

Archaizmusok

Bors István szobrászművész letéti hagyatéka a Rippl-Rónai Múzeumban

GÉGER MELINDA

Rippl-Rónai Múzeum

H-7400 Kaposvár, Fő u. 10., e-mail: geger.melinda@gmail.com

GÉGER, M.: *Archaisms. The heritage of István Bors sculptor in the Rippl-Rónai Museum.*

Abstract: István Bors, one of the most prominent sculptors in Somogy county, died in 2003, at the age of 65. He played an important role in the contemporary sculpture: breaking away from the traditional ways of art, he pioneered new methods which eventually changed his ways of expression. He explored the different geographical and chronological dimensions of art, meanwhile discovering world of prehistoric art, folklore, village art and crafts and children's drawing. The new forms he learned were applied in his works boundlessly. A part of his heritage was placed in the care of the Rippl-Rónai Museum. The collection consists of about 200 pieces, including his studio's equipment, his preliminary sketches, the wax and clay moulds, plaster casts, reliefs and negatives. The present study aims to survey this collection: by identifying dating and categorizing the pieces it prepares the foundation for a monograph of a significant artist.

Keywords: Children's drawing, prehistoric art, archaic art, surrealism, Henry Moore, Alberto Giacometti, Borsos Miklós, antic Greek art, Egyptian art, folklore, masks, fetishes trunks, plastic sculpture, grotesque, hanging sculpture, column sculpture, Pieta, corpus.

Bevezetés

Magyarország szobrászatában a 60–70-es évek során általánosan tapasztalható jelenség, hogy a plasztikai gondolkodás felszabadult korábbi kötöttségeiből. A fiatalok alkotásaiban olyan tartalmi és formai megoldások jelentek meg, amelyek fokozatosan megtörték a szobrászat műfajának addigi tradicionális, klasszicizáló historizmuson vagy realizmuson, esetleg az épp meghaladott szocialista realizmuson alapuló tradícióját. Az új nemzedék legjelesebb alkotói ellenálltak a 19. század szellemét őrző hagyománynak, amely a fent említett szellemben készülő köztéri plasztikákon uralkodott. A Kaposváron élő Bors István szobrászművész¹ egyike volt e megújító fiatal művészeknek. Bors a kortárs somogyi képzőművészet kimagasló alakja volt. Formabontó művészi kísérleteit és szellemi szabadságát tekintve a 60–70-es évekre meghatározó szerepe lett Kaposváron szűkebb és tágabb környezetében egyaránt. Megalkuvást nem tűrő gondolkodásmódjával, puritán művészi etikájával nagy hatást gyakorolt a körülötte lévő fiatalabb nemzedékre, azok gondolkodásmódjára.

Pályája jellegzetes példája a magyar művészetben zajló folyamatnak: műveiben fokozatosan szakadt el a szobrászat hagyományos megoldásaitól, és utat nyitott olyan hatásoknak, melyek megváltoztatták kifejezőmódját. Alkotásaiban szabadon felhasználta az emberiség kultúrtörténetének eredményeit: kalandozott a művészet különféle földrajzi és időbeli dimenzióiban, közben felfedezte a primitív és az antik művészetet, a folklór, a paraszti kézművesség és a gyermekrajzok világát, és műveibe mindenféle kötöttség nélkül építette e formai tanulságokat. Magyarországon egyedülálló megoldásokat talált a folklorizmus, illetve a mezopotámiai és egyiptomi civilizációk képi nyelvének aktuális politikai-hatalmi szimbólumokba történő átfordítására. Anyaghasználat, motívumköre, sajátos jelrendszere összességében az ember és társadalom viszonyrendszerét elemzi. Nagy hatású munkássága egyfajta kiindulópont, amely meghatározó értékévé vált a fiatalabb nemzedék számára.

A hagyatéék

Bors István szobrászművész 65 éves korban hunyt el. A művészi hagyatéék, amelynek szűkebb részét bronz kisplasztikák teszik ki, a család tulajdonában maradt. Bors István özvegye, Honty Márta textilművész² még életében rendelkezett ennek a kollekciónak a biztonságba helyezéséről: a műtárgyegyüttes egy Kaposvár városával kötött letéti megállapodás után a Vaszary Képtárba került.³ A képtárban található hagyatéék nagyjából 130 db kisplasztikából áll, melyek között az életmű legjelentősebb és egyben legjellegzetesebb tárgydarabjait találjuk meg. E kollekciónak tartalmaz egy 83 db-os rajzsorozatot is, melyben a művész szobrokat előkészítő tervvázlataival, inspirációkat rögzítő képi gondolataival ismerkedhetünk meg. Ez utóbbi az alkotói folyamat különleges dokumentációja. Azt reprezentálja, miként vált művészi elképzeléssé a látványelem: először élő, mozgó variabilitású rajzzá, majd háromdimenziós plasztikai formává.

Honty Márta halálát követően a művész leánya, Bors Katalin gondoskodott a hagyatéék további részét képező tárgyananyag biztonságáról. Így ez utóbbi, nagyobb mennyiségű kollekciónak a Rippl-Rónai Múzeumnál

1 Bors István (Kaposvár, 1938. február 19. – Kaposvár, 2003. augusztus 10.)

2 Honty Márta grafikusművész, iparművész (Székesfehérvár, 1940. december 1. – Kaposvár, 2004. november 11.)

3 Együd-Árpád Kulturális Központ – Vaszary Képtár, Kaposvár, adattár

került letéti elhelyezésre. E gyűjteménycsoport – főként viasz, elenyésző számban gipsz és agyag materiából álló – kisplasztikákat, érmeket, reliefeket és maketteket, a szobrászi gondolkodás folyamatát dokumentáló műtárgyakat foglal magába, melyekből később – adott esetben – nagyobb méretű művek készültek. Mellékletüként jelen vannak a munkafolyamatot kiegészítő tárgydarabok, alkatrészek, töredékek és gipsz negatívok. Bors alkotásaihoz még fényképek, újságcikkek, zsűri jegyzőkönyvek és Honty Márta munkásságát kísérő dokumentációk, textiltervek is tartoznak. Összességében a Bors Istvánhoz kapcsolódó műtermi anyag kb. 200 darab kisplasztikából áll. A tárgyak közül egyeseket – elsősorban a legkierleltebb darabokat – a művész bronzból vagy műanyagból korábban már kiöntötte, más esetekben a viaszból megformált darabok egy-egy ismert mű formavariációját képezik. Természetesen találhatók a hagyatékban olyan alkotások is, amelyek nem feltétlenül kielélt formájukkal, mint inkább gondolatindító ötlet-mivoltukban, asszociatív tartalmukban hatnak.

Bors István szobrászi munkásságában gyakran tapasztaljuk, hogy egy-egy gondolat sokféle formában és anyagban öltött alakot. Munkásságában gyakoriak az időbeli átnyúlások, és gyakran fordult elő, hogy egy-egy elképzelését ciklusokban, variációkban foglalta össze. Hosszú időn keresztül foglalkozott ugyanazzal a témával. A kiinduló ötleteit éveken, sőt évtizedeken keresztül dédelgette magában: elsősorban arra törekedett, hogy kielélt elképzelései köztéri művekben valósuljanak meg. Ezért eleinte csak viasz plasztikában létezett egy-egy mű vagy művariáns, ami sok évvel később kapott kész, időtálló – bronz vagy műanyag – formát. A múzeumi letét kisplasztikái tehát sok esetben a nagyméretű művek előzetes makettjeinek, formaterveinek is számítanak.

Bors István a szobrait nem faragta, hanem képlékeny anyagból modellezte olyan módon, hogy a formát közvetlenül agyagból vagy gipszből, leggyakrabban méhviaszból alakította ki. A múzeumi letét legnagyobb része is méhviaszból készült, ugyanis ez volt a Bors István által használt elsődleges kiinduló anyag. A makettek kisméretűek, és közvetlenül leolvasható róluk a művészi alakítás szerves folyamata. A munka során először „papírra rajzolta az elképzelését, kis fadestkára drótvázat erősített, begyújtotta a mécsesét és méhviaszt puhított. Halk zene és rádióműsor mellett rágyúrta a képlékeny anyagot a drótvázra. A hús, harminc centi magasra készülő szobor kellemes illatú, sárgásbarna színű testet kezdett ölteni. Az aprólékos részleteket felmelegített orvosi szikével formázta meg”⁴ – jelenítette meg e folyamatot a szemtanú. A viasz kisplasztikák nagyszámú variációi és a variációsorok időbeli elsőbbsége nem jelenti azt, hogy Bors ne gondolta volna őket kész, autentikus, művészi értékkel bíró alkotásoknak. Kidolgozottságuk, a művész által készített, gondos patinázásuk arra utal, hogy egyenértékűnek tartotta őket más, időállóbb anyagból készülő plasztikájával. Egy alkalommal arról beszélt,

hogy szívesen ki is állítaná őket, csupán a szobrok sérülékenysége akadályozta meg őt ebben. Mindig a plasztikában megfogalmazott tartalom volt a lényeges számára.⁵ A makettek másik alapanyaga a gipsz, amely a viaszhoz hasonlóan sérülékeny matéria. E puha, könnyen alakítható és így ideiglenesnek szánt anyagok komoly problémát okoznak a hagyaték gondozásában, ugyanis a műtermi kollekciónban több olyan – jobbára viasz – töredék van, amely kiegészítésre szorul. A sérült műtárgyakat – amennyiben a szobrászi elgondolás rekonstruálható – a meglévő részdarabokból kell újra összeállítani. A jövőbeli rekonstrukcióhoz lehetőséget nyújt az a tény, hogy a múzeum e töredékes tárgydarabokat is megőrzi.

Bors István műtermében, a műtárgyak között olyan, a művész által gyűjtött mesterséges és természeti tárgyak is találhatóak – korhadt fatörzsek, kövek és kavicsok, kovácsoltvas szerszámelemek –, amit feltehetően inspirációként használt az organikus, szerves formák megalkotása során. Egy ilyen „talált műtermi tárgyat” egy szüette fadarabot a művész posztamentumra is helyezett.

A Vaszary Képtárban illetve a múzeumban elhelyezett kétféle gyűjtemény egyes darabjai egymásra épülő és egymást kiegészítő kollekciónak képeznek, melyek vizsgálatok a rajzoktól, mint első megfogalmazásoktól a szoborterveken és plasztikai variációkon át az érett művekig jutunk el. Összességükben a művész életét átfogó 50 alkotói év plasztikai kísérletei. E sokféle tárgycsoport segíti az életmű kibontását a művész legkorábbi, főiskolai tanulmányi időszakától kezdve a haláláig. Jelen tanulmány a múzeumi letét elsődleges felmérését tartalmazza, melyben adatokkal és részben fotókkal dokumentáljuk azokat a műveket, amelyek kiemelkedő daraboknak számítanak. Néhány ezek közül sérült vagy hiányos, a leírásban ezt a tényt jelezzük. Az egyes műveket az életműben elfoglalt időbeli helyük és a témakörük alapján csoportosítottuk ciklusokba. A tanulmányban kiemeltünk bizonyos motívumköröket, melyek stilisztikailag behatárolható kifejezőmódokat képviselnek, és az életmű alakulását meghatározóan befolyásolták. Ugyanakkor itt jelezzük, hogy az elemzett tárgycsoportok nem ölelik fel a Bors életmű rendkívül differenciált tematikáját.

Korai művek

Bors eredetileg sportolónak készült: ő maga mondja, hogy a korcsolyázás iránti szenvedélye terelte abba az irányba, hogy szobrokat kezdett el készíteni. „Sportolni szerettem volna abban az időben, és eszembe nem jutott, hogy a Képző Gimnáziumba menjek. Lehetetlen egy alak voltam ekként, s ettől a perctől kezdve Gerő Kazi⁶ megsértődött – és többé soha az életemben nem mentem szakkörbe. Aztán eltelt több mint négy év, és

5 Tüskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 614. o.

6 Bors István Kaposvárott végezte alapfokú tanulmányait a Balázs János Képzőművészeti Szakkörben, amelyet Gerő Kázmér festőművész vezetett. (Büssü, 1920. május 16. – Kaposvár, 1988. december 5.)

4 Horváth János: Pietá. In memoriam Bors István. Somogy, 2003. szept-okt. 471. o.

akkor beleszerettem a korcsolyázásba. De hát hogy lehetett korcsolyázni Kaposváron? Akkor azért voltak még telek s jégpálya is, s én elkezdtem korcsolyázó, idézőjelbe téve: szobrokat csinálni. Megvannak ezek. S akkor kezdtem gondolkodni azon, hogy valami ilyen irányba kellene mozdulnom. Csak annyit tudtam, hogy az Iparművészeti Főiskolára lehet jelentkezni kerámia szakra. Nemes egyszerűséggel oda jelentkeztem.⁷ Tizennyolc éves korában, az Iparművészeti Főiskolára történő jelentkezés idején készült a Korcsolyázók c. munka – az első fiatalkori plasztika, amely a szocialista realizmus, Vera Muhina ismert művének szokványos beállításában készült (1955–56, sérült, gipsz, 23×21×10 cm). Ez volt a kiindulópont.

A Bors István felfogását elsődlegesen befolyásoló művészi tanulmányokat az 1956–1961 között elvégzett Magyar Iparművészeti Főiskola és az ott töltött évek hozták. A döntő impulzusokat mesterétől, Borsos Miklóstól kapta. Valószínűleg ebből az időből származik az a két lemezdomborítás, amelyek még jellegzetes főiskolai műtermi beállítások (1. ábra). Az alakok tanulmány jellegűek, egy kezdő fiatal művész szárnypróbálgatásai, melyben felmérhetjük, hogy a főiskolán megtanulta az összefogó, tömör formaadást, a redukált fogalmazást és a komponálás alapsabályait.

A tanultak önálló invenciójú művekben történő összegzésére, majd saját művészi nyelvének kialakítására a főiskola után, Kaposvárra történő visszaköltözésekor volt lehetősége. Bors István saját maga számára legfontosabb feladatként nagyméretű köztéri szobrok készítését tűzte ki, ezt tekintette a szobrászművészet legkomolyabb feladatának. A korszak a monumentális szobrászat virágkora volt Magyarországon.⁸ 1956 után a konszolidációra törekvő Kádár-éra komolyan vette az ország képzőművészeti kulturáltságának "alkotásokon keresztül történő emelésének" kötelezettségét: az új szocialista művészetpolitika lényegében a köztéri alkotásokon keresztül jutott el a közönségig. A közterekre kikerülő művek száma mindenütt robbanásszerűen nőtt az országban: az 50-es évek művészeti pangása után Kaposváron a 60-as években 21 db, a 70-es években 22 db, míg a 80-as években 27 db köztéri plasztika került felállításra. Bors István hitt a szobrászat közösségi funkciójában, a szobor kollektív üzenetet közvetítő erejében, aminek legerősebb megnyilatkozása elsősorban a nyilvános tereken valósulhatott meg. Abban a reményben végezte a főiskolát, hogy monumentális alkotásai a köztereket fogják díszíteni. Kisplasztikáit e nagyobb kompozíciók előtanulmányaiként, vázlataiként készítette, és arra törekedett, hogy nagyobb léptékben is megvalósulhassanak. (Azokat a szobrászkollégáit, akik munkásságában a kisebb méretek domináltak és kizárólag intim művek megalkotására törekedtek, ironikusan „kispasztikusoknak” nevezte.)⁹ Első nagyobb méretű munkái mégis sok nehézség árán készülhettek

el: mestere főiskoláról való távozása után diplomamunkájának fogadtatása is szerencsétlenül sikerült.¹⁰ Mint mondta: önkéntes száműzetésbe menekült: a főiskola utolsó évében visszajött a családjához Kaposvárra. „Én nem azért jöttem haza, mert ez volt lelkem minden öhajjtása, hanem mert Borsos eltávolítása után beszűkültek a lehetőségeim, mint a dominó: összedőltek. S maradt Kaposvár.”¹¹

Archaikus hatások: korék és kuroszok

Bors István visszaemlékezései során gyakran hivatkozott mesterére, Borsos Miklósról. Az ő útmutatásai nyomán figyelt fel az archaikus kultúrára, elsősorban a Mediterráneum karcsú szépséget megőrkítő, nyúlánké plasztikai világára.¹² Elsőként 1962-ben volt lehetősége elutazni egy görögországi tanulmányútra, amely rendkívüli hatást gyakorolt rá: fiatalkori műveinek legfontosabb inspirációit innen vette.¹³ Csodálta a görög kultúrát és művészetet: műtermének állandó díszje volt a műkénéi leletekből ismert Agamemnon maszk-másolat és egy mezítelen görög ifjút ábrázoló ókori szobor reprodukciója, melyeket görögországi utazásakor szerzett be. Legkedvesebb filmje a Zorba a görög c. film volt, amelynek dévaj virtusú tánca mindig felébresztette virágos kedvét.¹⁴

A főiskola után első munkái tehát a görög archaikus művészet ihletésére készültek szobrok voltak. Legelső köztéri pályázatához, a kaposvári Csiky Gergely Színház mellé állítandó, művészetet szimbolizáló allegorikus szoborhoz egy korét, azaz egy archaikus, fiatal, álló női alakot tervezett.¹⁵ Az egykori pályázat feltételezett terve a műtermi anyagban található. Az erősen stilizált, enyhén groteszk nőalak – egy áramvonalas leegyszerűsített idol – nyilvánvalóan az égei-tengeri kultúrák ihletésére készült (2. ábra). Bors Istvánt hidegen hagyta a klasszikus görög művészet: nem szerette a kiérlelt, klasszicizáló formákat, és az eszményítő szándék is távol állt tőle. Közelebb állt hozzá e kultúra kialakulásának kezdeti időszaka, az i. e. 8–6. században uralkodó archaikus művészet. A görög ébredés korából Bors Istvánt a szobrászi alakítás összességében stilizált, ugyanakkor a részletekben valóság felé közelítő szándéka, a felfogás puritán eszköztelensége ragadta meg. Ekkoriban a művészi formanyelv szinte még botladozó, esetenként ügyetlen, de a kifejezés

7 Bors István. Bors István szobrászművésszel művészi pályájáról beszélget Sümegi György, Pécs, 1998. 7. o.

8 Wehner Tibor: Bevezető. In: Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez 1962-1966. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Bp., 2002.

9 Horváth János művészettörténész, festőművész közlése

10 „Újvári Béla akkor lsten volt. Akkor még nem volt Lektorátus, csak Alap és Újvári egyszemélyben volt mindennek a lektora: festőknek, keramikusoknak, szobrászoknak. A diplomavédésemkor úgy szólt hozzá a munkához, hogy agyém, hogy én csikót csináltam az amerikai követség belső udvarára. Kifejtette: ez képtelenség, ez nem korszerű, mivel akkor volt a traktor-éra: az kell, nem kell már ide a ló. Az korszerűtlen, s én ezért reménytelen eset vagyok.” Bors István. Bors István szobrászművésszel művészi pályájáról beszélget Sümegi György, Bors István. Pécs, 1998. 9. o.

11 U.o. 8. o.

12 U.o. 8. o.

13 Tüskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 618. o.

14 Horváth János: Pieta. In: memoria Bors István. Somogy, 2003. szept.-okt. 471.o.

15 A pályázat nyertese Marton László volt. (Nő hárfával, 1963, Színház park)

nyers ereje és koncentrátsága átütő erejű. Bors a naturális megfogalmazás helyett figuráiban a nyújtott arányokat részesítette előnyben: valamennyi emberalakja törékeny, kamaszosan nyúlánk arányú, ünneplésen frontális beállással. A görög korék és kuroszok ugyanúgy, mint a krétai kultúra jellegzetes bika alakjai a 60-es évektől egészen a 90-es évekig készített köztéri munkáin is vissza-visszatérnek.

Az archaikus kor idézeteivel foglalkozó művek sorába tartozik a Halat tartó fiú (1965. viasz, 29×11×4,5 cm). A Balatonföldváron felállított köztéri plasztika elgondolása, illetve ennek formavariációi később a Jó pásztor-kompozíciókban térnek vissza.¹⁶ E típus időben legkésőbbi megfogalmazása látható a Kaposvári Egyetem számára készített, 1992-es Égtájak c. köztéri művében is. A kurosz alakokat formáló viaszszobor-variációk a letéti anyagban is megtalálhatók (Kurosz, 1983. viasz, 10,5 cm; Bika, viasz, 22×24×5 cm). Az archaikus hatásokat ötvöző plasztikák egyúttal már jelzik azt a különbséget is, ami Bors Istvánt mesterétől, Boros Miklóstól megkülönbözteti. Míg Borsnál a Mediterráneum az antik szépségesség új típusú, modern-kori megtestesülése, Borsnál emberi és morális példázat. Az Égtájakban megfogalmazott Kelet-Nyugat, Észak-Dél ellentét-párjaiban a tartás, a méltóság, a kiállás képességét, erkölcsi magatartását szimbolizálják az antik világ megidézt, archaizáló alakjai.

Bors István egyik legkorábbi plasztikája a Siremlék 1961-ből való, a mű gipsz makettje a letét része (1961. viasz, 51×9×7 cm).¹⁷ A kétalakos kompozíció egy vertikális és egy horizontális alak egybekapcsolásából alakult ki.¹⁸ Már ezen az emlékművön megjelenik Bors István későbbi szoborterveinek egy jellegzetessége, mely az alakok téri kapcsolódását nem az egymásba fonódó plasztikus formák tömeghatásával, hanem additív egymás mellé rendelésükkel oldja meg. Szoborkompozíciói gyakran épített jellegűek, ez a törekvés különösen a 70–80-as évek architektúráis anti-emlékműveiben bontakozik ki. A több alak egymás mellé rendelése miatt a 60-as években elgondolásait a különféle bíráló bizottságok – a téri szituációt hiányolva – nem fogadták el. Hasonló probléma merült fel az első, ténylegesen felállított köztéri plasztikája kapcsán is. A Fiú kecskével című alkotást 1963-ban állították fel Veszprémben, az újonnan épített Kiss Lajos lakótelepre. A mű elsődleges variációja a Rippl-Rónai Múzeum letéti anyagában

található (3. ábra).¹⁹ A végleges változatig tartó átalakulás folyamatát zsűri jegyzőkönyvek dokumentumai mutatják. A pályázati kiírásban eredetileg egyalakos szoborról volt szó, amit Bors önkényesen kétfigurásra változtatott. Elképzelése nem tetszett a Pátzay Pált, Somogyi Józsefet és Bernáth Aurélt felvonultató bíráló bizottságnak. A jegyzőkönyv szerint Pátzay azt fogalmazta meg, hogy: „A szobor humoros érzésből fakad. Ezt a humort azonban a közönség folytatná”, tehát alapvetően kifogásolták, a két alak elhelyezését, ahol az állat a fiú lába közül ugrik előre.²⁰ A bizottság újra az egyalakos szobrot javasolta megvalósításra, de a beruházó fél és az építész ragaszkodott a kétalakos változathoz.

A fiatal, karcsú, nyúlánk fiúfigurák – gyakran a megrendelők igényétől függően – Bors világának visszatérő szereplői. Gyakran keres olyan összekapcsolást, ahol átlós irányba komponálva lendületesen ellenpontozhatta az alakokat. A Fiú kecskével formarendjéhez hasonló elgondolást valósított meg a Játszó fiúk viasz makettjében is (1970. viasz, sérült, 11×13×9 cm). A végleges változat 1970-ben került felállításra Kaposváron, de a plasztika kiinduló ötlete a 60-as évekből származik. A két fiú egymásba kapcsolt alakja a korábbiakhoz képest bonyolultabb téri szituációt jelentett meg. A nyújtott formák átlós irányban kapcsolódnak egymásba, és egy feszültséggel teli, ellentétes irányba húzó bonyolult téri helyzetet mutatnak be. A plasztika tömeghatása helyett itt is az áttörésekben gazdag sziluett-hatás érvényesült.

Torzók

Az emberi test különféle pozícióiban Bors soha nem kereste a konkrét narratívát. „Az én legnagyobb problémám, hogy annyi évszázad után ma minden áron a személyes jegyeket akarjuk kifejezni, és nem a lényegét.”²¹ A test ürügyén szobrainak sokkal inkább egy általános gondolati jelentést akart adni, ezért alapvetően az emberi alak, ezen belül az arányok, a kimerevített, szimbolikus mozdulatok foglalkoztatták. A 60-as évek közepén egy sereg kisplasztika készült a mozgás expresszív kifejezésével. Bors saját érett szobrászi felfogásának kidolgozásához legtöbbet Henry Moore alkotásaiból merített, akinek budapesti kiállítását először 1961-ben, majd 1967-ben láthatta.²² Henry Moore művészetének tanulságai

16 A Halászfű c. szobrot 1972-ben állították fel Balatonföldváron, eredeti helye a Községi Tanács épülete előtti tér volt, majd 1991-ben áthelyezték a hajóállomás közelében található Fesztivál térre.

17 A makett köztéri változata Siófokon található, és a Mártírsírató címet viselte. Az 1919. évi ellenforradalomban legyilkolt kommunista mártírok emlékére állították fel – eredetileg a Jókai parkban, majd a frekvenciát számító Hajóállomás közelében állt. A rendszer-váltás ideológiai hangsúlyváltásait a mű az új helyén sem tudta átvészelni, és 2001-ben a temetőbe került. A közelmúltban a fekvő alakot a színesfém-tolvajok ellopták.

18 Ugyanez a kompozíció megjelent egy későbbi, Kaposváron felállított Mártír emlékművön is 1970-ből.

19 A terv megvalósult szabadterei változata Veszprémben található, a Hóvirág lakótelepen. „Veszprémben akkor még olyan világ volt, hogy ott a püspöki palota mellett a gyönyörű mészkőszikláknál tényleg voltak kecskék. Ez engem megragadott és csináltam... egy szobrot. ... Ezen a szobron a fiú két lába közül ugrik ki a bakkecske. ... ahogy sündörögtek be a Művészeti Alap zsűritermébe, valaki azt mondta: nézd megb...! S akkor Laborcz Ferenc (a zsűrielnök, aki szerzetesként kezdte és szobrászként fejezte be) azt kérte, hogy változtassak annyit, hogy ez ne legyen ilyen. Végül is a fiú mellől ugrik ki a kecske.” (Bors István kiállítási katalógusa, szerk. Pinczehelyi Sándor, Pécs, 1998.)

20 Művészeti Bizottsági ülés, 1962. október 1. Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez 1962-1966. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Bp, 2022. 54. o.

21 Tüskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 618. o.

22 Henry Moore két, a 60-as években kiadott katalógusa található a hagyatékban, ezek közül az egyik az 1967-es budapesti kiállítás kiadványa

csaknem egy évtizedre szólóan befolyásolták alkotásait. Már az első pillanatra szembeszökő a hasonlóság Bors 60-as évek közepén készített alakjai és az angol szobrász művei között, de e hasonlóság csak a formakezelésen érződik. A nagy angol szobrász tipikus motívuma, a fekvő alak Bors István számára is számtalan variációs lehetőséget kínált: e tanulságait a mártír emlékművek elgondolásaiban kamatoztatta. Az alakokat ő is a végéig egyszerűsíti, és a mozgásukat pozitív és negatív formaelemek változatos, jellel csomósodó absztrakcióivá komponálja. A negatív tér, az üreg és a testen belüli hiány e torzók kiáltó jellegzetességei. A könyökére támaszkodó, jellegzetes Moore-i alak Borsnál azonban lényegi hangsúlyváltáson megy át: a magyar művész tanulsága az emberi testben sokkal inkább egy kelet-európai sors megtestesüléseit példázzák.

Bors férfitorzókként fogalmazta át a fekvő alakokat, és ez a tartalom szempontjából is meghatározó jelentésmódosulással járt. Az angol előképben – elsősorban nőalakokban – lekerekített lágyság, mozdulatlan szépség és időtlenség nyilatkozik meg. A magyar művész viszont szívesebben időz el a férfiéletre inkább jellemző zordabb mozzanatoknál és tartalmaknál: a harc, a vergődés, a tragikus megveretés, a drámai legyőzettség szimbolikus kifejezéseinél. Bors férfitorzói a láthatatlan erőkkal szemben képviselt küzdelmet, a testben megfogalmazott drámát, a belső életet és a néző által is megélhető tragédiát közvetítik. Jellemző adalék, hogy szobrásztanítványainak tanulságképpen szívesen szemléltette mondanivalóját Henry Moore szobrainak reprodukcióival. Egyik alkalommal a párizsi UNESCO palota előtt álló fekvő nőalak kapcsán fejtegette, hogy a mű legalább olyan jó lenne, ha az alaknak nem lenne feje.²³ Bors alakjainak csonkasága, a testrészek hiányai nem a természetes létezés, az időbeliség folyamatának, a magától érthetődő átalakulásnak, esetleg növekedésnek vagy visszafejlődésnek szeves kísérői, sokkal inkább egy ellentétes folyamat, a tragikus veszteség, a sérülés és megkínóztatás jegyei. Az életműben hangsúlyos szerepét betöltő bronz Memento kisebb méretű viasz variációi a téma expresszív megfogalmazásaiként vannak jelen a múzeumi letétben (4. ábra).²⁴ Bár e kisplasztikák részeleimeikben még naturalisak, egyben végtelenen tragikusak is: a görcsbe feszülő végtagok, mereven homorító test, a hátravetett fején üreggé formált szájnylás, nem utolsósorban a viaszfelület rücskös csomósodása, felületi egyenetlensége is a tragikusan kínzó tartalmakat erősítik. A Memento III. kis méretű változatán első ízben jelenik meg a legyőzött mellett maga az ellenség: a szimbolikus értelmezhető sisakos katona és egy farkas fejű alak. A gonosz erők és a megkötözött jó ellentétpárjában első ízben ölt formát Bors István társadalomkritikai érzékenysége.

Új természetkép

A férfitorzók az Henry Moore által felvetett új plasztikai világnak csak az egyik változatát jelenítik meg. Az anyag és annak hiánya, ezen belül a pozitív és negatív formák egyensúlyi állapotának megteremtése egy további ciklusban fejlődik tovább 1963–67 között. E sorozat a Vízparti formák összefoglaló nevet kapta, de konkrét kiindulópontként nem a természetélmény szolgált Bors István számára. Erre az is bizonyíték, hogy a sorozat egyedülálló az életműben, a címben hivatkozott konkrét természetélmény sem közvetlen, sem közvetett formában nem tért vissza az életműben. A téri formák egy szürreális gondolat megtestesülései voltak, melyek elsőként nem plasztikában, hanem rajzban készültek el. Bors a műterem falára nagyméretű csomagolópapírokat ragasztott fel, és szénnel hatalmas ívű, egymásba forduló pozitív-negatív formákat kezdett kialakítani. A rajzokban elinduló képi világ egyfajta markáns formakeresési törekvést jelzett, amelyet a későbbiekben a plasztikus formába-foglalás követett. A szürreális térformákat a rajzok után formázta meg viaszban.²⁵ Súlyos, organikus alakzatok hömpölyögnek bennük – egyfajta, felfelé áramló mozgás sajátos képleteiként.

A sorozat minden egyes darabja egy-egy vertikális, oszlopszerű forma. A középső tengely körül indákból, levelekből álló organikus alakzat növekszik, de mindenféle konkrét utalás nélkül. Bors számára a Moore-i szabad örvénylésű plasztikus forma játékának belső átértelmezése: „Régen például azt mondták: negatív forma ott keletkezik, ahol két pozitív forma találkozik. De jött Henry Moore, s azóta tudjuk, hogy negatív forma akkor keletkezik, ha csinálók. Ez számos példával igazolható. Negatív forma keletkezik, ha például vágok egy lyukat egy szobron. Ez a felismerés átlépés volt a palánkon. Vízparti térformáimmal én is valami hasonlót akartam kikísérletezni.”²⁶ A szobrok tömeghatása itt is elenyésző, Bors István hajlékony „indák” és teknős alakú, héj-szerű formák kölcsönhatásából készíti e törékeny, karcsú látomásokat. A Vízparti variációknak két típusa született meg: egyik nyitott, áttört, a másik zárt, kettős héjú, burokkal körülvett szürreális forma, melynek lyukszerű hézagaiból furcsa növekmények, tüskék, szarvak „türemkednek” ki (5. és 6. ábra).

A nyitott oszlopok függőleges tengelyét vízszintes, korongszerű tagolások osztják különböző „szintekre”. Egy-egy formacsoport 3, esetleg 4 egységből épül fel. Óhatatlan az antropomorf formákra utalás: lábazat, törzs és fejrész is érzékelhető rajtuk, mindenféle konkrét utalás nélkül. Az antropomorf – esetenként zoomorf utalás az oszlopok tetején megjelenő szarvacskákból is nyilvánvaló. Felfelé áramló forgó hatású mozgásokat imitálnak, a kifelé hajó és befelé szűkülő hullámváz egy ritmikus „térháló” teremt maga körül légies, áttört vonalritmusokból. A „zártabb oszlopok” esetében a növényi asszociációk tűnnek kézenfekvőnek. A sorozat

23 Horváth János Milán, Bors István szobrász körének tanítványa közlése, 2012.

24 Köztéri változatát Memento címmel 1983-ban állították fel Székesfehérváron Cseh István nyugalmazott tanár adományaként, és a náci és nyilas terror zsidó származású áldozatainak állít emléket. A művet 2001-ben eredeti helyéről, a Rózsaligetből helyezték át mai helyére, két házior közötti kis parkba a Prohászka útra.

25 Horváth János Milán, Bors István szobrász körének tanítványa közlése, 2012.

26 Tüskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 617. o.

onnan kapta a nevét, hogy Bors István eredetileg a Balaton partján felállítandó négy méteres térplasztikákban gondolkodott, „de a 60-as években nem lehetett szó arról, hogy absztrakt térformát ekkora méretben felállítsanak”.²⁷

Az absztrakció a szobrászatban szinte lehetetlennek tűnt a 60-as évek közepén: a természetelvű ábrázolás épp hogy megszabadult a nem is oly régi szocialista realizmus béklyójából. E látványcentrikus formanyelv a fiatal művészek szemében erősen kompromittálódott. Bors fokozatosan, az archaikus kultúrák tapasztalatain okulva távolodott el a természetelvű ábrázolástól, és ebben a Vízparti formák egy fontos fejezetet képviselt. A megtalált új kifejezésben Bors a régóta keresett, elvontabb és egyetemesebb értelmet találta meg a maga számára. Az egyetemesség igénye, az általános vonatkozások keresése terelték kifejezőmódját az elvont, összegző szemlélethez. Ezért a kiinduló motívum sem a természet konkrét egységeit kívánta leképezni, sokkal inkább egy absztrakt természetképzet elvont jelképe kívánt lenni.

Nagy Ildikó utal e szobrok lelki vonatkozásaira, és kiemeli, hogy játékosan csúfondáros jellegük miatt egyedülálló az a felszabadultság, ami sugárzik belőlük. Véleményünk szerint a magánéleti vonatkozások hozzájárulhattak a sorozat megszületéséhez. 1960-as évek első fele Bors István életében egy fontos időszak: ekkor alapít családot. Párja Honty Márta²⁸ az Iparművészeti Főiskola elvégzése után követi Bors Istvánt és leköltözött hozzá Kaposvárra. Alkotói tevékenységüket viszonylag szerencsés körülmények közt kezdhették, mert műteremhez jutottak. Házasságukat 1965-ben gyermekáldás, Katalin lányuk születése kísérte. Bors rendkívül aktív időszakát éli, tanít és rengeteget dolgozik. Az ifjú házasember vitalitással teli életenergiái szűréseket tartalmazó tárgyakként rögzültek az oszlopszerű alakzatokban. Rokonai megvannak mind a magyar, mind a nemzetközi művészetben.

Legkézenfekvőbb Bors István Vízparti formáihoz a totemoszlop-hasonlat: az egy tömbben kifaragott totemoszlop az észak-amerikai indián kultúrákban összekötőként funkcionál misztikus égi, esetleg természeti erők és a föld között. Egyes részleteik gyakran utalnak az állatszerű formákra, és e szellemvilág megtestesülését szolgálva kifejezetten spirituális szerepük van. Nincs nyoma annak, hogy Bors István az észak-amerikai indiánok kultúrájához bármilyen tudatos módon nyúlt volna vissza, de áttételes módon, ösztönösen dolgozhatott benne az asszociáció: bizonyosság erre az életmű későbbi korszakaiban oly hangsúlyosan felbukkanó szárnyasoszlop-motívum, és más, az oszlop-motívumban megjelenő spiritualitás egyéb megtestesülései.

Család-variációk

Általában véve elmondható, hogy Bors István az alkotásaiban ritkán engedte át magát a személyes sors, a családi boldogság és általában a magánélet ábrázolásának. Az életműben azonban létezik egy sorozat,

amely mégis ezek közé tartozik. A házasság korai évei, felesége terhességének hónapjai és leányuk megszületése Bors István szobrászatában több olyan kisplasztikát eredményezett, amelyet a családi élet, pontosabban leányuk születése ihletett. Bors szemérmes volt mindenféle magántermészetű dologban, és a magánélet eseményei ezután már soha többé nem jelentek meg alkotásaiban. A 60-as évek közepén megmintázott, személyes ihletettséggű madonna-variációkat sem tette konkrétá, mert a témában az általános vonatkozások érdekelték. Úgy tűnik, a művész játékos kedvű formavariációk, vázlatok sokaságával kísérletezett, amelynek végeredménye beépült az életműbe, és végül a Család illetve a Szarkofág c. kiérlelt plasztikai sorozatban zárt.

Az Anya-gyermek motívum vázlataiban egymástól alapvetően különböző megoldásokat találunk. Egyes darabokban a tömeghatás, másokban a szobor és a tér kapcsolata, ismét másokban a sziluett, a nyílásokkal áttört forma érdekli a művészt, attól függően, hogy milyen lehetőséget látott két alak összekapcsolásának szobrászi problémájára. A téma megjelent égetett agyagba áttűtetve is: ebben az esetben némiképp egy konvencionális megoldás, a súlyos tömbök, a masszív plasztikus formák dominálnak. Ez a típus a magyar szobrászat tradíciójában rendkívül erőteljes, és különösképpen Medgyessy Ferenc szobraiból ismert (Fekvő anya gyermekkel, terrakotta, 5,5×11×4,5 cm). Másrészről létezik Borsnál a megfogalmazásnak egy expresszív változata is és van a tektonikus szerkezetet vizsgáló illetve a részletek kapcsolódását homorú és domború formákkal, áttörésekkel megvalósító változat is (7. ábra). Bár a kisplasztikák keletkezése sorrendje nem ismert, valamilyen 60-as évek közepéből származnak, és egy gondolatkör szobrászilag alapos körüljárását jelentik.

A szobrászi életmű fejlődésének belső logikájából úgy tűnik, az egyes variációk lépésenként szakadtak el a természetes formáktól, és az egyre könnyedebb, légesebb és stilizáltabb alakzatok felé nyitnak: Henry Moore lágyabb plasztikáinak hatása még e művekben érhető leginkább tetten. Az asszonyok általában kétféle pozíciót vesznek fel: az egyikben fekvő, a másikban jellegzetesen ülő a testhelyzet. A fekvő alakok sorozatának kompozíciós sémája nagyon hasonló: fél könyökére támaszkodó, fekvő asszonyalakot látunk, amely félig oldalára fordulva öleli magához gyermekét. Lábát felhúzza, ezáltal támaszt nyújt, és egyúttal öblöt is képez a védendő gyermek számára. Míg a test íves, hullámos formái hangsúlyosak, a fejek minden esetben jelzésszerűek. A nő jellegzetesen Moore-i alaptípus, főként a termékenység szimbóluma: a formák egymásból születnek vagy egymásra válaszolnak, és az átölelés, védelmezés mozdulata válik kiemelt szobrászi gesztussá. Az odafordulás során a test eltorzul: e torzulás aszimmetrikus önkényét Bors a felhúzott lábakkal vagy az alsótest hangsúlyával ellensúlyozza. A Moore-féle pozitív és negatív forma változatos, ugyanakkor kiegyensúlyozott asszimetriájával, a plasztika kontúrjainak ritmikus harmóniájával teremti meg a zárt egyensúlyi állapotot.

²⁷ Nagy Ildikó: Bors István kiállítása elé. Bors István, Pécs, 1998. 4. o.

²⁸ Honty Márta textilművészként végzett az Iparművészeti Főiskolán

Az ülő és fekvő alakok idővel egyre stilizáltabbak lesznek, egyre fontosabbak a ritmusok, a formákat határoló, kiemelő erővonalak, melyek a sorozat kifutásában már teljesen absztrakt jelekké váltak. A letéti anyag egyik legjellegzetesebb példájában a tömörszerűség mellett felerősödik a formát határoló, dekoratív kontúr, mely változatos, vízszintes-függőleges ritmusokban jut érvényre. Az egyre inkább összefogó háttért képező anya homorú testfelületén relief-szerű jellé stilizálódik a gyermeket megjelenítő pozitív formaelem (8. ábra). E stilizáló törekvés legelvontabb variációjában a test egy architektonikusan felépülő félabsztrakt plasztika, amely őrzi a fekvő kompozíciók megoldásait: a felhúzott láb és a testhez hajtott, de könyökben behajlított kar zárt formáját (Stilizált fekvő alak, viasz, 4,5×10,5×2,5 cm). E plasztikai megoldások architektúrával való összekapcsolása jelent meg érett formában az 1966-os Család és Szarkofág bronzba öntött sorozatában, illetve az 1970-es Szigliget formanyelvén is.

Pieta-variációk

A Család és Madonna variációk után a 60-as évek második felétől egy új motívum jelentkezett Bors munkásságában. A Pieta téma felbukkanásának oka egyelőre nem tisztázott: nem tudni, milyen megfontolások fordították ebbe az irányba a művész figyelmét. Bors nem volt vallásos ember, szakrális élmények nem mozgatták.²⁹ A család történetében sem tudunk olyan mozzanatról, ami a gyász gondolatát hozta volna előtérbe. Így elképzelhető, hogy a műcsoport a Család sorozat egyfajta továbbgondolásának tekinthető, melyben Bors tovább folytatta a szobrászat archetipikus motívumainak feldolgozását. A termékenység és a születést szimbolizáló anya-gyermek téma ellenpontjának tekinthető ezúttal a Pieta motívum, amely az egyetemes emberi sors történet másik oldalát, a halál, a gyász és a siratás tragédiáját dolgozza fel. A fájdalmas anya egy archetipikus szimbólum, az egyetemes művészet és különösen a középkori vallásos művészet egyik legfontosabb témája. A korszak magyarországi művészetében nem találunk hasonló művet. A Pieta sorozatában Bors az emberi kiszolgáltatottságot, a szenvedést és a pokoli kint emeli egy drámai vízió megtestesülésévé. A művész keveset beszélt arról, hogy milyen konkrét élmények irányították erre a figyelmét, de amit említ az is ez utóbbi értelmezést erősíti meg: „Minden tisztességes szobrász csinált piétákat. Az elesett emberekkel való együttérzés jelenik meg ezekben a szobrokban. A kiszolgáltatottság, a szenvedés, a pokol. Miért van ez? Ami miatt van, azt kellene megszüntetni. Az élet a jó és a rossz közötti küzdelem.”³⁰

Hazai előképek híján a Pieta vázlatok igazi kiindulópontja Michelangelo Pietája, a világ egyik legismertebb alkotása. Az érett reneszánsz, a cinquecento szobrászának emblemikus erejű remekműve sok művészt megihletett.

Bors István kiindulópontként használta a Michelangelo-i kompozíciót, az ülő Mária és az ölében fekvő, hátracsukló fejrel ábrázolt, halott Krisztus két, egymást kiegészítő, szervesen egymáshoz tartozó alakját. A firenzei mester az alakok összekapcsolásában elemi ellentétekre épít: a függőlegesen és vízszintesen elhelyezett testek ülő illetve fekvő pozíciója, a drapériába burkolt és a mezítelen, az élő és az élettelen, a nő és a férfi sajátos ellentétpárjai kapcsolódnak bennük egymáshoz. Bors az átértelmezés során az ellenpontok egy részét kiiktatta a művéből. Először a nemre, életkorra, öltözékre és konkrét testformára vonatkozó természetes utalásokat száműzi, és a szereplőket emblemaszerű, tömör jellé, absztrakt formává alakítja. A plasztika első változatában a két figura még egyértelműen felismerhető: a hátracsukló fej az expresszivitás fokozása érdekében korábban is alkalmazott megoldás. A fejek testhez képest megadott méretaránya jelentéktelen, arcuk nincs az alakoknak, és ami a kompozícióban kiemelődik, az maga sérülékeny, sebzett test. A művész sehol nem alkalmaz sima felületeket, mindenütt a barázdált, karcolt, képzetes sebek által gyötört faktúra uralkodik, legyen az anya vagy Krisztus teste. A hajlatjelző karcolások és térdközti drapéria olyan természetes részletekre történő utalások, amelyeket később már kiiktat a művész (Pieta I., 1966. viasz, 19×13×9 cm).

A Pieta-variációk első felvetéseit további, egyre stilizáltabb változatok követték.³¹ Az új és újabb darabok már csak áttételesen utalnak az eredetire: a Madonna egy homorú síkból képezett lapos forma, amelyből csak a kar vézna nyúlánya „lóg” ki, míg a fekvő figura sebzett teste, csenevész lábai, mellkasának horpadása az enyészet pusztításának jeleit hordozza magán. A végtagok csonkák, a részlemek eltűnnek. Léteznek olyan megoldások, amelyeket Bors az expresszivitás fokozása, a drámai kifejezés felé fejleszt (9. ábra). Más darabokon nem a tragikus csonkoltság és „borzolt” felületkezelés, hanem a két figura egymáshoz kapcsolása, az összehangolás különféle módjai foglalkoztatják. Az érzéki módon „texturált” felületektől fokozatosan eltávolodva absztrakt jellé változnak a formák. Az átmenet egyik érdekes pillanatát ragadhatjuk meg a Pieta kompozíciók egyik résztvevőjét, az anyát külön megörökítő tanulmányon. Egyes részleteket meglepően játékos fantáziával old meg a művész: az oldalra hajló fej végletéig stilizált, a haj lelóg, a végtagok még megvannak, de már csak nyúlányszerű jelzések. Bors a tragikus kifejezést egy groteszk szürreális gesztusban oldja fel. A hatalmasra felnagyított, lesimitott felsőtest lapos hasáb-forma, amely geometrikus és organikus is egyszerre. A végtagok vékony nyúlványai inkább szerves növekmények, mint csonka elsatnyulások (10. ábra). A két alak együttese a következő változatokon hasonlóan redukálódik, a konkrét, felismerhető alakok elvont, szürreálisan absztrakt jelekké válnak, ahol a kapcsolódás, az egymásra építettség és az organikus szerkezet dominál.

29 Tüskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 615. o.

30 Horányi Barna: A szobrász maszkja, Somogyi Néplap, 1988. október 1.

31 Nagy Ildikó: Pieták, Dózsa-kereszték, Státusszimbólumok, Művészet, 1975. október, 10. szám, 4. o.

A korábbi Család és a Pieták horizontális variációi egymáshoz hasonló kompozíciós elvben egyesülnek. A két alak összekapcsolása leggyakrabban egy befogadó, óvó, védelmező, gyakran homorú hátteret képező forma és egy ellentétes pozitív, vízszintes, tagolt formaelem találkoztatásával történik. A szabálytalan, eltorzított, formákból nagy sodrású, organikus ellentétek képződnek. A plasztikákban egy sajátos belső élet zajlik: az osztódó formák növekményei, nyúlványok elhaló csőkevényei a tágulás és összehúzódás, az összekapaszkodás és szétválás ábrázolt folyamatai lényegében a szerves élet viselkedésmódját imitálják (11. ábra). A szobor nem egy tömör és zárt plasztikus forma, hanem nyitott, gyakran nyílásokkal, „kapukkal” tagolt szerves képződmény. Henry Moore műveihez hasonlóan „a tér szabad áramlása valósul meg” bennük. Bors az angol mesterhez hasonlóan az emberi élet nagy törvényeit keresi. Így plasztikáinak egymásba játszó ritmusai a líra és dráma, harmónia és küzdelem, öröm és tragédia, élet és halál egymásba fonódó képleteit írják át, melynek alapvető formaelemei a szimmetrián belül érvényre jutó aszimmetria és a torzulás.

A szürrealis-absztrakt formaelemek 1967 körül új, ismét tárgyasuló formát öltenek Bors István művein. Ez a folyamat már a Moore-hatástól való elszakadást jelezte, és egy új stíluskorszakot nyitott művészetében. A Pieta variációk egyes részletei mechanikus gép-szerű, agráripari formákká módosultak: a végtagokon hangsúlyosan jelentek meg az ácsszeg- illetve ekevas-formák. Az 1966–67-ben születő darabokon egyre hangsúlyosabbak a kézműves iparosság tárgyi jelei.³² Krisztus testének metamorfózisát számos, a plasztikai tervekben is beazonosítható ekek és ácsszögek szürrealis kombinációja dokumentálja (Eke I., 1969. 6,5×13×7 cm, viasz; Eke IV., 1969. viasz, 6×10,5×4 cm). E váltás egyik jellegzetes darabja az Acél Pieta 1967-ből származik. A háromszögekből képezett gép-jellegű forma a korábbi kompozíciós elv alapján készült, de az anyaghasználatában és jellegében is tárgyasult (12. ábra).

Bálványok és keresztek

A szocialista iparosítás következtében hanyatló vidék, a pusztulásra ítélt falvak és egy egész eltűnő, archaikus paraszti kultúra megélésének tapasztalatait fogalmazták meg a 60-as évek új magyar filmjei, a szociográfok, a zenei kutatások, az akkoriban induló táncházmozgalom. A vidék iránti élénk érdeklődés benne volt a kor levegőjében: a tudományos és művészeti életben folytatott új társadalmi-szociográfiai kutatások a – még nyomokban rekonstruálható – paraszti világ megörökítését szolgálták. Divattá vált a néprajzi tárgyak gyűjtése és a képzőművészetben egyre többen fordultak a népművészet felé. A Somogy megyében meghatározó fiatal művészgeneráció alkotásaiban markáns vonulatot képezett az 1960-as évek második felétől a folklorisztikus ihletettség. Bors István felesége, Honty Márta, illetve

Weeber Klára, Szabados János és Szekeres Emil munkásságukban más-más módon, de reagáltak a hagyomány és korszerűség kihívására.³³

Bors István az egyik első volt nem csak a somogyi, hanem a magyar képzőművészek között is, akinek figyelme a paraszti élet különféle rekvizitumai, a népi tárgykultúra és a folklór felé fordult. Nem a tradicionális folklorizmus 19. századi, romantikus esztétikája nyomán fogalmazta meg művészi elképzeléseit.³⁴ A vidéki és az agráripari tárgyakban megtestesülő paraszti élet, továbbá ennek kapcsán egy tágon értelmezett archaizmus válik központi gondolatává, fő ihlető forrásává. Aparaszi tárgyvilág megjelenése, a fém használata, illetve a kovácsoltvas tárgyi formákra utalás szemléletének átalakulását jelzi a 60-as évek második felétől, és ezeket több absztrakt és szürrealis sorozatban idézte meg. „A régi kismesterségeknek, a bognároknak, kovácsoknak állítottam emléket. Minden meghal. Arra gondoltam, ezeknek az utolsó szikráit még össze kéne kötni egy csokorba. Ezek somogyi szobrok. Ide valók, innen gyökereznek, táplálkoznak. Úgy csinálók szobrot, mint a mesterember gereblyét, kaszát vagy kapát magának. Nem csinálók belőlük hatvanat. Csak annyit, amennyire a lelkiismeretemnek szüksége van.”³⁵ Az átmenet a Pieta variációk kovácsoltvas kézművesipari formáival indult el, és a Falu sorozat kétoldalas reliefjein teljesebb ki (13. ábra).

A Falu sorozat szélesen elnyúló, kétoldalas reliefjei – immár nem első ízben – teljesen eltávolodtak a hagyományos értelemben vett térplasztikától. Bors a 3 dimenziót birtokba vevő, tradicionális térplasztika helyett ismét egy végletekig stilizált, ezúttal vízszintes irányban hosszan elnyújtott térlátomást – talán egy falusi utca házsorainak szürrealisan absztrahált képét – emeli a kompozíció fő motívumává. Konkrét, tárgyas utalásokat nem találunk a plasztikákon, de architektúrális jellegük, a vízszintes-függőlegesen építkező formarend önkéntelenül eszünkbe juttatja a falusi utcatorok, ablakok, kerítések és kapuk tektonikus építkező szerkezeteit. A két fő nézet dekoratív rendjét egymás mellé helyezett pácaserű téri elemek, negatív, varrásöltést imitáló pácá-motívumok, kapcsok és pántok tagolják. A falusi utcai padok stilizált „lábazatai”, a kovácsoltvas pántok, fogantyúk elnagyoltan geometrizáló formaelemei ritmikusán előre ugranak, míg a síkban tartott, lapos háttér karcolatokban megismétli ugyanezt a látvány geometriát. Az új tárgyformákból Bors nem ready made-eket csinált: plasztikai formái stilizált idézetek, melyeket alapvetően szürrealis, asszociatív úton kapcsol egymáshoz utalásszerű módon. A plasztikusan előre nyúló formák részlemeiben őrzik a korábbi Pieta kompozíciók alapformáinak asszociatív emlékét, de az abban alkalmazott íves kontúrok érzelemelteli lírája ezúttal kiszámítottabb geometrikus renddé szerveződik. A Kétoldalas relief

33 Pap Gábor: Hagyomány és korszerűség, Kaposvár, 1975. Művészet, 1975. október, 11. o.

34 A folklorizmus alaptípusairól lsd. <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/548.html>; A magyarországi folklorizmus 1945-1975 közti szakaszának kutatási problémái

35 Horányi Barna: A szobrász maszkja, Somogy Néplap, 1988. október 1.

32 Nagy Ildikó: Pieták, Dózsa-keresztek, Státusszimbólumok, Művészet, 1975. október, 10. szám, 4.o.

és a Falu-variációk alapvetően szimmetriára hangolt, de azon belül aszimmetrikus ritmusokkal megteremtett egyensúly-állapotok, ahol az új formanyelvben a paraszti kézművesség eszközei újfajta erkölcsi jelképpé emelkednek (14. ábra).

Az archaikus paraszti világ nem csak a faluképek átirataiban jelentkezett. A 60-es évek végére, amikor a Bors egy archaikusabb szellemi dimenzió, az ősi magyar világkép tartalmai felé fordult, elsősorban a neofolklor avangarde gyökerei és a primitivizmus alakították világképét. Emellett folyamatosan egyensúlyozott az absztrakció és a figuratív kifejezés között, esetenként a két vonulat egymással párhuzamosan, vagy éppen egymásba fonódva jelent meg, amint azt a pogány kori hiedelemvilág fantasztikus maszkjainak, a népi babonák démonikus szereplőinek új átirataiban is tapasztaljuk.³⁶ A mitikus erővel felruházott ősisetség-fogalom, a bálványok és idolkok félig antropomorf, félig zoomorf, de mindenképpen elvont alakzatokként öltöttek testet egy új sorozatban (15. ábra). Mindhárom emberi sziluett egy végtelenségig leegyszerűsített oszlopszerű alapformában testet öltő idolk: testüket fából faragott teknőszerű héjak, pajzsok, „páncélok” alkotják, lábaik kovácsoltvas nyúlványszerű karmos formákból vannak, fejükön különböző sisakok, szarvak, tuskék. Bors népmesei, balladai elemeket, jelképes tartalmakat épített e bálványába. Mintha egy régi, titokzatos világból lépnének elénk a sötét erők harcosai, kissé félelmetesek, egyidejűleg humorosak is: az ősi pogány hitvilág olyan népmesei lényei, akik nyugtalanító, fenyegető erőket testesítenek meg, árthatnak, de alapvetően védelmező szerepük van. „Első bálványaim, a fa és kovácsoltvas bálványok, mind ezen kategóriába tartoznak: hogy Somogy, hogy táj, hogy emlékek.” ... Az igazi bálvány azért volt, hogy megvédjen a gonosztól.³⁷

A művész e megjegyzése két szempontból is érdekes: egyrészt segít értelmezni az alakokat, másrészt utal arra, hogy a szobrokban alkalmazott újszerű anyagpárosítás milyen ötletből eredt. A Bálványok a korábban kedvelt bronz helyett kovácsoltvasból és fából készültek: a művész egy hangsúlyosan tárgyiasuló formát is beemelt a paraszti kézművesség tárgykultúrájából, a teknőt, amelyet a kovácsoltvas fém alkatrészekkel kombinált össze. Hasonló kísérletet végzett 1970-ben Mikán, a halastó mellett felállított „Egy vadász emlékére” c. emlékoszlopában is. Ez utóbbi keletkezéséről így beszélt a művész: „Talán egy ősi vadász-szerszám asszociációját kelti. Nád, víz, erdő keretében áll. A vadászatot, a halászatot, az ősi mesterségeket szerettem volna földézni. Teknővájó cigányokkal faragtattam meg. Nem megbízásra született. Csak házi használatra. Amikor elkészült, az erdészet állata az anyagot, és kifizették a bérmunkát...”³⁸ Bors a korábban előszeretettel alkalmazott bronz anyagát ideiglenesen elhagyta, és a szellemi tartalmakban megidézett ősi világképhez

jobbá kapcsolódó, autentikusabb anyagokat keresett. A kovácsoltvas és a fa kombinációja a 60-as évek végi szobrászatban újszerű megoldás volt: egyidejű alkalmazásuk első ízben jelent meg a magyar szobrászatban. A kézműves mesterségek felidézése, anyagba iktatása egy újabb periódust eredményezett Bors művészetében. Az újszerű anyagkombináció Samu Géza és a Fás körös művészek által felerősített azon törekvések előfutárának tekinthető, amely a 70–80-as évekre bontakozhatott ki a magyar művészetben.

A Falu-sorozat variációi és a Bálványok hármasa Bors 70-es évek elején készülő új, monumentális sorozatában, a fából és vasból összeállított, monumentális heroikus Dózsa-keresztekben formálódott a téma monumentális összefoglalásává. Ihletői az útszéli feszületek voltak. „Az előbb kérdezted a gyerekkori kötődéseket. Hát itt van egy ilyen emlék. Az útmenti feszületek. Amerre ment az ember, látta és olvasta: Állították ez meg ez... Úgy is hívom ezeket a szobraimat: útszéli keresztek. Azzal a különbséggel, hogy nálam nem a vallásos tartalom a fontos. Olyan keresztek ezek, ahol a drámaiság dominál. Régi mesterségek jelképeit, a hófogó sövények, a vesszőkosarak mintázatát, a kovácsnál kalapált szögek formáját építettem a szoborba.”³⁹ A Dózsa-keresztek Bors nagy léptékű új sorozata, amely immár a falusi élet használati tárgyait építi össze antropomorfizált alakzatokká. A plasztikába fogalmazott trip-tichonnak több más – esetenként későbbi – változata is létezik a múzeumi letétben, valamennyi formavariáció a gép és ember összekapcsolásának témájára készült (16. ábra). E plasztikák hangsúlyos eleme a hófogó sövény, ekevas, kovácsoltvas pántok kapcsok, gereblyék. Bors a hagyományos megmunkálás eljárásait használja, amikor az anyagot hajlítja, csapolja és összeilleszti, de a létrejövő mű egyértelműen elveszíti a tárgy korábbi funkcióját és műalkotássá nemesedik. A tárgyias utalások az asszociációkat, a mű érzelmi töltését, mitikus dimenzióját erősítik.

Bors a 70-es évek fordulóján válaszut elé kerül: folytatja-e a folklorisztikus ihletés nyomán felépülő plasztikai esztétikum kifejtését, vagy más, szintén aktuális problémák kifejtésére vállalkozik. A Dózsa-keresztek Bors István életművének egyik legfontosabb darabjait jelentik. Általuk eljutott mindazon gondolatok szintéziséhez, melyek a 60-as évek második felében a magyar társadalmat is foglalkoztatták. A művész nem kívánta a korban oly divatos népművészet útját választani – a dekoratív értékek az erkölcsi jelentés mellett mindig mellékesek elhanyagolhatók voltak számára. Ugyanakkor itt kell megemlíteni, hogy nem választotta a kortárs neoavangarde szobrászat, a tárgybeépítést előszeretettel használó pop és francia új realizmus útját sem. Kaposvárról nézve a magyar társadalom felemás, kádári modernizációja nem tudott olyan erővel hatni, mint a fővárosban: a modern civilizáció, a nagyváros által felvetett problémák nem foglalkoztatták, de nem is érinthették meg. A múlt felé fordulás egy sajátos módját választotta, amelyben kiaknázott minden általa megélt

36 Szabó Ildikó: Pieták, Dózsa-keresztek, Státusszimbólumok. Művészet, 1975. október, 4. o.

37 Sümegi György, Bors István. Pécs, 1998. 17. o.

38 Tuskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 615. o.

39 Tuskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 615. o.

és egyben megfogalmazható lehetőséget. Érezte, hogy új inspirációk felé kell tájékozódni, és erre a 70-es évek elején több új próbálkozást is látunk. Némelyik eljutott a monumentális köztéri plasztikában való kifejtésig, más darabokban nem, de mindegyik választás intermezzo volt Bors életművében.

Hibrid alakok

Átmeneti periódusként a gyermekrajzok fantázia-gazdag, ékítményekkel díszes, játékos világát fogalmazta szobraiba. Olyan nagy művészeket keresett ihlető forrásként, mint Paul Klee, Joan Miro vagy a kortárs művészetből Jean Dubuffet – bár ez utóbbi festő művei az ország zártsága miatt nem juthattak el hozzá. Először számtalan rajzban, majd plasztikákban is feldolgozta leányának rajzait. (Hold és madár, 1975.) Arajzok nyomán megfogalmazott naiv formanyelv újszerű megoldások alkalmazásához vezetett: a függesztett plasztikához. Sümegi György rámutat, hogy Bors a magyar szobrászat nyelvújítási kísérleteinek egyik előfutára, amelyet a Fás kör szobrászainak újszerű elgondolásai követtek (17. ábra).⁴⁰

Az idolk után egyre jobban felerősödött Bors műveiben groteszk iránti hajlam: egy egész sorozatnyi alakot készített. Ezek az – esetenként hibrid – ember-és állat-variációk hihetetlenül sokféle gondolatot, ötletmorzsát tartalmaznak. Vannak köztük meglepő ready made-ek (Köpenyes alak, 39,5 cm), groteszk karakterábrák, idézetek (Kialtó tarajos fej, viasz 13×6,5×2,5 cm) (18. ábra). Bors továbbra is többféle anyag társításával kísérletezik, és műveiben megjelennek az ipari és természetes technológiák által kínált anyagtipusok, pl. a fémháló, a fa és a szőr. Különös erővel jelentkeznek a stílusidézetek is, akár Picasso, de még erőteljesebben Alberto Giacometti hatása. A hangsúlyos vertikális formák és eltúlzott méretarányok, a túlméretezett fejek, orrok és alsótestek – tehát összességében a testi deformációk szurreális asszociációival dúsíja fel a művek szellemi dimenzióját. A torzulások megjelenítése során már nem a korábbi értelemben vett lírai-expresszív jelentéstartalmak felé mozdult el, sokkal inkább a szimbolikus jel-alkalmazás felé. Mindez további értelmezési tartományokat vont be Bors István művészetébe, amely a 60-as évek végi karakter sűrítmenyeket a következő periódushoz, a felerősödő társadalomkritikai korszakhoz köti (Bohóc, 1969, viasz, 35,5×7×6 cm, Álló férfi-portré, viasz, 25×5,5×5 cm).

Státuszportrék, szobor-architektúrák, anti- emlékművek

Bors István a 70-es évek elejétől egyre határozottabban fordult az aktuális társadalmi problémák felé. Ezzel az életmű sajátosan egyéni világképet felmutató legértékesebb periódusa kezdődött el, amely a művész pozícióját is meghatározza a magyar szobrászatban.

Érdeemes szólni azokról az évekről, amikor Bors Istvánban e gondolatok felerősödtek: az évtized végére a kádári rendszer megreformálásnak illúziójáról a magyar szellemi élet letett. A 70-es évek a pangás és a reménytelenség időszaka, és ez a kilátástalanság, a befelé fordulás vidéken még jobban érzékelhető. A helyi kis hatalmasságok, informális és formális körök, a párt és a tanácsok statikus, zárt világa volt ez, ahol döntések szűk körben születtek: az összekötő hivatali- és pártvezetőkkel kellett jó barátságot tartani, hogy megbízáshoz jusson az ember. Bors kiismerte ezt a világot, és alkalmazkodott e játékszabályokhoz. Így lett a városi tanács képviselője, és így juthatott pl. telefonhoz is.⁴¹ A véleménye ugyanakkor megvolt arról a belterjes világról, amibe belelátott. Szobrászatában ettől kezdve a hatalom alaptípusai jelentek meg, és végletekig kiélezett, deheroizáló művekben mondott véleményt az értékeket elpusztító rendszerről és különösen a torz állapotokat fenntartó emberi butaságról.

A ranggal együtt járó társadalmi pozíciók, a státuszok és hierarchiák központi témái annak a művészi megközelítésnek, amelyben alapvetően a moralitás oldaláról értelmezi a világot. „... És elkövetkezett egy olyan pillanat, amikor nem a művészet érdekelt elsősorban, hanem az emberi összefüggések, emberi viszonylatok.” – fogalmazta meg tömören ezt a váltást. „Érdekelt nagyon a hatalom, a kiszolgáltatottság; azok a dolgok, amiben az emberek benne éltek. 28 évvel ezelőtt voltam egy közép-ázsiai úton. Az, ahogy ott az emberek: a tadzsikok, a türkmének, a kazahok éltek – fantasztikusan negatív élmény volt a számomra. Az rettenetes dolog volt. Engem akkor már sokkal jobban érdekelték ezek az emberi összefüggések, mint a képzőművészet, az esztétikum. Az élményalapja az volt, hogy ott mélységes mély hittel éltek az emberek. Rengeteg gyerekük volt. Körülbelül olyan néma ellenállásban éltek a szovjet hatalommal, ami engem a Gandhi-féle indiai dolgokra emlékeztetett. Akkor mérhetetlenül szomorúan jöttem haza, mert azt mondta, hogy legalább húsz évnek kell elmúlnia ahhoz, hogy valami változás történjen. Már ott és itt – természetesen. A két dolog szervesen összefügg.”⁴² Nagy Ildikó elemzésében azt emeli ki, hogy maga mögött hagyva a formaproblémákat, a plasztika esztétikum keresése helyett az etikai kérdéseket állította figyelmé középpontjába.⁴³

Bors István társadalmilag rétegzett erkölcsi világában egy olyan leegyszerűsített képletet fogalmazott plasztikáiba, mely felül lévőkre és kiszolgáltatottakra osztja a világot. Jó 40 évvel korábban hasonló elemi indulattal beszélt Derkoviits Gyula a társadalom kettéosztottságáról, de a kaposvári művésznél ebben a sajátos életjátékban résztvevők mások. Borsot a gyengék, az

41 Volt lakossági fogadóórja, meghallgatta a lakosság ügyes bajos dolgot és továbbította a városi tanács tagjai felé.

42 A művész 1970-ben járt a Szovjetunióban, ezekről a tapasztalatairól beszélt Sümegi Györgynek. Bors István szobrászművésszel művészi pályájáról beszélget Sümegi György, Bors István. Pécs, 1998. 15. o.

43 Bors István kiállítása, 1976. Salgótarján. idézi Szabó Ildikó: Pieták, Dózsa-keresztek, Státusszimbólumok. c., írását. Művészet, 1975. október, 4. o.

40 Bors István szobrászművésszel művészi pályájáról beszélget Sümegi György, Bors István. Pécs, 1998. 17. o.

elesettek kevésbé foglalkoztatták, míg az erőseket, a hatalmon lévőkét szinte megszállott érdeklődéssel vizsgálta, elemezgette, és ezekkel a műveivel gyakorolta máig is legnagyobb hatást. Bors vizuális alapképletében a politikai hatalom státuszaihoz a pénz, a hatalom, a csak kiváltságosok által elérhető tárgyak világa kapcsolódott. A társadalmi hierarchiák kitüntetett pozícióihoz ezért magatartásmintákat társított: a hivatalnok, a katona, a vadász, a szónok egy-egy ikonikusan kiemelt pozíció, egyúttal szerep – a maga jellegzetes tartozékaival. Ilyen emblematisz attribútumok a telefon, a kulcs, a Rolls-Royce karosszéria, a puska, a katonai csizma: valamennyi embléma saját korára utal, önmagukban is kiváltságokat hordoznak. A saját korára reflektálás igénye mindig ott munkált Bors Istvánban szobrainak készítésekor: „... De és legalább annyira korszerű gondolatot is ki akartam velük fejezni. Az egyikben az emberi hiszékenységgel való visszaélést. A másikon az üres külsőségekhez való ragaszkodást. A harmadikon azt a magatartást, amikor az ember azonosul a Mercedes-szel, s negatív értelemben lesz számára valami bálvánnyá (19. ábra).”⁴⁴ E sorozat egyik legkorábbi darabja a Vadász, melynek több, időben későbbi – esetenként továbbfejlesztett - változata ismert (Vadász II., 1968. vasár, 10×27×8 cm). Az elsődleges emberkép itt is egy szatirikus státuszportré – ahol a végtelenségig eltorzított arányok a lelki deformáltság testi vonatkozású megnyilvánulásait érzékeltetik.

Bors az aktuálisan létező hatalmat, annak természetrajzát, korlátoltságát és erőszakosságát bírálta. Azonban konkrét utalást egyetlen művében sem tett, inkább általánosító jelleggel, az időtlenség síkjára emelte, tipizálta alkotásait. Szatirikus portréinak formanyelve gyanánt ókori civilizációk – elsősorban Egyiptom és Mezopotámia – szimbólumvilágát, kompozíciós elveit használta fel. Az ábrázoltak időtlen dimenziókba történő emeléséhez ó-egyiptomi fáraósobrok szolgáltak mintaként, ahol a frontalitás, az érzelmek ábrázolásának kiiktatása, a monumentalitásra való törekvés egy téren és időn kívüli helyzetbe emeli az ábrázoltat. „Amikor a nagy kultúrákban az uralkodókat, az egyiptomi fáraókat megmintázták, a hatalmat öröknek és időtlennek próbálták ábrázolni. Az én szobraimon nemcsak ez a vonás van meg, hanem valami más is. Megjelenési formájukban a fiktív időtlenséget és meg akartam éreztetni. Azt, hogy a hatalom nem időtlen. Nem hiszek a rossz hatalom időtlenségében. Vallom: egy negatív hatalmat nevetségessé kell tenni... Hogy nem „szépek” ezek a szobrok? Nem tudom, mi a szép, mi a művészet. Ebben a világban nem művészekre, hanem helyállásra van szükség.”⁴⁵ Bors az időtlen hatalomba bemerült méltóságait karikatúráként, a groteszk elem hangsúlyozásával és kiemelésével adta elő. Az elhízottság, a kidülledő szemek, cse-nevész végtagok állandó jellegzetességei e panoptikum résztvevőinek. Egyik leggyilkosabb szatírja a Trónus, melyben egy zsákszerű, fej nélküli emberátiratot emelt piramisszerű emelvényre (20. ábra).

A Trónus anyagában még a klasszikus szobrász alapanyagból, bronzból készült, de Bors szobrainak nyersanyagául egyre gyakrabban választotta a műanyagot is (21. ábra). Eredetileg a kényszer vitte rá, hogy olcsóbb anyagból készítse el szobrai, mert csak így tudta a véglegesnek szánt méretben megvalósítani elképzeléseit. Az újítást nem fogadta siker: műanyag szobrai olyannyira elűtöttek a 70-es évek magyar szobrászatában megszokottaktól, olyan erővel szóltak a visszásságokról, hogy a pécsi kisplasztikai biennálé zsűrije nem fogadta el őket.⁴⁶ Bár eredetileg a szükség határozta meg az anyagválasztást – idővel koncepcionális tartalommal töltötte meg. Az anyag a művész etikai ítéletét hordozta. „Ha az ember hallja, műanyag, úgy érzi, a szónak valami mellézköngéje van. Mű-mell... Műszobor... Műanyag ... De az elnevezés rossz. A műanyag is egyfajta anyag. Sőt a műanyagból készült szobor nem is olyan, mint a műintarzia vagy a műmárvány. Én nem akarok a műanyaggal márványszobrokat utánozni. Itt egy új, mai anyagból készült szoborról van szó. És olyan szobrokat készítek, amelyeknek bevallott anyaga a műanyag, pontosabban a poliészter. Az alapanyagba különböző töltő és színező anyagokat, például grafitport keverek. Szó sincs utánzásról...”⁴⁷ Bors felvállalta az anyagválasztásban rejlő konfliktusokat, de tudnunk kell, hogy gondolkodásában a szobrászatot a klasszikus elődök nyomán, magasztos anyagokban képzelte el.

A hatalom különféle pozícióinak érdekes műcsoportját alkotják az egyiptomi kockaszobrok és az architektúra összekapcsolásából eredő kompozíciók. Ezekben a művész ember, állat és épületelemeket gyakran szurreális képzettársítású, tömbszerű alakzatokká építi össze. Ugyanekkor jelenik meg egy új motívum is, mely a gonosz hatalom mellett felsorakozó kiszolgálókat ábrázolja. Általuk egészül ki a Bors-féle panoptikum. A párosítást gyakran architekturális jellegű, szurreális építményként képzelel el a művész: a piramisszerűen kiépülő hatalmi szervezet modelljéhez hasonló vizuális kompozíciót rendel. Középen gyakran látható a hatalom bástyája, építménye – megfelelő emblematisz díszítményekkel, és e központi magot négy oldalról az őrző-védő hadsereg veszi körül. E kompozíciós modell egyik első változatában még a magányos trónoló figura alkotja a kompozíció központi magját (Szónok variáció, 1974. agyag, 9,5×5,5×9 cm). A mű 1974-es későbbi variációjában a művész a trónus helyett egy lépcsőzetes, architektúra-jellegű építményt emel a hatalmi emblémaként megjelenő torz fej alátámasztásaként: ekörül áll védelmezően a hadsereg. Utóbbiak egy sisakot (hegesztőmaszk?) és pajzsot viselnek, teljesen egyforma, gépezetszerű, gondolkodása, emberi megnyilvánulásra képtelen, arcnélküli tömeg. A kiszolgálók serege a későbbiek folyamán variálódott, és korábbi gépszerű forma békák, támadó ollós-páncélosok képében gyakran állati jelleget ölt. E koncepció továbbgondolása a 80-as évekre több – esetenként architekturális jellegű – műben folytatódott: Bors valamennyiben szerves egységet teremtett régi és új korok örök jelenségei között (22. ábra).

44 Tuskés Tibor: Képzőművészek műhelyében. Beszélgetés Bors Istvánnal. Jelenkor, 1975. július, 616. o.

45 U.o. 616. o.

46 U.o. 616. o.

47 U.o. 614. o.

Bors István letéti hagyatéka a Rippl-Rónai Múzeumban:

1. Korcsolyázók, 1955-56, sérült, gipsz, 23×21×10 cm
2. Asszony, 1955-1960 k. réz domborítás, 45,5×30,5 cm
3. Műteremben, 1955-1960 k réz domborítás, 46,5×59 cm
4. Síremlék – részlet (Álló nő), 1961. gipsz, 23×3××3 cm
5. Síremlék – részlet (Fekvő alak), 1961. gipsz 2,5×29,4 cm
6. Síremlék – részlet (Álló nő), 1961. vasz, 51×9×7 cm, polc
7. Fiú kecskével, 1963. gipsz, 11×17×6 cm, sérült
8. Halat tartó fiú, 1965. vasz, 29×11×4,5 cm, sérült
9. Játzó fiúk, 1970. vasz, 11×13×9 cm, sérült
10. Gyászoló nő, 1960-as évek, vasz, 27,5×6,5×4 cm
11. Kurosz I., vasz, 10,5cm
12. Kurosz II., vasz, 10,5cm
13. Jó pásztor I., vasz, 10,5 cm
14. Kurosz III., vasz, 18 ×4×3 cm
15. Álló nő, vasz, 17 ×3×4 cm
16. Balatoni rege, 1977. vasz, 14×17×6,5 cm
17. Jó pásztor II., vasz, 10,5 cm
18. Jó pásztor III. vasz, 20 ×2,5×8,5 cm
19. Nő holdsarlóval, vasz, 18 ×3×4 cm
20. Jó pásztor IV., vasz, 61,5×19×10 cm
21. Koré, vasz, 38×8,5×8 cm
22. Fiú síppal, vasz, 32×8,5×8 cm
23. Férfi, vasz, 28,5×8×3 cm, sérült
24. Dionüszosz, gipsz, 10×29,5 cm
25. Ló I., vasz, 10×9,5×2 cm
26. Ló II., vasz, polc,8×10×2,5 cm
27. Kaputerv 41,5 × 35×13 cm fa, műanyag
28. Oroszlánok, kaputerv-részlet, hiányos
29. Bivaly I., vasz, 9×11,5×6,5 cm
30. Bika, 22×24×5 cm, polc, vasz, 1983
31. Unikornis, 1992, vasz, 26×20×14 cm, vasz
32. Hellas I., 1976, vasz, 14,5×10×7 cm, 13,5×9×7 cm, 13×10 ×7 cm
33. Hellas II., 1976, agyag, 25,5×46×36 cm
34. Három alak, terrakotta, 15×25×12 cm
35. Három figura – hiányzik az egyik alak, vasz, 10×7×5×5,5 cm
36. Hellasz III., 1976, 17×11×10 cm
37. Hellasz variáció, vasz, 8×5,5×8 cm,
38. Anya gyermekkel I., vasz, 9×10×5,5 cm
39. Anya gyermekével, vasz, 8,5×17×9 cm
40. Anya gyermekkel II., 1965, 15,5×13×5,5 cm, vasz
41. Fekvő nő gyermekkel, fekvő, vasz, 5×13×5 cm
42. Gyermekét ringató, vasz, 7×12,5×6 cm
43. Ólében gyermekét tartó anya, agyag,7×7×5 cm
44. Kitárt karú fekvő alak, töredékes, 5,5×15,5,5 cm
45. Stilizált fekvő alak, vasz, 4,5×10,5×2,5 cm
46. Fekvő anya gyermekkel, terrakotta, 5,5×11×4,5 cm
47. Fekvő pár – terhes asszony, vasz, 4,5×9,4,5 cm
48. Ölelkező pár, vasz, 3,5×6,3 cm
49. Gyermekét térdén tartó nő, vasz, 11×6,5×5 cm
50. Emberpár, vasz, 7×6,5×3 cm
51. Ülő anya gyermekkel, vasz, 7×3×4 cm, hiányos
52. Akrobata, vasz,16×9×3,5 cm, vasz
53. Álló férfi, sérült, vasz, 29×13×4 cm
54. Fiú felemelt karral, vasz, sérült, 26×18×2,5 cm
55. Futó férfi, vasz, 10×10×5,5 cm
56. Páros, terrakotta, 5,5×8,5×6,5 cm
57. Kezét felemelő Pieta, vasz, 14,5×17,5×11,5 cm
58. Színezett Pieta, kerámia 12×16×6 cm
59. Fekvő alak, 1963. k, vasz, 6,5×15,9 cm
60. Memento-részlet, 1963 k., Torzó, 6×4,5×5,5 cm gipsz
61. Memento-részlet, 1963 k., Fekvő alak, vasz, 4×11×4 cm
62. Harcos variáció, 1969 k., vasz, 8×16×9 cm, hiányos
63. Kezét összekulcsoló fekvő alak, vasz, 6×18×8,5 cm
64. Tüskés gömb I., üveg 14 cm
65. Tüskés gömb II., műanyag, 13 cm
66. Üvegplasztika I., 27 cm
67. Üvegplasztika II., 30cm
68. Üvegplasztika III., 30 cm
69. Rügyező ág, vasz, 10×6,5×6 cm, törött
70. Rügy, vasz, 32×24×24 cm
71. Oszlop, vasz, 16,5×9×1 cm, sérült
72. Angyal, vasz, 16,5×9×0,5 cm
73. Szányas oszlop, vasz, 17×8 cm
74. Vízparti forma I., 1963, vasz, sérült, 36×9,5×8 cm
75. Vízparti forma II., 1963, vasz, 34×12×9 cm
76. Vízparti forma III., 1963, vasz, 25×14×11 cm, sérült
77. Vízparti formák V., 1964. vasz, 32×6×6 cm
78. Vízparti formák VI, 1964 k., gipsz, 97×14×19 cm
79. Vízparti formavariáció I., 1964 k., vasz, 18 ×3×3 cm
80. Vízparti formavariáció II., 1964 k., vasz, 21×3×3,5 cm,
81. Vízparti formavariáció III, 1964.k. vasz, 16,5×3,5×3,5 cm
82. Vízparti formavariáció IV., 1964 k. vasz, 23 3×3cm
83. Vízparti formavariáció, 1966 k. vasz, 14×7,5×9 cm
84. Szalag, 1964 k., vasz, 10×11,5×5,5 cm
85. Három álló figura, vasz, 15×10,5×5 cm
86. Három asszony, vasz, 15×10×8 cm
87. Beszélgetők, 1970, kavics, 6,5×4×3 cm
88. Három kiáltó, vasz, 28×5×5 cm
89. Három várakozó, vasz, 24×18×8 cm
90. Pieta I., 1966, vasz, 18×13×9 cm
91. Acél Pieta, acél, 1967, 8×14×6 cm
92. Pieta variáció I., vasz, polc, 13×18×8,5 cm
93. Pieta-variáció II., vasz, 17×5×22×11 cm
94. Ülő asszony, vasz, 16,5×11×7×cm
95. Akasztott I., bronz, 22×6×4 cm
96. Akasztott II., vasz, fa, 52×7×4,5 cm
97. Férfi rácsok között, makett, vasz, 24×4×4 cm
98. Lendület, 1967, vasz, 21×25,×9,5 cm
99. Harci szekér, 1967-68, vasz, 40×46×15 cm
100. Lendület III. 1967-68, vasz, 19×23×14 cm
101. Lendület IV. 1967 k., vasz, 14×23×13,5 cm
102. Lépdő alak, 1967 k., vasz, 32,5×13×7 cm
103. Viadal, 1967-68, vasz, 27×5×30×9 cm
104. Tüskés plasztika, vasz, 9×13×11 cm
105. Kétoldalas relief, 1965, terrakotta, 21×39×10 cm
106. Eke I., 1969, vasz, 6,5×13×7 cm
107. Eke II., 1969, vasz, 16×39×24 cm
108. Eke III., 1969, vasz, 9×19×7 cm, sérült
109. Eke IV., 1969, vasz, 6×10,5×4 cm
110. Dózsa variáció, vasz, 6×6,5×5 cm

111. Táncsics emlékmű – makett, 1982, méhviasz, 55 cm, sérült
112. Álló eke-alak, viasz, 26×18×5 cm
113. Kereszt, 1971, viasz, 30,5×20×5 cm
114. Fekvő forma I., viasz, 4,5×15×6 cm, sérült
115. Fekvő forma II., viasz, 11×20×7 cm
116. Fekvő forma III., viasz, 5,5×19×4,5 cm
117. Fekvő forma IV., viasz, 5,5×19×5,5 cm
118. Kétoldalas relief, viasz, 10,5×38×4,5 cm, sérült
119. Ekés plasztika, viasz, 17×10,5×4,5 cm
120. Szöges plasztika, 10,5×43×4,5 cm
121. Eke-fekvő alak, viasz, 6×10×5 cm
122. Szárnyas-ekés, viasz, 9×47×4,5 cm
123. Szarvas ajtó, viasz, 19,5×9,3 cm
124. Emberpár, 1966 k. viasz, 18×6×5 cm
125. Termés-alak I., 1966 k., viasz, 36×14×11 cm
126. Termés-alak II., 1966 k., viasz, 12×4×2,5 cm
127. Kapuban álló, viasz, 12×6,5×7 cm
128. Kapuban álló emberpár, viasz, 15×6,5×6,5 cm
129. Ház, agyag, 28×15×10,5 cm, sérült
130. Táncos, viasz, 38×12×7,5 cm
131. Köpenyes alak, vas, fémháló, 39,5 cm
132. Az elítélt, 1973. fa, kefe, fém csavar hajlított drót, 15×9×3,5 cm
133. Agancsos fej, viasz, 10,5×3,3,5 cm, sérült
134. Állat, viasz, 8,5×4,5×3,5 cm
135. Álló férfiportré, viasz, 25×5,5×5 cm
136. Egyszemű szörnnyeteg, viasz, 23,5×14,5,5 cm
137. Szárnyas fej, viasz, 10,5×10,5 cm
138. Guggoló alak, viasz, 10×11×5 cm
139. Kakasasszony, viasz, 31×20×12 cm
140. Kiáltó fej, viasz, 40×19×13 cm
141. Kiáltó tarajos fej (Picasso), viasz, 13×6,5×2,5 cm
142. Kinyújtott nyelvű groteszk fej, viasz, 7×4,5×4 cm
143. Lépő groteszk alak, viasz, 15,5×5,5×7,5 cm
144. Nagyfejű, viasz, 18×3,5×2,5 cm
145. Bohóc, 1969, viasz, 35,5×7×6 cm
146. Bohóc I. (ülő), 1969, viasz, 24×10×9 cm
147. Baba, viasz, 30×8×4 cm sérült
148. Bűvészasztal, festett viasz, 31×9×7 cm
149. Álló lány, viasz, 29×9×6,5 cm
150. Vezérek, 1967-68, viasz, 25×15×7 cm
151. Jel, 1966, viasz, 39×7,5×6 cm
152. Égberagadás II., 1989, viasz és műanyag, 16,5×9×3 cm
153. Kiáltó alak, viasz, 40×19×13 cm
154. Tündér, gipsz, 150×153×16 cm
155. Ördög, terrakotta, 12×10×4 cm
156. Ördög, viasz, 35×14×9 cm, sérült, hiányos
157. Gyermekrajzok I., 1975 k., fém, plexi, rézdrót, viasz, 30×16×9 cm, sérült
158. Gyermekrajzok II., 1975. plexi, viasz, 59×89×13,5 cm, sérült
159. Gyermekjáték – baba, 20,5×11×13,5 cm
160. Lány, viasz, 16×12×10 cm, hiányos, sérült
161. Kecskemaszkos, 2 db, műanyag, 20×5,5 cm, egyik sérült
162. Hal, 3 db, műgyanta, 15×7 cm
163. Alakoskodó, 1974, viasz, 27×24×7 cm
164. Életfa, 1985, viasz, 22×12×14 cm
165. Harangos kút-részlet, 1992, viasz, 17×14×14 cm, sérült, hiányos
166. Harangos kút, 1992, viasz, 17×30×30 cm
167. Csodaszarvas szekéren, viasz, 20×26×8 cm, sérült, hiányos
168. Csodaszarvas, viasz, 19×14×2,5 cm
169. Égberagadás, műanyag, 15×8×0,5 cm
170. Kútterv, makett, viasz, fa, 23×18×18 cm
171. Plasztika stilizált nőalakkal, 18×18 cm×0,5 cm
172. Égberagadás, műanyag, 10×9×0,5 cm
173. Ringlis részlet (Szarvasok), 1992, 3 db, viasz, 7×5×1,5 cm, sérült
174. Ringlis részlet (Szarvas), 1992, viasz, 9×33×3,5 cm, hiányos
175. Tulipános forma, viasz, 16×13×12 cm
176. Memento III. részlet, 1963, bronz, 15×8,5; 15×11,5 cm×3 cm
177. Memento III. részlet, 1963, viasz, 21×19,5×3 cm
178. Memento III. részlet, 1963, viasz, 16×8,5, 15,5×11,5 cm
179. Égberagadás jelenet, 2 db, bronz, 20,5×19,3 cm
180. Vadász II., 1968, viasz, 10×27×8 cm, sérült
181. Trónus – részletek, 1972, bronz, 22×18×13 cm
182. Szónok variáció, 1974-1985, agyag, 9,5×5,5×9 cm
183. Bálvány, műanyag, 1974 k., 166×24×37 cm
184. Kontrasztok-részlet, II., 1978, makett, műgyanta, 15,5×0,5 cm
185. Kontrasztok-részlet I., 1978. műanyag, aranyozott, 8,5×21,5 cm
186. Malom, 1980, műanyag, 5×40×40 cm
187. Béka, gipsz, 6,5×10,5 cm
188. Autó-formaterv (Fekvő fej), terrakotta, 11×9×30 cm
189. Fogsoros rakéta, agyag, 17×22×13 cm
190. Gépállat-töredékek, viasz
191. Groteszk fej (Janus), viasz, 9,5×7,5×4 cm
192. Harcos I., domborított rézlap, 15 db, 14,5×15,5 cm
193. Harcos II., domborított réz, 6 db, 19,5×29 cm
194. Kutját uszító katona, gipsz, 10 db, 9×5×11 cm
195. Vadász, viasz, 23×22×7 cm, sérült
196. Szarvas, viasz, 15×9×6 cm
197. Támadó alak, viasz, 17×19×6,5 cm
198. Támadó gépbéka, gipsz, 1×8,5×9 cm
199. Táncos, viasz, 39×21×21 cm
200. Támadó férfi kutyával, agyag, 8,5×11,5×5,5 cm
201. Táncoló lábak, alumínium, 85×112×18 cm



1. ábra: Műteremben, 1955-1960 k.
rész domborítás, 46,5×59 cm



2. ábra: Koré
viasz, 38×8,5×8 cm



3. ábra: Fiú kecskével, 1963.
gipsz, 11×17×6 cm



4. ábra: Fekvő alak, 1963 k.
viasz, 6,5×15,9 cm



5. ábra: Vízparti forma II., 1963.
viasz, 34×12×9 cm



6. ábra: Vízparti formák VI., 1964 k.
gipsz, 97×14×19 cm



7. ábra: Anya gyermekkel I.
viasz, 9×10×5,5 cm



8. ábra: Fekvő nő gyermekkel
5×13×5 cm



9. ábra: *Pieta variáció I.*
viasz, 13×18×8,5 cm



10. ábra: *Ülő asszony*
viasz, 16,5×11×7 cm



11. ábra: *Fekvő forma III.*
viasz, 5,5×19×4,5 cm



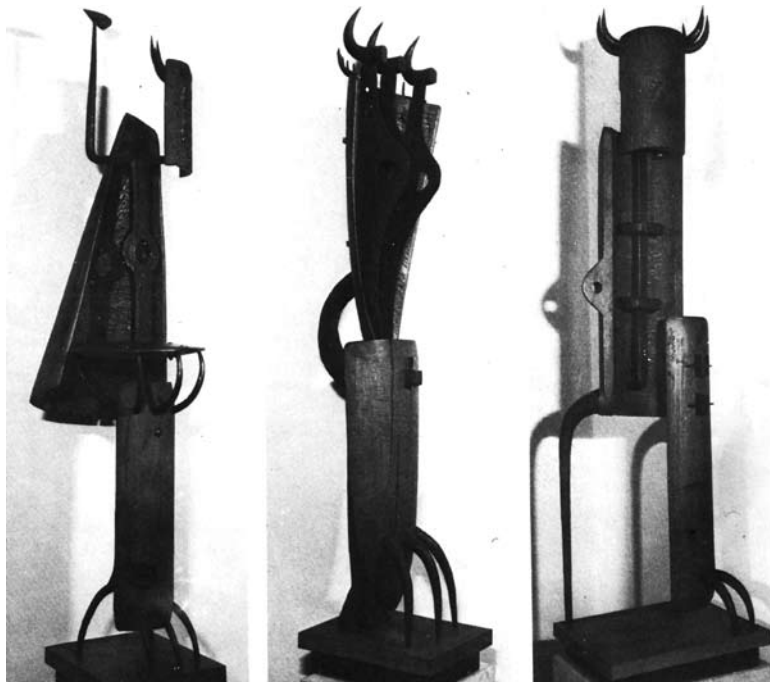
12. ábra: *Acél Pieta*, acél, 1967.
8×14×6 cm



13. ábra: *Falu-variáció II.*
10,5×43×4,5 cm



14. ábra: *Kétoldalas relief*, 1965.
terrakotta, 21×39×10 cm



15. ábra: Bálvány I-III., 1968.
kovácsoltvas, körtefa, 159×32×34 cm; 181×45×31,5 cm; 185×38×35 cm



16. ábra: Kereszt, 1971.
viasz, 30,5×20×5 cm



17. ábra: Gyermekrajzok I. 1975 k.
fém, plexi, rézdrót, viasz, 30×16×9 cm



18. ábra: Az ellített, 1973.
fa, kefe, fém csavar hajlított drót, 15×9×3,5 cm



19. ábra: Autó-formaterv (Fekvő fej)
terrakotta, 11×9×30 cm



20. ábra: Trónus, 1972.
22×18×13 cm



21. ábra: Bálvány, 1974 k.
műanyag, 166×24×37 cm.



22. ábra: Malom, 1980.
műanyag, 5×40×40 cm