti« a dimenziók számát; ugyanis minden dimenziót összegyűjt, olyan mértékben, hogy síkbeli sokaságok - amelyeknek mindazonáltal növekvő vagy csökkenő számú dimenziójuk van - íródhatnak rá.” Uo. 251. o.

<sup>210</sup> Lásd: „Minden olyan vonal, amely a moláris rendszer aggregátumában az egyik ponttól a másikig tart, és amelyet így a frekvencia és a rezonancia e mnemotechnikai feltételeinek megfelelő pontok határoznak meg az arboreszcenciális rendszer része. Az arboreszcenciát a vonal a pontnak való alávetése jelenti.” Uo. 293. o.

pontok között halad, középen jön fel, az először észlelt pontokra merőlegesen, a távoli vagy összefüggő pontokhoz való lokalizálható viszonyra keresztben fut.”<sup>211</sup>

Szóval a „pontok”, „pontoszerű létesülők” egymás utáni váltakozása valamiféle folytonosság hatását kelthetik, viszont a teret önnön létükkel uraló hierarchikus szerkezetet alakítanak ki. Fel is tehetjük a kérdést, hogy a sorminta mennyiben veszíti el dinamizmusát, egyenesvonalú mozgását a kialakuló pontoszerű visszatérései által és így mennyiben marad – a deleuze-i és Guattari-féle kifejezéssel élve – az arboreszcenciális rendszerek része.<sup>212</sup> Szerintük “[az]... egyetlen kérdés az: Eléri-e egy adott válasz ezt a pontot? Egy adott sokféleség képes-e ilyen módon ellaposodni és megőrizni minden dimenzióját, mint egy préselt virág, amely szárazon ugyanolyan élő marad?”<sup>213</sup>

A nomadológia rendszerében a szimbólum, mint a pont mintegy észrevehetetlenül, szétbontva, lefokozva vállalhat csak szerepet, mint egy preparátum, egy száraz virág. Csupán összetevőinek sokasága (*konzisztencia síkja*) az, ami ezt az egyenesvonalú mozgást megtarthatja. Deleuze és Guattari kijelentik: “Ez nem analógia, nem a képzelet terméke, hanem a sebességek és affektusok kompozíciója a konzisztencia síkján...”<sup>214</sup>

Mit tekinthetünk a művész feladatának? Deleuze és Guattari azt állítják: „Egy pontrendszer akkor a legérdekesebb, ha van egy zenész, festő, író, filozófus, aki szembeszáll vele, sőt, aki azért gyártja, hogy szembeszálljon vele, mint egy ugródeszkrét, amiről le lehet ugrani. Történelmet csak azok csinálnak, akik szembeszállnak a történelemmel (nem azok, akik beleilleszkednek, vagy akár átformálják azt).”<sup>215</sup>

A népi hagyomány ábrázolásain mindkét formai megjelenés, mint pontoszerű alakzat és vonalszerű mozgás egyaránt megnyilvánul. A pontoszerűsége szimbólumok és metaforák, ugyanakkor „mozgó” alkotóelemei ezeket fel is oldják. Viszont – szemben a nomád gondolattal – az egyensúlyteremtés a természete, az, hogy rendet alkosson, hogy a „kozmoszt” teremtsen

---

<sup>211</sup> Uo. 293. o.

<sup>212</sup> Lásd még: „Foglaljuk össze a pontrendszerek főbb jellemzőit: (1) Az ilyen rendszerek két alapvonalat tartalmaznak, a vízszintes és a függőleges vonalat; ezek szolgálnak koordinátaként a pontok kijelöléséhez. (2) A vízszintes vonal függőlegesen szuperponálható, a függőleges vonal pedig vízszintesen mozgatható, oly módon, hogy új pontok keletkeznek vagy reprodukálódnak, a vízszintes frekvencia és a függőleges rezonancia feltételei mellett. (3) Egyik pontból a másikba vonalat lehet (vagy nem lehet) húzni, de ha lehet, akkor az egy lokalizálható kapcsolat formáját ölti; az átló tehát a különböző szintű vagy momentumú pontok közötti összekötő szerepét tölti be, a maga részéről frekvenciákat és rezonanciákat intézményesítve e változó horizontú vagy vertikális, szomszédos vagy távoli pontok alapján. Ezek a rendszerek arboreszcensek, mnemonikusak, molárisak, strukturálisak; a territorializáció vagy a reterritorializáció rendszerei. A vonal és az átló teljesen alárendelt marad a pontnak, mert egy pont koordinátáiként szolgálnak, vagy két pont lokalizálható kapcsolataként, egyik pontból a másikba futva.” Uo. 295. o.

<sup>213</sup> Uo. 251. o.

<sup>214</sup> Uo. 258. o.

<sup>215</sup> Uo. 295. o.

újja. A néphagyomány ábrázolásainak „genetikus programja” az, hogy egy metafizikus „Egészet”, egy „Egységet” ábrázoljon. Általában mindkét poláris elemet hordozza: önmagát és önmaga összetevőit, „széthulló” darabjait.<sup>216</sup> Viszont azt is ki kell jelentsük, hogy a „nomád folytonosság” a népművészetben jelen van, hiszen komponense, eleme mindannak, ami az egészből kiragadott rész. Az ábrázolásban létrejövő polaritás egyik fele.

### **A pontszerűség esztétikája Tábor Bélánál**

Tábor Béla által képviselt gondolkodás egyesíti a művészetfilozófia és vallásfilozófia dimenzióit, ahogyan a műalkotás, akárcsak az apokaliptikus látomás nem más, mint a láthatalan láthatóvá tétele. A művészet nem esztétikai játék, hanem ontológiai esemény, amelyben a világ rejtett struktúrája ideiglenesen megnyílik. A szimbólum ebben a folyamatban nem választható el a teremtéstől, vagyis a szimbólum az a közeg, amiben a rejtett logosz testet ölt. A teremtés tehát nem ex nihilo történik, hanem egy sűrűn rejtett mag feltárása során bontakozik ki. Ez a logika hasonló a műalkotások szintjén is. A mű nem a világ másolata, hanem a világ rejtett rendjének feltárása. A rejtettség és feltárulkozás közti viszonyt erőteljesen áthatja az emlékezés és a feledés dialektikája. A pont mint szimbólum ebben a tekintetben a legtömörebb emlékeztető, mert benne rejtőzik a kezdet, az egész struktúra lehetősége. A feledés nem abszolút, hanem átmeneti, újra rendeződik a világban és szimbolikus formákban jelenik meg ismét. Az emlékezés ebben az összefüggésben nem pszichológiai aktus, hanem ontológiai visszacsatolás, azaz a szimbólum az, amely lehetővé teszi, hogy újra kapcsolatba kerüljünk a kezdeti „Egésszel”. Ebben az értelemben az apokaliptikus folyamat nem egyszeri esemény, hanem egy dinamikus, állandóan megismétlődő ontológiai mozgás. A pont tehát egy jelenvaló lehetőség mely minden pillanatban újra felnyílhat és nem egy múltbéli történés felidézése.

Mindebből következik, hogy Tábor Béla a művész feladatának nem a pontszerű alakzatok elkerülését javasolja. A művésznek éppen, hogy az „Egészet” ebbe a pontba kell sűrítetnie, mint ahogyan Veszelszky pontozott képein érzékelhetjük. Tábor Béla azt vallja: „A művész a valóságnak mindig csak egyetlen pontját tudja megérteni, de ahhoz is, hogy ezt az egyet megértse, ebbe a pontba kell gyűjtenie az egész valóságot. Az egy pontba gyűjtésnek ez az aktusa: a szimbólum.”<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Ahogyan Tábor Béla fogalmaz: „A rejtett dimenzió ellentéte a létezés egészéből kiasított, elkülönített, elszigetelt dolog; a rejtett dimenzió maga az Egész: úgy írható le képszerűen, mint az a pont, amelyből minden jelentkező szétsugárzik: a jel-jelen-jelentés-jelentőségadó.” 344. o.

<sup>217</sup> Tábor: i.m. 326. o.



44. ábra, Veszelszky Béla: Tájkép, 1963, olaj, farost, 120,5×78 cm

Nyugodtan tekinthetjük a művész kifejezőkészségét, érzékenységi szintjét is olyan „fennsíkoknak”, amelyek különböző szintkülönbségeket hoznak létre.<sup>218</sup> A mű mélysége e szintek elérése. Tábor úgy gondolja: „A szimbólum is ilyen szintkülönbséget hidal át. A szimbólum szintkülönbség áthidalása.”<sup>219</sup> A szimbólum szinteket hidal át, a pont új irányokat szab, ezáltal kimozdít az egyenesvonalú mozgásból. Azaz Tábor úgy tekint erre a pontszerű létesülőre, mint a szimbólumra, az „Egésznek” egy pontba sűrítésére (mint például az arc megjelenésére), amely határpozíciója következtében összeköt, új dimenziót alkot és irányváltoztatást indukál. Ezzel a gondolattal párhuzamba lehet állítani a művész művészetéhez való viszonyát is. Tábor szerint: „A döntő szellemi mondanivalók – tehát azok, amelyek nem régi mondanivalók tehetetlenségi erejéből táplálkoznak, amiből nagyon sokáig lehet olykor táplálkozni, hanem ezt az egyenesvonalú egyenletes mozgást megváltoztató, *beforduló*, *irányt változtató* mondanivalókból –, más szóval »az új szellemi irányzatok« joga és hatóereje abban rejlik, hogy a lét értelmére vonatkozó kérdést új formában ismétlik meg, tehát erősszal telítik. És a mértékük az, hogy mennyiben teszik valóban ezt. A »beforduló, irányt változtató«

---

<sup>218</sup> Vö. Tábor: 326. o.

<sup>219</sup> Uo. 326. o.

mondanivaló értéke abban rejlik, hogy szabadságot sugároz, mert az irányváltoztatás a szabadság aktusa.”<sup>220</sup>

## **Zárszó**

Számomra a népi kultúrából származó festett ládák, valamint a rosta, amelyeket restaurátorként a kezemben is foghattam, megfigyelhettem, a művészi kontempláció fókuszpontjait jelentették egy időre. Ezek a tárgyak azt sugározzák egyszerűen és közvetlen módon, amit egy festőnek tudnia kell. Ezeken a képeken a tradíció és a tudattalan ösztönös kifejezései egyszerre mutatkoznak meg. Mindeközben mégis, mintha eltávolodtunk volna ettől a valóságtól. Úgy tűnik, hogy a mai világfelfogásunk a visszájára fordult, a múlt csak halvány visszhangként van jelen. A kutatásom lehetőséget adott arra, hogy elmélyítsem azokat a tapasztalati felismeréseket, amelyeket képzőművészként és restaurátorként szereztem és ezekből kiindulva új inspirációkat nyerjek, illetve a levont tanulságokat a képalkotás során is kamatoztassam – bízva abban, hogy ez mások számára is értéket hordozhat.

---

<sup>220</sup> Tábor: 324. o.

## **Köszönetnyilvánítás**

Köszönettel tartozom a témavezetőmnek, Prof. Hegyi Csabának, aki áldozatosan segítséget nyújtott a disszertációm elkészülésében.

## Irodalomjegyzék

- Chadwick, Harry (1999): *Korai kereszténység*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1996): *What is Philosophy?* (ford.: Hugh Tomlinson és Graham Burchell III.). New York, Columbia University Press.
- Derrida, Jacques (2005): *Esszé a névről*. Pécs, Jelenkor Kiadó.
- Derrida, Jacques (1991): *Grammatológia*. Budapest, Magyar Műhely / ÉLETÜNK.
- Eliade, Mircea (2006): *Vallási hiedelmek és eszmék története*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Falusi Róbert (szerk.) (1997): *Platón válogatott művei I*. Budapest, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó.
- Hegy Csaba habilitációs előadás vázlata. Pécs, 2017.
- Heidegger, Martin (1994): *Mi a metafizika?* In: „...Költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. Szeged, T-Twins Kiadó / Pompeji.
- Hubbes László (2008): *Látomások a végső dolgok bűvöletében. Az apokalipszis a vallásos irodalmi műfajtól a művészeti kifejezésmódig*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó.
- Kunszt György (1962–2003): *Értékválság az építészetben és a modern szakralitás, válogatott írások*. Budapest, Terc Kft.
- Lurcz Zsuzsanna (2014): *Kulturális identitás és de(kon)strukció*. Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság.
- Macdonald Cornford, Francis (1997): *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Tábor Béla (2003): *Személyiség és logosz. Bevezető és kommentárok a valóság őstörténetéhez*. Budapest, Balassi.
- Tábor Béla (2024): *A mítoszomlástól a személyiségig*. Gerecse, Új Forrás Könyvek.
- Tánczos Vilmos (2007): *Szimbolikus formák a folklórban*. Budapest, Kairosz Könyvkiadó Kft.
- Taubes, Jacob (2004): *Nyugati eszkatológia*. Budapest, Atlantisz Kiadó.
- Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása (1997). Budapest, Múcsarnok.

## Bibliográfia

- Bultmann, Rudolf (1994): *Történelem és eszkatológia*. Budapest, Atlantisz Kiadó.
- Deleuze, Gilles (1999): *Nietzsche és a filozófia. I. A tragikum. I. A genealógia fogalma*. Budapest, Gond Alapítvány Kiadó és Holnap Kiadó.
- Deleuze, Gilles (2014): *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó.
- Deleuze, Gilles (1990): *Negotiations*. New York, Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (1992): *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques & Kant, Immanuel (1993): *Minden dolgok vége*. Budapest, Századvég Kiadó.
- Holland, Eugene W. (2013): *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus: A Reader's Guide*. London–New York, Bloomsbury Academic.
- Eliade, Mircea (2023): *Az örök visszatérés mítosza*. Budapest, Helikon Kiadó.
- Gyimesi Tímea (2008): *Szökésvonalak / Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijárat Kiadó.
- K. Csilléry Klára (2007): *Az ácsolt láda*. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- Nietzsche, Friedrich (2024): *Emberi, nagyon is emberi. II. kötet*. Budapest, Attraktor Kiadó.
- Schmitt Jenő Henrik (1992): *Művészet, etikai élet, szerelem*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány.
- Schmitt Jenő Henrik (1992): *Művészet, etikai élet, szerelem*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány.
- Tánczos Vilmos (2006): *Folklórszimbólumok*. Kolozsvár, BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék; Kriza János Néprajzi Társaság.

## Internetes források

Angyalosi Gergely: *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza*. Pozsony, 1994, Kalligram

<https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1994/III.-evf.-1994.-november/Az-apokalipszis-vizioja-es-a-posztmodern-magyar-proza>.

Bailey, Jason: *AI Art Just Got Awesome*. 2018, Artnome.

<https://www.artnome.com/news/2018/3/29/ai-art-just-got-awesome>.

Bailey, Jason: *Why Love Generative Art*. 2018, Artnome

<https://www.artnome.com/news/2018/8/8/why-love-generative-art>.

Buji Ferenc: *Magasles. Esszék és reflexiók a tradíció távlatából*. Budapest, 2003, Kairosz Kiadó, 139–147. o.

[https://www.bujiferenc.hu/download/buji2/buji2\\_02.pdf](https://www.bujiferenc.hu/download/buji2/buji2_02.pdf)

Burchill, Louise: "In-Between »Spacing« and the »Chôra« in Derrida: A Pre-Originary Medium?" 2011

Cezary Wąs: *Architecture and Deconstruction. The Case of Peter Eisenman and Bernard Tschumi*

[https://www.academia.edu/44063546/Architecture\\_and\\_Deconstruction\\_The\\_Case\\_of\\_Peter\\_Eisenman\\_and\\_Bernard\\_Tschumi](https://www.academia.edu/44063546/Architecture_and_Deconstruction_The_Case_of_Peter_Eisenman_and_Bernard_Tschumi).

Deleuze, Gilles és Guattari, Felix Guattari: *Nomád háborúgép / A nomád és a migráns*. 2019/3, Kommentár közéleti és kulturális folyóirat

<http://kommentar.info.hu/cikk/2019/3/nomad-haborugep--a-nomad-es-a-migrans>

Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Budapest, 2014, Helikon.

[https://magiatraditionalis.blog.hu/2016/12/01/mysterium\\_tremendum](https://magiatraditionalis.blog.hu/2016/12/01/mysterium_tremendum)

Gazda Klára: *A népi ornamentika terminológiájának állatokkal kapcsolatos rétege*, 2010, Sulinet Örökségtár

[https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni\\_magyarsag/2010/ro/kriza\\_tarsasag\\_evkonyv\\_06/pages/005\\_A\\_nepi\\_ornamentika.html](https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_06/pages/005_A_nepi_ornamentika.html)

Kunszt György: *Szkizoanalízis és nomadológia, Gilles Deleuze és Félix Guattari legprovokatívabb közös vállalkozásáról*. 3. szám, 1994, Nappali ház, Arcanum adatbázis.

Magyar Katolikus Lexikon. 1980-2013. <http://lexikon.katolikus.hu/>

Magyar Katolikus Püspöki Konferencia. 2018. <https://katolikus.hu/szentiras/STL/Mk>

Molnár Dávid: *A tér ürességétől a sokaság zűrzavaráig, Az antik káosz fogalmának története*. 2014

[http://real.mtak.hu/32086/1/A\\_ter\\_uressegetol\\_a\\_sokasag\\_zurzavaraig\\_Az\\_antik\\_kaosz\\_fog\\_almanak\\_tortenete\\_Okor\\_2014\\_u.pdf](http://real.mtak.hu/32086/1/A_ter_uressegetol_a_sokasag_zurzavaraig_Az_antik_kaosz_fog_almanak_tortenete_Okor_2014_u.pdf)

Pecz Vilmos (szerkesztő): *Ókori Lexikon*. 2002, Budapest, Magyar Elektronikus Könyvtár OSZK – Arcanum

<https://mek.oszk.hu/03400/03410/html/447.html>

Pócs Éva: *Tér és idő a néphitben*. 1983, Ethnographia

[https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia\\_1983\\_094/?query=szita+vil%C3%A1g&pg=214&layout=s](https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia_1983_094/?query=szita+vil%C3%A1g&pg=214&layout=s)

Sholtz, Janae: *Deleuzian Creativity and Fluxus Nomadology: Inspiring New Futures, New Thought*. 2018, *Evental Aesthetics* 7(1)

[https://www.researchgate.net/publication/327182713\\_Deleuzian\\_Creativity\\_and\\_Fluxus\\_Nomadology\\_Inspiring\\_New\\_Futures\\_New\\_Thought\\_Evental\\_Aesthetics\\_71\\_2018\\_102-137](https://www.researchgate.net/publication/327182713_Deleuzian_Creativity_and_Fluxus_Nomadology_Inspiring_New_Futures_New_Thought_Evental_Aesthetics_71_2018_102-137)

Sebők Zoltán: Mihailo Đurić: Nietzsche és a metafizika c. 1984–ben megjelent könyvének recenziója

Tatár György: *A gnózis, mint a megváltó tudás*, 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=WrYQmjAA6O4>

Wilmer, Stephen: *After Dada: Fluxus as a Nomadic Art Movement*. 2017, Cambridge University Press

<https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/after-dada-fluxus-as-a-nomadic-art-movement/FE8C73563C625FF1AF2D8293E6979EB5#>

## Képjegyzék

1. ábra, Kelengyés láda a Kászonokból, Kovászna megye, Háromszék, Románia. Saját fotó.
2. ábra, Illusztráció a paraszti hagyomány apokaliptikus értelmezéséhez.
3. ábra, Egy 19. század első felében alkotó abásfalvi ládafestő munkája, Molnár István. Székelykeresztúri Múzeum, Hargita megye, Székelyföld, Románia. Saját fotó.
4. ábra, Nyárádmentéről származó kelengyés láda a 19. századból. Maros megye, Románia. Saját fotó.
5. ábra, A láda hátterét jelentő flóderezés, Saját fotó.
6. ábra, Illusztráció...a virágkoszorú arcként érzékelhető kompozíciója.
7. ábra, Egy csángó láda a 19. századból. Csángó Múzeum, Zabola. Saját fotó.
8. ábra, Egy kaszten a 20. század elejéről. Lövéte. Saját fotó.
9. ábra, A szerző illusztrációja.
10. ábra, A szerző illusztrációja.
11. ábra, A szerző illusztrációja.
12. ábra, A szerző illusztrációjának és a Peter Eisenman által tervezett a berlini Holokauszt-emlékmű gondolati strukturálásának összevetése. 2016  
<https://www.archdaily.com/785334/interview-with-peter-eisenman-i-am-not-convinced-that-i-have-a-style/570ba99ce58ece29ac0002f9-interview-with-peter-eisenman-i-am-not-convinced-that-i-have-a-style-photo>
13. ábra, A szerző illusztrációjának és a Peter Eisenman által tervezett Cidade da Cultura de Galicia / City of Culture of Galicia gondolati strukturálásának összevetése. 2019, Architecture Design  
<https://www.architecturaldigest.com/story/magnificent-structures-built-from-stone>
14. ábra, Bernard Tschumi által tervezett Folies a Parc de La Villette területén.  
<https://www.travelfranceonline.com/folies-in-parc-de-la-villette/>
15. ábra, Jacques Derrida, Peter Eisenmannak írt levéltervezet fénymásolata a rosta rajzával, Project for a Garden, Parc de la Villette(Chora L Works). Reprográfiai másolat papírra, 28 × 22 mm. Peter Eisenman fonds Canadian Centre for Architecture. Jacques. Párizs, 1986  
<https://drawingmatter.org/laughing-off-the-lyre/>
16. ábra, Peter Eisenman által tervezett Parc de La Villette látképének makettjének képei. 2024  
[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.politesi.polimi.it%2Fretrieve%2F921d32a7-a144-4790-9707-633b689238e2%2F2024\\_07\\_Uboldi.pdf&psig=AOvVaw0E0fC6Ndsb8Egvze9R06wn&ust=](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.politesi.polimi.it%2Fretrieve%2F921d32a7-a144-4790-9707-633b689238e2%2F2024_07_Uboldi.pdf&psig=AOvVaw0E0fC6Ndsb8Egvze9R06wn&ust=)

[1746208101643000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBMQjhxqFwoTCKiu9KLqgo0DFQAAAAAdAAAAABAE](https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1987-1990/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1988-n270-pag53-65.pdf)

17. ábra, Peter Eisenman által tervezett Parc de La Villette látképének makettjének fotói. Párizs, 1986

<https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1987-1990/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1988-n270-pag53-65.pdf>

18. ábra, A rosta fonott vesszőből (angolul: winnowing basket). Francis MacDonald Cornford: *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. 1997, Hackett Publishing Company, 201. o. [https://d11.cuni.cz/pluginfile.php/640659/mod\\_resource/content/0/Cornford%20Platos%20Cosmology%20The%20Timaeus%20of%20Plato.pdf](https://d11.cuni.cz/pluginfile.php/640659/mod_resource/content/0/Cornford%20Platos%20Cosmology%20The%20Timaeus%20of%20Plato.pdf)

19. ábra, Károlyi Zsigmond: Außen-innen X, 1985, ofszet, papír, 420×297 mm. 1952 <https://galerianeon.hu/Karolyi-Zsigmond>

20. ábra, Székelyföldi rosták. Péter Alpár tulajdona.

21, 22. ábra, Székelyföldi rosták vetített árnyékai. Péter Alpár tulajdona.

23. ábra, Veszelszky Béla: Keresztmotívum – Lépő figurák, 1960-as évek vége, (rajz hltsz.: 558).

24. ábra, Veszelszky Béla: Keresztmotívum – Perspektivikus rajz, 1950-es évek vége, grafit, tus, papír, (rajz hltsz.: 412).

25. ábra, A szerző illusztrációja.

26. ábra, Egy 19. századi kászoni hozományos láda lélekfáiról fénykép. Saját fotó.

27. ábra, A vajszlói templom karzat alatti részén található arcszerű díszítés, Vajszló, Baranya megye, Magyarország. Hegyi Csaba fotója.

28. ábra, Korniss Dezső: Kántálók, 1946 papír, vegyes technika 15,5 cm x 24,5 cm. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2018

<https://wmn.hu/kult/50002-aki-nem-hagyta-magat-a-xx-szazadtol-megtorni--eletmu-kiallitas-nyilt-korniss-dezso-festeszetebol->

29. ábra, Bak Imre: Nap-ember-arc II., 1976

<https://magyarmuzeumok.hu/cikk/bak-imre-a-tate-modern-kiallitan>

30. ábra, Bak Imre: Nap-Madár-Arc, 1976

<https://www.kieselbach.hu/alkotas/nap-madar-arc-1976>

31. ábra, Részlet egy homoródalmási kelengyés láda előlapjáról (19. század). A szerző saját felvétele. Csángó Múzeum, Zabola.

32. ábra, Keserü Ilona: *Szuszek-tanulmány*, olaj-vászon, 80 x 120 cm, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 1969

<https://kisterem.hu/artists/ilona-keseru/>

33. ábra, Jared Tarbell: Substrate, 2018

<https://www.artnome.com/news/2018/8/8/why-love-generative-art>

34. ábra, Szöllősi Géza: *Apám, készült állati húsból.* 2002

<https://www.gezaszollosi.com/project-flesh/>

35. ábra, Mario Klingemann: Face Feedback 02066, Neurography, 2018, Mario Klingemann: Face Feedback 02066, Neurography, 2018

<https://mario-klingemann.tumblr.com/post/173795827360/02066-by-mario-klingemann-via-flickr>

36. ábra, Robbie Barrat: AI Generated Nude Portrait #4., In Bailey, Jason: *AI Art Just Got Awesome*, 2018, Artnome

<https://www.artnome.com/news/2018/3/29/ai-art-just-got-awesome>

37. ábra, Robbie Barrat: AI Generated Nude Portrait #2, In Bailey, Jason: *AI Art Just Got Awesome*, 2018, Artnome

<https://www.artnome.com/news/2018/3/29/ai-art-just-got-awesome>

38. ábra, Tótos vánkoshéj, (53×93, a minta 24 cm. Gyapotas vászonra hímezte Todorán Ilona 1900 körül, Jakabfalva. In Dr. Kós Károly, Szentimrei Judit, Dr. Nagy Jenő: *Kászoni székeley népművészet.* 1972, Kriterion Könyvkiadó, 211. o.

39. ábra, Veszelszky Béla: Ornamensterv IV. (Kakas), 1957, akvarell, vászon, 25×249 cm, j. n. BTM, Fővárosi Képtár, Itsz.: KM 86.1, FE 55, hltsz.: 74

40. ábra, Veszelszky Béla: Ornamensterv V. (Kakas), 1957, olaj, vászon, 32×302,5 cm, j. n. magántulajdon FE 56, hltsz.: 75

41. ábra, Homoródalmásról származó kelengyés láda a 19. századból. Lövéte. Saját fotó.

42. ábra, A szerző illusztrációja.

43. ábra, A szerző illusztrációja.

44. ábra, Veszelszky Béla: Tájkép, 1963, olaj, farost, 120,5×78 cm, j. n. magántulajdon FE 115, hltsz.: 80.

## Szakmai önéletrajz

### Személyes adatok

Szécsi János

Állampolgárság: magyar

Születési hely és idő: Szentes, 1981. 12. 21.

Telefon: 06-70-370-10-92

E-mail: [szecsi21@gmail.com](mailto:szecsi21@gmail.com)

1981. december 21-én születtem Szentesen.

2000-ben érettségiztem a csongrádi Batsányi János Gimnáziumban.

2000–2001-ig a budapesti Óbudai rajziskolában egy szemesztert tanultam. Ezt követően a Tállyai Művésztelepen vettem részt, amelynek évekig visszatérő vendége voltam.

2002-ben a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar festő szakára felvételt nyertem. Mesterem Tolvaly Ernő volt.

2010-ben fejeztem be az egyetemet és a diplomámat 2018-ban szereztem meg.

2022–2024-ig a Pécsi Tudományegyetem Doktori Iskola doktorandusza voltam, miközben először óraadói, majd később tanársegédi tevékenységet folytattam a Sepsiszentgyörgyi Képzőművészeti Tanszéken, Romániában.

### Kiállítások, művésztelepek

1999–2006.

- Tállyai Művésztelep

2003.

- Csoportos kiállítás, Kongresszusi Központ épülete, Budapest

- Drienoveci Művésztelep, Somodi, Szlovákia

2004.

- Művészetek Háza, Pécs

2007.

- Művészeti Kar kiállító aulája

2010.

- Pince Galéria, kiállítás, Pécs

2009.

- Egyéni kiállítás, Galway, Írország

2018.

- Diplomakiállítás, Pécs

2019.

- Ház, csoportos kiállítás, Nádor Galéria, Pécs

2021.

- Pulzus művésztelep kiállítása, Székelyudvarhely

2022.

- Kőgyakra című kiállítás, Haáz Rezső Múzeum képtára

2023.

„Szabadságérzet” címmel Ádám Zoltán emlékkiállítása. Pécs, Nádor Galéria

2023.

- Hexa, csoportos kiállítás, A PTE-MK Sepsiszentgyörgyi Művészeti Tanszék tanárainak kiállítása, Jászberény

2023.

- DLA kiállítás, csoportos kiállítás, Nádor Galéria, Pécs, Magyarország

2023.

- Komp- Bac című csoportos kiállítás, Mansarda Galéria, Temesvár, Románia

2023.

- DLA intro csoportos kiállítás, Nádor Galéria, Pécs, Magyarország

2023.

- Art Fair kiállítás, Innsbruck, Ausztria

2024.

- DLA intro csoportos kiállítás, Nádor Galéria, Pécs, Magyarország

2024.

- Art Fair kiállítás, Innsbruck, Ausztria

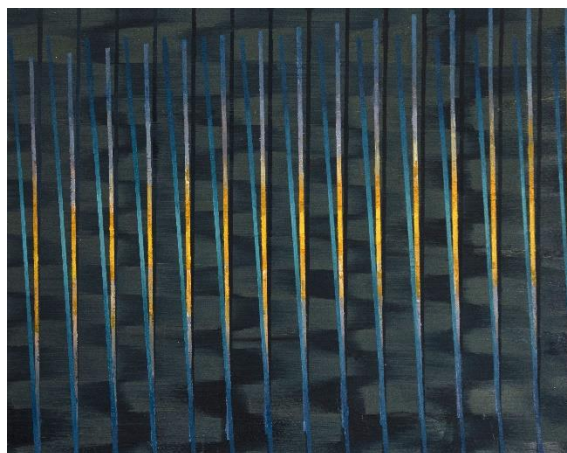
2025.

-Etap, Egyéni kiállítás, Jászberény

2025.

- ART CAMP kiállítás, jászberényi művésztelep.

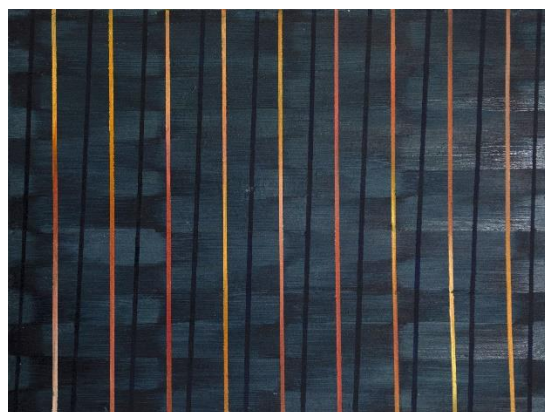
## Saját művek



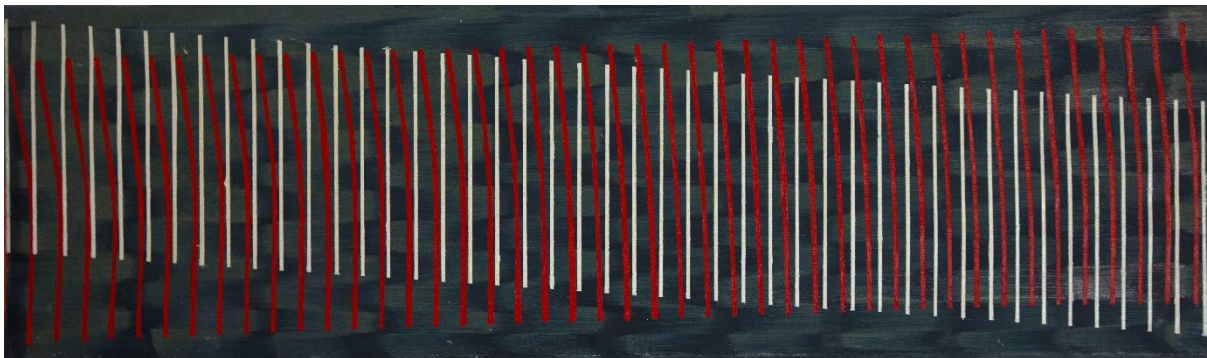
Redő III., 50x40 cm, olajtojástempera, olajfesték vásznon.



Redő kísérlet II., /twist-harmonika/, olajtojástempera, olajfesték vásznon.



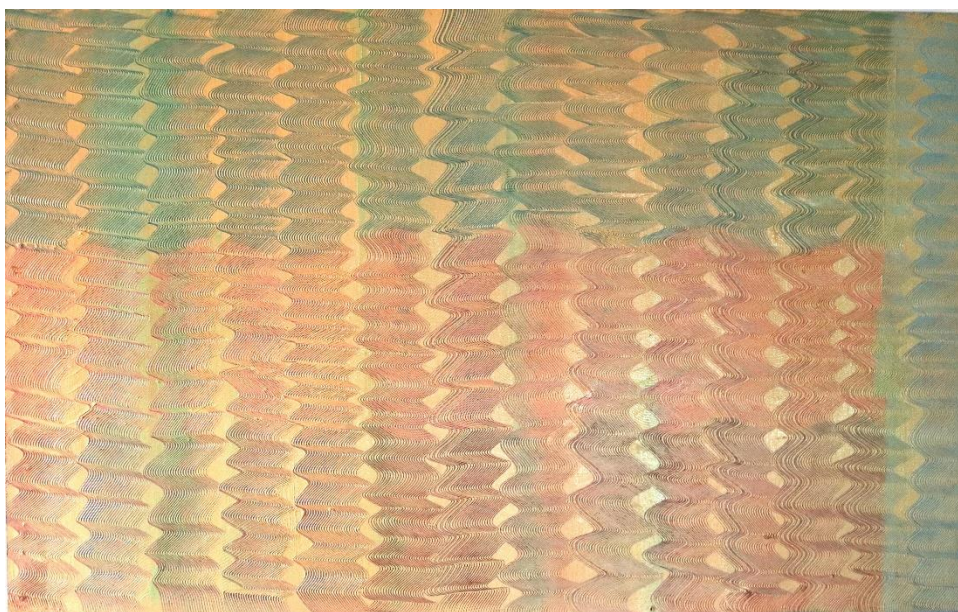
Redő kísérlet, /twist-harmonika/ 40x30cm, olajtojástempera, olajfesték vásznon.



Etap, 30x100cm, olajtojástempera, olajfesték vásznon.



Immanencia, interferencia, 80x 120cm, olajfesték fatáblán.



Cím nélkül, 80x 127cm, tojástempera, olajfesték fatáblán.



Rács I., 80x60cm, olajfesték vásznon.



Redő IV., 50x50cm, olajfesték vásznon.



Rosta, 90x90cm, olajfesték vásznon.



Cím nélkül, 50x50cm, olajtojástempera, olajfesték vásznon.



Rosta V., átmérő 122cm, olajtojástempera, olajfesték fatáblán.



Minta VIII., 122x1122cm, olajfesték fatáblán.



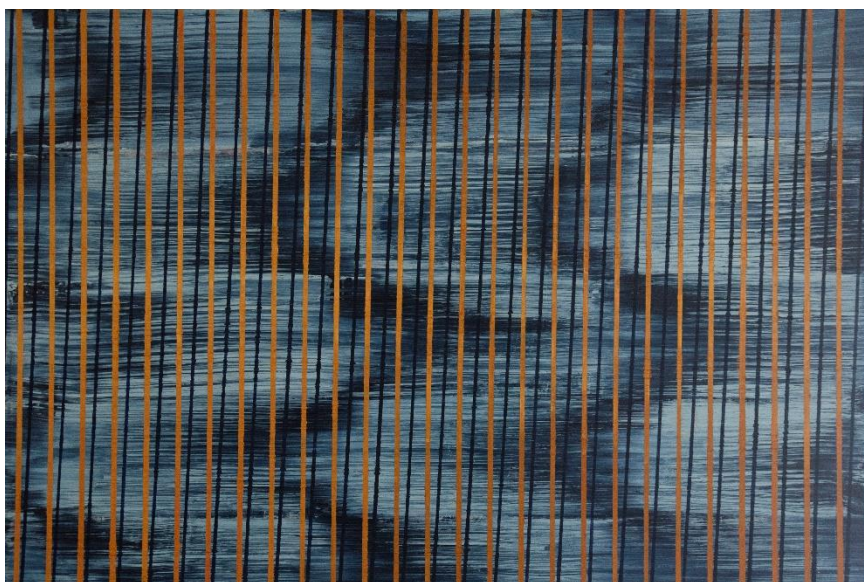
Redó, 160x160cm, olajfesték vásznon.



Ekliptika, ekvátor, 122x122cm, olaj, vegyes technika fatáblán.



Rosta II., átmérő 122cm, olajtojástempera, olajfesték fatáblán.



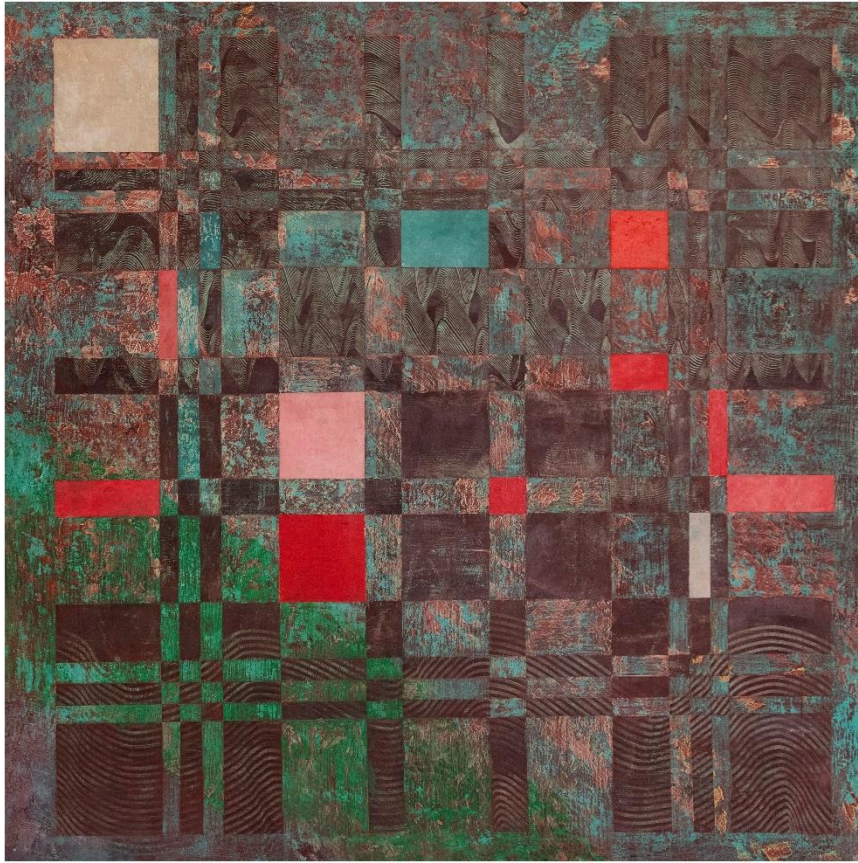
Tükröződés, 124x83cm, olajfesték vásznon.



Minta, 122x122cm, olajtojástempera, olajfesték fatáblán.



Békanász, 122x122cm, olajtojástempera, olajfesték fatáblán.



Szóttas, 122x122cm, olajtojástempera, olajfesték vásznon.