



Péteri József: Rózsafüzérek, 1992. (ezüst, zománc, féldrágakő, olivabogyó mag) Fotó: Colibri



Bakonyvári M. Ágnes

PLASZTIKAI SZÁNDÉKOK A KORTÁRS SZAKRÁLIS IPARMŰVÉS ZETBEN

Az iparművészet fogalma hagyományosan azokat az alkotói megnyilvánulásokat jelöli, amelyek egyedi használati és dísz tárgyakat hoznak létre, valamint épületekhez készítenek szerkezeti vagy belsőépítészeti elemeket, illetve díszítik azokat.

A használati tárgyalakítás nem feltétlenül igényel plasztikai megnyilatkozásokat. Az építészethez kapcsolódó iparművészeti munkák azonban annál inkább! Maga az épületalkotás ugyanis – az anyaggal ki nem töltött, tehát fizikailag nem érzékelhető kiterjedésnek – a természeti térnek az értelmezése, az emberi tudat számára történő megközelítése. Így az épülethez kapcsolódó ötvös- vagy üvegművészek, továbbá keramikusok által készített nyílászáróknak, burkolatoknak, tértagoló elemeknek, díszítéseknek is összhangban kell lennie ezzel az alkotói szándékkal. Ennél fogva a természeti térnek – az épületek valóságán belüli – megközelítése, értelmezése csakis plasztikai tömegelemek, mint közvetítőkön át valósítható meg. Számos példája ismert ennek az emberi kultúra különböző időszakaiból: az ókortól kezdve a román stíluson, gótikán, reneszánszon, barokkon át a XX. század eleji historizmusig vagy szecesszióig.

Ennek a művészettörténeti hagyománynak a folyamata azonban Magyarországon megtört a XX. század első évtizedeiben. A jelenséget a Magyar Iparművészeti Főiskola Díszítőszobrász Főtanácsak Díszítőszobrász Tanszakjának 1953/54. tanévre vonatkozó programja a következők szerint összegzi: „A díszítőszobrászat különváltan a század elején tűnt fel. A századeleji nem éppen szerencsés városépítészeti a gyorstempójú és zavaros eklektikus épületeivel olyan tömegben igényelte az ún. 'díszeket' és 'díszítő' szobrokat, hogy azt csak gyári tömegcikkek formájában lehetett előállítani. E műveknek semmiféle

szerves kapcsolata ... nem volt az épületek szerkezetével, csak mint ragasztott 'dísz' rontották az épületet, várost és ízlést. ...

Ekkor különült el a szobrászat, illetve maradt magára, és legfeljebb emlékművek megoldása lehetett az egyetlen komoly feladata. E jól ismert korszakot felváltotta az új építészet, mely teljesen elvetett minden olyan elemet, ami nem kizárólagosan építészeti. Ez idő alatt szűntek meg azok a nagy műhelyek, melyek gyári úton készítették az épület- 'díszeket'.

Az új építészet további fejlődésében újra felvetődött az örök emberi igény, ami nemcsak építészeti elkülönülésben, hanem a képzőművészet egészével való törődésben kezd kifejeződni. Tehát az új építészet, formáival összhangban levő szobrászati tagokat, az építészeti tagokból adódó felületek, fülkék, csarnokok tereiben és felületein, az épülettel ... szerves egységben megjelenő plasztikai műveket kíván. Ez egy új, egészséges és gazdag építészeti kor kialakulását indítja, mely a társadalom egészének ügye.” (MOME Levéltár 1953. évi kézirat)

Ennek a dokumentumnak a szerzője – feltételezhetően – az a **Borsos Miklós** szobrászművész, akit az akkori Vallás- és Közoktatási Minisztérium 1946-ban megbízott a Magyar Iparművészeti Főiskola Díszítőplasztikai Főtanácsának vezetésével. Az 1948-ban főiskolai rangot kapott intézményben folytatott másfél évtizedes tanári tevékenységét azért is jelöli külön korszakként a felsőfokú művészeti oktatástörténet, mert az építészet és a hozzá kapcsolódó iparművészet általa felismert összhangjának felbomlását jelentős mértékben állította helyre pedagógiai munkásságával.

Az iskola 1880-ban történt megnyitásakor egyetlenként működő (eredetileg „műfaragászati”) díszítő



Péri József: *Függő*, 1996.
(ezüst, almandin, gyöngy, rubin, opál)



Péri József: *Utazókehely paténával*, 1986.
(ezüst, rubin, m: 10,5 cm, átm: 9,5 cm)
Fotó: Colibri

Péri József (1933–2003)

plasztikai szakosztály tevékenységének lényegét a XX. század közepén abban látta a főtanzak vezetője, hogy fogja össze a többi művészeti ág szakmai képzését, és ezzel minden művészeti ág alkotóját alapvetően plasztikai gondolkodásra, plasztikai szemlélet gyakorlására készítse. Ezzel vélte biztosíthatóknak az építészet és a hozzá kapcsolódó iparművészeti műfajok együttműködésben és kölcsönhatásban megvalósuló téralakító, illetve térértelmező szerepét. Ez az alkotói szemlélet és gyakorlat egyúttal új viszonyt teremtett a tárgy használati és valóságértelmező szerepe között is. Az építőművészi tevékenységben a tér természetének architektonikus vizsgálata, illetve filozofikus értelmezése végtelen voltának megtapasztalásához vezetett, ami az alkotókat az ehhez lehetséges személyes viszony keresésére ösztönözte. Ez a keresés természetesen vezetett el egy *szakrális jellegű valóságértelmezéshez*, ami az ebből született műveken is érezte hatását.

Borsos Miklós pedagógiai módszerének köszönhetően az 1960-as években szinte minden iparművészeti ágban megfigyelhető az a jelenség, hogy a tervezett tárgyalakítás mellett megjelennek az önálló plasztikai igényű alkotások. A Mester – talán éppen hivatásának aranyműves-, vésnöki gyökerei miatt – a legerőteljesebb hatást ötvösművész tanítványaira gyakorolta.

A XX. századi magyar művészettörténet – a képző- és iparművészet különböző ágai közötti kapcsolat, valamint a valóságértelmező alkotói magatartás új lehetőségei keresésében – fordulópontként tartja számon az Ernst Múzeumban 1967-ben megrendezett *Fémplasztika-kiállítást*, amelynek összképe annak a szakmai kérdésnek az elvenségét érzékeltette, hogy az alkotók az ötvösség és a szobrászat, a tárgyalakítás és a plasztikai kifejezés határait vizsgálják, értelmezik. Ezen a kiállításon szerepelt **Péri József** is, aki a Borsos-iskola második generációjának tagjaként, 1951 és 1956 között készült fel ötvösművészi pályájára.



A 2003-ban lezárult életmű egyik meghatározó sajátosságaként figyelhető meg *szakrális valóság szemléletének* – a műfajok, motívumok tartalmi meghatározottságán túl – az *anyagkezelés és a kompozícióépítés plasztikai erejével történő kifejezése*.

Azokat az ötvösművészeti műfajokat értelmezte újra, amelyek az egyes emberi személyiségnek vagy a különböző természetű közösségeknek (méltóságjelvények, címerek) az azonosságát képesek kifejezni. A személyes és a közösségi ékszernek XX–XXI. századi lehetőségeit szakrális világképének meggyőződésével és a plasztikai megformálás igényével kereste.

Technikai megoldásuk jellemzője, hogy a féldrágakő- vagy zománc-elemet bronz foglalatban helyezte el. A medálok plasztikai hatását sokszor maga az alapmotívum formája adja: a kereszt, mint egy oszlop és egy gerenda tektonikus szerkezete.

Ennek a műfajnak a korai darabjai szinte nyomtalanul kerültek mostani tulajdonosaikhoz, viselőikhez, és véletlenszerűen bukkannak fel csupán egy-egy iparművészeti galéria kínálatában. Az elmúlt években a Savaria Galéria online piacterén lehetett találkozni Péri Józsefnek egy olyan korai medáljával, amelynek alakját többféle kereszt-forma egymáshoz kapcsolása határozza meg, középpontját pedig egy féldrágakő hangsúlyozza. Ez a kompozíciós megoldás ismert az ókeresztény művészetből: a „*crux gemmata*”



Péri József: *Tabernákulum*, 1996. (sárgaréz)



Péri József: *Szent Szervita Rendalapítók ereklyetartója*, 1995/1996 (sárgaréz)



Péri József: *A Zsámbéki Tanítóképző Főiskola emlékére*, 1995. (bronz, 80 mm)



elnevezésű feszülettípusok – a pogányok gúnylódásainak kivédésére – a szenvedő Krisztus alakját drága- vagy féldrágakövekkel helyettesítették a kereszten. Pályájának utolsó éveiben Péri maga is készített ilyen kegytárgyakat a bakonybéli bencés monostor műhelyében. Péri József monumentális alkotásait éppen úgy, mint kisebb léptékű munkáit áthatja a *címer* műfaji hagyományainak újraértelmezése a plasztikusság igényével.

Az 1990-es években készült ezüst függőinek kompozíciói megoldása is heraldikai megalapozottságot és plasztikus hatást tükröz. Egy (1996-ban) amorf alakúra mintázott és öntött ezüstlapnak, mint címerpajzsnek hangsúlyozott függőleges középtengelyét azzal is kiemeli, hogy a tengely felső harmadában ráhelyez egy féldrágakövet. Ezzel egy emberi test fejét jelöli, amelynek karjai a gyűrt alapon szétárnak. A középtengely lábakat sejtető vége kilóg a pajzsról és egy másik féldrágakövet tart. A corpusos és a (fél)drágaköves feszület kombinációi ezek a függők: viselőjük címerei, amelyek által kifejezik azonosságukat örökség-hordozó közösségükkel és magával a hordozott örökséggel. Sajátos típusát alakította ki az 1990-es évek elején a *rózsafüzére*eknek nevezett imaeszköznek. A katolikus egyházi gyakorlatban megszokott 5x10 szemes füzér helyett Péri egyetlen tízszemes egységet fog össze körré. A kisszámú elemből formázott kör vonala olyan feszessé válik, ami szinte változatlanságot biztosít alakjának – szemben a nagyobb számú füzér térbeli elrendezésének többféle lehetőségével. Az imaeszköz feszes befoglaló formája és ebből adódó plasztikai ereje a címerpajzs jellegét ölti fel ezeken a tárgyakon, amihez – féldrágakövek beiktatásával – jelvényként csatlakozik egy feszület, egy „*crux gemmata*”, vagy a kereszti motívumra komponált IHS felirat.

A heraldikai gondolkodás olyan elemi erejű meghatározója lett Péri József emberi tartásának és alkotói szemléletének, hogy a számára azonosságot jelentő egyetemes értékek átörökítésének személyes küldetését is ehhez a műfajhoz kötődve tartotta véghez vihetőnek.

Érzékletes példája ennek a Szent Szervita Rend-alapítók ereklyetartója a Budapest–belvárosi Szent

Anna-templomban. A címerpajzs síkbeli jellege ellenére a betű-, csillag- és növényi motívumok anyagbéli megformáltsága plasztikus hatású. Az euklidészi geometria rendszeréből való kiemelésük és egyéni térbeli elrendezésük pedig nemcsak a három dimenzió, de egyenesen a végtelenség élményét adja. Így a rendalapítók fizikai létezésének maradványait őrző tárgy nemcsak motívumainak tartalmával, hanem azok plasztikussága és térbelisége révén is emlékeztet örökségük megőrzésére és továbbéltetésére.

Ez a szemléletmód megmutatkozik Péri József több olyan szakrális alkotásán is, amelyek a vallásos liturgiában használható eszközökként valósultak meg. Az 1986-ban készült, és egy piarista szerzetes barátjának ajándékozott *Utazókehely paténával* egyszerű formavilágú, szinte teljesen díszítés nélküli ezüst tárgy. Nodusán azonban plasztikusan gyűrt hatású organikus forma fut körbe, amelynek közepén rubin követ helyezett el az alkotó. A rubin fénye úgy tükröződik a kupa ezüst felületén, mintha annak belsejébe engedne belélni – akár észlelve ott a szent vért.

Fotódokumentumok (Magyar Iparművészet 1997/1 – belső címloldal) őrzik csupán azt az 1996-ban sárgarézből domborított *tabernákulum* ajtót, amely egy Mátra-béli ismeretlen falu templomába került. Az ajtó befoglaló formája álló téglalap, a rajta lévő, plasztikusan mintázott kompozíció heraldikai jellegű jelvényként is értelmezhető: a nyitott könyvet, amelyből pecsétnyomók sokasága lóg ki, őrizi a Bárány, a feltámadás győzelmi zászlójával. Szinte minden motívum címerszerűen hordoz egyfajta közösségi örökséget. A tabernákulumon kialakult egységük az alkotó bensőjéből fakadt.

Péri József ötvösművész életműve az egyik legkorábbi példája annak, hogy a XX. század közepén a magyar iparművészetben miképpen jelent meg a plasztikai kifejezés igénye és a szakrális világszemlélet szükségességének.

Csekovszky Árpád keramikumművész ugyanazokban az években volt a Magyar Iparművészeti Főiskola hallgatója, Borsos Miklós növendéke, mint Péri József. Az ő életművében is hangsúlyosan mutatkozik meg a Mester pedagógiájának hatása: törekvés

a *plasztikai kifejezés* egyéni módjának megtalálására és a valóságértelmezési igényeknek a szakralitáshoz kapcsolódása.

Valamennyi munkájában érezhető, hogy egyik legmeghatározóbb valóságélményünknek, a térnek a megnyilatkozási lehetőségeit vizsgálta, elemezte. Ez érlelte meg jellegzetes alkotói módszerét, amelynek lényege, hogy a mintázó szobrászi gyakorlat hagyományaival szemben megteremtette az épített téri alakzat *plasztikai műfaját*. Épített kompozícióként jelenített meg organikus tömegeket (antropomorof edényeket, állatalakokat, idoloikat), a lovas, illetve a kocsihajtó motívumát, valamint – pályájának két kiemelkedő pontján – *szakrális témákat* is.

Az elvonatkoztatott tér konkretizálhatóságának lehetőségeit vizsgálva, és ehhez az *architektonikus kifejezés* eszközeit használva Csekovszky Árpád is eljut valóságértelmezésében a tér végtelenségének és az idő örökkévalóságának kérdéséig.

Ez *murális alkotásain* és *plasztikus városképein* úgy jelenik meg, hogy a nem derékszögben záródó síkok találkozásából adódó sajátos mértani tömegek és ezek terei a fizikai tér dimenziói elfogadott számának (3) növekedését vetik fel. Ezzel a fizikai, valamint a *transzcendens valóság* szerves egységének képzetét keltik.

A *muráliák* valóságértelmezési felismeréseinek *körplasztikai érvényessége* is foglalkoztatta az alkotót. A kocka *alapegységéből* felépített kompozíciók a *tektonikus szerkezetek térképző*, illetve *térmeghatározó képességeit* is körüljárják. Ívesen meghajló négyzetlapok, meghasadt felületű síkidomok, a *hasadékokból kibomló síkidomcsokrok* az építői ezeknek a *plasztikáknak*, amelyek az *agyagból formált tömegek és üregeik*, valamint az általuk érzékelhető tér viszonyait értelmezik, elemzik. 1976-ra az ívesen hajlított *kőcseréplapok*, *szalagok egymáshoz illeszkedve a térben kibontakozó kereszt* képzetét keltik.

A *tektonikus szerkezet*, vagyis az *oszlop és gerenda* merőleges kapcsolódásából kialakított konstrukció a *horizontális-vertikális meghatározottságú valóságkép* modellje. Ugyanakkor *biztos iránymeghatározó* is az *ember térbeli tájékozódását* illetően, és *léptékjelölő* az *emberi és emberfeletti viszonyában*.

A *dőlt kereszt* egyértelműen az *emberi vállon hordott keresztet* jelenti. Csekovszky Árpádnak – erre a *motívumra épülő* – *kompozícióin* azonban nem egy *figura jelenik meg* a maga *keresztjével*, hanem *keresztek sokasága és embertömegek*. A *Dőlt kereszt* és a *Keresztvivők* című *szobrok* alakjait *idolszerűen formálta meg* az alkotó. Így a *keresztthordozás* *situációjának passzív résztvevőiként* jelennek meg.

A *társadalom arc nélküli, végtag nélküli* (vagyis *személytelen és cselekvésképtelen*) *kirekesztettjei*, *számkivetettjei számára büntetésük eszköze* – *tektonikus tulajdonságai által* – *érezeti a természeti tér és benne a szenvedők sorsa végtelenségének* *perspektíváját*. A lét sajátos *ellentmondása* *nyilatkozik meg* ezekben a *művekben*: az *emberi sors társadalmi-történelmi meghatározottsága és transzcendens perspektíváinak ütközése*. Ennek az *egzisztenciális tapasztalatnak további gondolati és* *plasztikai kibontását* *jelentik a Keresztút* egyes *állomásait idéző fülkekompozíciók*. A *figurák agyaglapokból és szalagokból, hegeres elemekből* *felépített testének organikus jellege* *anyagi valóságuk szerinti létezésüket hangsúlyozza*. Így nem csupán a *tér észlelését segítő kompozíciós tömegek*. Az *anatómiai hitelességhez képest sokszor felfokozott méretű végtagjaikkal sorsuk aktív részeseinek*, *keresztjük vállalóinak* *mutatkoznak*. A *dőlt helyzetű kereszt* *gyakran kilógnak a fülkék teréből* – *túlmutatva ezzel az adott helyzetben betöltött konkrét szerepükön*.

A *keresztmotívum nélküli fülkeplasztikák* (*Ecce Homo, Utolsó vacsora, Pieta*) *kompozíciós rendszere* a *plasztikus városképekével mutat rokonságot*. A *figurák*, a *berendezési tárgyak* vagy az *építészeti elemek megjelenítése* sem a *perspektíva tövén* *nyelhez*, sem a *horizontális-vertikális meghatározottságokhoz* nem *alkalmazkodik*. *Adott téregységben többféle nézőpont látványa érvényesül együttesen*. A *motívumok síkjai és tengelyei a látványbéli szokásoktól eltérő szögekben metszik* vagy éppen *takarják egymást*. Ez a *rendszer a háromdimenziós valóság kompozícióin belüli érvénytelenségét érezeti*, és *ugyanakkor megengedi a transzcendencia jelenlétének lehetőségét*.



Csekovszky Árpád: *Pieta*, 1993. (oxidál színezett kőcserep, 29 cm)



Csekovszky Árpád: *Ecce homo*, 1993. (kőcserep, 16 cm)



Csekovszky Árpád: *Feszület*, 1993. (oxidál színezett kőcserep, 20 cm)



Csekovszky Árpád: Szent György, 1994. (oxidál színezett kőcserép, 62 cm)



Csekovszky Árpád:
Utolsó vacsora, 1992.
(oxidál színezett kőcserép, 70 cm)

Csekovszky Árpád:
Keresztút, 1993. (terrakotta, 33 cm)
Fotók: Csekovszky Balázs

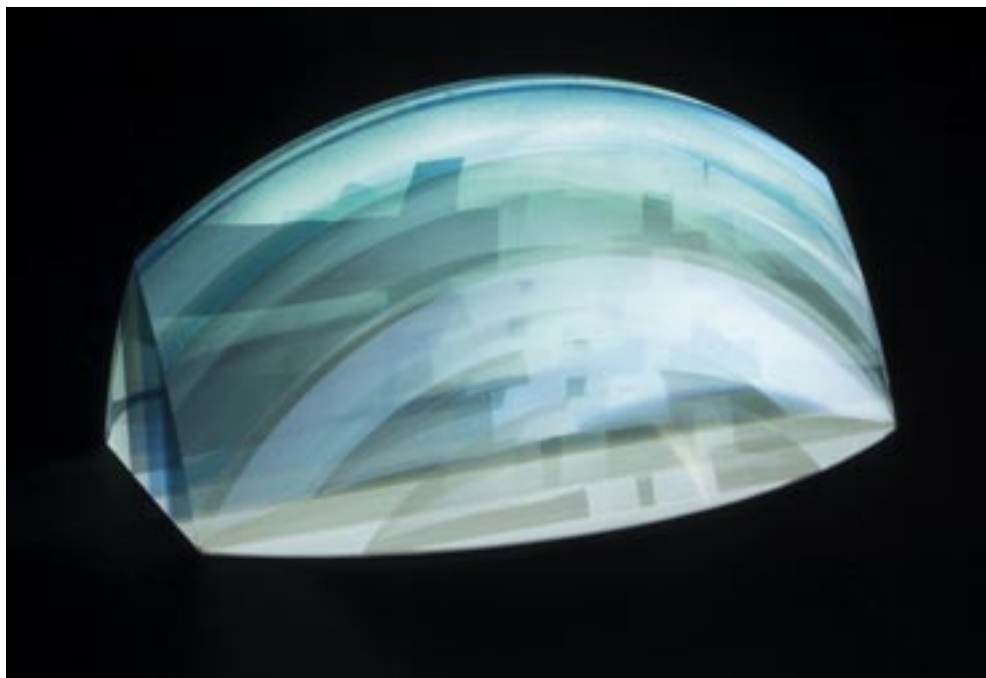


A szakrális művek sajátos csoportját képviselik a keresztet álló helyzetben szerepeltető *corpuszok*, *feszületek*, *golgoták*. A keresztet hengeres elemekből, Krisztus testét csövekből, félgömbökből formázza az alkotó. Mindez dekoratív hatást eredményez, népies hangvételt idéz, ami a festett díszítő motívumokkal együtt a Krisztus kereszthalálához való érzelmi viszonyt tükrözi. Azét az érzelmét, amely a megváltást olyan felszabadultsággal tudja fogadni, hogy annak plasztikai jelére díszítő motívumokat fest.

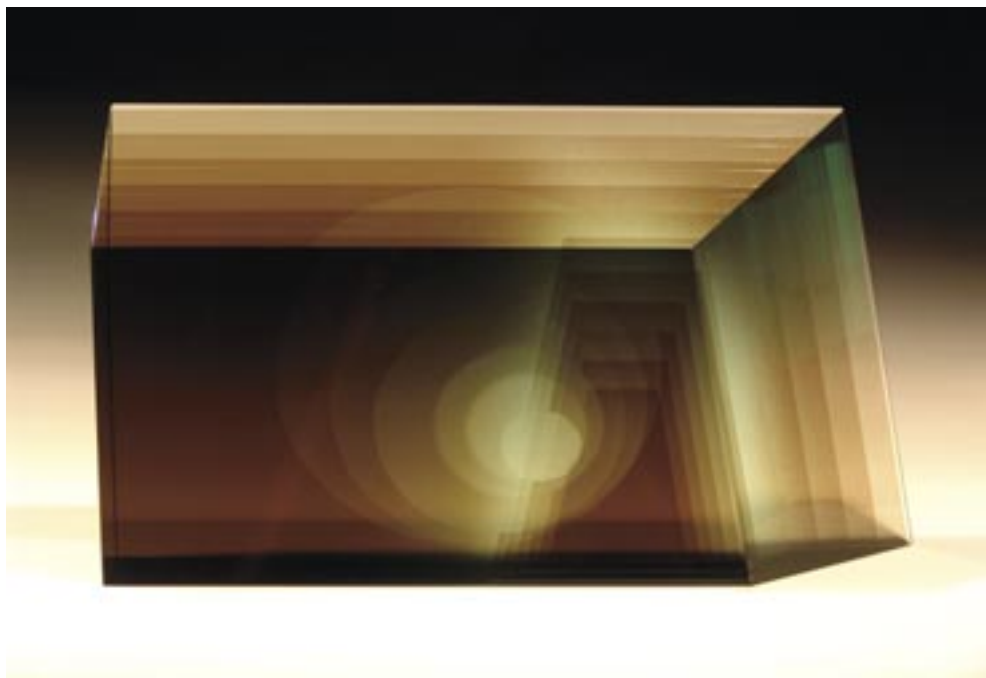
Az álló keresztmotívum másik variációját jelentik a kőcserép lapba mélyített formaképzések: a kereszt és a megfeszített test negatív lenyomatának ábrázolása. A negatív tér, mint adott tömeg lenyomatának helye – a tömeg anyagszerű megjelenésének hiányában – annak szellemi természetű megnyilatkozását érezteti, mintegy a feltámadás lényegét fogalmazza meg és teszi megközelíthetővé a szobrászat nyelvén.

A *Sárkányölő Szent György* alakjához kapcsolódó domborművek, fülkeszobrok, faliképek és kisplasztikák

végigkísérik Csekovszky Árpád egész életművét. Különleges jellemzője ezeknek a műveknek – a kocsihajtók lovasaival szemben –, hogy a Szent alakját feltűnő anatómiai hitelességgel ábrázolta az alkotó. A test anatómiai megfeleléseinek megengedését indokolhatja, hogy abban a történelem által hitelesítetten nyilatkozott meg a transzcendens valóság. Szent György és a sárkány szembenálló kettőse valóságos konkrétsággal tölti meg azt az összeütközést, amely a *Dőlt kereszt* és a *Keresztvivők* kompozícióin a maga elvontságában, a lét történelmi-társadalmi meghatározottsága és transzcendens perspektívái között volt érezhető. Szent György személyének kortalansága, évezredekben át tartó népszerűsége azzal indokolható, hogy – noha társadalmi kitaszíttottsága a vértanúságba kényszerítette – a sárkány alakjában megjelenő gonoszt legyőzve egy emberi közösség létének folytonosságát segíti elő. Emiatt Szent Mihály arkangyal földi harcostársának tartja a legenda, lovát pedig Krisztus apokaliptikus fehér lovával azonosítják. A történelmi idő végtelenné tágulásának lehetősége



Bohus Zoltán: *Keresztek*, 2015. (rétegelt, ragasztott, polírozott üveg, 16x32x22 cm)



Bohus Zoltán: *Illumination*, 2006. (rétegelt, ragasztott, polírozott üveg, 29x47x9 cm)



Bohus Zoltán (1941–2017) a *Dűnék* című (2014) plasztikájával. Fotó: Bohus Eszter közlése által

ölt tehát testet Szent György alakjában, aki a III–IV. század fordulójától az Utolsó Ítélet idejéig állandó szereplője az emberi történelemnek.

Csekovszky Árpád művészi és hitbéli valóságértelmezésének szintézisét megtalálta a természeti és architektonikus tér kapcsolatának törvényszerűségeit, tömeg-mozgás-idő és tér viszonyait vizsgálva. A történelmi-társadalmi meghatározottságok és az emberi lét transzcendens perspektíváinak ellentmondása Szent György alakjában vált feloldhatóvá számára.

Bohus Zoltán üvegszobrász Borsos Miklós tanári tevékenysége után, 1961 és 1966 között volt a Magyar Iparművészeti Főiskola díszítő-festő szakos hallgatója. Életművében mégis a plasztikai megnyilatkozások hangsúlyosak. Első szobrászi megnyilatkozásainak anyaga fém volt: domborított vörösrézlemezből, illetve krómacélból készített kompozíciókat. Később azonban a síküveg feldolgozásával, rétegezésével, ragasztásával, csiszolásával, savfényezésével, polírozásával alkotta szobrait. A művek anyagának lehetőségei szerint vizsgálta, értelmezte a tér természetét, illetve tette

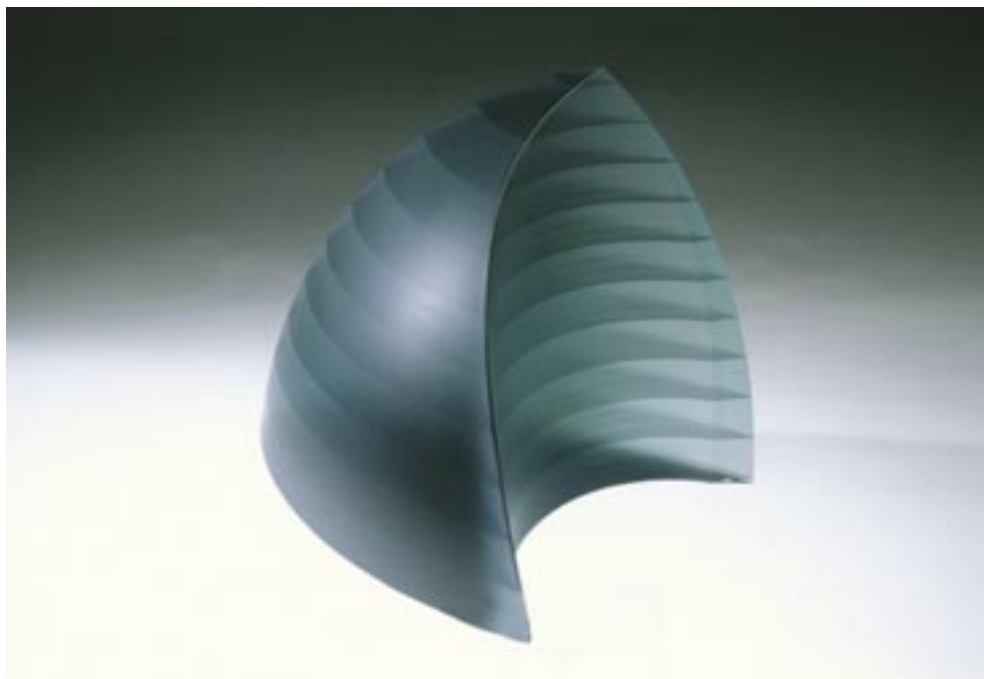
érezhetővé a valóság szakralitásának jeleit. Életművéből kiragadott bármely munkája jól jellemzi alkotói gondolkodásának, valóságértelmezésének egységét. A 2006-ban készült *Illuminatio* (Megvilágosodás) című kompozíció profánnak tűnő címe egy szabálytalan négyzögekkel határolt mértani testet jelöl meg. Ennek tömegét egymáshoz ragasztott függőleges üveglapokból építette fel az alkotó. A ragasztás előtt azonban úgy munkálta meg az egyes üveglapokat, hogy azok – tömbbé válva – a test belsejében egymás mögé sorakozó koncentrikus körök képzetét keltsék. Az anyagiségében hófehéren ragyogó elsőt egyre növekvő méretű és anyagszerűségüket mindinkább elhagyó körök követik az üveg fény által átjárt, borsárgán aranyló közegében.

Milyen törvényszerűségek szerint lehetséges az, hogy a távolodó látvány képe növekszik? A természeti valóságában nem ezt szoktuk meg! Amiképpen azt sem, hogy a mértani test élei hátrafelé szíjjel tartsanak. Az ikonok fordított perspektívájának terébe kerültünk most mi – szemlélők? Beléptünk a mértani test belsejébe? A természetből a természetfeletti? A kompozíció előlnézeti síkjának jobb szélén egy hátrafelé szűkülő perspektívájú – vagyis a természeti valóságot modellező – kapunyílás képe is erre biztat bennünket! Ennek a nyílásnak minden bal oldali keret-szára találkozik valamilyen formában a háttér felé egyre növekvő körlapokkal: az egyre szűkülő fizikai nyílás az egyre táguló természetfölöttivel. Szemléltetheti ez a kettős perspektívájú kompozíció, ahogyan az isteni és emberi valóság találkozik, sőt egymásba lényegül?

Az *Álomkapu* (2009) című plasztika sokszögű talpatzatról egy kék üvegtorony emelkedik a magasba. Kapuja a mű középtengelyében látható. Lépcsődi nem egy építészeti tér tetőjéig futhatnak, hanem a kompozíció nyitott felső határán túlra. Honnét ez a szabadságuk és vajon hová vezetnek? Az üvegtömb alsó egyharmada – a kapu környezete – a távolodó élek és felfelé haladó vonalak összetartásával a perspektíva törvényei szerint szerkesztett közeg, vagyis a természeti valóság modellje. A kapu fölött elinduló lépcsősor vonalainak felfelé tágulását azonban nem indokolja tükörképként való megjelenésük.



Bohus Zoltán: *Sejt-plasztika*, 1977.
(ragasztott, csiszolt üveg, 150x150x80 cm),
Budapesti Állatorvostudományi Egyetem
(1986-ban megsemmisült)



Bohus Zoltán: *Üveg-kagyló*, 2002. (ragasztott, csiszolt üveg, 25x35x35 cm)

Mivel a lépcsők anyagi valósága – vagy anyagtalansága? – megegyezik a kapuéval, a látási szokásoktól eltérő képi megjelenésük a természetfeletti valóság jeleként engedi értelmezni őket. Így a kapu és a lépcsők találkozása két valóságdimenziónak az érintkezését sejteti. Ezt erősíti az a jelenség is, amint a tér horizontális mélységét megjelenítő sötét üvegkötegekből meggyőző határozottsággal kiemelkedik a lépcsők kéken világitó transzcendens áttetszősége. Felületük minél jobban szélesedik, mellettük a sötétség sávja annál jobban vékonyodik. A kapu mögötti mélység sötétjét is megtöri a lépcsőkről aláfutó, szükség szerint fénylő egyenes motívuma. Miért álom ez a kapu?

Bohus Zoltán kompozícióinak anyaga, a kvarchomok – halmazállapotváltozásai után – üveggé lehet és képessé válhat a fény áteresztésére. Ez a fizikai folyamat és az üvegplasztikákban megnyilvánuló valósága szimbolikusan megjelenítheti-e a Húsvétban ünnepelt Fény győzelmét?

A *Keresztek* (2015) című üvegszobor alapját egy megközelítőleg félkör keresztmetszetére felépített boltíves térforma adja – akár a Földet körülölelő Égbolt. Az egymáshoz ragasztott, függőleges lapokból képzett üvegtömeg kékségében megsokszorozva látható az ókorban elterjedt kínzóeszköz, illetve Jézus megváltó szenvedése eszközüének képe. Sokkoló hatású a keresztek sokasága! Üvegboltozatbéli elhelyezkedésük sajátos helykeresésre hívja meg a szemlélőt. Az elő- és középteret kitöltő, több fényszerű forma mögött a háttér jobb szélén egy sötét kínzóeszköz képe látható. Az alattuk lévő sötét felületek földi állásbiztonságukat érzékeltetik. Ezzel szemben meghökkentő az üvegtest bal széléről benyúló vízszintes keresztforma a maga árnyékával – mintha az álló sötét forma párja lebegne a magasban. Ez a motívum megingatja a szemlélő földi állásbiztonságát is. Önkéntelenül is keressük helyünket ebben a térben. Hol találjuk meg? Hol találunk kapaszkodót?



Bohus Zoltán: *Álomkapu*, 2009. fémgözzölt, ragasztott, csiszolt, polírozott üveg, 41,5x20,5x11,5 cm). Fotók: Bohus Zoltán

Az üvegtömb különböző pontjain különböző méreteken látható keresztek sem a természeti tér perspektívája, sem az ikonok terének fordított perspektívája szerint nem viszonyulnak egymáshoz. Az üvegboltozat belsőjének – horizontvonal és függőlegesek-vízszintesek nélküli – látványában, vagyis a végtelen természetfölötti valóság modelljében is csak a kereszt-szárak merőlegesei adnak a szemlélő számára biztos tájékozódást, megtartottságot. Megtaláljuk-e a kapcsolatunkat velük? Megtaláljuk-e a helyünket közöttük?

Bohus Zoltán – szakrálisan is értelmezhető – üvegplasztikai kérdésfelvető művek. Kérdezve vezetik a szemlélőt azoknak a valóságértelmezési válszoknak a megtalálásához, amelyek az alkotó számára a tér természetének vizsgálata, értelmezése során tárultak fel.