



ÖNARCKÉP TORZTÜKÖRBEN

PÁSZTOR GÁBOR (1933–2012) MŰVÉSZETE



◁ A borítón: **Múterem III.**, szitanyomat, 1981 (részlet) [98. kép]

Cigarettaszünet, litográfia, 1979 (részlet) [96. kép]



Belső borítón: **Múterem VI.**, szitanyomat, 1987 (részlet) [160. kép] ▷





ÖNARCKÉP
TORZTÜKÖRREL

PÁSZTOR GÁBOR
(1933–2012)
MŰVÉSZETE

Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria
Magyar Képzőművészeti Egyetem
Miskolc, 2025

A kötet Pásztor Gábor *Önarckép torz tükörben* című,
a HOM – Miskolci Galériában
2024. július 7. és augusztus 25. között nyitva tartó életműkiállításának
kísérő kiadványaként jött létre



A kiállítás kurátora és
a katalógust szerkesztője : Révész Emese

A katalógust tervezte: Kónya Ábel
Műtárgyfotók: Baranczó Benedek, Mészáros Viktória, ifj. Pásztor Gábor
Enteriőr fotók: Baranczó Benedek
Projekt menedzser: Madarász Györgyi

A kötet előkészítését és megjelenését támogatta:

Nemzeti Kulturális Alap
Magyar Művészeti Akadémia
ifj. Pásztor Gábor és Pásztor Mariann



©A szerzők
©Herman Ottó Múzeum
©Magyar Képzőművészeti Egyetem
ISBN 978-615-5525-62-9

Felelős kiadó: Dr. Szolyák Péter múzeumigazgató, Herman Ottó Múzeum
Társkiadó: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Dr. habil. Erőss István DLA rektor

Nyomda és kötészet: Kapitális Kft.
Felelős vezető: ifj. Kapusi József



Révész Emese: <i>Önarckép torztükörben</i> – Pásztor Gábor művészete	6
Tarczali Andrea: A „pop art” megjelenése Pásztor Gábor grafikáiban	137
Károlyi Zsigmond: Tűzbe tett tükrök. Pásztor Gábor grafikáiról	179
Ifj. Pásztor Gábor: A Műteremben – Pásztor Gáborról	183
Képmelléklet	186
Életrajzi kronológia	215
Kiállított művek jegyzéke	221
Enteriőrfotók a miskolci életműkiállításról	227



Őnarckép I., fotogram,
1988 (részlet)

ÖNARCKÉP TORZTÜKÖRBEN

Pásztor Gábor művészete

„Marad tehát a műterem magánya, az igényes munka öröme, az intim történet, a művészet reménytelen szerelme. A mindennapos újrakezdés: a grafikus előkészíti az alapot a rajzhoz, a követ, rézlemezt – ahogyan a nászhoz megágyaznak, kisimítva a lepedő ráncait. A lapra-csiszoláskor a két kő között felhabosodik a homok, végtelen, egymásba íródó nyolcasokat rajzol a mozdulat, a nosztalgia „zsinórírása”, egy tágasabb idő „vízjele”, ahogy Gábor édesapja locsolta udvarukban az elgereblyezett sárga homokot.”¹

Pásztor Gábor a magyar grafika 1945 után fellépő „nagy generációjának” kiemelkedő alkotója volt. Tevékenysége nagyrészt a nyomtatott grafika területéhez kötődött, azon belül is, a litográfia egyik legkiválóbb hazai mesterévé vált. Noha a művészi grafika területén felvetett képi problémákat később festményein gondolta tovább, a domináns grafikai jelleg nehezítette az életmű beillesztését a kortárs magyar művészet progresszív narratívájába.² E kötet tanulmányai ezt a restanciát kívánják leróni, szélesebb művészettörténeti kontextusban értelmezve a műveket. Pásztor művészete a hatvanas évek derekától elevenen reflektált az aktuális kortárs képi törekvésekre, amelyek gyakran készítették formai irányváltásokra. A szürrealizmustól az absztrakción át a posztmodernig ívelő, jól elkülönülő stílári szakaszok ellenére azonban az életmű megőrizte belső koherenciáját. Folyamatos megújulását pedagógiai gyakorlata is ösztönözte, Pásztor tanárként aligha túl becsülhető hatást gyakorolt a fiatalabb grafikus nemzedékre, amelynek több mint négy évtizeden át volt mestere. Kollégái, tanítványai szófukar emberként emlékeznek vissza rá, írásos önvallomásként is csupán néhány interjú hagyott az utókorra, ami nehezíti művészi intencióinak mélyreható rekonstrukcióját. Pedig műveinek összetett szimbólumrendszere művészettörténetileg is számottevő módon egészíti ki a korszak magyar művészetének motívumkészletét.

Pályáivének kibontakozása nagyrészt a szocializmus időszakához kötődött, amelynek elismert, megrendelésekkel és kiállítási lehetőségekkel is támogatott alkotója volt. Művei ugyanakkor a hazai neoavantgárd képi törekvései mentén is értelmezhetők. Életműve e tekintetben szimptomatikusnak tekinthető, demonstrálva a hivatalos és kísérleti művészet merev kategóriái között húzódozó számos árnyalatot.

¹ Károlyi Zsigmond: Tűzbe tett tükrök. Pásztor Gábor grafikáiról. *Kortárs*, 1988/8, 146-147: 147.

² Az életmű egyetlen művészettörténeti igényű feldolgozása a hatvanas évek alkotásait elemzi: Tarczali Andrea: Szintézisteremtés Pásztor Gábor korai grafikáiban. In: *A magyar grafika évtizede 1961–1971*. Szerk.: Nagy T. Katalin. Miskolci Galéria, Miskolc, 2023, 88-97.

Festői grafika – pályakezdő évek 1953-1960

A Képzőművészeti Főiskolát Pásztor Gábor abban a tanévben kezdte, amelynek végén, 1956 júniusában, Kondor Béla megtartotta híres diplomavédését és bemutatta nagy hatású Dózsa-sorozatát. Idáig vezető útja nem volt egyenes vonalú, számos kitérőt és buktatót követően érkezett meg az Andrássy úti iskola grafikai műtermébe. A Pest megyei Turán 1933. december 3-án született, és ott is nevelkedett Pásztort családi háttere nem predesztinálta a művészi pályára – szülei a helyi Hangya Szövetkezet munkatársai voltak, kereskedő apja a település boltját vezette.³ Elemi és polgári iskoláit Turán és a közeli Hatvanban végezte.⁴ Rajz tehetségére itt figyeltek fel tanárai, és bízatták hogy művészeti középiskolában folytassa tanulmányait. A grafika iránti érdeklődése már ekkor tetten érhető volt, minthogy 1948 őszén az Fővárosi Iparrajziskola „sokszorosító grafika szakán” kezdte meg stúdiumait, de alig pár hónap múlva, a következő év januárjában szívizomgyulladás miatt, abba kellett hagnia az iskolát.⁵ A kényszerű pihenés éveit a turai szülői házban töltötte, ahol egészségének javulásával a hatvani vasúti mérnökség műszaki rajzolójaként vállalt munkát.⁶ Szerencsére ez az elakadás nem vette el a kedvét a művészi pályától – az Iparrajziskolába ugyan nem tért vissza, de az 1952/53-as tanév folyamán, egy év alatt megszerezte a szakérettségét, amivel megnyílt az út főiskolai tanulmányai felé.

Jelentkezését az Iparművészeti Főiskolára adta be, elmondása szerint azért, „mert azt hittem, ott tanítanak grafikát.”⁷ A félreértés abból adódott, hogy korábban valóban létezett ott grafikai képzés, de a szakosztályt 1949-ben áthelyezték a Képzőművészeti Főiskolára.⁸ Így Pásztor – jobb híján – a belsőépítészeti főtanszakra jelentkezett, és kezdte meg tanulmányait az 1953/54-es tanévben.⁹ Döntésében nyilván közrejátszott a pályaválasztását nehezen elfogadó szülők megnyugtatása, egy gyakorlati tudást is ígérő mesterséggel. Az ott töltött időszak legmaradandóbb eredménye nem szakmai, hanem magánéleti volt: itt ismerte meg a textilszakra járó Gáspárt Irént, későbbi feleségét. Legkorábbi fennmaradt

³ A fennmaradt anyakönyvi kivonatok tanulsága szerint apja kereskedő, Pásztor Gábor (szül. Tura, 1910. július 21. – apja Pásztor János napszámos, anyja Szilágyi Mária); anyja Benke Mária (szül. Tura, 1912. július 30. – apja Benke István, MÁV vasútnál fékező, anyja Sára Mária); Házasságkötésük időpontja és helye: 1932. április 17. Tura – A családi dokumentumokat, anyakönyveket, okleveleket, bizonyítványokat Pásztor Gábor leszármazottai őrzik.

⁴ Az iskolai leckekönyvek adatai szerint tanulmányait a turai római katolikus elemi iskolában kezdte, 1940/41-es tanévtől a Hatvani Állami Polgári Fiúiskolába járt, majd 1945-1948 között a turai polgári iskola tanulója volt.

⁵ Az 1946-ban átszervezett intézmény teljes neve ekkor: Budapest Székesfőváros Községi Iparrajziskola Szépműves Líceuma. A grafikai szakosztályt ekkor Szeiller Károly vezette.

⁶ Kovács Gyula interjúja Pásztor Gáborral. 1966. HUN-REN Adattára, MDK-C-II-531; Pásztor Gábor pályakezdésére vonatkozó adatokat ezúton köszönöm Gáspár Irénnek, a művész feleségének.

⁷ Kovács Gyula interjú, 6. jegyzetben i. m.

⁸ Később így nyilatkozott erről Pásztor: „Eredetileg is grafikus szerettem volna lenni, az Iparművészeti Főiskola egy tévedés volt, rosszul voltunk tájékoztatva: a jelentkezésem után derült ki, hogy ott megszűnt a képzés, és a grafika szakot áthelyezték a képzőre. Rábészéltek a belsőépítészetre, milyen jó szakmám lesz; jó is lett volna, de engem nem túlságosan érdekelt az a sok épületszerkezettan.” – Érdekel a műfajok összekeveredése. [Interjú Pásztor Gáborral] *Fotóművészet*, 1994/3-4, 47. [Továbbiakban: Pásztor Fotóművészet 1994]

⁹ Az 1952/53-as tanévtől az intézmény vezetését Kaesz Gyula vette át, a képzés az alábbi főtanszakokon alapult: belsőépítészeti, díszítő festő, díszítő szobrász és textil. – Bundeve-Todorov Ilona: A Magyar Iparművészeti Főiskola története 1945-1973. *Ars Hungarica*, 1979/1, 103-116.

művei is a fiatal művész hallgatót ábrázolták. (1-2. képek) Magabiztos alakrajzi tudásról árulkodó vonalrajzai érzékeny művészi látásmódról tanúskodtak. A második tanév során megerősödött benne a felismerés, hogy a belsőépítész nem az ő útja, akadályozza művészi kibontakozását. A iskolaváltás gyakorlati megvalósításában az Iparművészeti Főiskola díszítő szobrászati szakosztályát vezető Borsos Miklós volt segítségére. A mestertől a negyedik félévben tanult Pásztor mintázást, ekkor láthatta Borsos Pásztor művészileg érett tanulmányrajzait, és járt közbe érte személyesen Bernáth Aurélnál: „Borsos Miklós ösztönzésére mentem át a képzőre, egyszer hóna alá vágta a rajzaimat, átvitte Bernáth Aurélhoz, a másodévet már ott folytattam.”¹⁰

A személyes közbenjárásnak köszönhetően Pásztort felvételi vizsga nélkül, a tanulmányrajzai alapján átvették a Képzőművészeti Főiskolára, ahol az 1955/56-os tanévben másodéves festőművész hallgatóként kezdte meg tanulmányait. Az átvétel módja kiemelkedő tehetségéről tett tanúbizonyságot, hiszen Bernáth osztályába volt a legnehezebb bekerülni, a mester csak a valóban ígéretes festő növendékeket vette maga mellé. Pásztor ennek dacára küzdelmesnek élte meg a Bernáth tanítványaként eltöltött három tanévet. Noha ebből az időszakból fennmaradt csendéletei és festményei a bernáthi oldott festőiség maradéktalan elsajátításáról tanúskodnak, elmondása szerint nehezen tudott azonosulni az elvárt laza, posztimpresszionista festésmóddal. (3. kép) Frustrációját az is fokozhatta, hogy igen erős osztályba került, ahol az új festő generáció olyan karakteres képviselői dolgoztak mint Lakner László, Szabó Ákos vagy Kóka Ferenc. Az általuk képviselt, Csernus Tibortól eredeztethető szürnaturalista jellegű kísérletezés azonban nem jelent meg Pásztor korai festményein, csak az ezt követő időszak grafikai munkáiban.

Tanulmányait a forradalom eseményei akasztották meg. A felkelés idején a főiskola zászlóaljában vállalt szolgálatot, de fegyveres konfliktusba nem keveredett, őrséget teljesített egy belvárosi pártirodában.¹¹ E viharos időkben, 1956 november 19-én feleségül vette Gáspár Irént, akivel még az Iparművészeti Főiskola éve alatt ismerkedtek meg, és aki Pásztor élete végéig hű társa maradt.¹² Amíg nem indult el az oktatás 1957

10 Pásztor Fotóművészet 1994, 8. jegyzetben i. m., 4, 47. – Magyar Iparművészeti Főiskola leckekönyve, 1953-1955.

11 Pásztor Gábor: 1956. [Sümei György interjúja] In: Sümei György: *KÉP-SZÓ. Képzőművészek '56-ról.* PolgART, Budapest, 2004, 135-137.

12 Gáspár Irén (szül.: 1935) textilművész, gyermekeik Pásztor Mariann, művészettörténész és ifj. Pásztor Gábor, restaurátor



1. Irénke, ceruza, 1954



2. Irénke, ceruza, 1955



3. Tájkép szalmakalapos nővel, olaj, vászon, 1957 körül

tavaszán, felesége szüleinél, Mezőkövesden lakott az ifjú pár, ahol restaurátor apósa képezte Pásztort a festő mesterség technikájában.¹³

Pásztor első nyilvános kiállítási szereplése, a veszprémi nyári művésztelepi munkákat bemutató tárlaton volt, ahol a kiállítás egyik szemlélője szerint „Pásztor Gábor dinamikus, szétrobbanó feszültségű művekkel szerepel, ha olykor épp hevessége folytán kissé túlszűfolt is a mondanivalója.”¹⁴ A leckekönyv osztályzatainak tanúsága szerint Bernáth elégedetlen volt Pásztor festői fejlődésével, és maga javasolta tanítványának az irányváltást a grafika felé, így megkönnyebbülést jelentett mikor Ék Sándor átvette őt a grafikai tanszékre.¹⁵ Később így összegezte Pásztor ezt a nehéz időszakot: „az akkoriban divatos, laza festés meg sehogy se feküdt nekem, maga Bernáth mester beszélt rá a grafikára. Különben is nyomta a lelkiismeretemet, hogy a mester mindig várt tőlem valamit. Akkor még nem is volt bennem tudatosan tiltakozás az úsztatott festőiség ellen, csak egyszerűen nem tudtam elfogadni, nem ment. Nagyon sok okos dolgot tanultam Bernáth mestertől. Tartotta velem a kapcsolatot, még akkor is, amikor már grafikára jártam, Ék mesterhez.”¹⁶ A festői kifejezés később sem állt távol Pásztortól, litográfiáin szívesen élt festői gesztusokkal és változatos színharmóniákkal, a nyolcvanas évek elejétől pedig a nyomtatott grafika mellett mind gyakrabban festett is. „A Bernáth-tal való találkozás elég mély nyomot hagyott bennem, szívesen festettem, de nem akartam volna csak festő lenni, ma sem választom szét a festői és grafikus szemléletet.” – fogalmazta meg egy későbbi interjúban.¹⁷

Az 1958/1959-es tanévet Pásztor már a grafika tanszéken kezdte meg, amelynek kötetlenebb légköre őt is felszabadította, stílus kísérletekre ösztönözte. Első nyomtatott grafikai már 1959-ben elkészültek, és e két év gazdag grafikai termése azt igazolta, hogy a szakváltás

13 Gáspár Irén közlése a szerzőnek, 2022. március 17.

14 Dr. Vajkai Aurél: A Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatóinak kiállítása a Bakonyi Múzeumban. *Veszprémi Napló*, 1957/177, július 28., 5.

15 Festés tárgyra Bernáth Auréltól kapott jegyei: 3, 2, 4, 3. – Magyar Képzőművészeti Főiskola leckekönyve, 1955-1959.

16 Kovács Gyula interjú 1966, 6. jegyzetben i. m.

17 Pásztor Fotóművészet 1994, 8. jegyzetben i. m. 47.

olyan irányba terelte a fiatal művészt, amelyet valóban sajátjának érzett. Korai grafikái kivétel nélkül litográfiák voltak, olyan technikával készült művek, amely leginkább módot adott a gesztusos, festői kifejezés megőrzésére. A litográfia technikájának jelentősége az ötvenes években nőtt meg a grafikai oktatásban. Saját munkáiban a tanszakot vezető Ék Sándor is ezt a technikát preferálta, amely alkalmas volt a szovjet típusú, realista, befejezett rajzi technika nyomtatott grafikában való leképezésére. A Szépművészeti Múzeumban a litográfia felállításának 150 éves évfordulójára rendezett, 1949 decemberében megnyílt tárlat katalógusának bevezetőjében Bedő Rudolf már magát a kőrajzolás technikáját is úgy méltatta, mint az elkötelezett társadalmi üzenetet demokratikus szószólóját.¹⁸ A technikát olyan történelmi előzmények „legitimálták” a szocialista esztétikában mint Honoré Daumier vagy Käthe Kollwitz politikailag elkötelezett munkássága. Pásztor mintaképei azonban nem ezek voltak, sokkal inkább a kortárs francia grafika törekvései, elsősorban Pablo Picasso és Raoul Dufy festői elevenségű litográfiái. Picasso értékelésében az ötvenes évek második felében történt fordulat: Körner Éva 1956-os Picasso-tanulmányában, majd 1959-es kismonográfiájában eszmeileg elkötelezett tárgyát és klasszikus szépségű vonalrajzát hangsúlyozta, ellensúlyozva a modernista formalizmus korábbi vádjait.¹⁹ Pásztor korai litográfiáinak a tusrajz gesztusos dinamikáját megőrző rajzi stílusa és merészen foltszerű, élénk színezése a kortárs francia grafika népszerű és nagy tekintélyű mestereinek szemléletével rokonítható.

A Tanácsköztársaság évfordulóján, 1959-ben meghirdetett főiskolai pályázatra készültek 1919 és *Orgovány* című litográfiái (4-5. képek), az előbbi történelmi allegória, míg a másik az áldozatok portréegyüttese. Ekkortájt tusrajzok dinamikus (némiképp még Bernáthra emlékeztető) vonalvezetését igyekezett átültetni Pásztor a kőrajzokra,



4. 1919, litográfia, 1959



5. Orgovány, litográfia, 1959

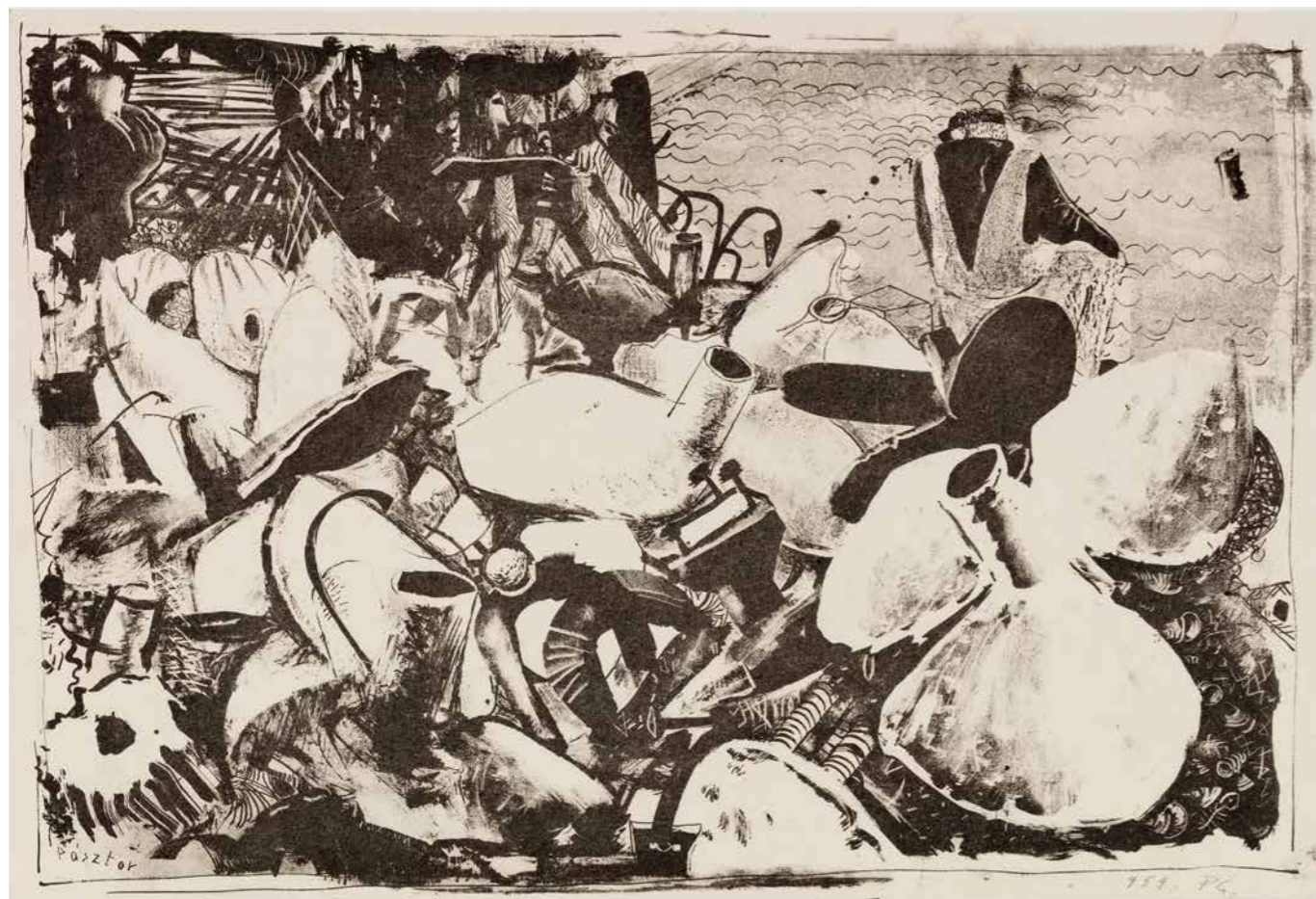
¹⁸ Bedő Rudolf: [Bevezető] In: *Kiállítás a litográfia 150. évfordulója alkalmából*. Szépművészeti Múzeum, 1949. december, 5-13.

¹⁹ Kállai Ernő 1948-as monográfiája után csak rövidebb közlemények jelentek meg, így 1949-ben egy interjú a kelet-berlini *Bildende Kunst* nyomán (Anna Karaveina: Picasso. *Szabad Művészet*, 1949/7-8, 319-323.) és a „békeharcos” Picasso 70 éves születésnapja alkalmából, a *Les Lettres Françaises* nyomán megjelent rövid írás (Picasso 70 éves. *Szabad Művészet*, 1951/11, 524-525.). Ehhez képes jelentett fordulópontot: Körner Éva: *Picasso*. *Szabad Művészet*, 1956/1-2, 55-61.; Uő: *Picasso*. (A művészet kiskönyvtára) Corvina, Budapest, 1959.



6. Tolókocsis fiú kutyával, litográfia, papír, 1959 körül

ezt képviselték fekete-fehér, expresszív festőiségű, erőteljes karaktereket megragadó litográfiái, a *Birkanyírás* és a *Tolókocsis fiú kutyával*. (6. kép) Az év tized végén a Bernáth-osztályban hódító új, szürnaturalista jellegű szemléletmód először a *Roncstelep* első, 1959-es fekete-fehér változatán érhető tetten Pásztor művein. (7. kép) A propellerek, repülőgép alkatrészek feltalaszolt halma a képsík nagy részét betölti, amit csak a háttérben megjelenő munkás figurája egészít ki. A szürnaturalista tendenciák jellegzetes tárgyakkumulációival rokon kompozícióin Pásztor figyelme a csövek, rugók, gépezetek felületi hatásaira irányult, néhol alkalmazva a csernusi technika kaparásos, cuppantásos eljárásait. 1959-ben a színes kőrajzzal kezdett el kísérletezni, ami nagyobb teret nyújtott festő kvalitásai kibontakoztatására. Ezt példázza az 1959-ben készült *Felvonulók*, amelyet három szín (sárga, narancs, kék) merészen foltszerű összjátékára komponált, a késői Raoul Dufy vagy Pierre Bonnard dekoratív könnyedségével idézve meg az utcai ünnepség kavalkádját. (8. kép) A francia-hatás jellegzetes példái 1959-es *Női portréja* és *Fiú feje*, amelyek erőteljes kontúrrajzhoz társuló foltszerű színfoltjai



7. Roncstelep, litográfia, 1959



8. Felvonulók, litográfia, 1959



9. Női fej kékben, litográfia. 1960

Picasso 1948 körül készült női portréinak sorozatát idézi.²⁰ (9-10. képek) Ekkortájt készült Dante *Isteni színjátékát* illusztráló, hat részes rézkarc sorozata, amely szintén Picasso klasszicizáló rajzstílusának egyértelmű hatásáról tanúskodik. (11. kép) Míg ez a klasszicizáló rajzstílus a korszak hazai grafikájában Szalay Lajos közvetítése révén volt jelen, Hincz Gyula által pedig a művészi grafika és irodalmi illusztráció területén is megjelent, Pásztor színes litográfiáinak dekorativitása az újdonság erejével hatott. Mellette csak Makrisz Zizinek az évtized végén, vietnámi tematikájú fametszetein figyelhető meg ez a fajta színpompás grafikai látásmód.²¹ Grafikai nyomataiból Pásztor 1959 év végén már kisebb önálló kiállítást is rendezett.²²



10. Fiú fej, litográfia, 1959



11.
Dante-illusztráció,
rézkarc, 1960
körüli

20 Bloch, Georges: *Pablo Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904-1967*. T. 1. Berne, Kornfeld et Klipstein, 1971.

21 A korszak grafikai tendenciáinak összefoglalása: Révész Emese: A szocialista realista grafika. In: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. Szerk.: Pataki Gábor. Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 85-103.

22 Kábel és Műanyaggyárban megrendezett üzemi tárlat, Dezső Józseffel közösen – Hétfői Hírek, 1959/44, november 2., 5.



12. Csillék, litográfia, 1960 körül



13. Halászok, litográfia, 1960 körül

Témáit tekintve az 1960 körül készült színes kőrajzok portrék vagy zsánerképek, azon belül – a kor hivatalos művészete által elvárt – munkaábrázolások voltak. Tematikájukban ugyan igazodtak az elvárásokhoz, ám festőileg kötetlen, élénk színezésű megfogalmazásuk távol esett a posztimpreszionista zsáner megszokott idilljétől. A *Csillék* és a *Halászok* a munkátematikát vibrálóan színpompás, expresszív gesztusokkal megragadott kompozíciókba ágyazzák. (12-13. képek) A *Halászok* színkezelése némiképp Egry József jellegzetesen irizáló, a vakító napsütésben kirajzolódó optikai utóképeire emlékeztet. Az 1960-as diplomaévből származó nyomatok pedig a korábbiaknál is lazább, a tárgyak foltszerű alakzatokká redukáló kompozíciók. E sorba tartozik az *Aratás*, az *Építkezés* és a *Nagyvárosi éjszaka* – valamennyi három szín nyomásos litográfia. (14-16. képek) A két munkaábrázolásra jellemző, hogy a környezet színhatásai dominálnak, a felületek fakturálisan változatosan megmunkáltak, míg a figurák karaktere elnagyolt, csak mozdulataik utalnak tevékenységükre. Különösen igaz ez a *Nagyvárosi éjszakára*, ahol a éjszakai fényhatások szövevényében bolyongó alakjai pusztán foltszerű képződmények.



14. Aratás, litográfia, 1960



15. Építkezés, litográfia, 1960



16. Nagyvárosi éjszaka, litográfia, 1960



17. Roncstelep (Hajógyár), litográfia, 1960

A *Roncstelep* 1960-as, színes változatán pedig már egyértelműen a roncsok szürreálisan elvont képződményei dominálnak. (17. kép) Később Pásztor maga úgy fogalmazott, hogy amikor „diplomamunkámat csináltam, absztrakt formák is belekeveredtek az ábrázolásba.”²³ Fontos kiemelni e főiskolai kőrajzok kapcsán, hogy nagy részük színes litográfia volt, amely ritka választásnak mondható. Ebben nem csak a technikai nehézségek játszottak közre, hanem az a prózai körülmény is, hogy színes litográf festékekhez nehéz volt hozzájutni a korban. Egy későbbi interjúban Pásztor úgy emlékezett vissza, hogy az élelmes növendékek a háború előttről megmaradt dobozokban találtak színes festék maradványait, amiket újra feldolgozva használatba vettek.²⁴

A főiskola intézményi, pedagógiai működésében óvatos reform szellem jellemezte az 1956 utáni időszakot. Domanovszky Endre igazgatósága alatt igyekezett egyensúlyt tartani a szoci-

23 „Amikor diplomamunkámat csináltam, absztrakt formák is belekeveredtek az ábrázolásba. Ettől Bernáth intett. Rendkívüli kultúrája és nagy felkészültsége, hatással volt rám. Intésén, mert ő mondta, elgondolkodtam.” – Kovács Gyula interjú 1966, 6. jegyzetben i. m.

24 „Visszatérve a főiskolára, ott is a háború előtti dobozokban találtunk, pláne színes festéket. Akkor azt ott újra daráltattuk Permay Vilivel. De így is nagyon kevés mennyiség volt.” – Pásztor Gábor válaszol Sümegi György kérdéseire. In: *Kecskeméti litográfia 1963–1973*. Kecskeméti Képtár, Kecskemét, 1977, 34-36: 34; Lásd még: Sümegi György: *Litográfia Kecskemétről (1963-1973)*. In: *(Kevésbé) szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között című konferencia kísérő kiadványa*. Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 56-59.

alista realizmus mind kevésbé körülhatárolt hivatalos elvárásai és a fiatalok között előre törő új irányzatok között.²⁵ Pásztor diplomamunkáiban már egyértelműen tükröződött a festői grafika új szemlélete, ami segítette leválni a bernáthi hatásról, és a francia kortárs modernizmus, valamint a Csernus-kör szürnaturalizmusa felé közelítette. A felületi fakturális hatásokkal kísérletező látásmód gyorsan terjedt a művész hallgatók között, kiindulópontja a Csernus nyomán dolgozó Lakner László volt, akiről 1958 nyarán úgy fogalmazott a rektor: „tehetséges, de az egész főiskolát penetrálja, a hallgatókat destruálja.”²⁶ A növendékek számára vonzó volt az elvárt figuratív tematikán belül a felületi, festői megoldásokkal való kísérletezés. A tanári kar hivatalos véleménye szerint, az ötvenes évek végén elharapódzó látásmód legfőbb veszélyét a formalizmus jelentette. Az igazgatótanács 1960 június 7-én (a diplomavédések másnapján) lezajlott ülésén Bencze Gyula így fogalmazott: „A vita során többször napirendre került a stílusprobléma. Ha kimondják azt, hogy a főiskolán a gazdag stílusváltozatoknak adjanak teret, azt is tisztázni kell, vajon a stílus az cél, vagy eszköz. Tisztázni kell ezt azért is, mert itt most céllá nemesedik a stílus. Éppenséggel olyan törekvések nyilvánulnak meg, amikor a növendékek egy bizonyos stílust vesznek át és azt terjesztik. Azt is meg kell állapítania, hogy Lakner hatására kialakult a főiskolán belül egy iskola. Erre példa Pásztor, Maurer, Korga, Szabó Ákos, Gyémánt tevékenysége.”²⁷ Pásztort ekkor tehát már egyértelműen a Lakner-körbe sorolták, Maurer Dórával, Korga Györggyel és Gyémánt Lászlóval együtt. Lakner László és Szabó Ákos diplomavédése ugyanazon a napon, 1960. június 6-án zajlott le, amikor Pásztor is – Maurer Dóráé egy évvel később, Gyémánt Lászlóé pedig 1963-ban.²⁸ A bevezetett reformok részeként 1957-től a diplomavédések már nem voltak nyilvánosak, ám a fennmaradt jegyzőkönyvek viszonylag pontosan megőrizték a tanári karon belüli álláspontokat. A korábbiakkal ellentétben, a hallgatók ekkor már nem fejtették ki nézeteiket a művekről, a jegyzőkönyvek csak a vizsgabizottságon belüli állásfoglalásokra korlátozódtak. E viták visszatérő eleme volt, hogy bár a kifogásolt hallgatók tehetsége aligha kérdőjelezhető meg, a futótűzként terjedő szürrealizmus a formalizmus veszélyét rejti magában. A tanári karnak leginkább abban kellett állást foglalni, hogy miként lépjenek fel a nem kívánatos törekvésekkel szemben, túl a teoretikus kifogásokon, kapjanak-e – művészi képzésüket lezáró és elismerő – diplomát a „renitens” hallgatók? Példát csak 1961-ban Maurer Dórán statuáltak, – aki a tanári véleményeket felülíró minisztériumi képviselő vétője miatt nem kaphatott diplomát – egy évvel korábban még a kifogások ellenére, engedték diplomázni a kísérletező, ám tehetséges hallgatókat.²⁹

Pásztor Gábor diplomamunkáinak pontos jegyzéke nem maradt fenn – csak a védési vita kontextusából sejthető, hogy az 1960-ban készült színes litográfiáiból mutatott be néhányat

25 Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években. *Ars Hungarica*, 2011/3, 77-96.

26 Magyar Képzőművészeti Főiskola igazgatótanácsi ülésének jegyzőkönyve, 1958. június 28., 8. ülészak, MKE Levéltára, ltsz.: 1-a-49

27 Magyar Képzőművészeti Főiskola igazgatótanácsi ülésének jegyzőkönyve, 1960. június 7., MKE Levéltára, ltsz. 1-a-51 – Lakner László diplomamunkái voltak: *Hajógyári munkások (1960)*, az *Utolsó vacsora (Ebéd a szabadban 1945-ben (1959-60))* és a *Manufakturális nyomda (1960)*

28 Lakner diplomavédéséről és az 1960 körüli főiskolai eseményekről: Fehér Dávid: *Avantgarde-Arrièregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében*. Doktori Disszertáció, ELTE, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Budapest, 2018, 133-146.

29 Révész Emese: Nyomtatás – nyomhagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága. In: *Nyomtatás/nyomhagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága 1957–1981*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Gáyor-Maurer Sumus Alapítvány, Budapest, 2018, 7-46: 18-24.

(*Aratók, Építkezés, Nagyvárosi éjszaka, Roncstelep*).³⁰ Az oldott színpaltokkal operáló nyomatok láttán ismét fellángolt a vita a bizottságban. „Az ő számára is hasznos volna a Lakneréhez hasonló fejmosás. Szemléletileg nincs a kettő között nagy különbség.” – szögezte le Aradi Nóra.³¹ Pátzay Pál különösen idegennek érezte a nyomatok elnagyolt, foltszerű megfogalmazás módját: „az egész grafikai terület tele van «izékkal», amit akkor használ egy ember, amikor nem tudja magát kifejezni.”³² Kollégái különösen találónak érezték Pátzaynak az egyedi fakturális megoldásokra alkalmazott „az izék” megfogalmazását. Domanovszky Endre felszólította Pásztor mesterét, Ék Sándort, hogy tehetséges tanítványát próbálja „kézbe venni” és „az izékról leszoktatni”.³³ Bencze Gyula ennek kapcsán ismét a formalizmus veszélyére figyelmeztetett: „Az «izé» tartalmát illetően úgy érti itt ténylegesen az a helyzet, hogy a grafikai megjelenítésben, a mondanivaló megjelenítésében a technikai trükkök kezdenek előtérbe tolni, hogy a Főiskolának bizonyos mértékben visszakozt kell parancsolnia. A lényeg, hogy a tartalmi kifejezés megfelelő formáját tanulják meg a növendékek. Az osztályozásra bemutatott munkák alapján az az érzése, hogy túlságosan előtérbe jutnak a formai játékok – a modernista törekvések a művészeti területről beáramlanak a főiskolára, másfelől a külföldi modernista törekvések ilyen áttételben kerülnek a növendékek közé. És ha megnézik a munkákat, azt állapíthatják meg, hogy a felületi játékoknak több jelentőségük van, mint a tartalomnak, amit mondani akarnak.”³⁴ A kifogások ellenére azonban a bizottság elismerte Pásztor tehetségét és technikai tudását, és 9-1 arányban megszavazta számára a diplomát.

A látványtól a jelig – az útkeresés évei 1961-1964

A végzést követő években illusztrációs megbízások és képcsarnoki megrendelések biztosították Pásztor számára a megélhetést. Első rajzait 1960-tól az Élet és Irodalom közölte.³⁵ A lap képszerkesztője 1959-től Nagy László, költő volt, aki 1946 és 1948 között művészeti tanulmányokat is folytatott.³⁶ Az ő érdeme, hogy a folyóirat idővel a kortárs magyar grafika meghatározó fórumává vált. Nagy László igyekezett az újonnan készült művek minél szélesebb spektrumát bemutatni, és kifejezetten kereste a főiskolán frissen végzett tehetségeket. A rajzok többsége kezdetben a közölt irodalmi szövegek, novellák illusztrációjaként szolgált, 1961-től azonban már mind gyakoribb volt a szövegek mellett megjelenő önálló képzőművészeti alkotás, festmény, szobor, de – a nyomdai lehetőségekből adódóan – elsősorban a grafikai művek

30 A védési jegyzőkönyvben egyedüli konkrét műként említett *Vasútállomás* ma nem ismert. – Egy későbbi interjúban így nyilatkozott: „Akkoriban divatos volt a diplomázóknak valamilyen sorozatot csinálni az én munkáim között volt rézkarc, illusztráció, litográfia, portré, ezt is sorba lehetett rakni.” – Kovács Gyula interjú 1966, 6. jegyzetben i. m.

31 Pásztor Gábor diplomavédésének jegyzőkönyve, 1960. június 6. – MKE Levéltára, ltsz.: 12-b-2, 10-12. – A vitán részt vettek: Ék Sándor, Aradi Nóra, Pátzay Pál, Domanovszky Endre, Kádár György, Bencze Gyula, Bernáth Aurél

32 Uo. 10.

33 Uo. 10.

34 Uo. 11.

35 Első közölt tanulmányrajza egy hegedülő nőn ábrázolt: *Élet és Irodalom*, 1960/29, július 15., 5.

36 1946-ban Iparművészeti Főiskolán grafikus szakon kezdte meg tanulmányait. 1947-ben átjelentkezett a Képzőművészeti Főiskolára, rajz szakra.

érvényesültek jól az újság lapjain. 1961-ben Pászortól már tizenegy grafikát közölt a hetilap, többségük az írásokhoz kapcsolódó irodalmi illusztráció volt. Impozáns társaság tagja lett ezáltal Pásztor, hisz a folyóirat a kortárs művészet meghatározó alkotóinak műveit adta közre az idősebb mesterektől (Szőnyi István, Berény Róbert, Barcsay Jenő), a Pásztorral párhuzamosan végzett fiatal alkotókig (Lakner László, Szabó Ákos).³⁷ 1962-től a *Népszabadság* is közölni kezdte Pásztor irodalmi illusztrációit.³⁸ Az illusztráció mint megélhetési forrás tehát nyitva állt a fiatal művész előtt, mégsem ez lett tevékenységének meghatározója. 1961-1962-ben még több – zömmel a Móra Kiadótól érkező – illusztrációs megbízásnak tett eleget, ám idővel a Képcsarnok Vállalat felől érkező felkérések teljesítése került előtérbe.³⁹

„Előbb pénzt kellett keresnem, gondos, pontos, lélektelen munkával, mert a megrendelőnek a fő igénye az volt, hogy minden szakszerűen a helyén legyen, semmibe se lehessen belekötöni. Üzemeknek csináltam rézkarcokat, gépekről, műhelyrészekről, ennél a munkánál a pontosság a legfontosabb. Persze, nem volt kárba vesztett idő, a mesterséget jól megtanultam, bizonyos örömet is okozott a lelegején, de mégis az embernek önmaga a legfontosabb.” – nyilatkozta 1964-ben erről az időszakról.⁴⁰ Az 1949-ben alapított Képcsarnok Vállalat a nyomtatott művészeti grafikai alkotások egyik legfontosabb megrendelője volt a korszakban.⁴¹ A jól fizető megbízások jelentősen hozzájárultak az ilyen munkákat vállaló alkotók egzisztenciális biztonságának megteremtéséhez.⁴² Pásztor Gábor életművén belül számszerűleg tekintélyes mennyiséget alkotnak az 1961 és 1980 között, képcsarnoki megrendelésre készült grafikák, amelyek között témájukat tekintve vannak portrék, történelmi jelenetek (*Népgyűlés 1848*, 1963; *1919, az első szabad május 1.* 1967; *Romeltakarítás 1945*, 1969; *Petőfi a Pilvaxban*, 1972), zsánerképek (*Munkásörfelvonulás*, 1962; *Május 1. felvonulás*, 1965),

37 Néhány név az 1961-es évfolyamban szereplő alkotók közül (a megjelenés sorrendjében): Lenkey Zoltán, Csohány Kálmán, Barcsay Jenő, Csernus Tibor, Borsos Miklós, Raszler Károly, Würtz Ádám, Bencze László, Lakner László, Váci András, Jurida Károly, Orosz János, Ferenczy Béni, Szabó Ákos, Czinke Ferenc, Konfár Gyula, Németh József, Masznyik Iván, Gadányi Jenő, Anna Margit, Kerti Károly, Rátkai Endre, Martyn Ferenc, Bartha László, Reich Károly, Szőnyi István, Gacs Gábor, Szenes Zsuzsa, Luzsicza Lajos, Masznyik Iván, Somos Miklós, Görög Rezső, Berény Róbert

38 Első rajza: Május elsejére. *Népszabadság*, 1962/100, április 30., 15.

39 A *Művészet* című folyóirat már 1960-ban hírt adott első illusztrációs megbízásáról, ám az említett a kötetnek nem sikerült nyomára bukkannom. „Pásztor Gábor, aki ez évben fejezte be tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán, a Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadóval megbízásából tíz illusztrációt készített Andrejevskij „Hamida” című, egy arab pásztorgyerekről szóló regényéhez.” – 1960, *Művészet*; További korai illusztrált kötetei: Sz. Georgijevszkaja: *A kis Tarasz*. Magvető, 1961; L. Lagin: *Volka és a varázsló*. Móra Kiadó, 1961; Gabrielle Gildas-Andriewski: *Felhőszakadás*. Móra Kiadó, 1961; Zsitkov: *Kalandos történetek*. Móra Kiadó, 1962; Hámosi Ottó: *Meredek utca*. Magvető, 1962.

40 Kristóf Attila: Egy kecskeméti festő és két vendég az alkotóházban. *Magyar Nemzet*, 1964/282, december 2., 5.

41 Horváth György: *A művészek bevonulása – A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Corvina, Budapest, 2015, különösen 104-105.; Tasnády S. Attila: A múlt idők jelei a három „t”. 1959 és 1961 között kiadott grafikák az OSZK Plakát- és Kisnyomtatványtárában. In: (*Kevésbé*) szigorúan ellenőrzött nyomatok. *A magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között című konferencia kérésre kiadványa*. Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 43-55.

42 „A 30x40 cm-es fekete-fehér rézkarcok elkészítése nem vett el túl sok időt, szórakoztató is volt, stoppal beutaztam az országot, és mellette békésen foglalkoztam a munkámmal. Évente három-négy megrendelésből jól meg lehetett élni, még arra is telt, hogy külföldre utazzak.” – nyilatkozta később Maurer Dóra. Bácskai Sándor: A fotogramnak az a lényege, hogy minden kép igaz. Beszélgetés Maurer Dóra képzőművésszel, egyetemi tanárral. *Fotóművészet*, 2014/4, 3-15.



19. Romeltakarítás 1945, rézkarc, 1970



20. Romeltakarítás 1945. II, rézkarc, 1969



18. Népgyűlés 1848, rézkarc, 1963

gyárábrázolások (*Petőfi bánya*, 1961; *Telefongyár*, 1965) és városképek (*Veszprémi új diákszálló*, 1965; *A siklói vár*, 1969).⁴³ Stílusban ezek igazodtak a szocialista realizmus elvárásaihoz, és csak a hetvenes évektől, a kis példányszámú művészi nyomatok megjelenésével tükrözték Pásztor saját művészi kísérleteit (*Kiabálj, énekelj*, 1970 – 63. kép). A hivatalos megrendelések körüli kényszerű kompromisszumokat őrizte meg az egyik rézkarc, egy 1963-ban készült, 1848-as népgyűlést ábrázoló kompozíció, amelyre az egyik zsűritag a következőket jegyezte fel: „Megítélsem szerint az ábrázolt alakok nem fejezik ki a tartalmi mondanivalót, inkább

mese illusztráció, mint forradalmi eseményt ábrázoló rajz. Bp. 1963. júl. 29.”⁴⁴ (18. kép) A bírálót bizonyára az zavarta meg, hogy a tömegjelenet alakjait Pásztor meglehetősen vázlatosan, a konkrét karaktervonásokat mellőzve formálta meg. Az utcai lámpa kubizáló fénycsóvái felé nyúló görcsös kezek Kondor kifejező gesztusait idézik. A nyomatékos kifogás ellenére a rézkarc rövidesen mégis forgalomba került.⁴⁵ Az önálló művészi invenció megjelenését példázza a hivatalos megrendelések kapcsán a *Romeltakarítás* címen ismert rézkarc három változata, 1969-ből. (19-20. képek) A „felszabadulás” 25. évfordulója alkalmából készült kompozíció érdekessége, hogy Pásztor a romos Budapestet ábrázolva számos mesészerű, szinte szürrealisz-

43 A Képcsarnok Vállalat anyagát őrző OSZK Plakát- és Kisnyomtatvány tárnak katalógusa szerint Pásztor-nak 1961 és 1980 között 87 grafikáját forgalmazta a vállalat.

44 Az aláírás nehezen olvasható. Az ellenjegyző talán Gábor Endre (1921-2005) művészettörténész, a Művelődésügyi Minisztérium Képzőművészeti Osztályának egykori vezetője, aki ekkoriban több hasonló bizottság tagja volt. Egy másik példányon ugyanezzel a kézírással a következő felirat áll: „Nem fogadom el!”

45 Az OSZK gyűjteményében található példány adatai: Pásztor Gábor: *Népgyűlés 1848*. Rézkarc, 212x272 mm, lapméret: 429x613 mm.



21. Család, linómetszet, 1962

tikus elemet, és dekoratív grafikai megoldást alkalmazott. A szürrealis összképet az előtérben biciklit szerelő férfi körül felhalmozott próbabábuk szétdobált testrészeinek látványa fokozza. A sajátos hangnem ellenére a rézkarcot szintén forgalomba hozta a Képcsarnok, és a felszabadulási mappa sorozat kapcsán 1970-ben reprodukálta a *Műgyűjtő* című folyóirat.⁴⁶

Az 1961-1964 közötti időszak a stílris útkeresés és szakmai helyfoglalás ideje volt Pásztor számára. A frissen végzett művészt 1962-ben bevásárolták a Fial Művészek Stúdiójának vezetőségébe.⁴⁷ A diploma megszerzése után már országos kiállításokon is megjelent, ahol még a főiskolán készült színes kőrajzokkal szerepelt. Az 1961-es első *Miskolci Országos Grafikai Biennálén* például *Május 1.* címen állította ki a felvonulókat ábrázoló színpompás litográfiáját, az 1962-es *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállításon* pedig nagyobb közönség előtt is bemutatta az *Aratást*.⁴⁸ A Fial Művészek Stúdiójának *Család* témára kiírt pályázatán díjat nyert egyik linóleummetszetével.⁴⁹ 1962-ben készült grafikáinak nagy része rézkarc és linómetszet volt, aminek oka vélhetően az volt, hogy a végzést követően nehezebben fért hozzá az általa leginkább kedvelt litográfia technikai hátteréhez. A díjnyertes *Család* és *Anyá és gyermeke* kiaknázta a linómetszés expresszív hatásait. (21. kép)

1963-1964 folyamán Pásztor Gábor a formai elvonatkoztatás új eszköztárával kísérletezett. Jellegzetes példája ennek 1963-as rézkarca, a *Lámpa*, ahol egy egyszerű csendéleti téma absztrakciós lehetőségeit vizsgálta. (25. kép) A rézkarc fekete-fehér tónusokra redukált eszköztárán belül a különféle képpen vonalkázott és maratott felületek teremtenek mozgalmasságot, síkszerű jelrendszerré absztrahálva a petróleum lámpa égőjének vibráló lángját. Ennek a dekoratív absztrakciónak legfőbb forrása Pablo Picasso művészete volt Pásztor és pályatársai számára.

46 D. Fehér Zsuzsa: Képekbe rejtett üzenet. *Műgyűjtő*, 1970/2, 1-2.

47 *Szocialista Művészetért*, 1962/7, július 1., 8.

48 *Aratás*, litográfia, 37x52mm. *IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*, Műcsarnok, Budapest, 1962. kat. sz. n.

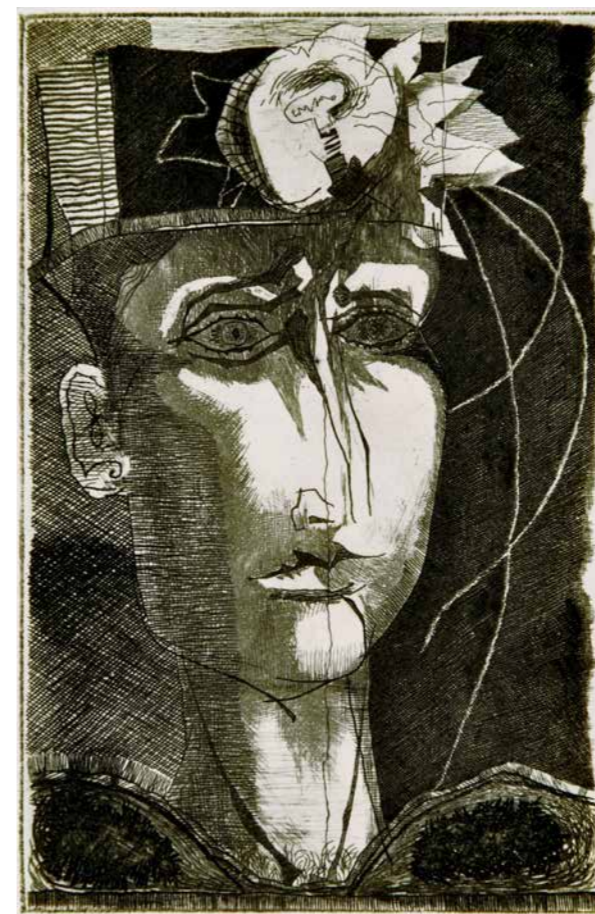
49 100 forintos 3. díjat kapott még: Antal Ilona, Barcsi Pál, Gy. Molnár István és Szamosvári József. – Bolgár Kálmán: A Stúdió „Család” pályázata. *Művészet*, 1963/4. szám, 24-29. – Valószínűleg Pásztor Gábor *Család* című linómetszete kapta a díjat.



22. Csóka-etető, litográfia, 1963



23. Bagoly-etető, litográfia, 1963



24. Bányász, litográfia, 1963



25. Lámpa, rézkarc, 1963

Fordulatot hozott munkásságában, hogy 1963-tól ismét módja nyílt litográfiát készíteni a kecskeméti művésztelepen. A Városháza pincéjében levő nyomdát Klimó Károly fedezte fel és szorgalmazta, hogy a művésztelep vonzáskörében munkálkodó grafikusok birtokba vehessék.⁵⁰ Ábrahám Rafael, Bálványos Huba és Pető János mellett az elsők között kezdte meg ott a munkát Pásztor Gábor. Sümegi Györgynek később adott interjújában úgy nyilatkozott, hogy „Hát tulajdonképpen azt hiszem, hogy 1963-ban voltam először ott. Akkor se lakásom, se műtermem nem volt még. Kecskeméten viszont egészen kiváló műterem állt az ember rendelkezésére, és egy kis külön szoba. 1963-tól egészen 1967-ig jártam oda, volt amikor kicsikét hosszabb időre, fél évre, volt amikor két hónapra mentem le.”⁵¹ Az itt készült munkák jellemzően fekete-fehér nyomatok voltak, mivel a rendelkezésre álló kövek és prés mellett a legnagyobb nehézséget a megfelelő minőségű litográfiai festék beszerzése jelentette.⁵² A datált művek tanulsága szerint igen termékenynek bizonyult Pásztor első két kecskeméti éve.

50 Sümegi Kecskemét, 1977, 24. jegyzetben i. m. 34-36.

51 Sümegi Kecskemét, 1977, 24. jegyzetben i. m. 34-36: 36.; 1964-ben így nyilatkozott kecskeméti munkásságáról: „Most azért jöttem ide, mert a tanács épületében van gép és kő, itt tudok litográfiát csinálni. És az ember boldog, ha ilyenhez hozzájuthat, próbálgathatja saját magát, hiszen mindenkinek szüksége van erre, valahol el kell kezdeni. Itt, a nyomdában csak szívességből, jó szándékból engednek dolgozni, ennek szervezett, hivatalos formája nincs. Jó lenne, ha valamelyik művésztelepen berendeznének egy grafikai műhelyt, ahova az ember mindig mehet.” – Kristóf 1964, 40. jegyzetben i. m.

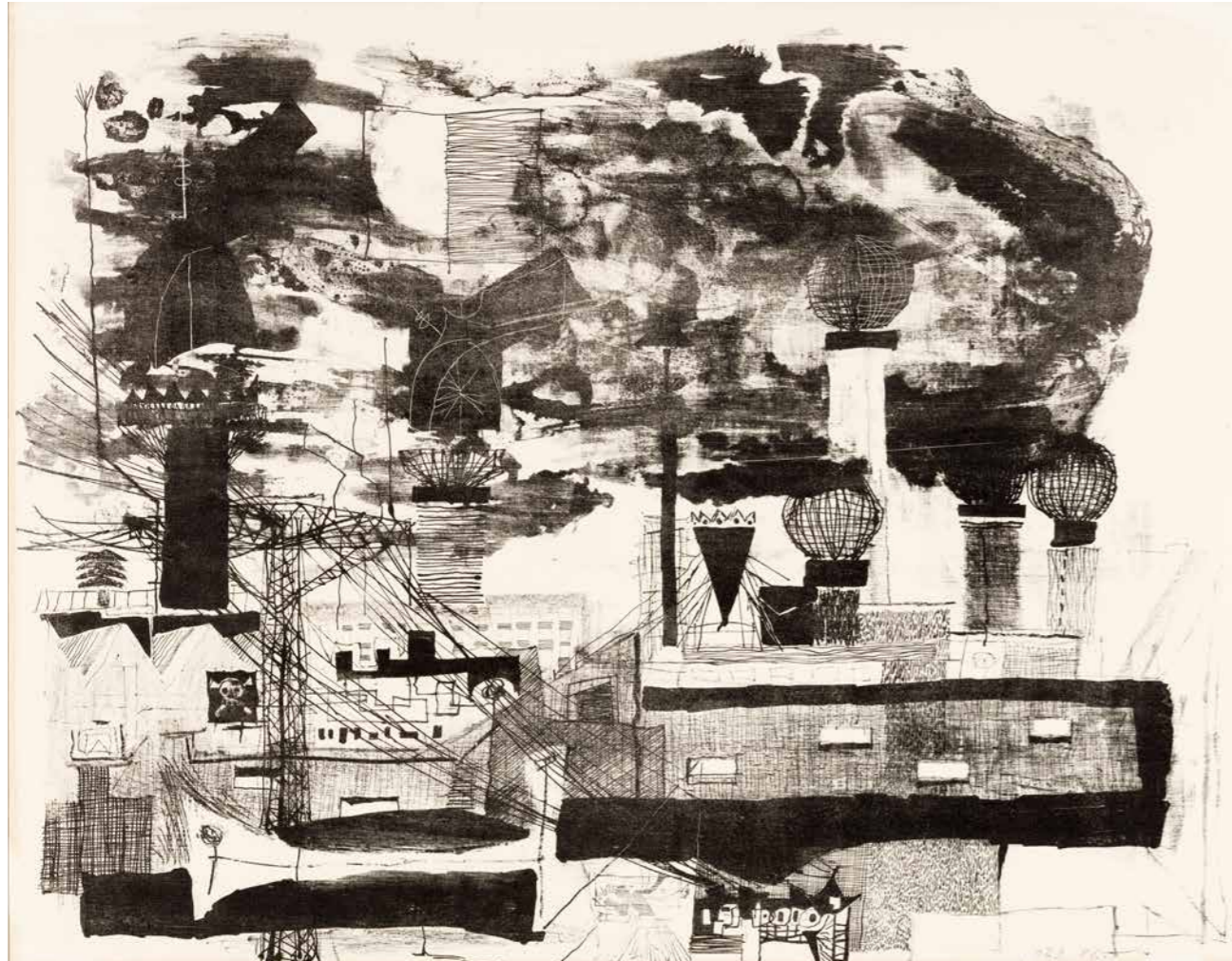
52 „Aztán Kecskeméten főképpen fekete-fehér litót csináltunk, mivel a fekete festékekhez hozzá jutottunk. Még éltek öreg nyomdászok, azok csináltak festéket. Megvolt a receptjük. Mindig készítették gyufáskatalányi mennyiséget. Soha nem árulták el a készítés titkát, pedig hát kértük ezt, de nem és nem árulták el. Bármikor szükségünk volt festékre, akkor úgy hetente elmentem az Offset Nyomdába egy öreg nyomdász ismerősömhöz, és adott, el volt készítve nála.” – Sümegi Kecskemét, 1977, 24. jegyzetben i. m. 34-36: 34.

Az ide kötődő litográfiák egy része fejtanulmány volt, mint az erős Kondor-hatást mutató *Csóka-etető* és *Bagoly-etető* 1963-ból. (22-23. kép) Frank Jánosnak 1968-ban adott interjújában így összegezte ezt a hatást: „Én is azzal kezdeném, mint annyi grafikus kollégám, hogy Kondor Béla [hatott rám]. A grafikus is, a festő is. Kondor első, Fényes Adolf termi kiállítása, sok mindenkinek kinyitotta a szemét.”⁵³ Kondorral közeli kollegiális kapcsolatban volt Pásztor, Kecskeméten és a Miskolci Grafikai Művésztelepen is gyakran dolgoztak együtt.⁵⁴ A fejtanulmányok másik része, mint a *Bányász* (1963), a lámpás csendélettel megkezdett, picassói ihletettséggű, dekoratív formai analízist példázza. (24. kép) A kompozíciók jelentős része tájképi motívum volt, köztük olyan, változatos vonalstruktúrákból és foltszerű képződményekből kibontakozó táj mint a *Liget* vagy a *Füstölő gyárkémények* 1963-ból (26-27. képek), vagy a látványt már-már a geometrikus absztrakció határáig elvonatkoztató, több színnyomásos *Fatelep* és *Repülők* 1964-ből.⁵⁵ (28-29. képek) Az ekkor készült litográfiákon figyelhető meg először az a változatos fakturális kidolgozás, a grafikai vonal pöttyözéstől a gesztusos vonalrajzig ívelő dinamikus spektruma, társulva a festői színfoltok lendületes mezőivel, amelyben Pásztor először talált rá saját formanyelvére.

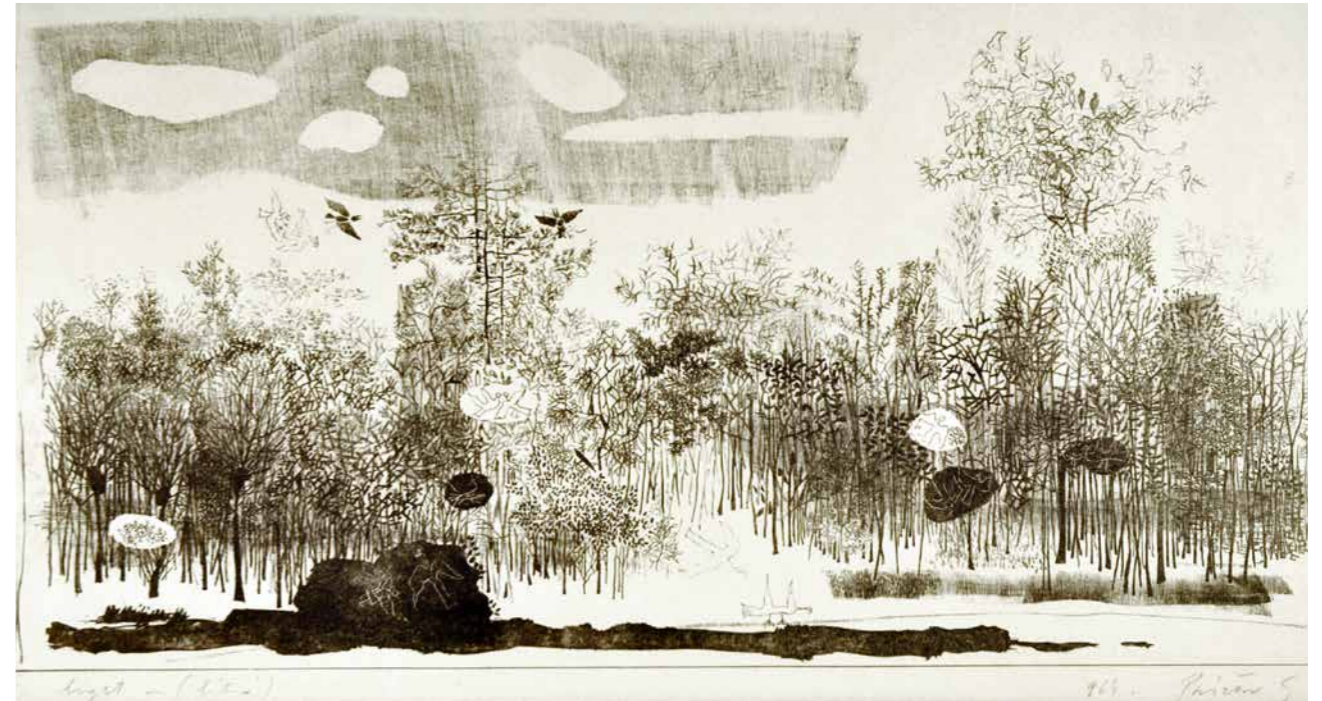
53 Frank János: Pásztor Gábornál. [Interjú.] *Élet és Irodalom*, 1968/3, január 20., 8. – Újra közölve: Uő: *Szóra bírt műtermek*. Magvető, Budapest, 1975, 204-207.

54 „Én övele Miskolcon voltam két-három alkalommal együtt – hosszabb időt is télen, ősszel. S akkor ott egy szobában laktunk, akkor tényleg volt idő több eszmecserére.” – Sümegi Kecskemét, 1977, 24. jegyzetben i. m. 35.

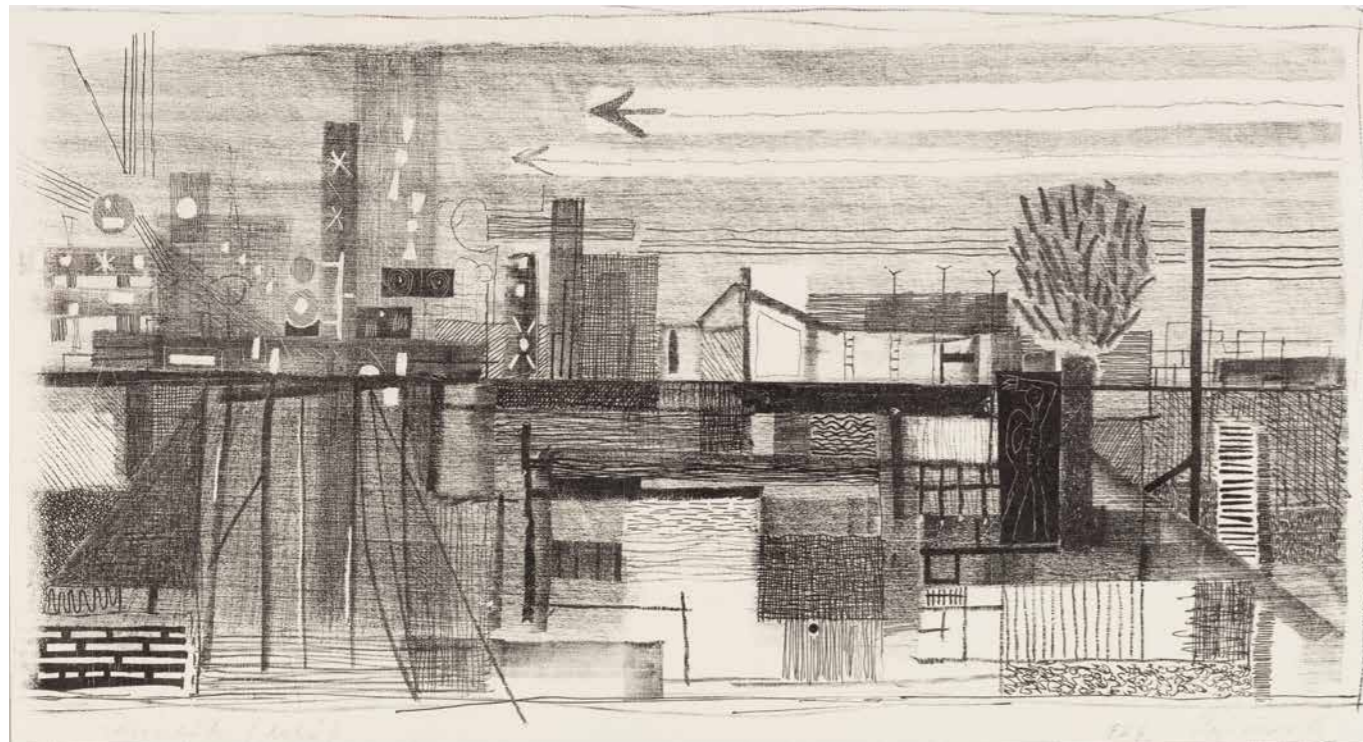
55 Utóbbi motívum Kecskeméthez kötődött – Uo. 36.



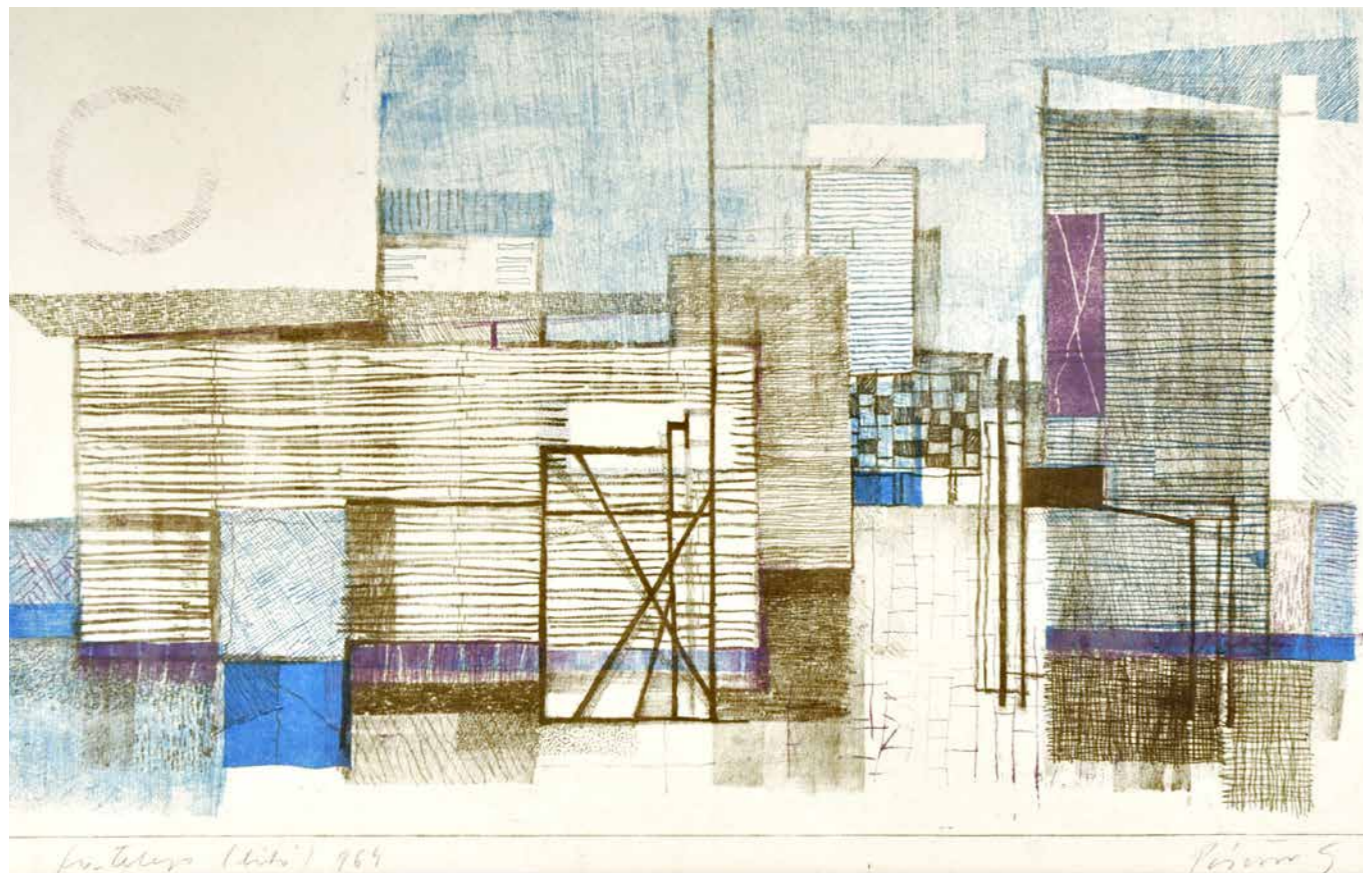
26. Füstölő gyárkémények, litográfia, 1963



27. Liget, litográfia, 1964



28. Repülők, litográfia, 1964



29. Fatelep, litográfia, 1964



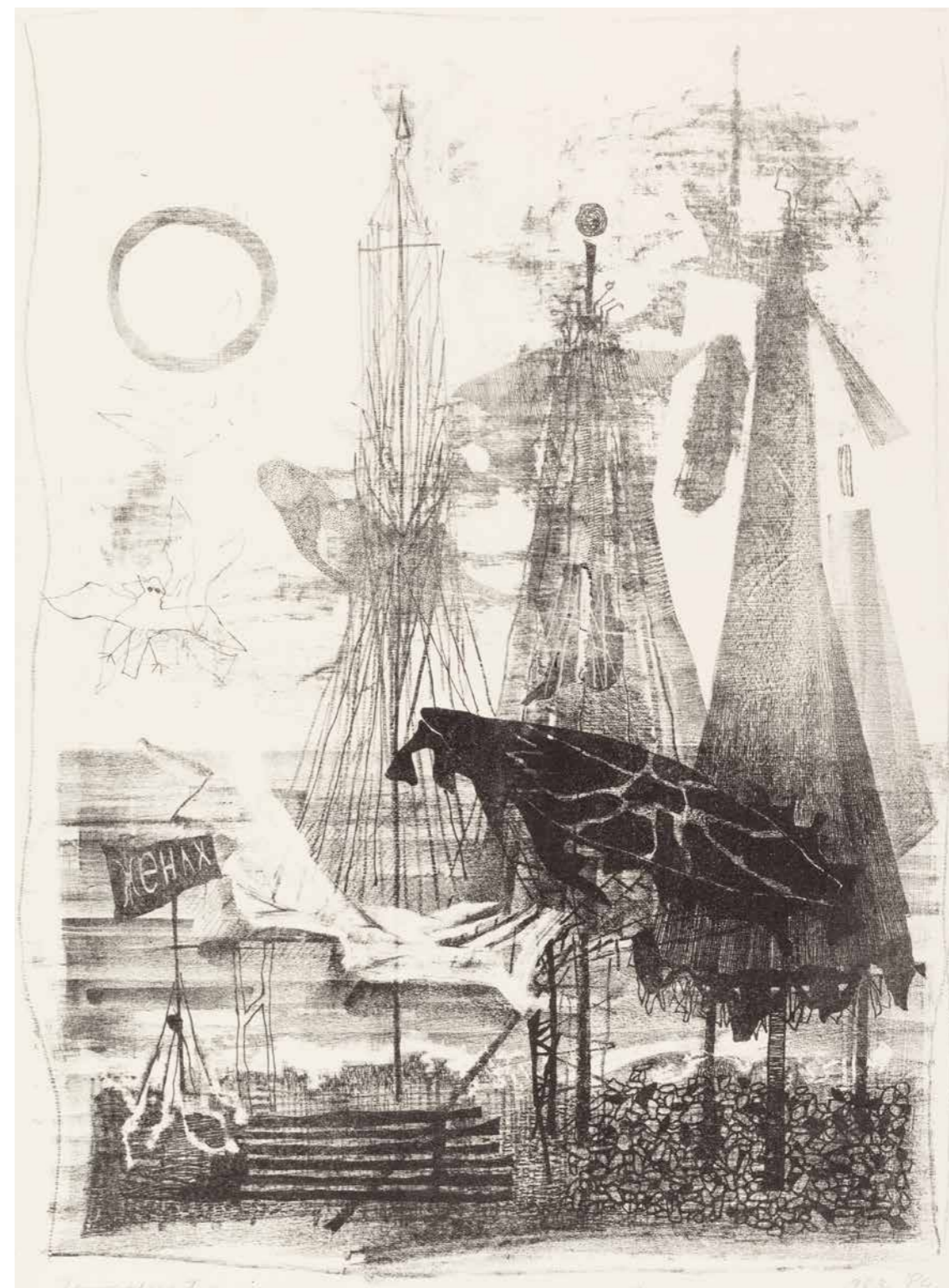
30. Tengerpart, litográfia, 1964 körül

E korai időszak első, összefüggő ciklusa a *Tengerpart* volt, 1963-1964 folyamán mintegy tucatnyi variáció született a témára (30-32. kép). Ihletője Pásztor 1962-es bulgáriai utazása volt, ahol az alföldi síkvidék szülötteként először tapasztalta meg a végtelen víztükör távlatát, a vízparti élet festői látványát. A következő évtől Kecskeméten kivitelezett litográfiák visszatérő motívumai voltak a fodrozódó partot övező vitorlák és napernyők tépett alakzatai, és a víz fölött repdeső madár rajok. A főiskolán megkezdett, szürnaturalista hatásra alkalmazott változatos faktúrák e ciklusban bontakoztak ki a leggazdagabban, egymás mellé helyezve a kavicsok apró oválisait, az ernyők csupasz vázszerkezetét megidéző könnyed vonalkötegeket, a vitorlák különféle sűrű tónusokban kibontakozó textúráit, a cirill betűs feliratok girbe-gurba tábláival kísérvé. Pásztor e témán gyakorolta ki a konkrét, természeti látványelemek elvonatkoztatásának, változatos grafikai átíratának módzatait. Az új litográfiák természetelvű, ám tetszetősen modernista, technikailag kísérletező, ugyanakkor stabil rajzi alapokon álló látásmódja hamarosan szakmailag is feltűnést keltett. A grafikák szerepeltek a nagyobb országos tárlatokon, 1964 tavaszán pedig a *Művészet* című folyóiratban önálló cikk keretében Kovács Gyula mutatta be Pásztor Gábor grafikai munkásságát.⁵⁶ Írásában nem nevesítette Pásztor stílári törekvéseit, de kiemelte, hogy ösztönző előképei között elsősorban a grafikai vonal és a festői hatások között egyensúlyt teremtő mesterek, Matisse, Picasso, Modigliani és Barcsay Jenő említhetők.

56 Balatoni Nyári Tárlat, 1964; Dolgozó emberek között, Ernst Múzeum, 1964; VIII. Miskolci Országos Kiállítás, 1964; Székesfehérvári Téli Tárlat, 1964; Stúdió 64. Fiatal Képzőművészek V. kiállítás. Ernst Múzeum, 1964.; Kovács Gyula: A vonal. Pásztor Gábor művészete. *Művészet*, 1964/4, 34-36.



31. Tengerpart IV., litografía, 1964



32. Tengerpart I., litografía, 1963

A Madách-ciklus

Pásztor Gábor szakmai kiugrása 1964-es Madách-illusztráció sorozatához köthető. Noha végzését követően, 1961-től voltak illusztrációs megbízásai, köztük néhány könyvillusztráció is, ezek sem irodalmi, sem könyvészeti, sem rajzi minőségüket tekintve nem emelkedtek ki a kor illusztrációs átlagából. Ezért szerencsés körülménynek tekinthető, hogy a pályakezdő művész bekerült azon a tizenöt alkotó közé, akiket a Petőfi Irodalmi Múzeum arra kért fel, hogy készítsenek illusztrációkat Madách Imre *Az ember tragédiája* című művéhez.⁵⁷ A felhívás az 1958-ban meghirdetett *Magyar költészet – mai magyar grafika* című pályázata után a múzeum második olyan akciója volt, amely a magyar irodalom klasszikusai és a kortárs művészet közelítését célozta.⁵⁸ Apropóját a költő halálának századik évfordulója jelentette, de ezen túlmenően igen szerencsés, a témára és az irodalmi illusztrációra egyaránt érzékeny kortárs közegben került meghirdetésre.

Madách drámája a hatvanas évek elején aktuális olvasatot sem nélkülöző, alternatív világnézetet kínáló történelmi panoráma volt. Abban, hogy 1948-tól hét éven át nem játszották a hazai színházakban, közrejátszott pesszimiztikusnak titulált világnézete, vallásos alapokon nyugvó világképe, a történelmi fejlődésszémény hiánya, nyugtalanítóan nyitott értelmezése, de legfőképp a falanszter szín rendszerkritikus olvasatának lehetősége.⁵⁹ Amikor a fordulat évét követően első ízben, 1954-ben megjelent a dráma szövege, Waldapfel József bevezetőjében alig győzte kimosdatni a darabot a bomlasztó pesszimizmus vádja alól.⁶⁰ 1960-ban, a kultúrpolitika és tudományos élet prominenseinek részvételével kifejezetten a falanszter szín értelmezésére hívtak össze vitaülést az Irodalomtörténeti Intézetben, megállapítva hogy a jelenet interpretációjának helyes iránya annak hangsúlyozása, hogy mindez a jelenre nem vonatkoztatható, a távoli jövőben játszódó példázat.⁶¹ Ezt követően a dráma első, illusztrált kiadása 1958-ban, a szocialista bibliofília fellendítésére frissen létrehozott Magyar Helikon kiadó gondozásában, Zichy Mihály közismert, enigmatikus erejű kompozícióival kísérvé jelent meg.⁶² A kötet előszavát Révai József, a rendszer nagy befolyású teoretikusa jegyezte,

57 *Madách: Az ember tragédiája új illusztrációi és emlékkiállítás.* Petőfi Irodalmi Múzeum, 1964. október – november. Rendező: Miklós Róbert, Vayerné Zibolen Ágnes; A pályaműveket bemutató tárlat: *Madách retró. A Tragédia színei 1964/2014.* Kurátorok: Kovács Ida, Sidó Anna. Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014. június 18 – 2015. március 26.; Lásd még: Sidó Anna: Egy hagyomány kezdete. A Petőfi Irodalmi Múzeum első grafikai pályázata. In: *A lemez B oldala című grafikai konferencia szerkesztett anyaga.* Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, Miskolc, 2015, 48-52.

58 Révész Emese: A könyvillusztráció mint a "biztonsági modernizmus" új terepe a Petőfi Irodalmi Múzeum 1958-as Magyar költészet – Mai Magyar grafika kiállításának példáján. In: *(Kevésbé) szigorúan ellenőrzött nyomatok.* A Magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között című konferencia kísérvé kiadványa. Herman Ottó Múzeum, Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 27-42.

59 Imre Zoltán: A szabadság felelőssége. A Nemzeti Színház 1955-ös tragédia-előadása. *Színház*, 2008/11, 41-45.

60 Madách Imre: *Az ember tragédiája.* Sajtó alá rendezte és a bevezető tanulmányt írta Waldapfel József. Szépirodalmi, Budapest, 1956.

61 A vitán részt vettek: Aczél György, Major Tamás, Sótér István, Köpeczi Béla, Staud Géza, Szauder József és Horváth Mihály. – *Vitaülés Az ember tragédiája falanszter-jelenetéről.* Irodalomtörténeti Közlemények, 1960/4, 521-524.

62 Madách Imre: *Az ember tragédiája.* Illusztrálta Zichy Mihály. Sajtó alá rendezte Erdős Magda. Az utószót írta Révai József. Magyar Helikon, Budapest, 1958; Zichy illusztrációról: *Zichy Mihály.* Szerk.: Róka Enikő, Csicsery-Rónay István. Occidental Press, Zichy Mihály Alapítvány, Budapest, 2001, 129-130. (Révész Emese); ►

pontosan érzékeltetve a dráma ideológiai veszélyforrásait, hangsúlyozva „Az ember tragédiáját faltörő kosként használják fel a szabadság nevében a szabadság igazi eszménye ellen.”⁶³ Amikor hét év szünet után, 1955-ben a Nemzeti Színház újra színre vitte a darabot, Rákosi Mátyás állítólag magából kikelve tiltakozott a rendszerellenesnek bélyegzett előadások folytatása ellen.⁶⁴ Bár a – hatvanas évek elejétől megszorodó – színpadi interpretációk is az egyéni értelmezés veszélyét hordozták, a tragédia illusztrációs világa szintén megújításra szorult. Zichy kissé avítottnak ható historizáló kompozíciói számára nem jelentettek valódi versenytársat a jelmeztervezőként ismert Nagyajtay Teréz 1962-ben megjelent illusztrációi.⁶⁵ A múzeum 1964-es pályázata azzal az ambícióval született, hogy olyan kortárs képzőművészeti értelmezések létrejöttét ösztönözze, amelyek valódi alternatívát jelentenek Zichy nagy hatású képei után.

Vélhetően a kényes témának tudható be, hogy a pályázat meghívásos volt: tizenöt alkotó kapott meghívást, azzal a kikötéssel, hogy egy előre megadott és egy szabadon választott színhez készítsenek két-két kompozíciót.⁶⁶ A felkérésnek hárman nem tettek eleget – köztük az ebben az évben Párizsba emigráló Csernus Tibor.⁶⁷ Ily módon 49 illusztráció készült el, a kiírásnak megfelelően változatos technikákkal és szemléletmóddal.⁶⁸ A benyújtott művek azt igazolták, hogy *Az ember tragédiája* 1964-ben cseppet sem volt érdektelen vagy erőltetett téma, bizonyos olvasatban nagyon is hűsbavágó kérdéseket boncolgatott: a hatalom és nép viszonyát, a forradalom kétarcúságát, az értelmiségi lét természetrajzát. Madách drámáját az is alkalmassá tette az illusztrálásra, hogy vizuálisan karakteres helyzetek jellemzik, és a szöveg irodalmi eszköztárában is előszeretettel használ hasonlatokat és metaforákat.⁶⁹ Az igazodási pontokat Hincz Gyula, Martyn Ferenc és Szántó Piroska klasszikus szépségű vonalrajzai, Kondor Béla groteszk apokalipszisei és Bálint Endre szürrealis álomképei jelölték ki. Mellőlük sorolódott a magyar grafika új nemzedéke: Feledy Gyula, Gy. Molnár István, Raszler Károly, Tóth Imre és Würtz Ádám. E sorba illeszthető Pásztor Gábor négy litográfiája, amely az egész kollekció egyik legátgondoltabb műegyüttese volt.

Pásztor a nyolcadik (prágai) szín illusztrálására kapott felkérést a múzeumtól.⁷⁰ Sajat intencióra emellett két másik kompozíciót rajzolt, az egyik a Falanszter színt, a másik a tizenharmadik, Ūrben játszódó színt kísérvé. Sajat kedvére Pásztor két további illusztrációt is

► *Zichy Mihály, a „rajzoló fejedelem”.* Kiállítási katalógus. Szerk.: Róka Enikő. Magyar Nemzeti Galéria, 2007; Varga Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban.* L'Harmattan, Budapest, 2012, 187-194.

63 Révai József utószava. In: Madách Imre: *Az ember tragédiája.* Illusztrálta Zichy Mihály. Sajtó alá rendezte Erdős Magda. Magyar Helikon, Budapest, 1958.

64 Imre Zoltán 59. jegyzetben i. m. 41-45.

65 Madách Imre: *Az ember tragédiája.* Illusztrálta Nagyajtay Teréz. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1962; Ugyanebben az évben a Magyar Helikon újra kiadta a Zichy-féle rajzokkal kísérvé a drámát. Nagyajtay tervezte a Nemzeti Színház 1960-es előadásának jelmezeit – István Mária: *Az ember tragédiája látványvilága.* In: *Színről színre. Látványtervek Az ember tragédiájához.* Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1999, 11-22.

66 Sidó 57. jegyzetben i. m. 49

67 Valamint Szász Endre és Gacs Gábor – i. m.

68 Az alkotók: Bálint Endre, Feledy Gyula, Gy. Molnár István, Hincz Gyula, Kondor Béla, Lukovszky László, Martyn Ferenc, Pásztor Gábor, Raszler Károly, Szántó Piroska, Tóth Imre és Würtz Ádám

69 Varga Emőke: *Kalitka és korona. Kass János illusztrációról.* L'Harmattan, Budapest, 2007, 31.

70 Sidó 57. jegyzetben i. m. 50.

készített, mindkettőt a hetedik, Konstantinápolyi színházhoz. Ezek nem kerültek a Madách-kiállításra bemutatásra, és a jeleneteket a Petőfi Irodalmi Múzeum sem vásárolta meg. Valamennyi kompozíciója litográfia volt, amelyeket a kecskeméti műhelyben kivitelezett.⁷¹ Rajta kívül csak Kondor Béla alkalmazta ezt a technikát, saját sorozatán.⁷²

A Petőfi Irodalmi Múzeum tárlata előtt egy hónappal egy másik Madách-émléktárlat is megnyílt, a Dürer-terem kiállítótermében.⁷³ Míg a múzeumi kiállítás az új Madách-émléktárlathoz kapcsolódott, a Dürer-terem anyaga kifejezetten kortárs grafikusokat mutatott be, minden olyan művésznek módot nyújtva az alkotásra, akiket foglalkoztatott Madách világa. A kortárs művészi grafika reprezentálására létrehozott üzlet és kiállítóhely tárlatán nem csak illusztrációk és nem kizárólag a tragédia illusztrációi szerepeltek. Varga Nándor Lajos, Gyulai Líviusz és Maurer Dóra rézkarcai Madách portréját, otthonát és sztrégovai síremlékét idézték meg. Itt állította ki Pásztor Gábor Madách kevéssé ismert *Mózes* című drámája nyomán készült litográfiáját is. Rajta kívül Würtz Ádám mutatott be egy másik Madách-műhöz készült művet, a *Civilizátor*hoz készült illusztrációt. A kiállításon számos olyan mű is szerepelt, amelyek nem kerültek be a Petőfi Irodalmi Múzeum válogatásába, köztük Kondor Béla Madách-rézkarcai.

A két részes *Mózes*szel együtt Pásztor Madách-ciklusa tehát nyolc darabos litográfiai sorozattá bővült. A sorozatot ő maga is pályája jelentős állomásaként értékelte. „A Madách illusztrációimnál (hét litográfiát készítettem – [sic!]) kezdtem érezni, hogy valamit létrehoztam. Amikor megkaptam a megbízást – hogy őszinte legyek –, nem nagy lelkesedéssel fogtam hozzá. De amikor aztán ismét elolvastam Az ember tragédiáját, rájöttem, hogy Madáchnak számunkra is van mondanivalója, persze ez attól függ hogyan, milyen oldalról közelítjük meg. A Tragédia illusztrálása közben, csak úgy magamnak, a Mózeshez is csináltam litográfiákat, még 1964-ben.” – vallotta 1968-ban Frank Jánosnak adott interjújában.⁷⁴

Noha Pásztornak már a megelőző években is voltak illusztrációs felkérései, azok inkább alkalmazott grafikai munkáknak tekinthetők. A Madách-rajzokon először dolgozott irodalmi alapanyaggal úgy, hogy a létrejött művek önálló művészi alkotásnak tekinthetők. Ezt később, Frank Jánosnak adott interjújában is hangsúlyozta: „Illusztrációs lapjaimat úgy csináltam, hogy önállóan is élhessenek.”⁷⁵ Ezt az igényességet a litográfia mérete és kidolgozása is hangsúlyozta. Jellegét tekintve ezek a grafikák nem a hagyományos értelemben vett könyvillusztráció, amennyiben nem a nyomdai paraméterekhez igazodó képek, hanem *kiállítási illusztrációk*, amelyek önálló műalkotásként reprezentálják alkotójuk törekvéseit.

A megbízás jellegéből adódóan Pásztor nem a teljes dráma illusztrálására vállalkozott, ennek ellenére az elkészült lapokat egységes képi gondolkodás jellemezte. Alapvetően elszakadt Zichy nagy hatású színpadi látásmódjától, nem törekedett egységes színpadi szcénák létrehozására, és az egyes karakterek emocionális jellemzése sem foglalkoztatta. Helyette a szövegreferenciát megtartva, az egyes szituációk emblematikus sűrítményére, lényegi viszonya-

71 Sümegi Kecskemét, 1977, 24. jegyzetben i. m. 36.

72 Kondor Béla *oeuvre-katalógus*. Összeállította: Nagy T. Katalin, Bolgár Kálmán. Magyar Nemzeti Galéria, 19984, 1963/87-99.

73 A tárlatot 1964. szeptember 30-án Darvas József, a Magyar Írók Szövetségének elnöke nyitotta meg. Meghívóján Gyulai Líviusz Madách Imrét ábrázoló metszete szerepelt.

74 Frank 1968, 53. jegyzetben i. m.

75 Uo.



33. Tankréd (Illusztráció Madách Imre Az ember tragédiája című drámájának 7. színéhez), litográfia, 1964

a különféle utalások és jelenet-fragmentumok dacára az egyes kompozíciók megőrizték képi egységüket. Ezt elsősorban a hangsúlyos gesztussal kiemelt központi figura kidomborításával, valamint a sötét-világos részletek átgondolt kontrasztjával érte el. A sötét és világos ellentéte a dráma lényegi tartalmi eleme, a cselekményt mozgó dinamikussá tevő ellentétpárok (remény – csalódás, Lucifer – Ádám stb.) vizuális megfelelőjének is tekinthető. A multiszcenikus komponálás pedig lehetővé tette számára az összetett, egymásra rétegződő tér- és idődimenziók vizuális megjelenítését.

A dráma cselekményének sorrendjében az első feldolgozott jelenet a hetedik, konstantinápolyi színház volt, amelynek két litográfiája végül nem került be a múzeumi válogatásba. Az első kép, a színház nyitó jelenetéhez kapcsolódik, ahol seregei élén a városba érkezik Tankréd, a kereszties vitéz.⁷⁶ (33. kép) Pásztor a fegyveres, lovas katona alakját állítja a középpontba, akinek az egész képteret betöltő figurája kifejezi azt az agresszív hittérítő erőt, amely a kereszties háborúk évszázados hódításait mozgatta. Erősen stilizált megformálása archaizáló, kora középkori ábrázolások látásmódját idézi. Hátterében egy feszület szimbolizálja az ideológiát, amelynek jegyében a katona harcra indul. A főalakot a jobb szélén három kisebb jelenet egészíti ki, ahol a fekete alapon megjelenő világos vonalrajzokon a megelőző csaták, gyülekező és imádkozó kereszties seregek tűnnek fel. Míg a *Tankréd* címen ismert kompozíció voltaképp az egész hetedik szín plakátszerűen tömör összegzésének tekinthető, a másik bizánci színházhoz készült kompozíció a dráma konkrét helyéhez köthető. Miután Ádám-Tankréd szerelme,

76 A színt bevezető leírás: „Ádám mint Tankréd, erődús férfikorban más lovagokkal, Ázsiából visszatérő kereszties hadak élén, lengő zászlók s dobszó mellett jő.”

inak vizualizálására törekedett, csupán néhány jellegzetes tárgyi részlettel utalva az események narratív összefüggéseire. Pásztor e sorozatán alkalmazta először a képsík egységét felbontó rétegzett, tagolt kompozíciós eljárást, amely e periódusának jellemző képalkotói eljárása lett. Ezzel a megoldással lehetővé vált az egyes színek időben és térben szétágazó cselekménysorának egyetlen képbe való tömörítése. Megközelítésmódja a tekintetben nem volt egyedülálló, hogy a korszak grafikusai valamennyien szakítottak a Zichy-féle színpadias képalkotás hagyományával. A narratíva multiszcenikus bemutatását alkalmazta Pásztoron kívül Feledy Gyula és Kondor Béla sorozata is. Feledy az egyes korokhoz kapcsolódó stílári idézetekkel, Kondor pedig a drámai felhangot lazító groteszk elemekkel vitt egyéni hangot a feldolgozásokba. Pásztor a grafikai eszköztár mesteri használata révén elérte, hogy

Éva-Izora zárdába vonul, a kolostor ajtaja előtt egy látomás dereng fel a hitében megrendült katona előtt. (34. kép) Madách pár soros leírása szerint: „A fentebbi karének kezdetével Ádám, ki a zárda ajtajához lépett volt, ismét megállt, a tornyon egy kuvik kiált, a légben boszorkányok szállnak, s az ajtó előtt egy csontváz kél a földből, s fenyegetve áll Ádám előtt.” Pásztor litográfiáján a jelenet valamennyi szereplője feltűnik, a nyitott kapun kilépő csontváz, fölötte a kuvik, mellette a szerelme után vágyódó lovas, távolban Izora jelzészzerű alakjával. Az egész ábrázolásmódja azonban nem színpadias, leíró jellegű, hanem stilizált, expresszív, az archaizálás és modernitás kimért egységét tükröző.

Pásztor felkérése a nyolcadik, prágai színhez készült illusztrációra szólt. Az elkészült két litográfia egyike sem ábrázol konkrét mozzanatot a drámából, hanem az egész szín dilemmáját összegzi. (35-36. képek) Mindkét kompozíció középpontjában Kepler és Borbála alakja áll, egyik a másiknak fekete-fehér inverze. A tudós mellett csillagászati eszközei (armilláris gömb, napóra) képviselik a tudományos tények birodalmát, és az égites-

tekkal kiegészítve azt a kozmikus léptéket, amiben Kepler gondolkodik – ezt ellenpontoszák a munkáját akadályozó érzelmi aspektusok, a fő jelenetet kísérő kisebb négyzetben felsejlő kerti csábítás epizódja és az inkvizíció működésére utaló eretnek égetés. Egyazon képtérben Pásztor különféle tér és idő dimenziókat von össze: a fekvő formátumú kompozíción Ádám-Kepler aktív és passzív, melankolikus pózban is megjelenik, a házaspár vitájának helyet adó enteriőrt a kozmosz távlata egészíti ki (az individuális és a kozmikus lét ellentétéként), amit a kerti csábítás és máglyahalál (*eros és thanatos* ellentétét hordozó) epizódok jelzészzerű képkockái kísérik. Grafikai eszköztárát tekintve ez a sorozat egyik leggazdagabb lapja, ahol fekete-szürke-fehér tónusok dinamikus foltjait a vonalrajz változatos minőségei kísérik, számok, ornamentelek, gesztusok, skiccek és karcolt alakzatok. Pásztor valamennyi litográfiájának vezérmotívuma a tárgyak és figurák világos és sötét foltokból felépített párhuzamos kontrasztja, ami jól illeszkedik a világnézetek összeütközéséből kibomló tragédia tézisre antitézissel válaszoló dinamikájához.



34. Tankréd (Illusztráció Madách Imre Az ember tragédiája című drámájának 7. színéhez), litográfia, 1964



35. Kepler (Illusztráció Madách Imre Az ember tragédiája című drámájának 8., prágai színéhez), litográfia, 1964



36. Kepler (Illusztráció Madách Imre Az ember tragédiája című drámájának 8., prágai színéhez), litográfia, 1964



37. Falanszter (Illusztráció Madách Imre Az ember tragédiája című drámájának 12. színéhez), litográfia, 1964

A legvitatottabb és az alkotók közt legnépszerűbb tizenkettedik, falanszter-színhez Pásztor Gábor egy litográfiát készített. (37. kép) Az előzőhöz hasonlóan ez is pluriszcenikus jellegű, a szín cselekményének több, egymást követő mozzanatát egy képbe tömörítő kompozíció. Képileg ezúttal is a főalakok dominálnak, Ádám és Lucifer egymást ellenpontosító és kiegészítő figurája. Mögöttük tárul fel a falanszter szabályos rácsozatának élete, az egyes szinteken zajló munka, a gépterem, a kazánház, a széklábakat fabrikáló munkás (Michelangelo). Ezt egészítik ki a személytelen rendet szimbolizáló számok, köztük olyanok is (30 – Luther, 209 – Cassius), amelyek a drámában is elhangzanak.⁷⁷ A többi laphoz hasonlóan itt is előszeretettel használ Pásztor léptékváltást. Ez az archaizáló eljárás Kondor Bélától ered, aki Falanszter-kompozícióin is használja azt. Összehasonlítva Pásztor művét Kondor három Falanszter-képével, lényeges különbség, hogy Pásztortól távol áll a kondori világot átható ironia, jeleneteit szigorúbb és elvontabb látásmód jellemzi. Alakjai nem konkrét karakterek, hanem az adott kor szellemiségét hordozó emblémaszerű figurák.⁷⁸

77 A szín leírása Madáchnál: „U alakra épült nagyszerű falanszter udvara. A két szárny földszintje nyílt oszlopos csarnokot képez. A jobb oldali csarnokban mozgásban levő kerekas gőzgépek között munkások foglalkoznak. A bal oldaliiban a legkülönfélébb természettudományi tárgyak, mechanikai eszközök, csillagászati, kémiai műszerek s egyéb különösségek múzeumában egy tudós működik.”

78 Kondor Madách-sorozatának elemzése: Varga Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan, Budapest, 2012, 195-209.



38. Az űrben (Illusztráció Madách Imre Az ember tragédiája című drámájának 13. színéhez), litográfia, 1964

Pásztor utolsó lapja a tizenharmadik, űrben játszódó színhez kapcsolódik, középpontjában a kozmoszban zuhanó Ádám és Lucifer alakjával. (38. kép) A két főszereplő a többi jelenethez hasonlóan itt sem egyénített, hanem az egymást kiegészítő jó és rossz, bizakodó és szkeptikus, feltörekvő és visszahúzó erők emblematisztikus tömörítése. Mögöttük elnagyoltan a Föld szellemének kontúrja is feltűnik. A jobb sarokban megjelenik a szín bevezetőjében is jelzett Föld távolodó gömbje. Pásztor saját invenciója viszont hogy a Földet háborús színtérként ábrázolja, ahol a viaskodó figurák modern technikai eszközökkel, ágyúkkal, repülőgépekkel, rakétákkal támadnak egymásra. A sorozatnak ez az egyetlen olyan rajza, ahol az aktuális jelenre való utalás tűnik fel. (Két évvel később Kass János illusztráció sorozata már szisztematikusan utalt saját jelenének hidegháborús helyzetére.)

A pályázat igen gazdag anyaga ellenére, az elkészült művek nem jelentek meg kötetben. Amellett, hogy a visszalépések miatt az athéni színhez nem készült illusztráció, ebben talán az is közrejátszott, hogy a sok eltérő művészi látásmódot képviselő mű heterogén összképet alkotott. Így a legtöbb tragédia-illusztráció kiállítási műként élte tovább életét. Több kol-



39. Mózes (Illusztráció Madách Imre Mózes című drámájához), litográfia, 1964

Dezső modernizált átírata, Kass János illusztrációinak kíséretében csak 1966-ban jelent meg a Magvető Kiadónál.⁸³ Pásztor Gábor mindkét ide kapcsolódó kompozíciójára érvényes, ami a Tragédia-illusztrációk többségére is, hogy összegző igényű mű, amely a dráma egész szellemiségét igyekszik egy vizuális térbe sűríteni. Középpontjában a népet vezérlő hős, Mózes áll – az ő archaizáló, monumentális alakját övezik a zsidó nép kivonulását és csatározását ábrázoló jelenetek. A dráma értelmezésének egyik lényegi elemét, a vezető individuum és az iránymutatást váró tömeg viszonyát ragadta meg Pásztor.⁸⁴ Az archaizáló, stilizált figurákat héber feliratok és a Tízparancsolat kőtáblája egészíti ki – amelyek jelenléte az illusztráció első változatán hangsúlyosabb.

79 X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Műcsarnok, Budapest, 1965, kat. sz. n.: Madách illusztráció (Mózes) litográfia, Madách illusztráció (Tankréd) litográfia, Madách illusztráció (Az űr) litográfia, Madách illusztráció (Kepler) litográfia; Miskolci Országos Grafikai Biennálé. Miskolc, 1965, kat. sz. n.: Madách illusztráció Az ember tragédiája VII. szín, litográfia 52x36,5 cm, Madách illusztráció Az ember tragédiája VII. szín, litográfia 48,5x39, Madách illusztráció Az ember tragédiája. Falanszter jelenet, litográfia 38x49,5 cm.

80 Ez a mellőzés azért is nehezen érthető, mert Kass már 1964-ben elkészítette első Tragédia-variációit. – Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Drámai költemény. Illusztrálta: Kass János, Magyar Helikon, Budapest, 1966.

81 Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Utószó: Szabó József. Illusztrálta Bálint Endre, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1972. – István Mária 64. jegyzetben i. m.

82 „A Tragédia illusztrálása közben, csak úgy magamnak, a Mózeshez is csináltam litográfiákat, még 1964-ben.” – Frank Pásztor 1968, 53. jegyzetben i. m.

83 Madách Imre: *Mózes*. Illusztrálta Kass János, Magvető Kiadó, Budapest, 1966; *Mózes*. Kass János tizenöt rézkarca Madách Imre drámai költeményéhez. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1966;

84 Varga Emőke: *Kalitka és korona. Kass János illusztrációiról*. L'Harmattan, Budapest, 2007, 105-136.



40. Mózes (Illusztráció Madách Imre Mózes című drámájához), litográfia, 1964



41. Illusztráció Eugène Ionescu
Az orrszarvú című drámájához,
litográfia, 1964

Abszurd kitérő: Ionesco-illusztrációk (1964)

Szintén az 1964-es évhez kapcsolódik Pásztor három darabos, Ionesco *Az orrszarvú* című drámáját illusztráló sorozata. Kristóf Attilának 1964-ban adott interjúja szerint, a Tragédia-illusztrációkhoz hasonlóan ezeket a kőrajzokat is a kecskeméti művésztelepen kivitelezte.⁸⁵ Igencsak friss reflexió volt ez, hiszen Ionesco drámáit, közte *Az orrszarvút* nem sokkal korábban ismerhette meg a magyar közönség, és abszurd látásmódja éppen az aktuális irodalmi viták centrumában állt. A három felvonásos darabot Ionesco 1959-ben publikálta franciául, és még abban az évben színre vitték Párizsban. A szerző magyarországi recepciója ettől az évtől datálódik, amikor először jelent meg magyar fordításban egyik drámája.⁸⁶ A következő magyarra fordított darabja *Az orrszarvú (Rhinocéros)* című színmű harmadik felvonása volt, amely 1960-ban a *Nagyvilág* című világirodalmi folyóiratban jelent meg Hársing Lajos fordításában, Eugène Guillevic írásának kíséretében.⁸⁷ Pásztor Gábor innen ismerhette a darabot, annak is csak az utolsó, harmadik felvonását, amelynek bevezetőjeként közölte a fordító a cselekmény előzményeit. *Az orrszarvú* voltaképpen egy politika

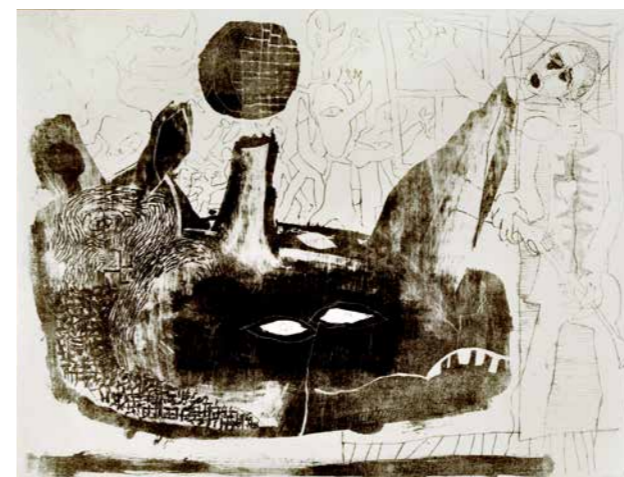
85 Kristóf 40. jegyzetben i. m.

86 Kiss Ádám László: *A mostoha Ionesco. Eugène Ionesco és művei Magyarországon, 1959-1989*. SZIFONline, utolsó letöltés: 2024. május 15.; Ionesco magyar nyelven elsőként a *Nagyvilág* folyóirat 1959/2. számában látott napvilágot a *A Székek (Les chaises)* című dráma Gera György fordításában,

87 Eugène Ionesco: *Az orrszarvú*. Fordította Hársing Lajos, *Nagyvilág* 1960/4., 507–532; Eugène Guillevic: Ionesco és *Az orrszarvú*. Ford. Pap Gábor, *Nagyvilág* 1960/4., 505–507.



42. Illusztráció Eugène Ionescu *Az orrszarvú* című drámájához, litográfia, 1964



43. Illusztráció Eugène Ionescu *Az orrszarvú* című drámájához, litográfia, 1964.

től és kollaboráción át változatos árnyalatait mutatva be annak a civil közegnek, amely szinte öntudatlan módon utat nyit az elnyomó rendszereknek. Ebben a vonatkozásban *Az orrszarvú* Kelet-Európában rendelkezett egy különösen aktuális olvasattal is. Nem véletlen, hogy 1963-ban épp Ionesco drámáinak kétértelműsége körül lángolt fel a hazai irodalmárok vitája, bírálói a jelentés nyugtalanító nyitottságát rótták fel neki, amely az aktuális hatalom számára nem kívánatos olvasatokat is megengedett. *Az orrszarvú* első magyar közlésének szerkesztői bevezetője éppenséggel a félreérthető értelmezés vádját igyekezett hátrítani.⁸⁸

Pásztor ezt a nagyon is érzékeny és aktuális témát dolgozta fel három litográfiáján, amelyek viszonylag pontosan követik a cselekményt. A Tragédia-illusztrációk pluriszcenikus narratív struktúráját itt még nem alkalmazza (meglehet hogy keletkezésük időben megelőzte azokat), hanem egy-egy központi mozzanatra koncentrálnak. Az egyik felismerhető a drámának az a jelenete, amikor a városba érkező orrszarvú eltapossa egy nő macskáját, a másik ahhoz a mozzanathoz kapcsolódik, amikor egy asszony orrszarvúvá változott férje hátára pattan és elvágta rajta. (41-42. kép) A harmadik kompozíció – amelyen egy puskát tartó férfi áll felfordult fenevad mellett – nem azonosítható a dráma konkrét helyével, inkább előrevetíti annak következményét, hogy a darab végén Bérenger puskát ragadva ront rinocéroszra változott társai közé. (43. kép) Stílusában Pásztor grafikai meglehetősen szabad és erőteljes rajzok, amelyek leginkább Picasso és a francia szürrealizmus hatását mutatják. Alakjait merész torzítások, intenzív gesztusok, változóan foltszerű és kontúrvonalas, vázlatos és ornamentális felületek jellemzik. Látásmódja Picasso *Franco álma és hazugsága* 1937-es rézkarc sorozata, és Joan Miró *Vörös és fekete* címen ismert 1938-as rézkarc ciklusának ismeretéről tanúskodik.

88 „Az írónak még véglegesebben, még félreérthetlenebbül kellene kimondania, amit az individuális és kollektív szellemiség viszonyáról gondol. Lényegileg pedig éles és döntő különbséget kell végül is tennie a szocialista forradalmiság és az ál-kollektív, ál-forradalmi, ál-népmozgalmak és ideológiák között. Csak ilyen lényegi különbségtétel után mutathatja föl az író az egyéniség, a legjobb egyéni értékek dialektikus testvéri kapcsolatát a szocialista, kommunista kollektívizmussal.” – uo. 505.

Korszerűsített klasszikus: Babits-illusztrációk (1966)

Pásztor életművén belül fontos hely illeti meg a Babits-sorozat: itt alkalmazta ugyanis először a pop art képi megoldásait irodalmi illusztráción. A Madách- és Ionesco-képekhez hasonlóan ezek sem könyvillusztrációk voltak, hanem önálló, kiállítási grafikák. Az előzőket követve ezeket is litográfiai technikával kivitelezte Pásztor, a kecskeméti művésztelepen. A Babits-tárlat jól illeszkedett a Petőfi Irodalmi Múzeum képzőművészeti sorozatába, amelynek során a múzeum a Művelődési Minisztériummal együttműködve kért fel kortárs alkotókat évfordulójukat ünneplő, klasszikus szerzők illusztrálására. Ezúttal Babits Mihály halálának negyedszázados évfordulója kapcsán kértek fel tizenhárom grafikus művészt a költő verseinek illusztrálására. Az 1966 decemberében megnyílt tárlaton a több mint ötven kortárs grafikát a versek keletkezésének időrendjében, Babits munkásságának relikviáival kísérvé mutatták be.⁸⁹ Babits munkássága nem rendelkezett illusztrációs hagyománnyal, életében egyetlen nyomtatásban megjelent saját kötetét sem kísérték képek. Munkásságának képzőművészeti reflexiói csak 1945 után szaporodtak meg. Az 1958-as *Magyar költészet – Magyar grafika* című tárlat kapcsán készültek verseire az első kortárs grafikai feldolgozások, de nyomtatásban csak a hatvanas években jelentek meg az első illusztrált Babits-kötetek, a *Jónás könyvét* 1961-ban Kádár György, 1966-ban pedig Würtz Ádám illusztrációival kísérvé adták ki.⁹⁰ Babits képzőművészeti recepciójának tekintetében tehát nagy jelentőségű volt a múzeum felkérésére készült több mint félszáz grafika.

A sorozat születésének évében, 1966-ban Kovács Gyula készített interjút a művésszel, amelyben részletesen kitértek a Babits-illusztrációkra.⁹¹ Pásztor hangsúlyozta, hogy felfogása szerint az illusztráció célja az egész költemény lényegi mondandójának tömör képi kifejezése: „Számomra az illusztráció az egész költeményen áthúzódó gondolatot megfogni, ami ebből bennem is megformálódik, annak a tükröztetése.”⁹² A versek illusztrálása alapvetően más megközelítést igényel, mint a drámai mű feldolgozása, ahol lehetséges egyfajta „rendezői felfogás”. „A verset nem lehet eljátszani, nincs kulissza. A költeményben sok képsorból áll össze, és az a gondolat, amit kifejez a költő. Babitsnál legalábbis így tapasztalom. Csomóra fogni ezeket a képeket, ebből jön a probléma. [...] Babits illusztrálásakor a jellemző képsorokat egymás mellé sorakoztattam és hangsúlyoztam a költemény alaphangját megadó motívumokat. Sok helyen a filmszerű vágást is felhasználtam. A kollázs, ahogy eddig alkalmazták, nekem nem tetszik, szeretem ha szervezetség van a kompozícióban, mert különben semmi sem hangsúlyozható erőteljesen a képen. Szükségesnek érzem ezt.”⁹³ Pásztor

89 Babits Mihály legszebb verseinek illusztrációi. PIM, 1966. december 17-től. Rendező: Sára Péter; „A Petőfi Irodalmi Múzeumban december 17-én kiállítás nyílik Babits Mihály legszebb verseinek illusztrációi címmel. A kiállításon Bálványos Huba, Gy. Molnár István, Győri Miklós, Gyulai Líviusz, Feledy Gyula, Hincz Gyula, Kádár György, Kass János, Kondor Béla, Pásztor Gábor, Reich Károly, Szántó Piroska és Würtz Ádám művei szerepelnek.” – *Népszabadság*, 1966/297, december 17.

90 A 1958-as *Magyar költészet – Magyar grafika* című tárlatról lásd 57. jegyzet; Babits Mihály: *Jónás könyve*. Utószó Ungvári Tamás. Illusztrálta Kádár György. Magyar Helikon, 1961; Babits Mihály: *Jónás könyve*. Illusztrálta Würtz Ádám. Magyar Helikon, 1966.

91 Kovács Gyula interjú, 5. jegyzetben i. m.

92 Uo.

93 Uo.



44. Mindenek szerelme (Babits-illusztráció), litográfia, 1966

Babits-illusztrációin domináns a pop art jellegű montázs technika, amelynek eszköztára lehetővé tette számára a versek képileg megragadható motívumainak egymás mellé kompozícióját. Ezt a megközelítésmódot egyedül ő használta a felkért művészek közül.

Az öt illusztráció sorában először a *Mindenek szerelme* című verset kísérő lap készült el. (44. kép) Babits verse az éledő természet iránti rajongást érzéki, szerelmi vonzalomként fogalmazza meg. Pásztor a vers metaforikus fogalomparjait (virág szirmai/meztelen nő – hattyúkeblű fellegek/asszonytestek – fák/balerinák) szürreális képi formákká alakítja. „A motívumok úgy éltek bennem, ahogy a képen fel vannak sorakoztatva. Annyi volt csak a szerepem, az ösztönzött, hogy a versből kép jöjjön létre.” – nyilatkozta az említett interjújában.⁹⁴ A gomolygó felhőket, nyújtózó virágtestű nőket és táncoló alakokat három jól elkülöníthető képsorba osztja, hangsúlyozva a lebegés, növekedés, áradás, kibomlás lendületét, a magasba törő mozgási irányokat. A különféle képi motívumokat tónusaiban és textúrájában változatosan formálja meg a fekete-fehér litográfia kötött eszköztárával, a grafikai rajz skálája a részletgazdag, naturalista rajztól, a dekoratív síkformákon át az absztrakt anyaglenyomatokig terjed. Ezt a gazdagon burjánzó formai tenyészetet nyilak, betűk, számok és a vers kulcsmondatát felidéző szövegtöredékek egészítik ki („Énnekem minden szeretőm.”).

Az *Esős nyár* az előzőhöz hasonlóan természeti képekből kiinduló költemény, amely a közeledő őszt az elmúlással vonja párhuzamba. (45. kép) Pásztor a képsíkot ezúttal is jól elkülöníthető egységekre osztja, ami tekinthető a Babits által szigorúan alkalmazott klasszikus, kötött versformák vizuális megfelelőjének. (A vers első és második egységére a képen

94 Uo.



45. Esős nyár (Babits-illusztráció), litográfia, 1966.

két római szám is utal.) A bal oldali képi szegmens a vers indítását meghatározó síráshoz kapcsolódik („a kerti sok kisírt szemű virág”), míg a fennmaradó képteret az élet/halál ellentétet kifejező fentről lefelé tükrözött motívumok töltik be, vizuális hangsúlyozva a föld felett burjánzó vegetáció föld alatti folytatását. Babits verse a természet változásának kegyetlen törvényét katonai hasonlatokkal ragadja meg, ahol az elmúlás parancsát egy kegyetlen hadvezér adja ki. Bár a vers aktuálpolitikai szinten is értelmezhető képpel indul („Mint egy ország levert forradalom után, oly csendes ez a nap.”), Pásztor műve kitér ennek ábrázolása elől. A parancsoló égi hadvezért önálló képi metaforával ragadja meg, a jobb alsó sarokban elhelyezett, száját viselő kézlenyomattal.⁹⁵

Babits költői hangnemének emelkedett drámaisága kiválóan illeszkedett Pásztor felfokozott képi látásmódjához. Jól érzékelhető ez Babits legerősebb háború ellenes verse, a maga korában nagy botrányt kiváltott, betiltott *Fortissimo* illusztrációján.⁹⁶ (46. kép) A költemény indulatos segélykiáltás, amitől nem idegen Pásztor intenzív erejű képi feldolgozása. Gazdagon áramló képi hasonlatait (könny, forrás, árvíz, lavina, jég, láva, jégeső) Pásztor ezúttal néhány alapelemre redukálta: középpontba Krisztus arcát és két szájjas tenyeret helyezve.

95 „A versbéli inspektor, a gonosz hadvezér. Az volt az a dolog, ami sokat foglalkoztatott és hátratarott a munkámban, az hogy miként tudom azt a nagy vezénylest egyértelművé tenni képileg. Kéz és száj együtt, azt hiszem, ez már félreérthetetlen.” – válaszolta Pásztor Kovács kérdésére, amely a motívum jelentését firtatta. Kovács Gyula interjú, 5. jegyzetben i. m.

96 *A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok, 1915–1920.* Szerk.: Téglás János. Budapest, 1996; *A vádlott: egy Babits-vers. A Fortissimo-ügy aktái 1917,* Tótfalusi Tannyomda, 1995.



46. Fortissimo (Babits-illusztráció), Litográfia, 1966.

A vers a süket istenhez intézett számon kérő könyörgés, ez indokolja a csukott szemű Megváltó kiemelését. A szövegen végighúzódik annak követelése, hogy a gyászolók hangot adjanak felháborodásuknak, hogy a süket csendet felváltsa a tiltakozás kiáltó hangja. A plakátszerűen erőteljes szájjas tenyerek az ismétlődő „süket” felirattal ezt az alapmotívumot, a hangos tiltakozás akaratát jelenítik meg. Mindezt a háttérben csirázó, burjánzó, féregszerű alakzatok egészítik ki, a sirató asszonyokat megidéző drapériás alakokkal. A jobb alsó sarokban a pop art metódusát követve ugyanazon fej ismétlődik változó alakban, a test bomlására utalva, számok kíséretében. Ezen a kompozícióin is hangsúlyosan tűnik fel a realiztikus aprólékossággal kidolgozott szárnyas rovar, amelyről Pásztor az idézett interjúban úgy nyilatkozik, hogy benne a költőt személyesítette meg.⁹⁷

97 „Más versei voltak a számárvezetők, amik hozzá segítettek megközelítéséhez, például a bogár motívumok sokszor visszajönnek más verseiben, onnan kerültek azokba is, amiket én illusztráltam, a bogár őt személyesíti meg.” Kovács Gyula interjú, 6. jegyzetben i. m.



47. Új esztendő 1918 (Babits-illusztráció), litográfia, 1966.

Szintén háborúellenes indulat jellemzi Babits *Új esztendő 1918* című versét. (47. kép) Pásztor ezúttal egységes kép-térbe szervezte motívumait: a versben említett apokaliptikus zenét játszó zenekart, kaszákat és kártyákat, a többszörösen megismételt 1918-as évszámmal kísérvé. A versben említett ágyra asszociál a kép középső alakzata, az emberi testből kibomló, kígyófejekben folytatódó drapéria. A grafikai és festői elemek váltakozása, a rajzos, dekoratív és elkent, cuppantott felületek eleven gazdagsága itt is alapvető jellemzője Pásztor litográfiájának.

A *Vers apostolokról* illusztrációján Pásztor ismét szakrális és profán motívumokat vegyít, glóriás Krisztus alakjával, gótikus apostolszobrok megidézésével és ikonszerű figurák ismétlésével. (48. kép) Mellettük a világi jelen idősíkját képviselik az ismétlődő menekülő figurák és a középső, szem alakzatba helyezett városi térkép.

A történeti idősíkon értelmezhető versek aktualizálásának szándékát Pásztor is hangsúlyozta interjújában: „Éppen ezt mondom, az én munkáimban mindig volt egy-egy olyan momentum, ami a mai vonatkozásokban állja meg a helyét, ami a mai valóságot fedi. Ezt próbálta az ember átgýurni.”⁹⁸

Fontos hangsúlyozni, hogy a múzeum felkérésére készült litográfiákat nem könyvbe szánták, hanem kifejezetten reprezentatív, kiállítási grafikának készültek. Pásztor azokat autonóm művészi grafikáival egyenrangú alkotásoknak tekintette. Decemberben a Petőfi Irodalmi Múzeumban megnyílt Babits-tárlatot követően először a *IX. Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállításon* mutatta be a sorozat két lapját, majd a *Stúdió 67* kiállításán és az év végén a *4. Miskolci Grafikai Biennálén* állított ki közülük néhányat, utóbbi seregszemlén Miskolc város díjával is elismerte munkáit a zsűri. Kompozíciói külföldön is sikert arattak, 1967 májusában egy bécsi nemzetközi grafikai tárlat zsűrije díjazta a *Vers apostolokról* című illusztrációt.⁹⁹

98 Uo.

99 *Magyar Nemzet*, 1967/86, április 13., 6.



48. Vers apostolokról (Babits-illusztráció), litográfia, 1966.

Utóbbi eredmény azért is figyelemreméltó, mert a külföldi bírálók a vers ismerete nélkül, a litográfia önelvű értékeit elismerve hozták meg döntésüket. Ezt maga Pásztor is hangsúlyozta Frank Jánosnak adott interjújában, jelezve hogy e körülmény az illusztrációs lapok autonóm képi potenciálját igazolta.¹⁰⁰ A Babits-illusztrációkat értékelő kritikusok egyetértettek abban, hogy Pásztor művei kiemelkednek a Petőfi Irodalmi Múzeum tárlatának anyagából, bár volt aki túl bizarrnak tartotta szenvedélyesen áradó képzettársításait.¹⁰¹ Perneckzy Géza a Miskolci Grafikai Biennálé kiemelkedő kollekciójaként értékelte Pásztor műveit, megjegyezve, hogy a Babits-illusztrációk motívumgazdagsága már néhol zavaró zsúfoltságba csap át.¹⁰² Rózsa Gyula drámai erejüket és a háborúellenes versek aktualizált olvasatát emelte ki.¹⁰³ Supka Magdolna hasonlóképp a jelenkori olvasat emelkedett pátoaszát értékelte bennük: „Pásztor műveinek szuggesztiója elől nem lehet kitérni: szemünkbe néznek és a lelkiismeret éjszakai, leggyötrőbb hangján kérdezik véleményünket az emberi lét vagy nemlét végleteiről.”¹⁰⁴ Figyelemreméltó, hogy az országos tárlatokra Pásztor háborúellenes, aktuális politikai olvasatot is hordozó illusztrációit választotta (*Fortissimo, Vers apostolokról, Új esztendő 1918*). Párhuzamosan olyan grafikákkal állította ki az illusztrációkat mint a *Vietnám* vagy az *1956*, ami felerősítette Pásztor Babits-interpretációjának aktualizált, politikai olvasatát.

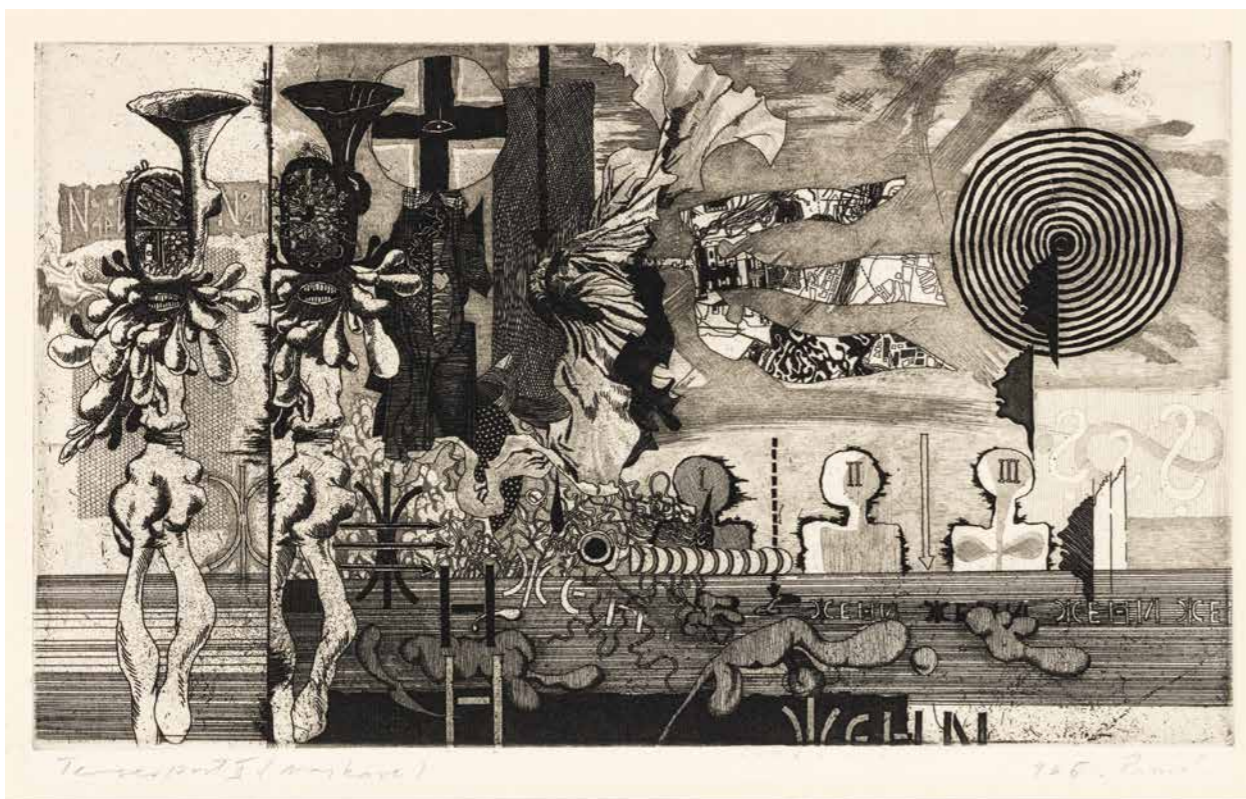
100 „Illusztrációs lapjaimat úgy csináltam, hogy önállóan is élhessenek. Munka közben sokat vitatkoztam magammal. De végül bebizonyosodott az igazam. Madách és Babits illusztrációimnak Bécsben és Párisban is sikere volt, olyan díjkiosztó zsűri előtt, melynek a tagjai valószínűleg nem ismerték ezeket az irodalmi műveket.” – Frank Pásztor 1968, 53. jegyzetben i. m.

101 Vayerné Zibolen Ágnes: Babits-illusztrációk. *Művészet*, 1967/2, 32-33.

102 Perneckzy Géza: A IV. Miskolci Grafikai Biennálé. *Magyar Nemzet*, 1967/294, december 13., 4.

103 Rózsa Gyula: Stúdió 67. Fiatal képzőművészek tárlata az „Ernstben”. *Népszabadság*, 1967/113, május 16., 7.

104 B. Supka Magolna: A IV. miskolci országos grafikai biennálé. *Észak-Magyarország*, 1967/292, december 10., 9.



49. Tengerpart II., vaskarc, 1965

Változatok a pop artra: 1965-1967

A pop art asszociatív módon társított, a jelen és múlt vizuális hagyományából merítő képi fragmentumait és a kollázs technikáját Pásztor 1965-től alkalmazta. Egymás mellé illesztett, ismétlődő képi elemeket és szövegtöredékeket első ízben a korábbi tengerparti ciklusának újra gondolt változatán, a *Tengerpart II.* vaskarcként kivitelezett nyomtatán használt. (49. kép) A horizont által elválasztott víz és ég tagolását még megtartotta, de a megelőző látképek reális tájképi elemeit szürrealis tárgykombinációk váltották fel, ahol az amorf figura feje helyén harsona nő, a nap helyén pedig céltábla lebeg. A korábbi tengerparti kompozíciókból megmaradt a kitárt szárnyú madár és a Bulgáriára emlékező cirill betűs feliratok, de új elemként sorolódott melléjük a buborék-kötegből formált figura, mellette a gomolygó fonalszerű alakzatok, ami később több grafikáján feltűnt, vagy a sematikus figurák számozott, ismétlődő sora, amelyek a koncentrikus körrel együtt a céllövölde célpontjaira emlékeztetnek. A vaskarc nyomtat egészét a változatos grafikai felületek montázs jellegű egymás mellé helyezése jellemezte, az eltérő taktilis érzetekhez kötődő puha, cseppfolyós, rugalmas, felfújtt, gyúrt, lebegő és indás, gubancos alakzatok társítása, amelyet az ismétlődő bábszerű alakok és sziluettek profilok dekoratív játékossága egészített ki. Pásztor ezen a kompozícióján még nem használt újságfotókat, ámde a repülő madár szárnyát kitöltő rajz „önidézet”, a *Vers apostolokról* című Babits-illusztráció középső várostérképének részletét hasznosította újra.

Az ismétlés, számozás, szövegtöredékek beemelése a képtérbe a pop art jellegzetes eljárása volt. A hazai grafikában Pásztor az elsők között alkalmazta. Vele párhuzamosan, szintén 1964-

től dolgozott pop art motívumokkal grafikáin Lakner László (*Tanulmány II.*).¹⁰⁵ Jellemző módon eleinte ő sem az amerikai pop art grafikához szorosan kötődő szitanyomást alkalmazott, hanem az itthon is elérhető rézkarcot, mélynyomású technikát használt, amire kézi rajzzal vitte fel a fotó idézeteket.¹⁰⁶ Nyilván mindkettőjükre hatással volt Robert Rauschenberg, akinek montázs technikája az 1964-es Velencei Biennálé nagydíját követően Európa-szerte közzismertté vált. Rauschenberg első pop art grafikáit 1962-től a New York-i ULAE (Universal Limited Art Editions) Tatjana Grosman által vezetett litográfiai műhelyében készítette, és csak később tért át a szitanyomással való kísérletekre.¹⁰⁷ Pásztor Gábor 1966-tól kezdődően szintén könyomással kivitelezte pop art jellegű kompozícióit. Az ő látásmódjában azonban a *informel* jellegű festői felületeket újságfotók töredékeivel vegyítő rauschenberg-i stílus mellett a Maurer Dóra nevéhez kötődő szürrealista grafika hatása is megfigyelhető. Maurer 1965-től mutatta be tárlatokon *Pompeji-sorozatát* és *Az este képei* ciklusát, amelyeken mélynyomású technikával hozta létre sajátos, biomorf, szürrealis alakzatait.¹⁰⁸ Pásztor biomorfikus, növényi alakzatokká torzuló test-deformációi a kortárs szlovák szürrealista grafika olyan alkotóival mutatnak párhuzamot mint Albín Brunovský és Emil Sedláč.

Pop artos fordulatának első sorozatát 1966 áprilisában, a *Stúdió 66* tárlatán mutatta be Pásztor, kiállítva a *Mű* című színes litográfiát és a *Kompozíció* című sorozatot.¹⁰⁹ (153-156. kép) Ugyanezen a tárlaton állította ki Lakner László *Rembrandt-tanulmányát*, *A forradalmárok kivégzését* és a *Menekülőt*.¹¹⁰ Pásztor négy darabos *Kompozíció* című transzferyomat sorozata Rauschenberg grafikáinak ihletésére született. (153-156. kép) Ezeket a kis méretű nyomtatokon Pásztor az amerikai pop art mintaképeit követve a populáris kultúra (rajzfilm részletek), a klasszikus művészet (Botticelli, Michelangelo) és a napi sajtó aktuális újságfotóit (repülők, Gagarin) saját korábbi grafikáinak fragmentumaival kombinálta. A direkt fotóhasználat itt jelent meg először grafikáiban. Az eklektikus vizuális forrásokból merített képtöredékek látszólag szervezetlen halmozása nem társult konkrét jelentéssel, inkább a jelen kaotikus képáradatára reflektált, és feszültségét a különféle képi tradíciók és stílusok ütköztetéséből nyerte. Hibrid játékossága kitérőnek tekinthető Pásztor munkásságába, aki – saját bevallása szerint – is törekedett a képi fragmentumok szervezett elrendezésére, és a direkt fotóhasználat, kölcsönzött vizuális citátumok helyett inkább saját, szürrealis, biomorf grafikai motívumait ismételte és variálta. Saját hangjához közelebb állt a *Stúdió 66* tárlatán bemutatott a *Mű* című litográfiája, amely bábuk, drapériák, biomorf buborékok, indás gubancok és testi transzformációk képsíkon úszó, lebegő szürrealis képi társításaiból

105 Lakner László: *Tanulmány II.* Rézkarc, 300x400 mm. Kiállítva és reprodukálva: *Mai magyar grafika.* Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968, kat. 190.

106 Fehér Dávid: *Eredeti, másolat, lenyomat.* Maurer Dóra, Lakner László és a grafika konceptualizálása. *Balkon*, 2020/4, 34-43.

107 A ULAE weboldalán megtalálható Rauschenberg valamennyi ott készült litográfiája: <https://www.ulae.com/artists/robert-rauschenberg/> – Utolsó letöltés: 2024. május 20.

108 Révész Maurer 29. jegyzetben i. m. 24-28.

109 A kiállításnak két katalógusa is volt, egy stencilezett műtárgyjegyzék reprodukciók nélkül és egy reprodukciókkal kísért, műtárgyjegyzék nélkül. – *Fiatalkor Stúdiója 1966.* Kiállított művek jegyzéke. Ernst Múzeum, 1966. kat. sz. n. *Kompozíció*, litográfia, 50x70 cm; *Kompozíció I.*, színes litográfia, 50x65 cm; *Kompozíció II.*, színes litográfia, 50x65 cm; *Mű*, litográfia, 46x60 cm; *Stúdió 66.* A *Fiatalkor Stúdiójának VI. kiállítása.* Ernst Múzeum, Budapest, 1966, 9. kép (Mű);

110 *Fiatalkor Stúdiója 1966.* Kiállított művek jegyzéke. Ernst Múzeum, 1966. kat. sz. n.



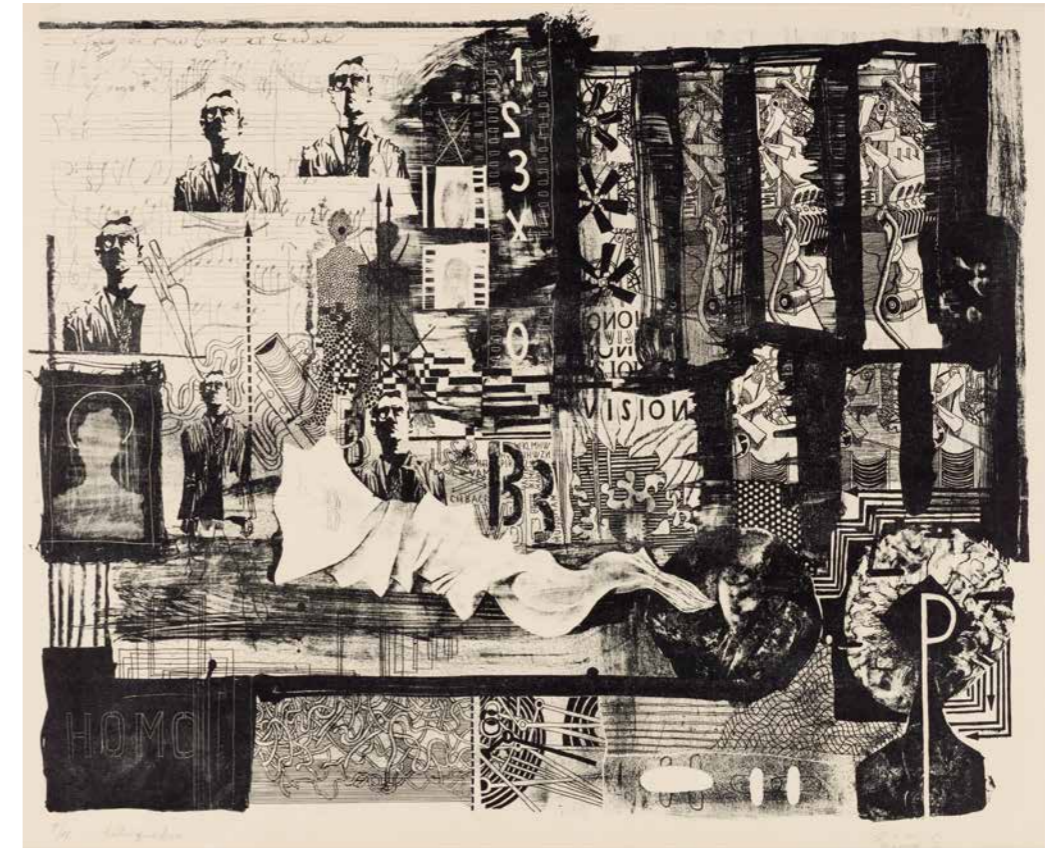
50. Mű, litográfia, 1966

épült fel. (50. kép) A litográfia kék színű nyomata még inkább hangsúlyozta az egész látomásos, onirikus jellegét. Álomszerű alakzatai, bábszerű motívumai, a felületek változatos textúrája, a növekedés és bomlás vegetatív folyamatai Bálint Endre és Ország Lili szürreális képi megoldásaihoz, a grafikán belül pedig Maurer Dóra említett rézkarcainak organikus szürrealizmusához kapcsolódott. Ehhez a sorhoz kötődik Pásztor *Trió* című litográfiája, amelyet a párizsi Fiatalok Biennáléjának zsűrije is díjazott.¹¹¹ (51. kép) A jazz zenei asszociációkat keltő képi montázs egymásra rétegzik és halmozza a különféle képtörödékeket, ám a betűk, hangjegyek, figurális és elvont, organikus formák gazdagon áradó részleteit Pásztor geometrikus rácsozatba rendezi. A kotta részletet, egy szemüveges férfi ismétlődő alakját, ikonszerű stilizált félalakokat, lebegő drapériát a már ismert indás gubancok biormorf motívumával és gépezetek ismétlődő fragmentumaival ütközteti, mindezt a trióra utaló számokkal és „homo” és „vision” feliratokkal egészíti ki.¹¹²

Pásztor új grafikáin az egykorú kritika is a nyugati pop art hatását érezte. 1968-ban így foglalta össze törekvéseit Frank János: „Ezek a nagyméretű litográfiák asszociációs-sort örökítenek meg, zsúfoltan, a tárgyak és biológiai töredékek, vagy akár figurák tömörítésével; Pásztor rekvizitumai számtalanok. Kedvelt eszköze a montázs, e lapjain látunk popartot ele-

111 Az erről szóló hírt az országos napilapok közzölték: *Magyar Nemzet*, 1967/250, október 22., 4.

112 A többszörösen ismétlődő szemüveges férfi fejfel kapcsolatban felvetődik a hasonlóság Lakner Lászlóval, akivel Pásztor ekkor szoros kollegiális viszonyban állt.



51. Trió, litográfia, 1966

mekeket, feliratokat, betűket. Ezek a fehér-fekete – néha kékkel élénkített – képek, a mai magyar grafika legfőbb irányába illően, mozgalmasak, mintegy barokkosak. De Pásztor mindig távol tudja tartani magát a szertelenségtől, egymástól elütő motívumait egységbe foglalja: egyik fő erénye a kompozíció.¹¹³ Pásztor szemléletében a pop art jellemzők neodadaista és szürrealista vonásokkal keverednek. A pop art amerikai vonulatától eltérően nem használ élénk színeket és a hétköznapi motívumok, a tömegkultúra, magazinotók világából sem merít (kivéve négy részes *Kompozíció* sorozatában). Szívesen alkalmazza viszont a képi montázst, egyazon motívum (olykor módosított) ismétlésével, neodadaista gesztussal betű és számtörödékekkel dúsítva a látványt. Montázsában azonban sok a tisztán dekoratív jellegű elem, változatos festői és grafikai textúra, és gyakoriak a biormorf elemek (indák, gubancok, buborékok, drapériák). Az indás alakzatok ugyan emlékeztetnek James Rosenquist makaróniszerű tekervényeire, de Pásztornál ezek nem (az amerikai pop artban oly hangsúlyos) étel-ikonográfiához kapcsolódnak, hanem inkább egy szürreális, organikus növényi szimbolikához, amit burjánzó, erjedő tenyészetek népesítenek be. A másik fontos vonás, ami Pásztor műveit eltávolítja nyugati mintáitól, az a hangnembeli eltérés lévén kétértelmű ironia helyett inkább líraiság, emelkedett pátosz és drámaiság hangján szól.

113 Frank Pásztor 1968, 53. jegyzetben i. m.

Ez a drámai pátosz jellemzi Pásztor Gábor politikai tárgyú grafikáit is. A pop art irányzatán belül meghatározó téma volt az aktuálpolitikai eseményekre való reflexió, amint ezt Andy Warhol vagy James Rosenquist művei is bizonyítják. A pop hatásos, szuggesztív kép elemei a közvetlen politikai agitációra is alkalmasnak bizonyultak, plakátokon, politikai demonstrációk eszköztárában is felbukkantak.¹¹⁴ A pop art nemzetközi összefüggéseiben az is jól érzékelhető, hogy Dél-Amerikában és Kelet-Európában erősebb volt a politikai állásfoglalás készítése.¹¹⁵ Előbbi vonulathoz sorolhatók Cildo Maireles, Raoul Martinez vagy Antonio Caro művei. Európában a 68-as diáklázadások és a „prágai tavasz” eseményei, az Egyesült Államokban a vietnámi háború elleni tiltakozás kapcsán aktivizálták a pop eredendően ironikus, kritikus képi eszköztárát. A vietnámi háború elleni tiltakozás az aktivista, protestáló művészet új összefogását eredményezte, stílusiránytól függetlenül számos akció, installáció, festmény és grafika született a témában.¹¹⁶ A háború ábrázolása azonban Egyesült Államokban sem volt egységes, különféle nézőpontok és hangsúlyok párhuzamosan érvényesültek.¹¹⁷ Ugyanakkor a vietnámi háborúban való amerikai részvétel bírálata az Egyesült Államokban jellemzően kormánykritikus gesztus volt, míg a keleti blokk országaiban a pártállam hivatalos álláspontjával azonosult az, aki szót emelt az amerikai agresszió ellen. A régió olvasatában a pacifizmus eszméje szerencsés mód találkozott a szovjet külpolitikai állásponttal, így a művészek háború ellenes kiállása közvetve az uralkodó hatalom propagandáját szolgálta. Itthon, a hatvanas évek derekán Lakner László számos műve kapcsolódott a vietnámi háborúhoz (*Saigon. Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása*, 1965; *A Forradalmárok kivégzése*, 1965; *Felhő és fogoly*, 1967; *Saigon*, 1969), de Konkoly Gyulától is ismerünk a vietnámi háborúra reflektáló művet (*Oh Afrika. Ne menjetek oda*, 1966). Utóbbiak kapcsán Fehér Dávid is hangsúlyozza a kettős olvasatot, amennyiben a Vietnámban 1965 után megerősödő katonai agressziót a nyugat-európai újbaldal és a kádári külpolitika egyaránt bírálta, így az ezzel kapcsolatos művek egybehangzottak a hazai hivatalos politikai állásponttal.¹¹⁸ A vietnámi háború elleni tiltakozás a hatvanas évek közepétől a hazai képzőművészeket is mozgósította, több tematikus pályázat és tárlat is szerveződött a témára. 1967 nyarán a Kulturális Kapcsolatok Intézetében megnyílt kiállításon félszáz művész festményei, szobrai mellett szerepeltek Pásztor grafikái is.¹¹⁹

Pásztor Gábor *Vietnám* című litográfiája a Fiala Művészek Stúdiójának felhívására készült. (52. kép) A grafikai pályázatra bemutatott művekből 1966 szeptember 20-án nyílt kiállítás a Mednyánszky-teremben, ahol 16 alkotó több mint 30 művét mutatták be.¹²⁰ A zsűri leg-

114 Jessica Morgan: *Political Pop: an introduction*. In: *The World Goes Pop*. Ed.: Jessica Margan, Flavia Frigeri. Tate Enterprises, London, 2015, 15-28: 21.

115 Luis Camnitzer: *Politikai pop*. In.: *Ludwig Goes Pop. The East Side Story*. Szerk.: Tímár Katalin. Ludwig Múzeum, Budapest, 2015, 148-161.

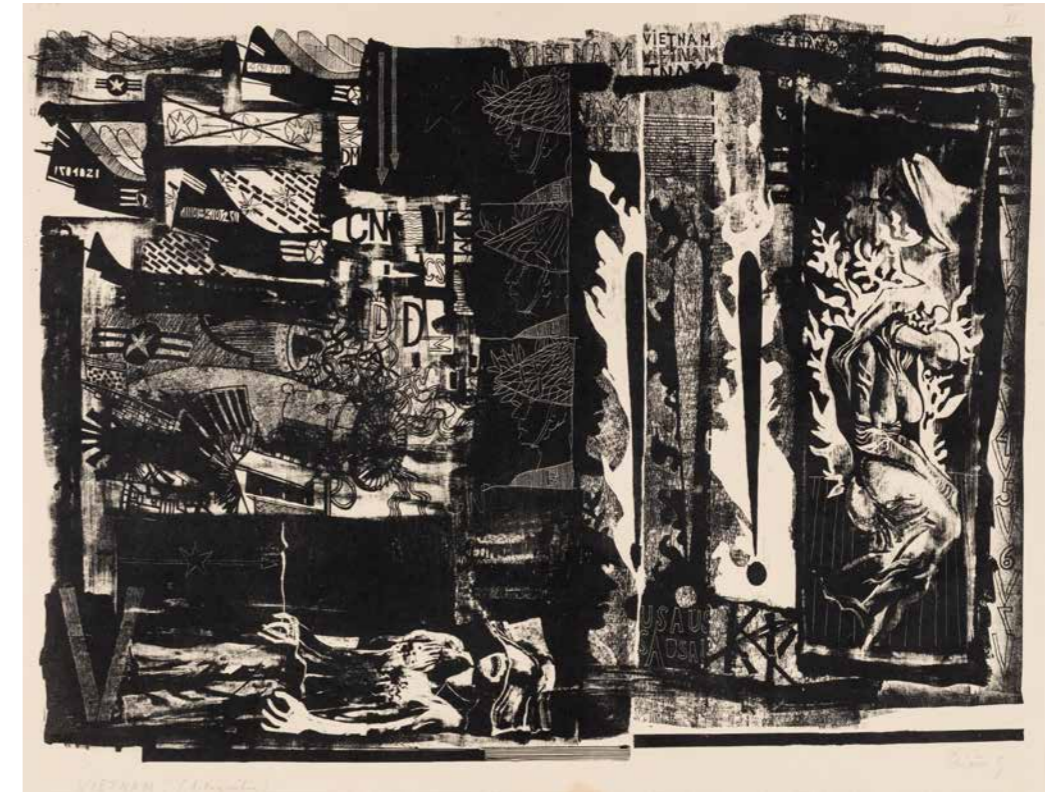
116 *Artists Respond. American Art and the Vietnam War 1965-1975*. Smithsonian American Art Museum, Princeton University Press, Washington, Princeton, New Jersey, 2019.

117 Edward Lucy R. Lippard: *A Different War. Vietnam in Art*. Whatcom Museum of History and Art ; Real Comet Press, Bellingham, Wash., Seattle, 1990.

118 Fehér Dávid 2018, 28. jegyzetben i. m. 209-212.

119 N. n.: Két kiállítás Vietnámról. *Magyar Nemzet*, 1967/168, július 19., 3. P. G.: Két vietnámi kiállítás. *Magyar Nemzet*, 1967/170, július 21., 4. Rózsa Gyula: Jegyzetek a Magyar művészet Vietnámmért kiállításáról, *Népszabadság*, 1967/170, július 29., 8. – A tárlaton szerepelt Lakner A *Forradalmárok kivégzése* (1965) című festmény is.

120 További részt vevő művészek: Szabados János, Benkő Katalin, Jurida Károly, Molnár Gabriella, Mizser Pál, Lukoviczky Endre, Kováts Albert – Ujvári Béla: *Vietnam*. A Fiala Képzőművészek Stúdiójának grafikai kiállítása a Mednyánszky-teremben. *Magyar Ifjúság*, 1966/28., szeptember 28., 14.



52. Vietnám, litográfia, 1966

jobbna Pásztor művét találta, amely a korábban kidolgozott szerkezetbe foglalt képi montázs eszköztárát sikeresen alkalmazta a kötött és aktuális témára. A képi fragmentumok két szintje, az elvont-szürrealis-biomorf – és konkrét-aktuális-fotószerű motívumokat Pásztor hatásosan sorolta egymás mellé. A képsík bal oldalán kaptak helyet a bombázó repülőkre utaló rajzos képtöredékek, betűkkel és számokkal kiegészítve, míg a vele átellenes képmező a föld alatti régióra utal, buborékokból, gyűrött drapériából formálva, dekoratív átiratokban megismételt holttesteket ábrázol. A kettőt elválasztó képsávban szenttelen, sisakos amerikai katonák feje ismétlődik. Az alsó képsávban egy vietnámi áldozat fotószerű alakja jelenik meg, akinek feszült testtartása, kiáltó szája éles ellentétben áll letakart szemével és horizontális képi elhelyezésével. Figurája nem közvetlen fotó átirat, de inspirálhatta az az 1966-os sajtófotó, amelyen egy amerikai katona egy bekötött szemű vietkong foglyot kísér, miközben a háttérben épp robbanás történik.¹²¹

A következő évben – egy évvel a forradalom tizedik évfordulója után – Pásztor újabb politikai, történelmi témájú litográfiát fejezett be. A kompozíció, amelynek a lakonikus *1956* címen adta, nem az események egy konkrét jelenetét ábrázolja, hanem Pásztor sajátos szimbolikus képi nyelvezetével idézi meg a felkelés egészét. (53. kép) A felfeslő, sebhelyszerű formák, és a belőlük kitüremkedő indákra, belekre vagy nyüzsgő férgek emlékeztető felületek,

121 Egy bekötött szemű vietkong-gyanúsított és amerikai őre egy turbósugaras helikopter robbanásában állnak, miközben a fogoly a kihallgatás helyszínére vár. A gyanúsítottat 1966. április 18-án, a Saigon folyó partján és a vietnami *ho bo-erdők*ben fogták el. (AP Photo/Horst Faas)



53. 1956, litográfia, 1967

kopott fa palánkokkal övezve erős taktilis érzeteket közvetítenek. Pásztor rendhagyó módon nem cselekvő figurákkal vagy az eseményekhez kötődő helyekkel, tárgyakkal, hanem elvont, organikus formák mozgásával indít el a nézőben olyan szenzuális asszociációkat kelt, amelyek a pusztulás, bomlás, enyészet, erjedés, szétféslés fogalmaival rokon képzeteket kapcsolnak az eseménysorhoz. A kollektív emlékezet mélyrétegeibe hatol, a történések helyett az érzelmi traumák vizuális lenyomatát formálva meg. Ő maga tevélegesen nem vett részt a forradalomban, a Képzőművészeti Főiskola egyetemi zászlóaljának tagjaként a fegyveres eseményektől távol állt őrt, míg haza nem térhetett.¹²² A forradalom nagy részét szülővárosában Turán, és friss házasként felesége mellett, Mezőkövesden töltötte. Az események után egy évtizeddel készült kép tehát általánosabb síkon, a hirtelen feltörő indulatok parttalan áradását, a társadalmi földindulás keltette bizonytalanság, szorongás érzelmi állapotát ragadta meg.

A litográfiát Pásztor már 1967 nyarán bemutatta a Dürer Teremben megnyílt önálló tárlatán, majd kiállította az év végén megnyílt Miskolci Grafikai Biennálén, 1968-ban pedig szerepeltette a korszak hazai művészi grafikáját összegző *Mai magyar grafika* című tárlaton, Solymár István pedig reprodukálta a tárlatot összegző albumában.¹²³ Témája ellenére tehát Pásztor lapja nem tartozott a forradalom tiltott emlékét megidézõ, rejtegetett művek közé. Elvont szimbólumrendszere általános, érzelmi síkon utalt az eseményekre, anélkül, hogy állást foglalt volna a felkelők mellett. Kéttértelműsége a hivatalos körök számára is elfogad-

122 Sümegi 2004, 11. jegyzetben i. m.

123 4. Miskolci Országos Grafikai Biennálé, Miskolci Galéria, 1967, kat. sz. n.; *Mai magyar grafika*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968, kat. 263.



54. 1919 50. évfordulójára I., litográfia, 1969

a háború szörnyűségére és a békevágyra vonatkozó képi elemeket, ügyesen gazdálkodva Pásztor korábbi képi motívumaival (pl. legyek, pillangók), amelyek elég nyitottnak bizonyultak ahhoz, hogy új értelmezési árnyalatokban legyenek újra hasznosíthatók.¹²⁶ A mű szerepelt a Varsóban megnyílt, a második világháború kitörésének évfordulójára emlékező, hét szocialista ország részvételével megrendezett nagyszabású tárlaton.¹²⁷ Modernista formanyelvűen alkalmasnak bizonyult arra, hogy az uralkodó pártideológiai tételeit korszerű látványvilágba csomagolva tálalja. Pop art jellegű grafikai számos hivatalos szervezésben megvalósult külföldi tárlaton szerepeltek, a konszolidálódó, nyugati modernizmus felé is nyitott kádári kultúrpolitika reprezentánsaként.

124 „Az egyszerű című, erős mű vonzó felelősségérzettel, művészi látó- és láttató erővel idézi fel a történelmi tragikumot. Nyomasztó látomás: furcsa erőszakossággal megnyitott testüregek, vonagló lágy részeket kitarakó seb-ajkak szimmetriája kiált embertelenséget és kétségbeesést, s a puha részekre nyomódó szálkás-érdes deszka – lehasadt csillagokkal, értelmetlenül kettévált feliratokkal – keménységet, erőszakot. A meleg test-puhaság és a ráneheződő deszkamerevség nehezen lefordítható, de fájdalmasan érzékelhető ellentéte közhelyeket elkerülve szól az ellenforradalomról. Ahogy tisztán érett grafikai eszközökkel érzékelteti a márt, a visszapillantás távlatát, a tragédia elmúltát is: a nyugtalan kompozíció bal oldalán tiszta és mértani rendbe fogott síkokat talál a szem: kiegyenlítő és megnyugtató motívumokat.” – Rózsa Gyula: Jegyzetek kiállításokról. Pásztor Gábor. *Népszabadság*, 1967/128, június 2., 7.

125 Sümegi 2004, 11. jegyzetben i. m. 137.

126 Jellemző hogy Kovács Gyula egy meg nem írt vershez hasonlítja – Kovács Gyula: Túl a technikán. Pásztor Gábor művészete. *Művészet*, 1982/11, 16-19.

127 *A Hét*, 1970/38, szeptember 20., 2.



A grafika fősodrában: hatvanas évek

Pásztor olyan időszakban kötelezte el magát a művészi grafika mellett, amikor ez a kifejezési forma nemzetközileg és Magyarországon egyaránt reneszánszát élte. A jelenség egyik kiindulópontja az Egyesült Államok volt, ahol az ötvenes évek végétől kibontakozó „Print Boom” eredményeképpen a művészek, a műkereskedelem és a gyűjtők újfajta érdeklődéssel fordultak a művészi képanyomtatás felé.¹²⁸ A frissen alakult amerikai műhelyekben (*Universal Limited Art Edition* és *The Contemporaries* New Yorkban, és a *Tamarind* Los Angelesben) elsősorban a litográfia technikájának gyakorlására volt mód. Míg a fametszet vagy a rézkarc készítése, nyomtatása akár házi körülmények között is megoldható volt, a kőrajzolás speciális hordozó anyagot és technikai háttérrel igényelt. Az absztrakt expresszionizmus és pop art művészei számára a litográfiát különösen vonzóvá tette, hogy a gesztusos festői elemek vagy egységes színfelületek közvetlen létrehozására éppúgy alkalmas volt, mint a fénykép átvitelére.

A hatvanas évek végére Pásztort már generációja meghatározó grafikusművészeként tartották számon. 1965-től a Képzőművészeti Gimnázium grafikai szakának tanáraként dolgozott, ami egzisztenciális biztonságot, szakmai elismerést és az iskola műhelye révén stabil technikai háttérrel jelentett számára.¹²⁹ A főiskolai éveket követően litográfiával 1963-tól a kecskeméti művésztelepeken kezdett el ismét foglalkozni. Ezekben az években legfontosabb grafikai technikáit a litográfia technikájával kivitelezte. Ez az eljárás lehetővé tette, hogy a karcolás, vésés nehézkes vonalvezetését kiiktatva megőrizze a kézrajz hajlékonyságát éppúgy, mint a festői folthatásokat. „Egyébként is szeretem a követ, fantasztikus, hogy mit bír, és szép felületeket ad. Mészköre úgy lehet rajzolni, akár a vászonra; ha nem tetszik, lekaparom és újra kezdem.” – vallotta egy interjúban.¹³⁰ Az évtized végére Pásztort már a kőrajz eljárásának legjobb szakembereként tartották számon. 1969 márciusában valamennyi megyei napilapban megjelent *Hogyan készül a litográfia?* című képriport során a Képzőművészeti Gimnázium műhelyében ő mutatta be a technika folyamatát. (56-59. képek)¹³¹ Ugyanekkor a Magyar Képzőművészek Szövetségének Képgrafikus szakosztálya vezetőségi tagjai közé választotta Pásztort.¹³²

128 Deborah Wye: *Artists and Prints in Context*. In: *Artists & Prints. Masterworks from The Museum of Modern Art*. Ed.: Deborah Wye. New York, 2004, 11-30: 22-27; Hansen, Trudy V., et al. *Printmaking in America: Collaborative Prints and Presses, 1960-1990*. Exhibition catalogue. New York: Harry N. Abrams, 1995.

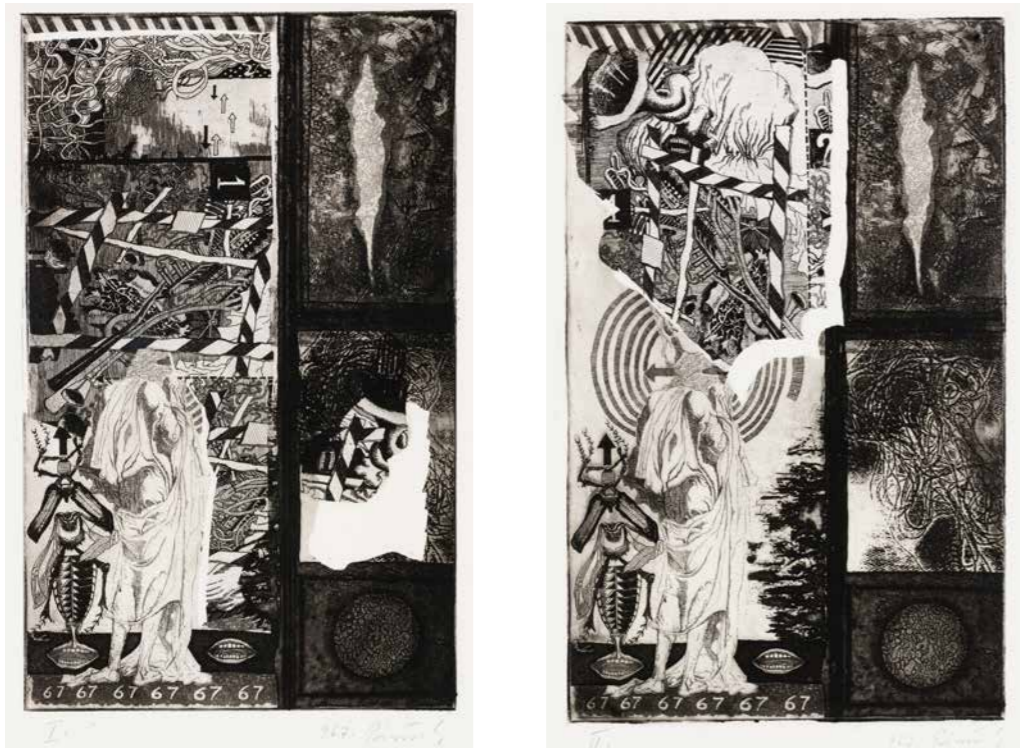
129 „Fölkértek arra, hogy tanítsak a Képzőművészeti Gimnáziumban. Mielőtt nekem szóltak volna, többek között Kondor Bélának is följánlották az állást, de ő nem vállalta. Nem is csodálom, nem mintha alkalmatlan lett volna rá, de az ilyen munka rengeteg kötöttséggel jár. Először én is ódzkodtam attól, hogy tanítsak, a főiskolán sem vettem föl a pedagógia szakot, nem voltam biztos abban, hogy azt a keveset, amit tudok, át tudom adni a gyerekeknek. Az igazi mézesmadzag az volt, hogy a gimnázium egy fantasztikusan felszerelt grafikai műhellyel rendelkezett, abban az időben egyik főiskolán se volt külön. Nekem nem volt műtermem, ahová gépeket állíthattam volna be; amit huszonhat év alatt létrehoztam, az lényegében ott, a tanítás mellett született.” – Pásztor Fotóművészet 1994, 8. jegyzetben i. m. 47.

130 Csapó György: Pásztor Gábor. *Ország-Világ*, 1973/34, augusztus 22., 18-19: 19. – Újra közölve: In: *Uő: Művészek, műhelyek. Harmincnégy beszélgetés képzőművészetről*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 151-153.

131 A képriport számos megyei hírlapban megjelent. Például: *Somogy Megyei Hírlap*, 1969/73, március 29., 5.

132 A képgrafikus szakosztály titkára újra Stettner Béla, a vezetőség tagjai: Bálványos Huba, Csohány Kálmán. Kondor Béla. Pásztor Gábor. Raszler Károly. Reich Károly. – *Művészet*, 1969/3, 19.





60-61. Kompozíció I-II., rézkarc, 1967

Első önálló tárlata 1967 júniusában nyílt meg a Képcsarnok Vállalat grafikai tárlatának fenntartott kiállító helyén, a Dürer-teremben. A kiállítás meghívójára szánt rézkarc mintegy összegezte eddigi munkássága főbb motívumait, a szürreális montázs geometrikusan osztott terében drapériába öltözött klasszicizáló alak áll, mellette bogarak realiztikus rajza, háttérben az ugyanebben az évben készült *Háború* című kompozícióból kivágott sorompók és masinák fragmentumai, a képsík további mezőiből feltűnnek jellegzetes indás televényei és az 1956-os kompozíció felfelső sebhelye. (60-61. kép) Rózsa Gyula tárlat-szemléjében magasfokú technikai tudása mellett kiemelte Pásztor szürreális montázsainak kompozicionális rendezettségét és intellektuális kiérlelttségét: „Lüktető látomásokkal, nyomasztó álomképekkel nyugtalanító művészet ez, de legvégletesebb montázsaiiban is érződik valami laza, ám igen tiszta rend; tartás, amely soha nem tesz erőszakot a spontán költőiségen, de mindig értelmet visz bele tartalmilag is, kompozicionálisan is. Mestere máris Pásztor a technikáknak; a litográfia fekete-fehér eszközeit úgy alkalmazza, hogy lapjai tónusaikban, folthatásukban szinte festőien színessé válnak, s rajzi tudása ugyancsak vitathatatlan. De ma már nem válik öncélúvá kezében sem komponálókészség, sem technikai biztonság, sem tehetség: fontosat, történelmileg közérdekűt, emberileg aktuálisat jelenít meg.”¹³³ Supka Magdolna a művek felfokozott érzelmi intenzitását és kollektív, morális töltetű mondanóját méltatta: „Pásztor műveinek szuggesztívója elől nem lehet kitérni: szemünkbe néznek és a lelkiismeret éjszakai, leggyötrőbb hangján kérdezik véleményünket az emberi lét vagy

133 Rózsa Gyula: Jegyzetek kiállításokról. Pásztor Gábor. *Népszabadság*, 1967/128, június 2., 7.



62. Meghívó a *Kompozíció* egyedi rézkarc nyomatával Pásztor Gábor Dürer Teremben rendezett kiállításához, 1967

nemlét végleteiről.”¹³⁴ Műveinek legpontosabb elemzését Pernecky Géza nyújtotta, aki az 1967-es *IV. Miskolci Grafikai Biennálé* műveit áttekintve megállapította, hogy a hazai grafika mitologizáló, kissé illusztratív iránya kezd lemaradni a nemzetközi grafikai tendenciáktól, ahol a konceptuálisabb, formailag letisztultabb munkák dominálnak.¹³⁵ Ugyanakkor Pásztor kőrajzait kiemelte: „Pásztor Gábor litográfiái viszont mintha megnőttek volna ebben a mezőnyben, bár az ő Babits-illusztrációit is már láttuk más kiállításokon. De úgy látszik, az a montírozó technika és az a bátorság, amivel Pásztor a grafika szimbólumvilágát kitágítani igyekezett, halás vállalkozás volt. Ezek a litográfiai lapok nemcsak gondolati igényességükkel hívják magukra a figyelmet, hanem azzal a trombitaszóhoz hasonló fortissimóval is, ami egyébként az egyik kompozíció címe is szerepel. Bár Pásztor lapjain is megfigyelhető némi túlszűfoltosság, az úrtól való félelem bőbeszédűsége, de talán a jövő Pásztor majd nem a még meglevő kisebb egyenetlenségek, hanem a művészt belülről feszítő mondanivaló irányába vezetik.”¹³⁶ Az általa számon kért formai letisztulás rövidesen megkezdődött Pásztor művészetében.

1968 januárjában az *Élet és Irodalomban* Frank János készített Pásztorral hosszabb interjút, amelyben a pop art körébe sorolta.¹³⁷ A kortárs magyar művészi grafika törekvéseit összegző, 1968 márciusában megnyílt *Mai magyar grafika* című tárlat szemlélői egyetértettek abban, hogy Pásztor műveit az évtized elejétől kibontakozó szürnaturalizmus áramlatában helyezték el. Solymár István a fiatal, kísérletezők kapcsán már „Csernus-rajról”

134 B. Supka Magolna: A IV. miskolci országos grafikai biennálé. *Észak-Magyarország*, 1967/292, december 10., 9.

135 „Talán ez az egyoldalúság, ez a csak-történelmi ízü romantika és mitológia okozhatta, hogy a magyar grafika most lassan átcsúszik a ló másik oldalára. Túlmítologizál, túldramatizál, túl kócos, túl teli van firkaival – ami messziről megint olyan homogén és tagolatlan képet nyújt, mint mikor még semmi sem volt a papíron. A kusza satírozás és az egymás hegyére-hátára dobált motívumok modorossága kezd tért hódítani, amikor pedig az egyetemes grafika – mint ahogy azt az Intergrafik 67 is mutatta – valami új letisztulás és új tartalmú egyszerűsödés útját keresi. És hiányoznak a mostani biennáléről azok a friss, kemény színfoltok is, amelyek egyébként a modern világ vizuális képében oly gyakran és...” – Pernecky Géza: A negyedik Miskolci Grafikai Biennálé. *Magyar Nemzet*, 1967/294, december 13., 4.

136 Uo.

137 Frank Pásztor 1968, 53. jegyzetben i. m.

beszél, ide sorolva Pásztor Gábort, Lenkey Zoltánt, Maurer Dórát, Gy. Molnár Istvánt, Major Jánost és Lakner Lászlót.¹³⁸ Pernecky Géza szintén a Csernust követő Lakner László irányával érezte rokonnak Pásztor Gábor összetett montázsait, Gy. Molnár István, Major János és Maurer Dóra műveivel rokonítva azokat.¹³⁹ Németh Lajos a nyugati, jugoszláv és lengyel kortárs trendekhez való szorosabb kötődésre is rámutatott, s képviselőik között Pásztor, Majort, Maurert és Lakner Lászlót említette.¹⁴⁰ Szabadi Judit a *Kortársban* írt tárlatszempléjében kizárólag ezzel, az új utakat kereső csoporttal foglalkozott, köztük Pásztor munkáival.¹⁴¹

A magyar grafika progresszív irányához való kötődését erősített meg az, hogy 1968 áprilisában a Műszaki Egyetemen Pásztor Lakner Lászlóval, Major Jánossal és Maurer Dórával közös tárlaton állított ki.¹⁴² Ezt az áramlatot a Kondor Béla mitologikus figurativitásától eltávolodó, a mélynyomás és litográfia technikai lehetőségeit kiaknázó, kísérletező, változatos felületi hatásokat kereső látásmód jellemezte, amelyben a pop art neodadaista látásmódját Lakner és Pásztor képviselte, míg Maurer és Major inkább a szürreális, biomorf formaalkotás lehetőségeit kutatta. A kiállításon valamennyien grafikákat mutattak be, ők négyen a grafikai nyelv hazai megújítói közé tartoztak a hatvanas évek elején. Maurer és Major elsősorban a mélynyomó technikákkal kísérleteztek, litográfiával következetesen csak Pásztor foglalkozott. Ám négyük közül csak Pásztor kötelezte el magát hosszabb távon is a grafika médiuma mellett: Maurer 1970-től a konceptuális alkotás felé fordult, aminek hordozói a grafika mellett fotó és objektumok voltak. Major 1967 után nemigen készített nyomtatott grafikát, őt is a fotó alapú konceptuális tárgyalás foglalkoztatta, amint Lakner László érdeklődése is a festészet felé fordult konceptualizálódott, a lenyomat gondolati tartalmára fókuszált.¹⁴³ Útjaik a következő években szétváltak, valamennyien a konceptuális művészet felé fordultak, míg Pásztor Gábor a nyomtatott grafika hagyományos technikáin belül kísérletezett új képi formákkal.

Amikor Pásztor pályája a hatvanas években kibontakozott, a magyar művészet külföldi jelenléte intenzív volt. Ennek köszönhetően grafikai számos jelentős nemzetközi tárlaton szerepeltek. A külföldi magyar kiállításokat állami intézmények szervezték, a szakmai válogatást a Művelődésügyi Minisztérium és a Műcsarnok munkatársai végezték, Képző- és Iparművészeti lektorátus szakemberei hagyták jóvá, az utaztatás-kölcsönzés gyakorlati részét pedig a Külföldi Kulturális Kapcsolatok Intézete koordinálta. A nyugaton szervezett magyar képzőművészeti kiállítások a forradalom utáni politika konszolidáció igazolása, és az államilag támogatott magyar művészet reprezentációja volt. A külföldi jelenlét hazai szervezésű csoportos kiállítások révén, vagy nemzetközi seregszemléken való részvétel által

138 Solymár István: A mai magyar grafika kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. *Művészet*, 1968/2, február, 3. 3-7.: 4.; *Mai magyar rajzművészet*. Bev.: Solymár István. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1972, 9-10.

139 Pernecky Géza: Mai magyar grafika. Kiállítás a Nemzeti Galériában. *Magyar Nemzet*, 1968/50, február 29., 4.

140 Németh Lajos: Mai magyar grafika. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. In: *Képzőművészeti Almanach 1*. Szerk.: Szabadi Judit. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1969, 24-28.

141 Szabadi Judit: *Grafikánk új törekvései*. Kortárs, 12, 1968/9, szeptember, 1499.

142 Lakner László, Major János, Maurer Dóra és Pásztor Gábor, Műszaki Egyetem Diákotthona, Budapest, 1968. április 12. – április 26.; Kiállítási krónika 1967-68. Hírek. Egyéni és csoportos kiállítások Budapesten és vidéken, in: *Képzőművészeti Almanach 1*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1969, 69. – A bemutatott művek pontos jegyzéke nem ismert. A kiállítást Sinkovits Péter rendezte és Németh Lajos nyitotta meg.

143 Fehér Dávid 2020, 106. jegyzetben i. m.

valósult meg. A külföldi magyar kollektív tárlatok egyik legfőbb „export cikke” a grafika volt, aminek nemzetközi felfutása kedvezett a színvonalas hazai grafikai művészet széleskörű bemutatásának.

Pásztor grafikai hatvanas évek elejétől számos reprezentatív magyar válogatásban szerepeltek. Első önálló tárlatát követően, 1967 őszén Fejér Csaba festőművésszel és Varga Imre szobrászművésszel közösen művei nagyobb kollekcióját mutathatta be Grazban, majd a bécsi Collegium Hungaricumban.¹⁴⁴ Ebben az évben érte el első jelentős nemzetközi sikereit is. Májusban a bécsi Europahaus nemzetközi grafikai tárlatán a Babits-illusztrációkkal szerepelt, amelyek közül a *Vers apostolokról* második díjat nyert.¹⁴⁵ Nem sokkal később az ötödik alkalommal megrendezett párizsi Fiatalok Biennáléján (*Biennale de Jeune Artist*) keltettek figyelmet művei. Ezt a nemzetközi seregszemlét 1959-ben a francia állam (André Malraux felügyelete alatt), kifejezetten a francia művészet primátusának megőrzése végett alapította, ellensúlyozandó az Egyesült Államok növekvő kulturális befolyását.¹⁴⁶ Különböző művészeti ágak képviselőiben 35 év alatti művészek vehettek rajta részt.¹⁴⁷ A szocialista blokk országai nagy számban képviseltették magukat, mert lehetőséget láttak benne a kulturális felzárkózásuk reprezentációjára.¹⁴⁸ Pásztor műveinek nemzetközi elismerése közrejátszott abban, hogy a következő évben megkapta a Munkácsy-díjat.¹⁴⁹

A magyar grafika külföldi jelenlétének egyik formája volt a nemzetközi biennálé jellegű seregszemléken való részvétel.¹⁵⁰ A hatvanas évek a világszerte megfigyelhető „biennializáció” prosperáló időszak volt, sorra létesítve a különféle koncepciók mentén szerveződő, időszakosan ismétlődő képzőművészeti tárlatokat.¹⁵¹ Ezekben belül nagy számban indultak grafikai biennálék, amelyeken különösen hangsúlyos és sikeres volt a magyar részvétel (Intergrafik, Krakó, Ljubljana, Tokio stb.). A biennálékon lehetőség volt a nemzetközi tájékozódásra, és a magyar grafikai tágabb (és szabadabb) versenytéren való megmérettetésére.

144 Katalógusa: *Ausstellung. Csaba Fejér Maler, Imre Varga Bildhauer, Gábor Pásztor Graphiker*. Collegium Hungaricum, 1967.; *Magyar Nemzet*, 1967/282, november 29. 6. – A kiállításokat Frank János szervezte. Ld.: Frank Pásztor 1968, 53. jegyzetben i. m.

145 *Magyar Nemzet*, 1967/86, április 13. 6.; Részletes beszámoló a kiállításról: Peter Baum: Europahaus Wien. Panorama moderner Graphik aus neun Staaten. *Alte und Moderne Kunst*, 1967, Heft 93, 52. [Pásztor művének reprodukciójával]

146 Juliane Debeusscher: *From Cultural Diplomacy to Artistic and Curatorial Experimentation: The Paris Youth Biennale between 1965 and 1973*. Institute of Present, 2020. – <https://institutulprezentului.ro> – Letöltés: 2024. május 5.

147 A biennálé a különféle művészeti ágak egymást átható bemutatkozására helyezte a hangsúlyt, a festészet, szobor, grafika, érem mellett szerepelt rajta a kortárs zene, kísérleti költészet, film és scenográfia, fotó, építészet, a hetvenes évektől pedig a video- és performansz-művészet is.

148 Bulgária, Magyarország, Lengyelország és az el nem kötelezett Jugoszlávia hivatalosan 1959-től vett részt, Románia és Csehszlovákia 1961-től szerepelt.

149 *Magyar Nemzet*, 1967/250, október 22.

150 -emer-: Grafikai biennálék 1972. *Művészet*, 1973/7, 39-40.

151 Anthony Gardner, Charles Green: *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2016.; A biennializáció jelenségéről lásd még: Paul O'Neill: A kuratori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig. In: *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, 2012, 328-334. https://mke.hu/res/3_szovegyujtemenytt_0406_0518.pdf – Utolsó letöltés: 2024. június 1.

Az Intergrafik nemzetközi grafikai seregszemléje 1965-ben indult Berlinben, és kifejezetten a baloldali elkötelezettségű grafika reprezentálása volt a célja. Pásztor *Munka, kenyér* című rézkarcával már az első tárlaton is ott volt, majd az ezt követő kiállításokon is szerepelt: 1967-ban a *Vietnámmal* és a két háborús témájú Babits-illusztrációval.¹⁵² A Ljubljában megrendezett grafikai biennálét 1955-ben a hidegháborús elkülönülés enyhítése végett szervezték, és rövidesen a műfaj legrangosabb nemzetközi seregszemléjévé vált.¹⁵³ Progresszív szemléletét jól jelzi, hogy 1959-ben a fődíjat Pierre Soulage, 1963-ban Robert Rauschenberg, 1965-ban Joan Miró, 1967-ben pedig – amikor Pásztor is részt vett a tárlaton – Hans Hartung kapta. Pásztor itt is Babits-illusztrációival szerepelt, mellette még Csohány Kálmán, Kondor Lajos és Makrisz Zizi képviselték Magyarországot.¹⁵⁴ 1969-ben már az absztrakt tendenciák is helyet kaptak a magyar művek között, amit Gross Arnold és Kondor Lajos mellett Bak Imre szerigráfiai és Pásztor Gábor cink maratásos kompozíciói képviseltek.¹⁵⁵

A régió másik jelentős nemzetközi grafikai tárlatán, az 1966 óta megrendezett Krakkói Nemzetközi Grafikai Biennálén, szintén hangsúlyos volt a magyar jelenlét. Pásztor 1968-ban, amikor első ízben szerepelt a krakkói kiállításon, cinkkarcait mutatta be.¹⁵⁶ Mellette még Rékassy Csaba, Kondor Lajos, Gacs Gábor és Lakner László művei képviselték a magyar grafikát. 1970-ben igen színvonalas anyag reprezentálta Magyarországot Krakkóban, áttekintve az egymás mellett élő különféle stílusirányokat, köztük Bak Imre és Nádler István (a Budapesti Műhelyhez kapcsolódó) absztrakt geometrikus szerigráfiaival.¹⁵⁷ Ez a tárlat jelentős magyar sikert is hozott, a díjazottak között szerepelt Kondor Béla *Happening* című sorozata. Pásztor – meglepő módon nem absztrakt, dekoratív sorozatával, hanem – politikai lapjaival szerepelt a tárlaton.¹⁵⁸

A Krakkóban is kiállított művekkel vett részt Pásztor az 1969-es V. Miskolci Grafikai Biennálén, ahol a zsűri fődíjjal jutalmazta „világnézeti grafikáit”, amelyek között ott volt az *Adj esélyt a békének*, a *Sírató*, a *Kiabálj, énekelj* és a Tanácsköztársaságra emlékező *1919 Fegyverbe*.¹⁵⁹ Két évvel később, a fődíjas által hagyományosan megrendezett kamara jellegű önálló tárlaton azonban már egészen más, nonfiguratív jellegű, színes kompozíciókat mutatott be.

152 Az *Intergrafik* anyaga többször bemutatásra került a Műcsarnokban is – Galambos Ferenc: *Intergraphik 67 a Műcsarnokban. Észak-Magyarország*, 1967/238, október 8., 7.

153 Wictor Komorowski: *Hard Ground-Soft Politics: The Biennial of Graphic Arts in Ljubljana and Biting of the Iron Curtain. Humanities*, 7, 2018/4: 97. <https://doi.org/10.3390/h7040097>; Gregor Dražil: *Romanian Art at the Ljubljana Biennial of Graphic Arts*. 2020. <https://institutulprezentului.ro/en/2020/08/20/romanian-art-on-the-ljubljana-biennial-of-graphic-arts/> -letöltés: 2022. január 11.

154 *VII. exposition Internationale de gravure moderna Galerija Ljubljana*. Jugoszlavia, 1967. június 3 – augusztus 31. Kiállítási katalógus, Ljubljana, 1967, 124-126. – Pásztor Gábor kat. 444-446.

155 *8. Exposition Internationale de gravure, Ljubljana*. Jugoszlavia, 1969. június 6 – augusztus 31. Kiállítási katalógus, 160-162. – Pásztor Gábor kat. 521-523.

156 *Ile Biennale Internationale de la Gravure Cracovie 1968*. Kiállítási katalógus, Krakkó, kat. 736-738.

157 *IIIe Biennale Internationale de la Gravure Cracovie 1970*. Kiállítási katalógus, Krakkó, 206-210. További kiállítók: Bognár Árpád, Bak Imre, Baranyay Andrtás, Gross Arnold, Kondor Béla, Lakner László, Maurer Dóra, Nádler István, Pásztor Gábor

158 *Adj esélyt a békének! 1919 Emlékére* – Uo. 210.

159 5. Miskolci Országos Grafikai Biennálé. Miskolci Galéria, 1969, kat. 175-179.; A „világnézeti grafika” kifejezést használja: Bojár Iván: Országos grafikai biennálé Miskolcon. *Magyar Hírlap*, 1969/343, december 13., 9.



63. *Kiabálj, énekelj!*, vaskarc, 1968

A redukció jegyében 1967-1973

„Tíz év alatt sokat változott. A zsúfoltságtól a redukcióig, a minuciózus rajzosságtól a nagy, sima, tiszta, koppanó felületekig, a tónushatásoktól az éles határvonalakig, a szintelenségtől a színesig, a mondanivaló direkt, vagy Pop Artos közlésétől az elvontabb mondanivaló közlésig jutott el.” – E találó mondatokkal jellemezte Pásztor stílusának alakulását Frank János az *Élet és Irodalomban* bemutatva munkásságát.¹⁶⁰ Kényszerű körülmények is közrejátszottak abban, hogy Pásztor grafikája 1967 folyamán éles stílusváltáson esett át. Kéztörése miatt csaknem fél évig nem tudott dolgozni, felépülése után pedig, a nagy fizikai igénybevételt jelentő litográfia helyett, a mezzotinto borzolásos technikája felé fordult. Frank Jánosnak 1968 januárjában adott interjújában így vallott erről a fordulatról: „Június végétől, november elejéig nem tudtam dolgozni. Az embernek annyi minden van a fejében és nem tudja kifejezni! Tehetetlen voltam, nem engedelmeskedett a kezem, akkor sem, amikor az orvos megengedte a munkát. De a szünet már olyan hosszú volt, hogy elhatároztam, bármennyire fáj is a csuklóm, dolgozni kezdek. Új anyaggal próbálkoztam; a cinklemezzel. Ezt maratom savval és direkt is karcolok rá, hidegtű eljárással. Az új anyag – új lehetőség. Lehetőség arra, hogy olyan jelrendszert hozhassak létre, amelyben talán jobban ki tudom magam fejezni. Egyszerűsödtek formai megoldásaim, s így elvontabbá váltak a motívumok is. Elvontak, de nem absztraktok. Annyi sok energia gyűlt fel bennem, hogy amikor érezni kezdtem: ismét ura vagyok a kezemnek – éjjel-nappal dolgoztam.”¹⁶¹ A technika megváltozása, a síknyomás után a mélynyomás alkalmazása mellett ez azt is jelentette, hogy hosszú idő után ismét visszatértek a színek Pásztor művészetébe, a korábbi részletgazdag (egyes bírálói szerint túlzásúfolt) montázselsvű képszerkesztést pedig letisztultabb formakészlet váltotta fel. A mezzotinto technika jóvoltából nagyobb szerepet kaptak képein az egységes színfelületek. Nyomólemezként a szokásos réznél puhább cinket használta, amivel a nyomtatásnál selymesebb, bársonyosabb felületi hatásokat tudott elérni. „Mostanában sokat maratok, mert sikerült a cinklemez úgynevezett «borzolását» viszonylag egyszerű eljárással megoldanom, s az így elkészített lemez olyan egyedülállóan szép felületet ad, hogy nem tudok betelni vele.” – nyilatkozta egy interjúban.¹⁶²

Az új művek első sorozata az öt darabos cink maratásos *Kompozíció* volt, amelynek már semleges címe is mutatta eltávolodását a korábbi összetett, filozófiai, irodalmi, politikai üzenetekkel zsúfolt ábrázolásoktól. Látásmódjuk a figuráció és absztrakció határán egyensúlyozott, különféle elvont alakzatok játékos variálásával. A korábban Pásztor által használt jelentésteli, metaforikus elemekben gazdag narráció helyett az új műveket inkább egyfajta archaikus karakterű, jelteremtő szándék jellemezte. Előképeit a kortárs törekvések között az informel körében, Adolph Gottlieb és Robert Motherwell festményeiben és grafikáiban találhatjuk meg, de az elvont jelteremtés a korszak magyar művészetében is jelen volt, Korniss Dezső és Bálint Endre művészetével kezdődően egészen a hatvanas évek végén kibontakozó magyar absztrakció olyan képviselőiig mint Keserü Ilona, Lantos Ferenc vagy Deim Pál. Fontos újdonság továbbá, hogy Pásztor képi gondolkodásában itt került először középpontba a szerialitás, vagyis egyazon motívum variálása. Erre a nyomtatott grafika médiuma

160 Frank Pásztor 1968. 52. jegyzetben i. m.

161 Uo.

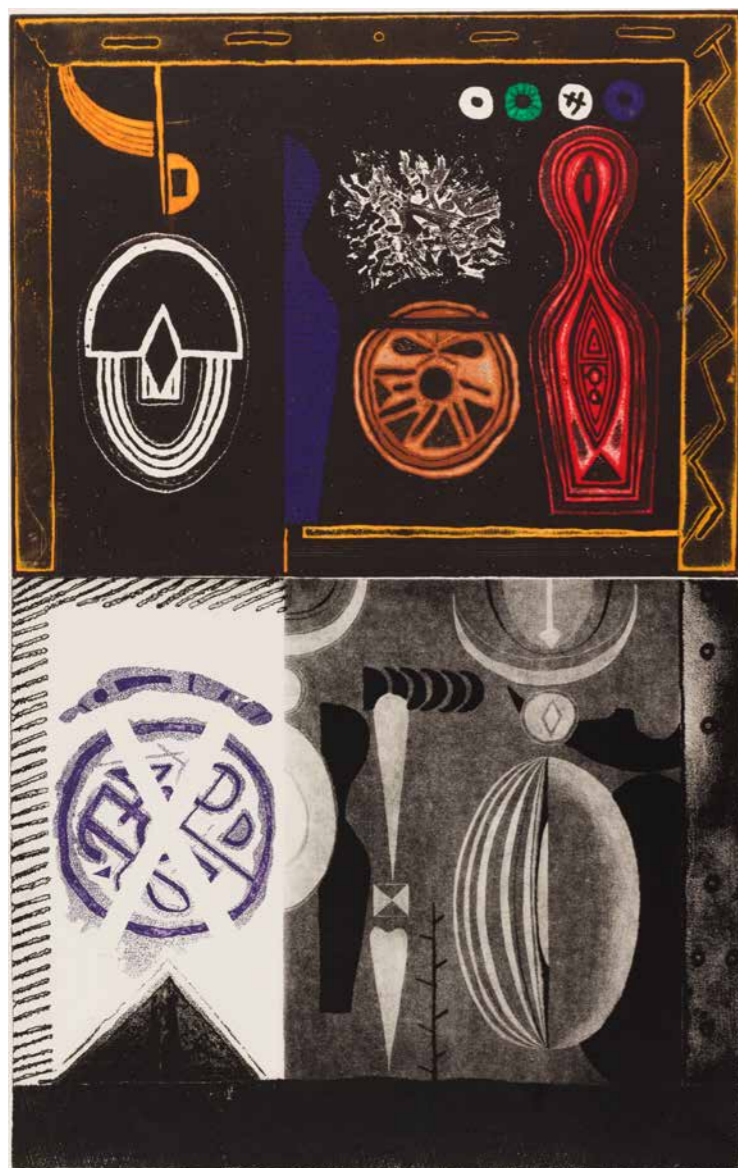
162 Csapó Pásztor 1973, 130. jegyzetben i. m.



64. Kompozíció I/
(1), cinkkarc, 1967

különösképp alkalmasnak bizonyult, lehetőséget kínálva ugyanazon forma eltérő színű, texturájú változatának létrehozására.

A *Kompozíciók* első lapján Pásztor hat figurát sorol egymás mellé, alakjuk absztrakciójában különféle primitív művészeti inspirációk, a népművészet, a törzsi művészet és a gyerekrajz eszköztárának párhuzamos ösztönzése egyaránt tetten érhető. (64. kép) Formavilága Jakovits József ekkor tájt készült archaizáló szobraival rokon. A figurákat nem csak különféle színállásokban nyomtatta le, hanem a képsík alsó felére dombornyomással tükrözte azokat. Az eljárás azt a benyomást kelti, hogy a képsík két horizontális mezője két összefüggő párhuzamos világ, a totemoszlopokra emlékeztető figurák felső, anyagi és alsó „szellem” világa. A második *Kompozíció* – a korábbi grafikákból már ismerős – négyzetes beosztás geometrikus rendjében villant fel tekebábukra, magokra, gyümölcsök keresztmetszetére

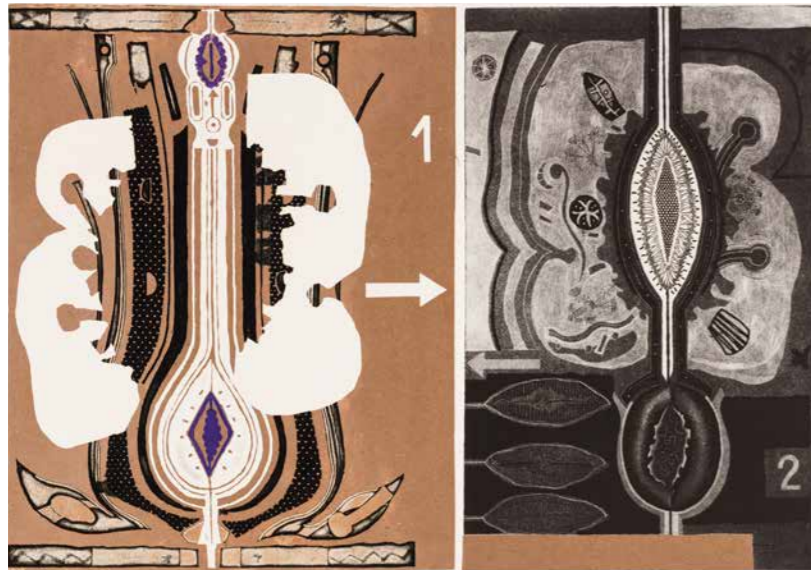


65. Kompozíció II/A, cinkkarc, 1967

emlékeztető formákat. (65. kép) Szemléletmódja távol áll a geometrikus absztrakció olyan hazai képviselőinek mint Bak Imre vagy Nádler István szigorúbb, letisztultabb, színeiben merészebb műveitől, de időben párhuzamos az itthon 1967-1968 körül kibontakozó nonfiguráció kísérleteivel. Rokonságot inkább a szürreális, organikus jellegű szentendrei iskolával (Bálint, Korniss), és hasonló organikus, jelteremtő elvonatkoztatással dolgozó Keserü Ilona látásmódjával mutat. Pásztor kompozícióiban szívesen alkalmazott figuratív képződményekre emlékeztető formákat. Ilyen a harmadik *Kompozíció* felső képmezőjének alakzata, amelynek elrendezése a repülés vagy a víz alatti lebegés állapotát asszociálja. (66. kép) Az alsó képi zóna elszórt formáinak a mezzotinto technika bravúros alkalmazásával ad Pásztor különféle textúrát, eltérő felszínt, puhaságot vagy selymességet társítva hozzájuk. Hasonló taktilis benyomásokat korábbi, narratív munkáin is előszeretettel használt,



66. Kompozíció III., cinkkarc, 1967



67. Fekete virágok, cinkkarc, 1968

ám ezúttal visszafogottabb, koncentráltabb módon, a befogadói képzetársításoknak nagyobb teret engedve mozgósítja azokat. Az 1968-ban készült *Fekete virágok*ban némiképp módosul ez a kötetlen absztrakció. (67. kép) Már a címadás is konkretizálja a látványt, a két szomszédos képmezőben kibomló organikus alakzatot. A két kompozíció két stílusvariáció egyazon témára, az egyik dekoratívabb, a másik puhább, líraibb megformálású, amit a mű további színváltozatai variálnak tovább. A virág alakzata éppúgy értelmezhető a népművészeti motívumkincshez kötődő tulipánként, mint erotikus szimbólumként. Utóbbi jelentéskör Pásztor ezt követő grafikáin egyre meghatározóbbá vált. A rózsza-motívum pedig a magyar pop art jellegzetes témája.¹⁶³ A *Kiabálj, énekelj* 1969-ben készült vaskarca a *Fekete virágok* konkretizált, pop artos átírata. (63. kép) A szájak, pillangók, rózsák és csíkos nyakkendőt viselő szaxofonos a redukált színskála ellenére a pop art jellegzetes motívumait mozgósítva idézi meg az évtized végén már nálunk is terjedő hippy kultúrát.

Az elvont formák jelentését némiképp rögzíti az a szintén cink maratásos sorozat, amelyet Pásztor az 1971-es Dürer-emlékév tiszteletére készített.¹⁶⁴ A ciklusnak csak egy lapja hordoz konkrét motívikus utalást a reneszánsz mester műveire, a *Melankólia* enigmatikus tetraéderének rajza. (69. kép) A többi csak távoli asszociáció az *Apokalipszis* sorozatra. (68. kép) A nagyszabású kiállítás kritikusaiban némelyike, épp ezt az elegáns utalást értékelték Pásztor műveiben.¹⁶⁵ Az ekkor készült mélynyomású kompozíciók technikailag is bravúrosak,

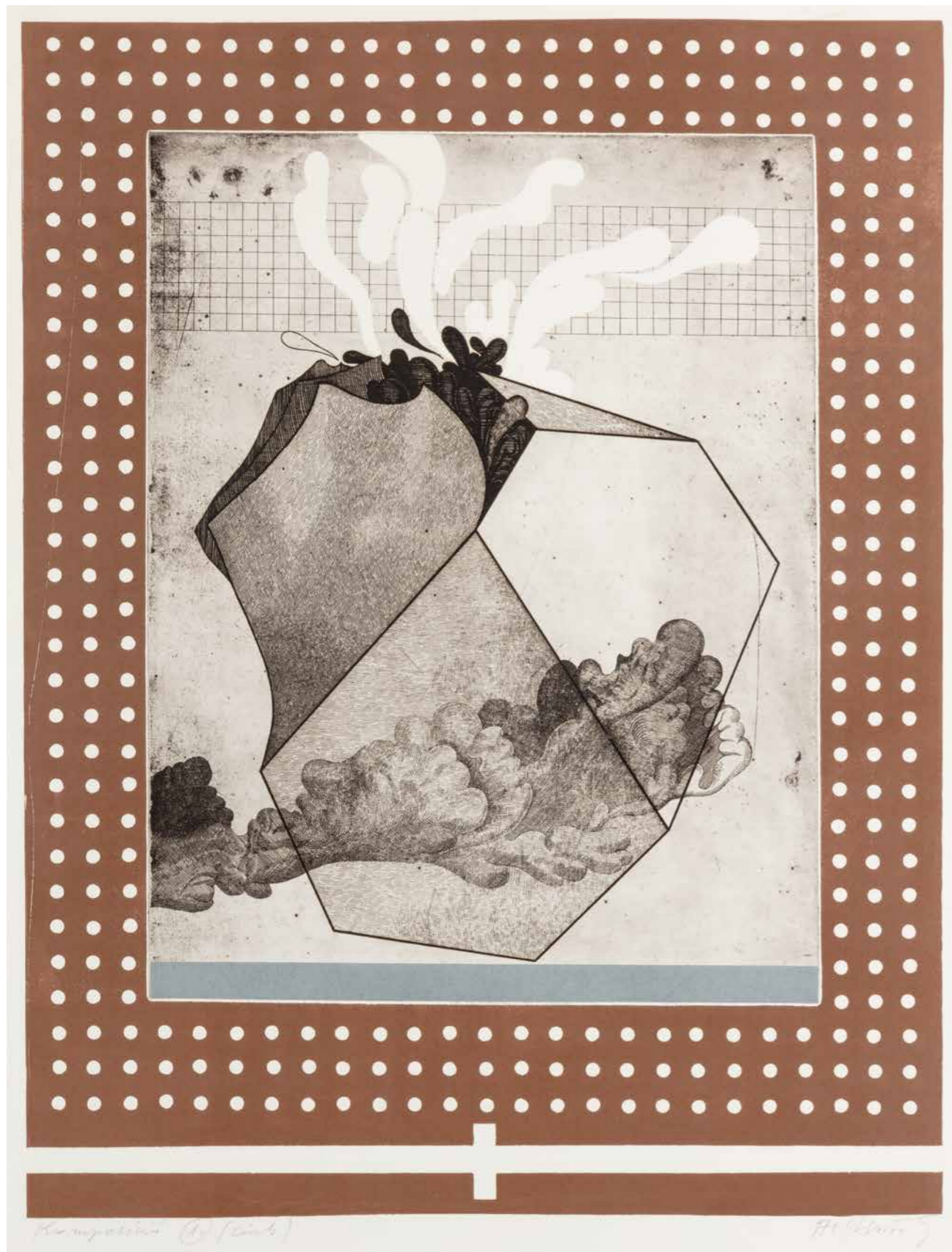
¹⁶³ Keserü Katalin: *Variációk a pop art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950-1990.* Új Művészet Kiadó, Budapest, 1993, 37-38.

¹⁶⁴ *Ungarische Graphik. Magyar grafika. Grafique hongroise. Dürer emlékeztetere születésének 500. évfordulóján.* Kiállítási katalógus, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971., kat. sz. n. – *Dürer emlékeztetere I., Kompozíció II/A (Apokalipszis II.), II/B (Apokalipszis II.), Kompozíció V. ((Apokalipszis I.), Kompozíció III/A (Apokalipszis III.), Kompozíció III/B (Apokalipszis III.).* – A Dürer emlékeztetere címmel reprodukált lap később a semleges *Kompozíció* címmel szerepelt.

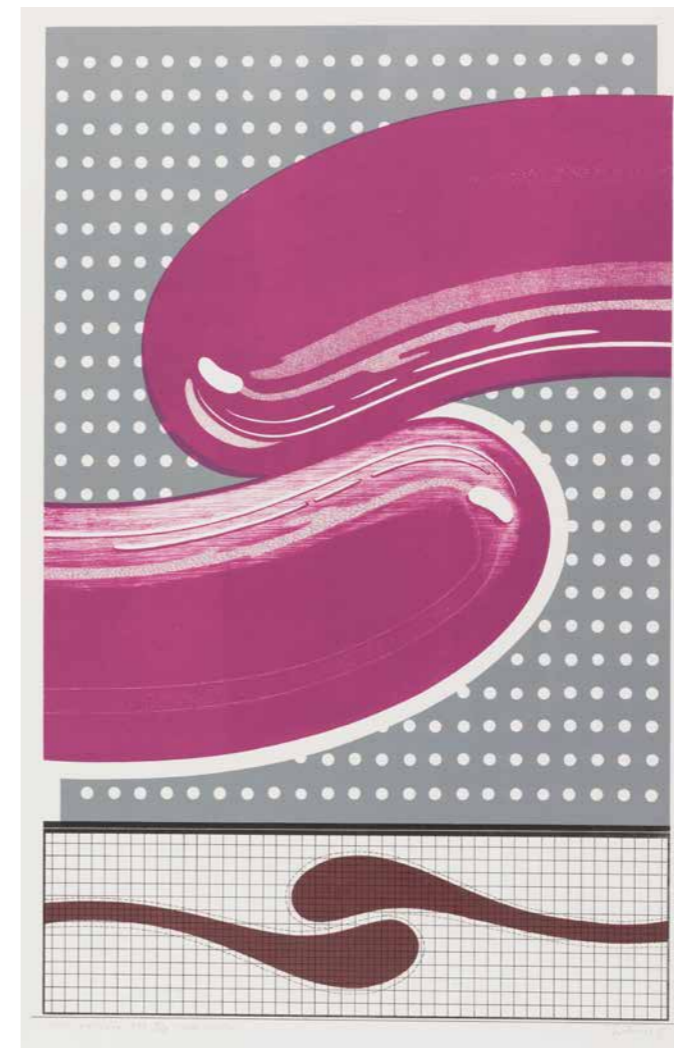
¹⁶⁵ „A régiek örökségét úgy menti át, hogy gazdaggá, mívéssé teszi az elsődlegesen modernül kifejezettet. Dürerre emlékeztetve az I. számú műve még nyilvánvaló átmenet jól megfogott motívummal ▶ 79.o.



68. Kompozíció V, cinkkarc, 1970



69. Kompozíció I. (Dürer emlékére), cinkkarc, 1971



70. Kompozíció I., litográfia, 1972

76.o. ► az Apokalipszis hét gyertyája felé, amely már messi esik a mottótól, enélkül is egész, egyszerűen, sokértelműen, keményen és nyitottan. Pásztor gyermekkori képzelete, fokozatosan épült és egyszerűsödött szimbolikus formavilága, mely most már inkább csak az emlékek szövetét használja s félig avatja be sejtéseit a nézőt a művészi kompozíciók, alakzatok mögöttes jelentésébe, ez a szigorúan igényes, nagy perspektívát mutató alkotó módszer olyannyira képzőművészeti terep, annyira nem lehet leírás párhuzamosa, hogy az adósság érzésével szólók róla mindannyiszor. Pedig meggyőződésem, hogy Pásztor legjobb grafikusaik közül való.” – Solymár István: *A magyar grafika tisztelgése Dürer előtt*. Művészet, 1971/8, 10-17: 15. – A kiállítás értelmezési kontextusáról: Révész Emese: *Hommage á Dürer*. A kortárs magyar grafika az 1971-es Dürer-év nemzetközi eseményeinek kontextusában. *Ars Hungarica*, 2023/2, 1-47.

166 Kocsis Imre: Új grafikai eljárások. *Művészet*, 1975/10, 30-33: 33. (Pásztor Gábor: Kompozíció III/B, dombornyomás, maratás(mezzotinto), síknyomás, 1970.

167 Kontha Sándor: Kondor Béla, Melocco Miklós és Pásztor Gábor kiállítása. *Kritika*, 1972/4, 18-19; Rózsa Gyula: Kondor, Melocco, Pásztor. Bemutató a Dorottya utcai kiállító teremben. *Népszabadság*, 1972/72, március 25., 7.

a különféle grafikai eljárásokat keresztező művek. Egyik grafikáját, amelyen Pásztor a mélynyomást, borzolást, dombornyomást és síknyomást egyszerre alkalmazta, Kocsis Imre reprodukálta a *Művészetben*, az új grafikai eljárásokról írott cikkében.¹⁶⁶ (77. kép) A emblematikus jellegű művek sorát 1970-ben egy litográfiai sorozattal folytatta Pásztor. A fröcskölő, szétfolyó cseppszerű formák már korábbi művein is felbukkantak, de most eleven színekben, koncentráltabban tértek vissza, alig palástolt erotikus áthallással. A formák érzéki, taktilis karakterét kiaknázó sorozata 1972-ben folytatódott, lágyan csusszanó, érintkező hurkákat ábrázoló litográfiáin. (70-71. képek) Kontha Sándor „érzékletesen obszcénként” jellemezte a látványt, Rózsa Gyula pedig így írt róluk: „valami megfoghatatlanul vegetatív, animális, hogy ne mondjuk, anális gesztus van bennük. Épp annyira megfoghatatlan gesztusok, hogy ezeket az idegen kifejezéseket ne lehessen a kritikában magyarán testiességnek, közönségességnek fordítani.”¹⁶⁷ Ennek alapján Pászornak ez a ciklusa értelmezhető az 1970 körüli a magyar művészetben az erotikáról, testiségről való nyíltabb beszéd összefüggésében.



72. Kompozíció léggel, I., litográfia, 1970

A megkettőzött legyet ábrázoló sorozat szintén egy korábban gyakran használt képi motívumot emelt ki, és variált színben és rajzban egyaránt. (72, 167-168. képek). Ezt a periódust az előzőknél elvontabb 1973-as *Textúra* sorozat zárta, amely a látványt függőleges és íves sávokra redukálta. (73. kép) Plasztikus formálásuk némiképp Hencze Tamás ezzel párhuzamosan festett gesztusos képeit idézi, ám Pásztor művei továbbra is a nyomtatott grafika szigorú átgondoltságot igénylő területén maradtak. A szerialitás, egyazon kompozíció színvariációinak létrehozása cink maratásain és litográfiáin egyaránt foglalkoztatta. „Azért kedvelem a litográfiát, mert egyszerre tíz-tizenkét színes változatban is ki tudom nyomtatni, s tulajdonképpen így teljes a dolog. Elképzelhetetlen, hogy külön-külön mindegyiket megfessem, még ha olcsóbb is volna a vászon, mint amennyibe kerül.” – nyilatkozta Csapó Györgynek adott interjújában 1973-ban.¹⁶⁸

A kritika nem egyöntetű elismeréssel fogadta az új, absztrakció felé hajló műveket. A dekoratív elemek színvariációja többekben iparművészeti jellegű díszítményeket idézett. Borbély László úgy látta, a kiállított művek „műfajilag valahol a táblakép és a faldekoráció-terv között lebegnek”.¹⁶⁹ Műveit Bojár Iván 1971-ben Kokas Ignáccal és Gy. Molnár Istvánval együtt a romantikus absztrakció körébe sorolta.¹⁷⁰ Újabb, absztrakt jellegű grafikáiból a Miskolci Grafikai Biennálé fődíjasnak járó önálló kamaratárlatán,

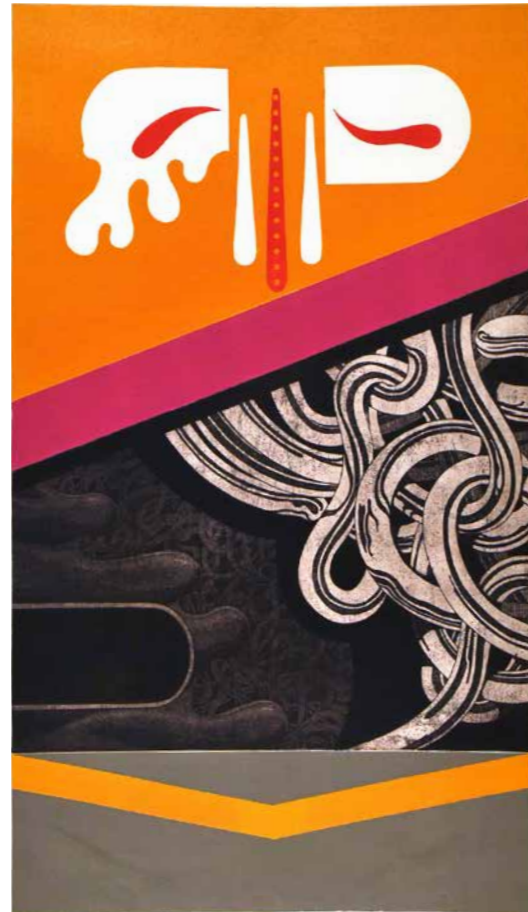
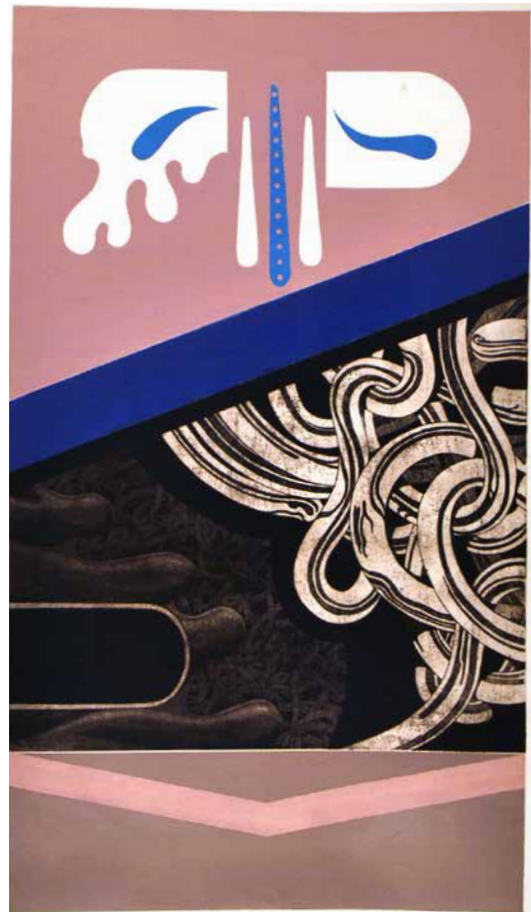


73. Textúra, mezzotinto, 1973

168 Csapó Pásztor 1973, 130. jegyzetben i. m.

169 Borbély László: I. Miskolci téli tárlat. *Napjaink*, 1971/1, január 1.

170 Bojár Iván: A 'figuratív' per. *Új Írás*, 1971/2, augusztus 1., 118-123: 121.



74-76. Kompozíció III/A-D, cinkarc, 1971



77. Kompozíció 4/B, mezzotinto, dombornyomás, litográfia, 1970

majd 1972-ben márciusában a Kulturális Kapcsolatok Intézetének Dorottya utca kiállító-termében megrendezett, Kondor Bélával és Melocco Miklóssal közös kiállításán mutatott be válogatást.¹⁷¹ A kiállítás katalógusa (amelyet Lakner László tervezett), művészi igényű fotói a műtárgyak sejtelmes hatású részleteit közölte, felerősítve a művek szenzuális hatását. A tárlat kapcsán Rózsa Gyula és Kontha Sándor a pop art és op art ötvözeteként jellemezte az új műveket.¹⁷² Horváth György a három bemutatott anyag közül a legérettebbnek Pásztor organikus jellegű absztrakcióját tartotta.¹⁷³ Borbély László ugyanakkor a nyugati tendenciák szolgái utánczását látta bennük, és aggályosnak tartotta, hogy lemondanak a korábbi művek társadalmilag felelős, politikus állásfoglalásáról.¹⁷⁴ Rózsa hangsúlyozta „európai nívójukat”, és a több értelmű formák testi, érzéki jellegét: „Pásztor litográfiái szakmailag «európai nívón» tökéletesek, és a tiszta, precíz formák valamiféle nyúlányszerű pszeudo-testek benyomását keltik. A nézőt emlékeztethetik természetrajzi könyvek anatómiai ábráira, napfényben csillanó luftballonokra vagy folyadékcseppekre is, de zárt, csökkentett gesztusuk éppoly keveset mond egylőre, mint ennek az irányzatnak más nívós képviselői a tavalyi ljubljana biennálétól a minap Budapesten bemutatott krakkói nyertesekig.”¹⁷⁵

1972 tavaszán komoly nemzetközi mezőnyben kerültek megmérettetésre Pásztor organikus absztrakt litográfiái: a Velencei Biennálé kapcsolódó rendezvényeként a Ca' Pesaroban megrendezett nemzetközi grafikai tárlaton Würtz Ádám Shakespeare-illusztrációi és Lakner László konceptuális művei mellett az ő munkái képviselték Magyarországot.¹⁷⁶ A kiállítás széleskörű áttekintést nyújtott az új grafikai tendenciákról, egyaránt felvonultatva Victor Vasarely op art szitanyomatait, Joan Miró játékos absztrakt litográfiáit, Hans Hartung informel litográfiát, Antoni Tapiés tárgylenyomatait. Ott voltak az amerikai pop art olyan nagyjai is, mint Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Tom Wesselmann. Rauschenberg és Tapiés, akik Pásztor saját bevallása szerint is nagy hatással voltak rá.

171 6. Miskolci Országos Grafikai Biennálé. Miskolc, 1971, kat. sz. n.; Kondor Béla, Melocco Miklós, Pásztor Gábor. K.K.I. kiállítóterme, Dorottya utca, 1972. A kiállítást rendezte Kovács Béla. A katalógust tervezte Lakner László. A katalógus műtárgyjegyzékét nem tartalmaz.

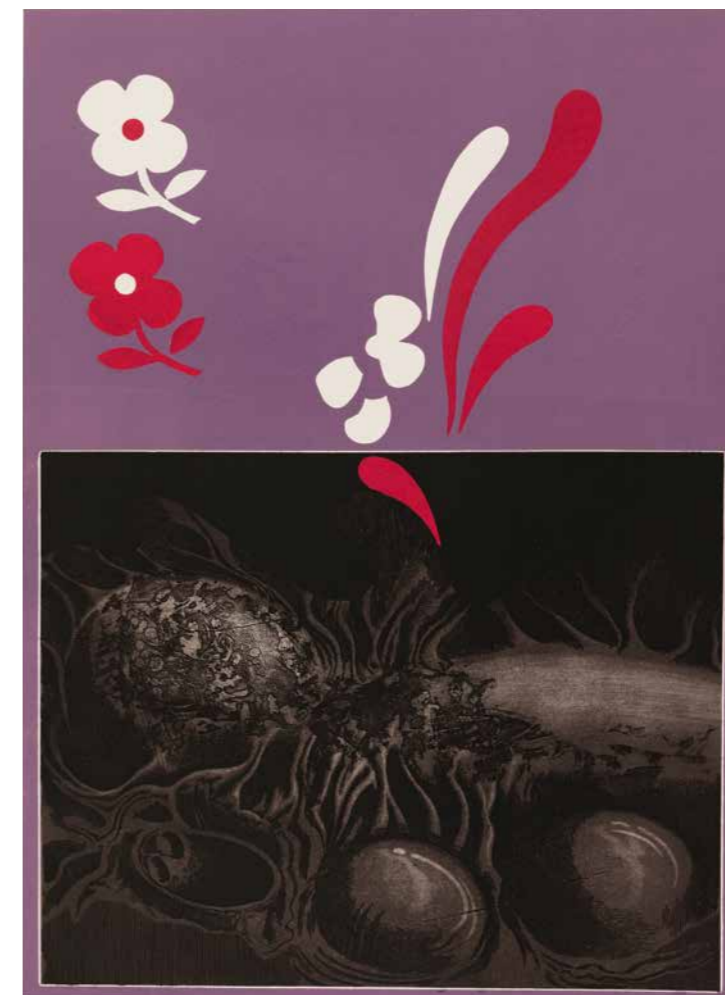
172 „A kitűnő művész lapjai a legújabb európai grafikának és festészetnek ahhoz az áramlatához kapcsolódnak, amely a kifinomult vizuális élményeket termő op art, a titokzatos félgondolatokat, fél-érzelmekeket keltő pop art és némiképp a nonfiguráció ötvözéséből született” – Rózsa Gyula: Kondor, Melocco, Pásztor. Bemutató a Dorottya utcai kiállító teremben. *Népszabadság*, 1972/72, március 25., 7.; Kontha Sándor: Kondor Béla, Melocco Miklós és Pásztor Gábor kiállítása. *Kritika*, 1972/4, 18-19.

173 Horváth György: Kondor Béla, Melocco Miklós és Pásztor Gábor művei a KK1 bemutatótermében. *Magyar Nemzet*, 1972/77, március 31., 4.

174 Borbély László: A VI. Országos Miskolci Grafikai Biennálé. *Művészet*, 1972/6, 45-48: 45.

175 Rózsa Gyula: Kondor, Melocco, Pásztor. Bemutató a Dorottya utcai kiállító teremben. *Népszabadság*, 1972/72, március 25., 7.

176 *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte. Grafica d'Oggi*, Filippo Longo szerk., Venezia, 1972 – A tárlaton az időközben disszidált Lakner László munkái is szerepeltek. Fehér 2018, 28. jegyzetben i. m. 93-94; Horváth György: A velencei biennálé grafikai. *Magyar Nemzet*, 1972/160, július 9. 9.; Rózsa Gyula: Velencei körkép. *Népszabadság*, 1972/162, július 12., 7.; Horváth György: A 36. Velencei biennáléről. *Művészet*, 1972/10, 43-46.



78. „Egész az északi pólusig” Jókai-illusztráció II, mezzotinto, litográfia, 1972

Emblematikus képek 1973-1979

Pásztor a hetvenes évek elején ingadozott a figuratív és absztrakt, természetelvű és elvont ábrázolási módok között. Könyvillusztrációiban (*Dióbél királyfi* 1972) vagy hivatalos megrendelésekre készült történelmi emléklapjain (*Bem és Petőfi*, 1972) részletgazdag, leíró jellegű stílust használt, míg autonóm grafikai munkáiban a formák dekoratív elvonatkoztatása foglalkoztatta. Technikailag is kísérletező időszak volt ez, amikor az eddig domináns kőrajz mellett ismét megjelentek a mélynyomású technikák (rézkarc, mezzotinto), olykor szitanyomással kiegészítve. Valamennyiben közös volt azonban Pásztor megélt, érdeklődése a színek iránt, amely idővel természetes módon a festészethez való visszatérését eredményezte.

Az elvont és tárgyyszerű ábrázolás közti középút eredményeként olyan művek jöttek létre, amelyek – a korábbi motívumhalmozás helyett – egy-egy kitüntetett tárgyi elemre koncentráltak, vagy tömörebb emblematikus képi megoldásokra törekedtek. A forma redukációs eljárást Pásztor már 1972-es Jókai-illusztrációkon alkalmazta, amelyeken organikus-plasztikus és síkszerű dekoratív formákat párosított. (78-79. képek)¹⁷⁷ Ennek a tendenciának

177 E Csorba Csilla: A jövő század regénye százéves. Pályázat Jókai „fantasztikus” műveinek illusztrálására 1972-ben. In: *Hommage á Gyulai Líviusz*. Könyvillusztráció a „hosszú hatvanas években”. Konferencia előadás. Szolnoki Galéria, 2022. szeptember 30 – október 1.



79. „Egész az északi pólusig” Jókai-illusztráció I., mezzotinto, litográfia, 1972.

eredménye az 1973-as Petőfi-évfordulóra készült grafikája, amely egy levetett inggel és annak sebhelyre utaló felfeslett hasítékával idézte meg a költő tragikus halálát. (81. kép) A kompozíció plakátszerű tömörsége az évforduló alkalmával született legjobb kortárs művek sorába emelte.¹⁷⁸ A ruhadarabok perszonifikációja a pop art jellemeztes eljárása volt (lásd Jim Dine fürdőköpenyét vagy Tapiés zokniját). Az üres ruhadarab a kortárs magyar művészet néhány alkotásába is önálló jelentés kapott, mint Jovánovics György *Részlet a Nagy Gille*-ből című szobrán 1967-ben, Altorjay Sándor *Süllyedjek felfelé* című művében Erdély Miklós kabátja (1967) révén, Frey Krisztián tárgy kollázsain (*Rákosliget*, 1969; *Kombiné*), vagy Paizs László szobrain, ahol saját ruhadarabjait öntötte plexibe (*Rózsabogár zugehörrel*, 1969; *A posztimpreszionista festő nyloninge*, 1970). Pásztor Petőfi átvértzett ingét, dokumentumszerű realitással ábrázolta, olyan kultikus erejű ruhadarabot állítva középpontban, amely a holttest eltűnés miatt sosem létezett. A személyes ruhadarabok erekljeszerű kultikus tisztelete él tovább azokban a történelmi emléktárgyakban is, amelyek egy-egy jelentős személy halálához kötődnek, mint a kivégzett Miksa császár inge, vagy József Attila balatonszárszói halála idején viselt fehér inge. Pásztor magát az üres inget állítja előtérbe, ezáltal is utalva a fizikai (holt)test hiányára. A sebhely elhelyezése tovább erősíti a szakrális értelmezési kört, hiszen annak pozíciója és megjelenése egyaránt Krisztus szenvedéseinek testi jegyeire emlékeztet, a költő mártíriumát hangsúlyozva. Hasonlóképp a sebhely témáját variálta Pásztor a *Szent Sebestyén* sorozaton, amely egy konkrét (mellkasi röntgen felvétel) és elvontabb (befűrődő nyílvesző) látványát a szitanyomás és mezzotinto eltérő hatású technikájával helyezte egymás mellé. (83. kép) E grafikához kapcsolódik az a fotó sorozat, ahol Pásztor magáról készített fotókat, mellkasa előtt saját röntgenfelvételeit tartva. (82. kép) Gesztusa emlékeztet Robert Rauschenberg *Booster* (1967) című kvázi-önarcképére, amelyen saját testéről készült röntgenfelvételeket használt fel.

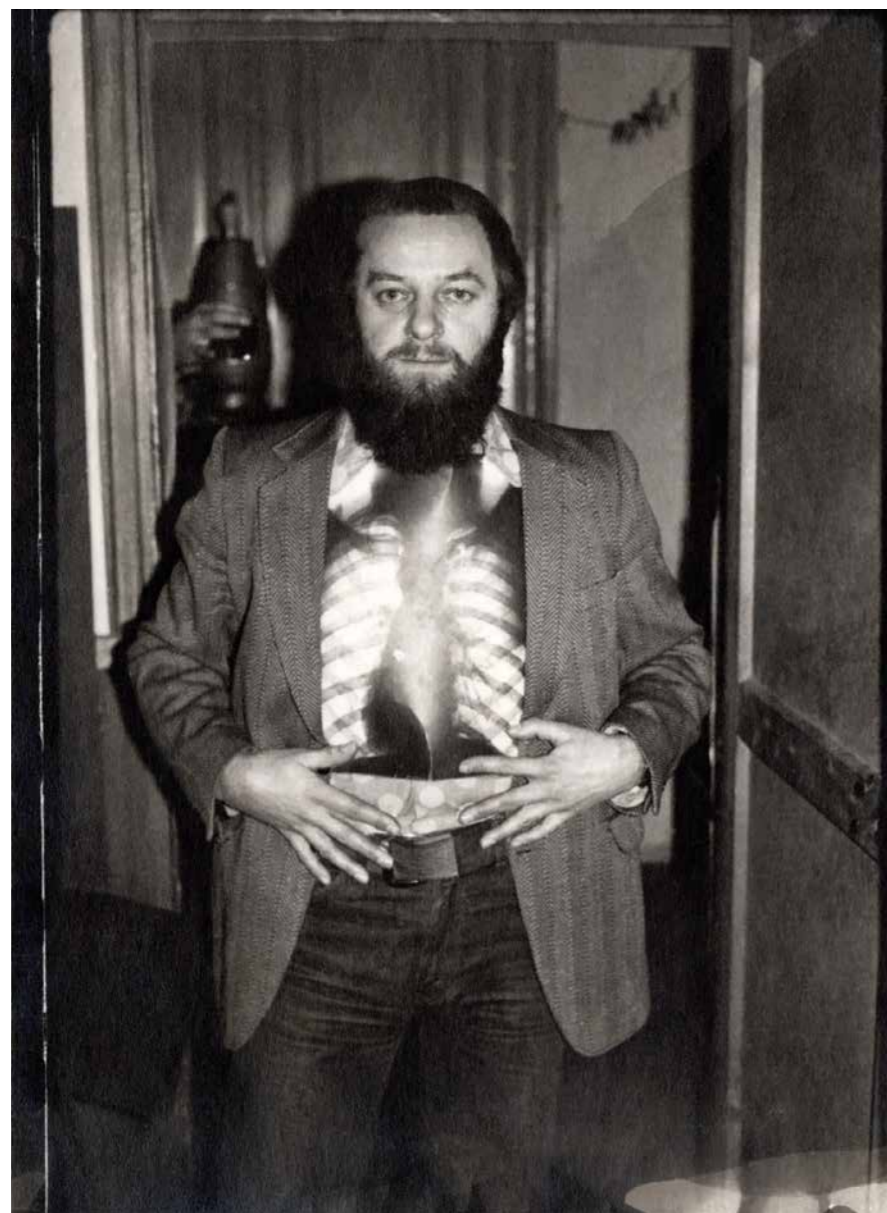
178 A mű mezzotinto változata szerepelt a Petőfi Irodalmi Múzeum 1973-as Petőfi-emlékkiállításán. PIM, ltsz.: 84.38.1. – Egyes variációit Pásztor színes kerettel is lenyomtatta.



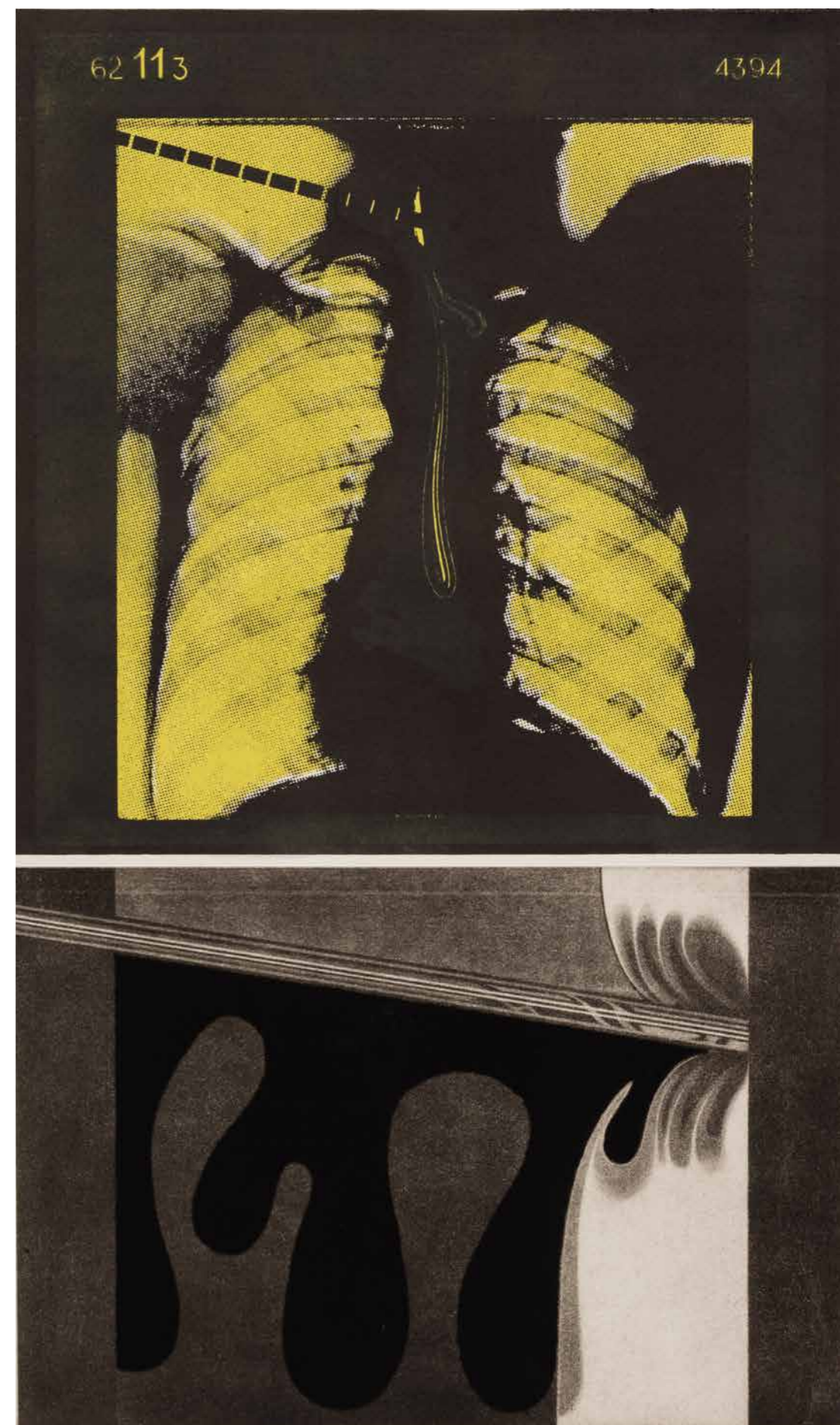
80. Petőfi Sándor emlékére, vázlat, ceruzarajz, 1973



81. Petőfi Sándor emlékére, mezzotinto, 1973



82. Pásztor Gábor saját röntgenképével, 1973



83. Szent Sebestyén,
vegyes technika, 1973



84. Ablak, litográfia, 1973

Egy újabb fordulattal, 1975-ben Pásztor elhagyta a korábbi évek organikus absztrakcióval kísérletező vonalát, és némiképp a pop arthoz visszatérve, ismét a hétköznapi tárgyvilág egy-egy elemét helyezte művei középpontjába. A hetvenes évek késői pop artjában hasonló törekvéseket képviselt Klaus Staack vagy Hans Haacke grafikája. Ám a formai redukciót megtartotta, a korábbi montázsos motívumhalmozás helyett újabb litográfián koncentráltabb és színes formákban gondolkodott. Ennek jegyében készült 1974-ben az *Ablak*, a *Csomag* és az *Irány*, majd egy évvel később az *Autó* és a *Galamb csontváza*, 1978-ban a *Repülés* és a *Csomag* másik változata, valamint 1979-ben a *Prométheusz*.

Az *Ablak* az atomkatasztrófa félelmét fogalmazta át a historizáló ablakkeretben feltűnő füstfelhővel. (84. kép) A hidegháborús hangulatban a végzetes robbanás rémképe viszatérő jelkép volt a korszak művészetében, szerepelt Kondor Béla művein (*Az atomágyú*



85. Csomag, litográfia, 1974

bozai mutatták.) Pásztor azonban nem a fogyasztói kultúra mechanizmusára utal, őt inkább a tartalom elbizonytalanítása és kétértelmősége foglalkoztatja. A csillogó csomagolás csalódást okoz, csupán – ajándéknak legalábbis kétes értelmű – zsinórkötegeket tartalmaz. Ám a képtárgy maga nem a csomag mint csendéleti objektum, hanem a filmszalag mediatizált képe, amit felülbélyegeznek az alsó sáv feliratai: a tautologikus „csomag” és az azt kiegészítő „szeretet” előtag. A szeretetcsomag a háborús nemzedék számára ismerős kifejezés, amely egyrészt vonatkozott a frontszolgálaton lévő katonáknak küldött csomagokra (ilyeneket gyűjtött a vöröskereszt is), másrészt ironikus értelemben vonatkozott a repülőkről ledobott bombákra. Pásztor egyik jelentést sem erősíti meg, csak az utólag oda biggyesztett, egyszerre kiemelt és kisatírozott „szeretet” előtaggal nyitja meg a további lehetséges értelmezések körét. A feliratos filmkocka képét újabb idézőjelbe helyezik a címre, alkotóra, műfajra vonatkozó alsó rovatok, az egész látványegyüttest műtárgyként azonosítva és eltávolítva. Utóbbi gesztus Lakner László 1970-ben készített két, felnagyított múzeumi kartonról készült festményén is megjelenik (*Suba*, 1970; *Főkövő*, 1970). A mű egésze többszörösen eltávolítja és átkeretezi az elsődleges látványt, a dolgok lényegét elfedő csomagolást.

felállításai, 1958), Gácsi Mihály grafikáin (*Spekulánsok*, *Hidegháború*, 1964), Kóka Ferenc festményén (*Atomhalál*, 1965), de megjelent Kemény György objektjén (*Hommage a Oppenheimer*, 1968), vagy Pásztor által is ábrázolt gombafelhő alakjában Farkas Aladár szobrán (*Atom bomba árnyékában*, 1965-1966), Paizs László *Atom felhő gézből* (1970) című plexiből formált plasztikáján. Pásztor kompozícióján a neobarokk ablakkeret európai környezetben lokalizálja a robbanást, és az ablakon kitekintő nézőponttal a lakószoba terébe, személyes közelségbe hozza a fenyegetést.

A *Csomag* (1974) című litográfián a látvány olvasata sokrétűbb és bizonytalanabb. (85. kép) A plasztikusan formált, gyúrt ezüstpapírt idéző csomagolásból nem a remélt meglepetés, csak egy kusza zsinórköteg bomlik ki. Mindez a nézőtől eltávolítva, egy performált filmszalagon tűnik fel, amit kép a képben effektussal újabb keretbe helyeznek a filmszalag alatti feliratok (a „szeretetsomag” vegyesen kéziratos és nyomtatott, félig kitörölt írása). Az egészet újabb értelmezési keretbe helyezik az alsó feliratok rubrikái (cím, műfaj, név), amelyek a látványt műtárgyként kategorizálják. (Pásztor saját játékszabályaihoz igazodva a litográfia kéziratos szignatúráját a rovatoknak megfelelően helyezte el.) A csomag önmagában jelentésteli tárgy, minthogy a benne foglalt dolog mibenléte bizonytalan. (A pop artban a csomagolás saját jogán műtárggyá válhat, mint a tartalmat önmagában hordozó héj, amint azt Warhol Brillo-do-



86. Irány, litográfia, 1974

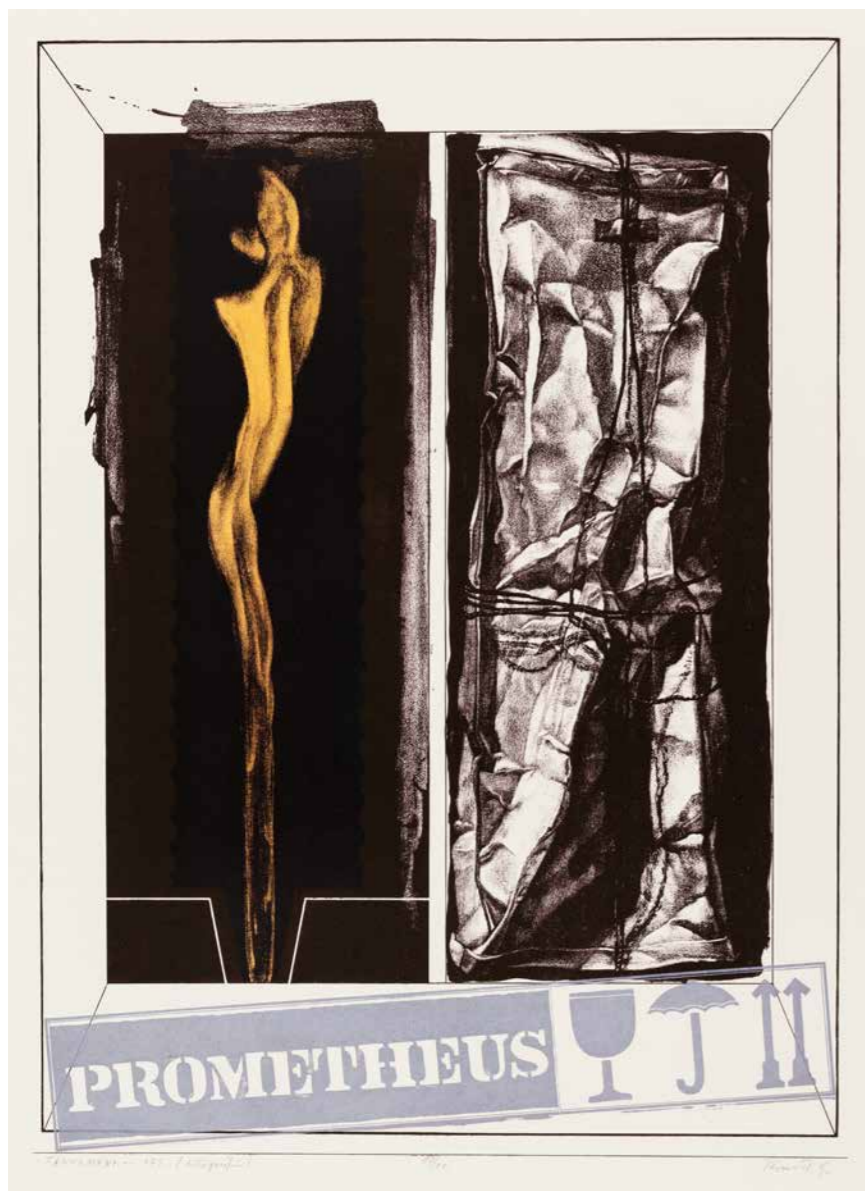
A csomagolás gesztusa ebben az időben különösen foglalkoztatta Pásztor. A dolgok becsomagolását a hatvanas évek végétől elementáris művészi eljárásként alkalmazta a Christo és Jean-Claude művészpáros. De ide kapcsolódik Lakner László 1966-ban festett *Oidipusa* is, ahol a csomagolás a görög mítosz sorstragédiáját megidézve általános morális jelentést kapott. Lakner az 1970-től kezdődően visszatérően alkalmazta a könyvek becsomagolásának és felfüggesztésének gesztusát, ami egyszerre zárta el és fetisizálta a kiválasztott írásokat (*Az én Lukács György könyvem*).¹⁷⁹ Pásztor *Irány* című 1974-es litográfiája szintén egy becsomagolt tárgyat (talán könyvet) ábrázol, nyíllal és (kissé elfordított) megállni tilos táblával kiegészítve. (86. kép) A csomag anyagszerű rajzát és a közlekedési piktogramok elvont jelrendszerét az alsó sávban repetitíven ismétlődő „irányairányairánya...!” szöveg egészíti ki. Szokása szerint Pásztor ezúttal is lebegteti a jelképegyüt-

tes jelentését, ami éppúgy olvasható a hetvenes évek Kádár-korának ideológiai elbizonytalanodásaként, mint a választható művészeti irányok szaporodása miatt adódó személyes alkotói válság ábrázolásaként. Az emblematis erejű motívumokat alkalmazó litográfia sorozat záró darabja 1979-ben visszatért a csomagolás témájához. *Csomag* című 1979-es litográfiája középpontjában egy becsomagolt közlekedési jelzőtábla áll. (87. kép) A fotorealista módon megrajzolt főmotívumot elvont négyzetrács és realista igényel megformált felhők kísérik. Az anyagszerű realizmussal megformált drapéria előképei Pásztor által készített fényképek voltak, ezekből tudható biztosan, hogy a becsomagolt tárgy útjelző tábla. Merthogy a képen az elrejtett tárgy enigma, funkciója inkább sejthető mint tudható. Olyan tisztán funkcionális tárgyra utal, amelynek eredendő hivatása egyértelmű és világos utasítás közvetítése. Egy ilyen tárgy letakarása feltételezi, hogy a korábbi – megfellebbezhetetlen – parancs érvényét veszítette, semmissé lett. A maga nemében olyan mint a szöveg kihúzott helyei, köztéri cenzúra. Jelen formájában a hiány emblémája, a törvény tévedésének beismerése. Pásztor művének különleges megoldása, hogy a becsomagolt tárgyat további kötelekkel a kép keretéhez rögzíti, abszurd módon kapcsolva egymáshoz a kép tárgyát és az ábrázolás

179 Sarah Wilson. Lakner László szenvedélye. In: *Lakner László Ater ego*. Kiállítási katalógus, MODEM, Debrecen, 2023, 77-108: 99.



87. Tanulmány (Csomag), litográfia, 1979



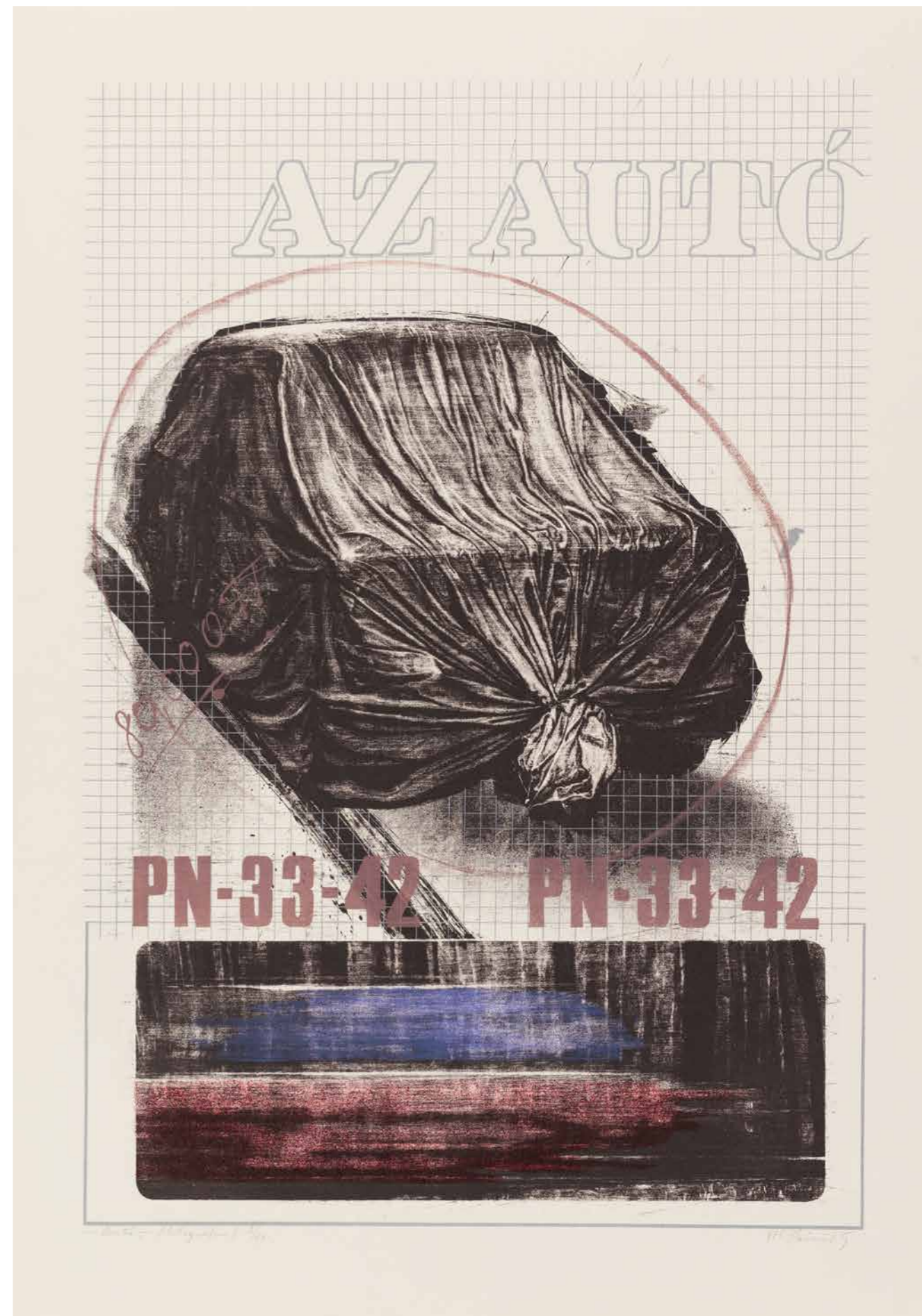
88. Prometheus, litográfia, 1979

másik értelmezési dimenziójában helyet foglaló képkeretet. A megoldás némiképp emlékeztet Maurer Dóra *PB7* című 1971-es kompozíciójára, amely egy kipánvázott állatbőr forgástengelyeit vizsgálja. Az 1979-ben készült *Prométheusz* már előlegzi a következő évtized mitológiai érdeklődését. (88. kép) A kettéosztott képsík egyik felén egy hosszúkás (Lakner László korábbi *Oidipuszára* emlékeztető) csomag, és annak tartalmát sejtető lángnyelv utal a görög mitológia titánjának adományára, amivel megajándékozta az emberiséget.

A sorozat legsikeresebb darabja az 1975-ben készült *Autó* volt, amely felirattal és rendszámokkal kiegészítve egy ponyvával gondosan letakart személyautót ábrázol. (89. kép) A litográfiát – amelyet az 1975-ös Miskolci Grafikai Biennálén is bemutatott Pásztor – számos megyei lap és kulturális folyóirat reprodukálta.¹⁸⁰ A biennálé kapcsán a *Déli Hírlap*

180 Pl: *Észak-Magyarország*, 1975. augusztus 3.; *Déli Hírlap*, 1975. december 12.

89. Autó, litográfia, 1975 ▷





90. Galamb csontváza, litográfia, 1975

publicistája önálló glosszát szentelt a műnek, így értelmezve azt: „A négyzetácsos papír betűi és számai riasztanak ugyan, mint minden uniformizáltság, de könnyen meggyőzőm önmagam: szabványok nélkül ma már nehezen menne. A kör azonban izgat. Mert bűvös kör ez, zárt kör. S mit őriz? Nem egy szép száguldásokat sejtető technikai csodát, hanem egy nevenincs tragacsot. Amit nem használnak, hanem őriznek. Ott áll szabványosított hajlékunk előtt becsomagolva, mint jobb helyen a kukák, mint a használaton kívüli eszkö-
vői ruhánk, mint féltett aranyékszerünk, melyet csak családi ünnepeken viselünk. Rendben van, tudom: sok-sok más autó is van. De sajnós nálunk még ez AZ AUTÓ ... Vagyis: számmal ellátott fétis.”¹⁸¹ Amint az egykorú értelmezés is megerősíti, Pásztornak sikerült megragadnia egy jellegzetesen kelet-európai attitűdöt: az áruhiányból eredő kultikus viszonyt a gépkocsizhoz. Ahol ugyanis a személyautóhoz való hozzáférés kiváltság volt, és egy-egy család olykor éveket várt rá, az autó megközelíthetetlen kultusztárggyá válik – olyan dolog-
gá ami van is, meg nincs is. A csomagolás gesztusának nyugati művészetből jól ismert eljárását ezzel Pásztor adaptálta a sajátosan kelet-európai helyzethez. A jelenlét és hiány kettősségét sikeresen emelte ki a grafikai eszközök kontrasztjával, ahol a vágyott tárgy tapinthatóan valószínű, míg a kockás papír háttér (a mérnöki tervezés eszköze) és a rendszám szenttelen ismétlődése az egészet eltávolítja a nézőtől.



91. Galamb csontváza. Fénykép Pásztor Gábor hagyatékából

Pásztor egy fontos vezértémájához, a repüléshez kapcsolódik 1975-ben készült litográfiája, a többféle színállásban is kivitelezett *Galamb csontváza*. (90. kép) Gyermekkorától szenvedélyesen szerette a madarakat, alakjuk legkorábbi műveitől kezdve az idős kori önarcképekig gyakran visszatér munkáin. A turai gyermekévekben titokban a padláson nevelt bagoly alakja köszön vissza a hatvanas évek bagoly-képein (*Bagoly*, *Bagolyetető*).¹⁸² A *Galamb csontváza* jelentés köre ennél tágabb és kevésbé személyes. A madárcsontvázak üvegdoboz-
ba zárt, megkettőzött látványát egy sárkányrepülő figurája egészíti ki. Utóbbi társítható a mitológiai Ikarosz alakjával, akinek legendája meghatározó motívuma az 1960-1970-es évek művészetének, nem csak Magyarországon, hanem a tágabb kelet-európai régióban is. Megjelenik a Lipcsei Iskola köréből Bernard Heisig és Wolfgang Mattheuer festésze-
tében, a bécsi fantasztikus realizmus alkotóinál, itthon pedig visszatérő motívum Kondor Béla, Rékassy Csaba grafikáin éppúgy mint Segesdi György vagy Kő Pál szobrain.¹⁸³ Ezekben

.....

181 (gyarmati): PN-33-42. *Déli Hírlap*, 1975/285, december 5., 7.

182 A család visszaemlékezése szerint, gyermekkorában a padláson nevelt titokban egy baglyot, amikor megtalálták, elkergették.

183 Révész Emese: *Mese, mítosz, história. Archaizálás és mágikus realizmus az 1960-70-es évek magyar művészetében.* ► 98.o.



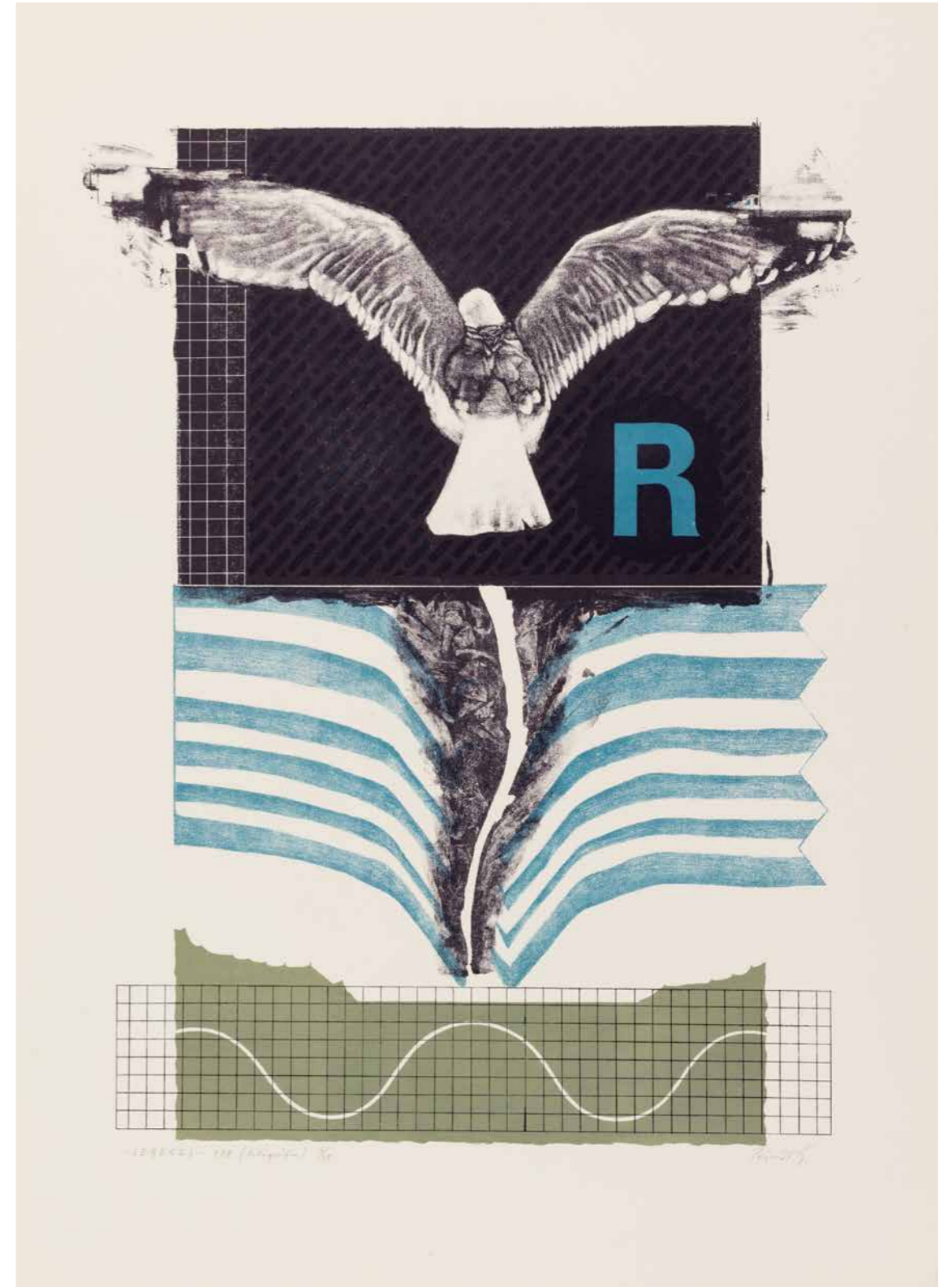
92. Szárnyak és számok, mezzotinto, 1977

az összefüggésekben többnyire az elvágódás szimbólumaként kapott jelentést, amely túl az általános egzisztenciális szabadságvágyon, a vasfüggöny mögötti politikai elzártságra is vonatkoztatható. Pásztor kompozícióján egy amputált lábú sárkányrepülő és a bedobozolt madárcsontvázak utalnak a repülés lehetetlenségére. A repülés motívumával és technikai eljárásával egyaránt sokat foglalkozó Kondor Béla tulajdonában szintén volt egy madárcsontváz.¹⁸⁴ A nála őrzött tárgyra igencsak emlékeztet Pásztor grafikája, bár ehhez hasonló madárcsontvázak elérhetőek voltak a Képzőművészeti Gimnázium és a Képzőművészeti Egyetem anatómiai szertárában is. Az atomfenyegetés aktuális nézőpontjából szemlélve használt madárcsontvázat Paizs László egyik szobrán (*Truman és Attlee bejelentette: elkészült az atombomba*, 1970). Pásztor kompozíciója azonban inkább a röpképtelenségről szól, ilyen értelemben Haraszty István 1972-es *Madárkalitkájával* vonható párhuzamba. Kondor Béla művészetére Pásztor 1977-ben épp szárnyakat ábrázoló grafikával emlékezett. (*Szárnyak és számok*, 1977 – 92. kép)¹⁸⁵ Az 1978-as *Repülés* című litográfia középpontjában már maga a felfelé törekvő mozgás állt, a repülés fizikai, aerodinamikai diagramjától a kitért szárnyú madár festői szépségű alakjáig. (93. kép)

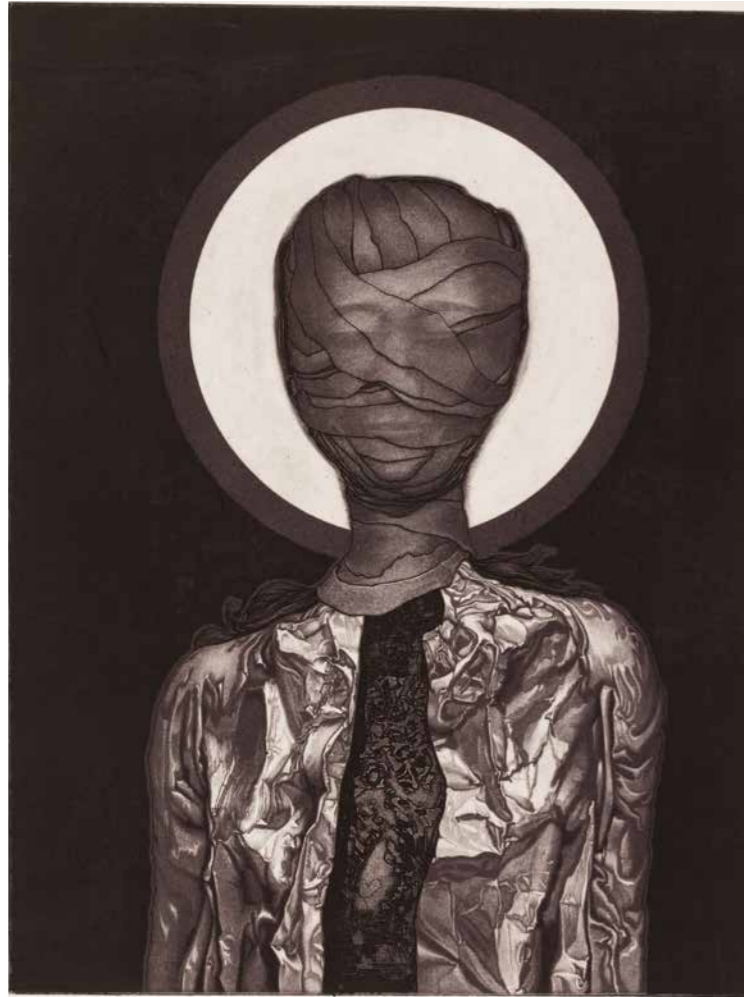
97.o. ► Kiállítási katalógus. Tempevölgy, Balatonfüred, 2021, 61-66; Peter Arlt: Ikarus' Abschied und Willkommen. Zum mythologischen Hauptthema in der bildenden Kunst der DDR. In: *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*. Herausgegeben von Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser. Neuen Museum, Weimar, 2012, 78-85.

184 Horváth Gyöngyvér: Ikarosztól a Holdra szállásig. A repülés és a repülő motívuma Kondor Béla művészetében. In: *Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről*. Kogart, Budapest, 2017, 43-74. rep. 47

185 1973-ban Pásztor kapta meg az első ízben kiosztott Kondor Béla emlékérmét – *Déli Hírlap*, 1973/283, december 3.



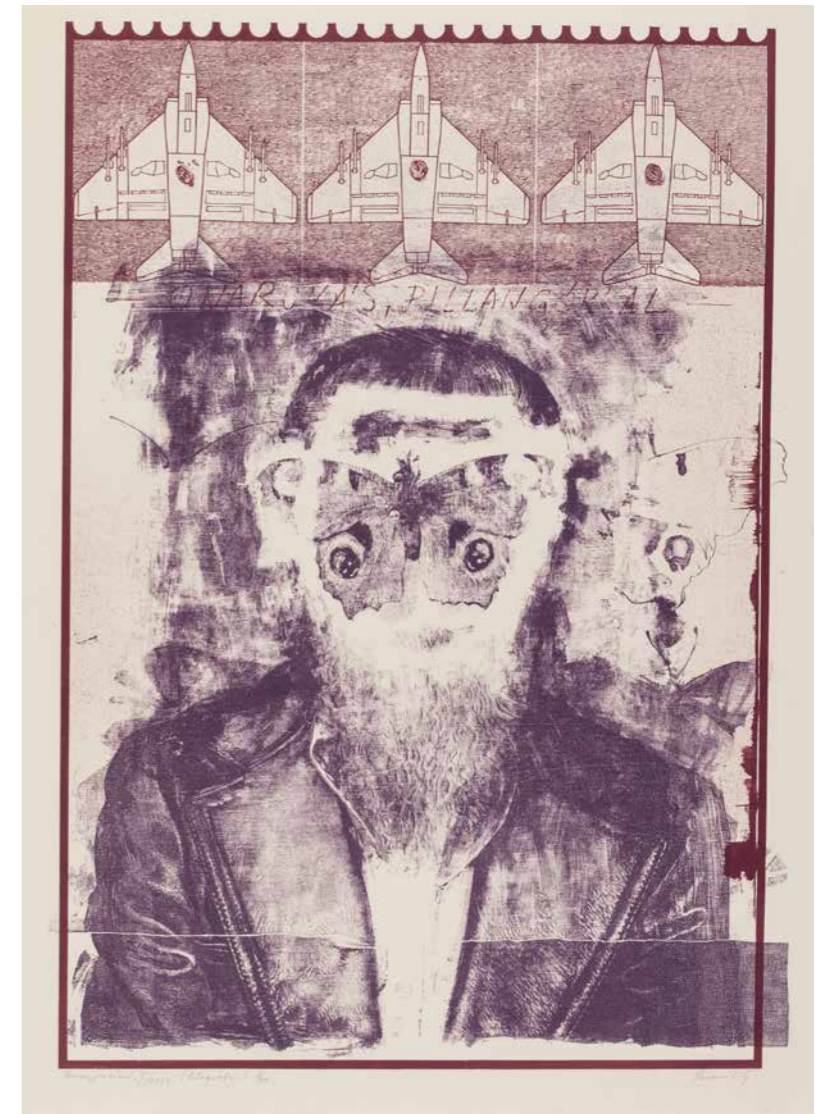
93. Repülés, litográfia, 1978



94. Ikon, mezzotinto, 1975

A történelem mint menedék 1980-2012

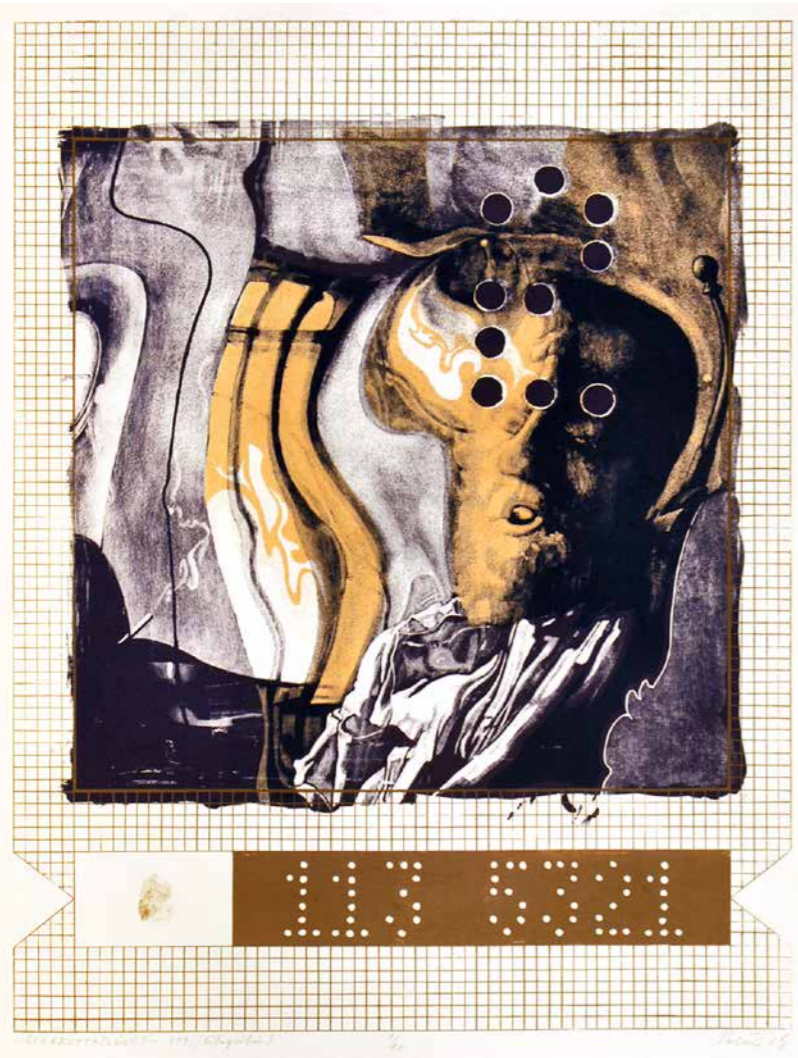
Pásztor Gábor művészetében a hetvenes évek végéig alig kapott helyet a művészi individuuum, képei inkább a „mi” mint az „én” nézőpontját képviselték. Ebben az alapállásban történt fordulat a nyolcvanas évek elejétől, amikor Pásztor művészete ismét megújult, mint technikai, mind gondolati értelemben. Technikailag ez abban nyilvánult meg, hogy nyitottabbá vált a művészi grafika hagyományos keretein túl mutató képalkotó eljárásokra, fényképezéssel, fotogrammal, elektrografikával kísérletezett, és az így készült képeket hasznosította szitanyomatai, litográfiái, rézkarcai kivitelezésekor, másrészt visszatért a rossz emlékkű főiskolai tapasztalatok óta alig gyakorolt festészethez. Tartalmi változást hordoz ugyanakkor, hogy képalkotásának középpontjába saját magát, az eleddig szemérmesen háttérbe szorított művészi ént és személyes alkotói terét emeli, és ezzel együtt annak szereplőit és tárgyvilágát. A műtermi enteriőr, önarckép, aktbrázolás és csendélet tradicionális műfajait újra gondolva úgy reflektált a művészettörténeti hagyományra, hogy közben ráértett az ezredvég posztmodern attitűdjére, és finom öniróniával helyezte az egészet idézőjelbe.



95. Önarckép pillangókkal, litográfia, 1975

Az önarckép az életműből eddig feltűnően hiányzó műfaja 1975-ben tűnt fel első ízben képei között. Ekkor jelentek meg, a csomagolás gesztusának kiterjesztéseként, ikonszerű, lepélbe rejtett arcú alakjai (*Ikon*, 1975 – 94. kép). A gyolcsba tekert, múmiaszerű alakok Bálint Endre és Ország Lili festészetének is visszatérő elemei. Az arc elrejtése jellemzi az *Önarckép pillangókkal* című, ugyanebben az évben készült litográfiát is, ahol az ikonszerű képmásokhoz hasonlóan a frontális beállított alak arcát egy kiterjesztett szárnyú, hatalmas lepke takarja ki. (95. kép) A saját arc kitakarása, a művészi én megmutatkozásának ambivalens, egyszerre feltárulkozó és elrejtőző attitűdje Baranyay András hetvenes években készült kisatírozott fejű önarcképein is jelen van.¹⁸⁶ A felső sávba helyezett, felfelé irányuló repülőgépek, a pillangókkal együtt a statikus képmásba a mozgás feszültségét viszik, és az elemelkedés, távozás, menekülés érzetét kapcsolják hozzá. A lassan érlelődő hangsúlyváltás másik előzménye az 1979-es *Cigaretaszünet* című litográfia, ahol Pásztor arcása már nem

186 Hajdú István: *Baranyay András*. Neon Galéria, Budapest, 2022.

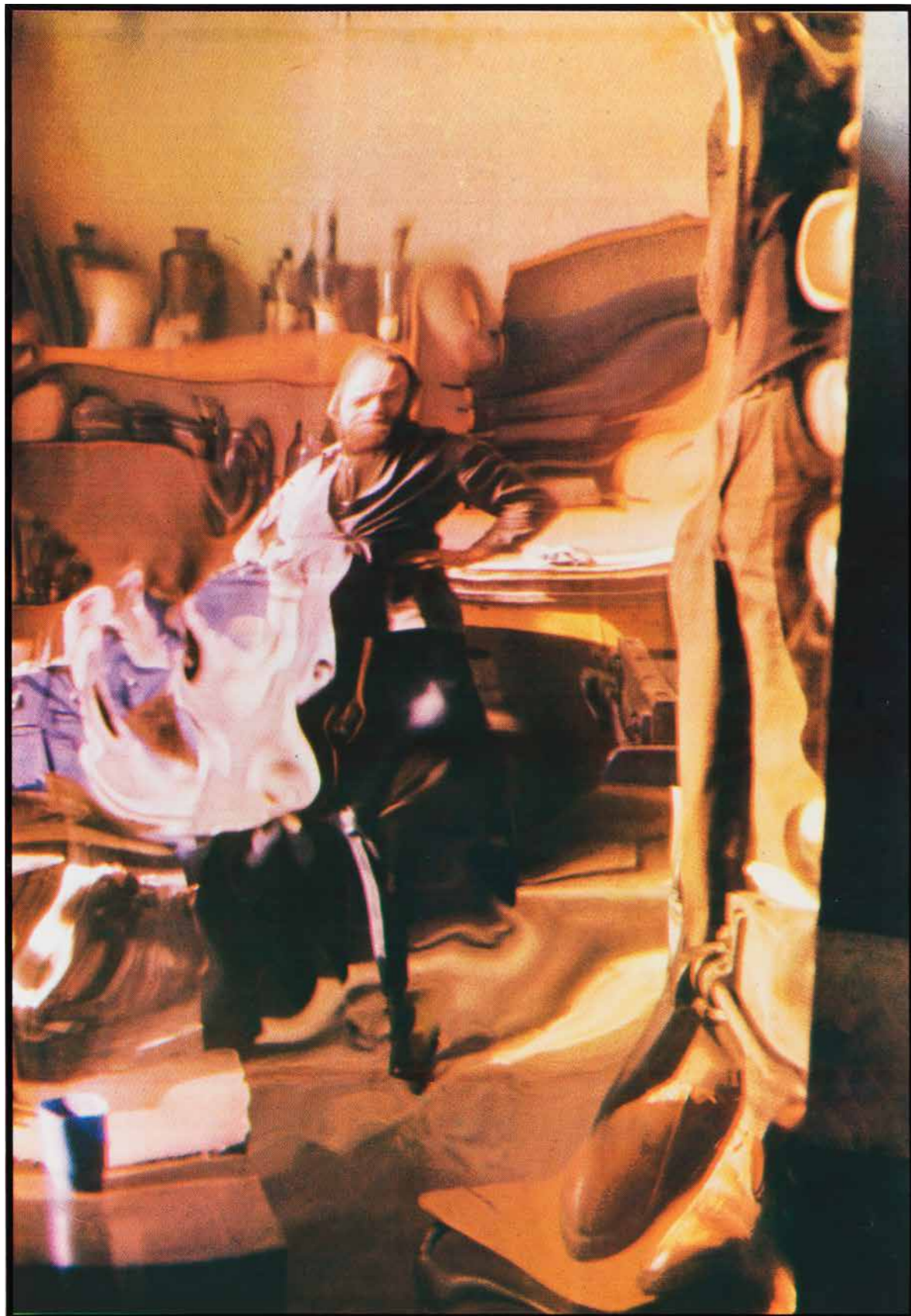


96. Cigarettaszünet, litográfia, 1979

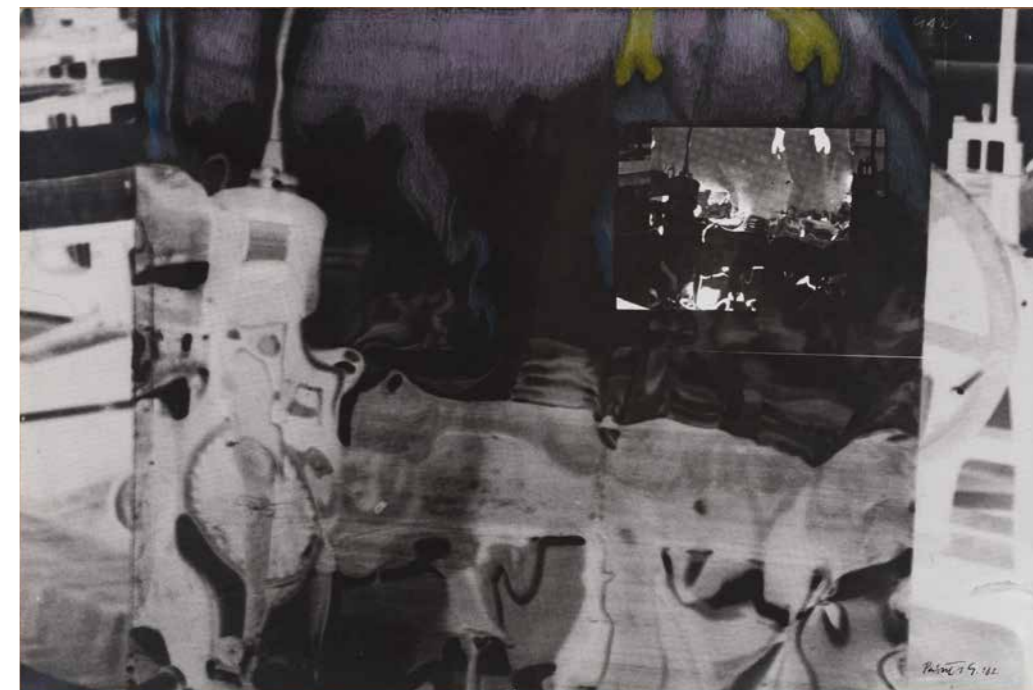
kitakarva, de torzítva, műtermi környezetben jelenik meg. (96. kép) A füst kacskaringós áramlására emlékeztető torzuló összképet Pásztor azzal is eltávolítja a konkrét látványtól, hogy a festői kompozíciót kockás tervező papírra helyezi és lyukkártyákat idéző számokkal egészíti ki. Ezt az ötletet viszi tovább a *Cigarettaszünet II* címen ismert 1980-as grafikája, ahol már világosan felismerhető a műtermi enteriőrbe helyezett torzított alakmása. (97. kép) A különös látvány felfedezése egy véletlenből adódott, amikor Pásztor felfigyelt a műtermében tárolt nagy méretű (1x2 méteres), későbbi feldarabolásra szánt rézlemez felületén tükröződő képre. Az ily módon elé táruló látványt, műtermi környezetben a saját és barátai alakját kezdte el fotózni, majd a fényképek alapján, kissé módosítva azokat, szitanyomatokat készített. A *Cigarettaszünet II.* e sorban az egyik első, ahol a vörösben izzó műtermi önarcképet semleges, számokat ábrázoló litográfiai kerettel egészítette ki Pásztor. A számsoros keret – a korábbi lyukkártyás számokhoz hasonlóan – az intenzív érzelmi hatással rendelkező jelenet eltávolítását is szolgálta, miközben tudatosította a látvány többször mediális transzponálását.



97. Cigarettaszünet II., litográfia, szitanyomat, 1980



98. Múterem III., szitanyomat, 1981



99. Múterem, fotómontázs, 1982

A téma 1981 és 1983 között szitanyomat sorozattá bővült (*Múterem I-VI.* – 98, 160-161. képek), amelyeken a grafikai műhely fiolái és nyomóprései között rajzolódott ki Pásztor és művész barátainak alakja. E kompozíciók közös jellemzője, hogy a nyomatokon jól kivehető az asztalra állított rézlemez szélei, egyértelművé téve a valóságos és a tükröződő, torzított másodlagos valóság kettősségét (*Múterem I.*, 1983). Néhol a fényképezőgépet tartó fotós alakja is jól kivehető, az egyik változaton (*Múterem III.* 1981) pedig Pásztor hősies pózt imitálva köpenyszerű drapériát visel, ironikus pátoszt kölcsönözve az összképnek. (98. kép)

A képek helyszíne önmagában jelentésteli, mondhatnánk szimbolikus tér: a Képzőművészeti Gimnázium grafikai műhelye. Pásztor itt rajzolta, nyomtatta saját grafikáit, és tanárként itt oktatta a mesterség fortélyaira az új generációt.¹⁸⁷ Kollégái között voltak ekkortájt a korszak elismert grafikusai, Gacs Gábor, Konstantin László és Rékassy Csaba. A hely ugyanakkor tágabb értelemben a grafikai alkotás ikonikus tere, egyszerre múterem és iskola, a mesterség tovább örökítésének kintüntetett helye, ahol a fiatal grafikusok számos generációja megfordult. A grafikai műhely sajátos miliője, jellegzetes masináival, a grafikusú identitás szimbolikus jelentőségű színtere, az alkotók szívesen reprezentálják magukat terében.¹⁸⁸ A Kádár-kori magyar művészetben a múterem emellett többlet jelentéssel is bírt, mint az alkotás és gondolkodás autonóm, zárt tere. Ezt a jól körülhatárolt saját teret a korszak alkotói közül többen emelték be műveikbe, olykor mint a művek színpadszerű színterét.

187 Egykori kollégája, Sárközi Róbert elmondása szerint, ugyanazt a követ használta évtizedeken át, amelyet emlékére ma is érintetlenül őriznek.

188 Lásd például Szőnyi István *Rézkarcoló önarcképét* (1925) vagy Gross Arnold 1951-es linómetszetű önarcképét, ahol szintén a műhelyben, metszés közben jelenik meg.



Cigarettaszünet II.
litográfia, szitanyomat, 1980 (részlet)

A hetvenes évek elején itt játszódnak Kondor Béla katasztrófái, Jovánovics György Liza Wiathruck-ról szóló nyomozása vagy Baranyay András ön-színrevitelei.¹⁸⁹ Valamennyi említett mű olyan fotó munka, amely a többszörös expozícióval több párhuzamos látványt montíroz egymásra, ezáltal elhomályosítva és prizmatikusan megtörve a konkrét látványt, azt a benyomást keltve hogy párhuzamos tér- és idősíkokat reprezentál. A rézlemezeken tükröződő látványt Pásztor is egyfajta párhuzamos valóságként használja. Ezúttal azonban maga a hordozó, a rézlemez is jelentésteli szimbolikus tárgy: olyan objektum, amely a művészi nyomtatás egyik legnagyobb hagyománnyal rendelkező médiuma, utalás a grafika mélynyomtatáshoz kötődő nagy *tradíciójára*. Rézlemezként azonban csupán lehetőség, nem több mint a fehér papíros, a rá kerülő rajz potenciális befogadója, amely a további összetett eljárások processzusa révén ölt végleges formát. Pásztor transzformációjában azonban a rézlemez nem mint nyomóforma, hanem mint tükör funkcionál, értelmezési körébe bevonva a nyugati művészi tradíció Albertinél is megfogalmazódó *imitáció* fogalmát. A rézlemez egyenetlen felületén tükröződő látvány ezúttal azonban a valóságnak nem közvetlen leképezése, hanem torzított változata, deformált átírata, ami a vidámparki torztükörhöz hasonlóan a külvilág játékosan kifordított, ironikusan torz képet nyújtja. Pásztor attitűdje nélkülözi Francis Bacon tragikus önfeltárását, nem utal fizikai fájdalomra, az öntorzítás gesztusa áttételesen hordoz ugyanakkor rejtőzködő, öndestruktív olvasatot. A műterem összefüggésében eljárása sajátos értelmet nyer, azt sugallva, hogy a műterem az a mágikus hely, ahol az észlelésnek egyfajta pszichedelikus transzponálása révén a valóság metamorfózisa megtörténhet. A tükörképek torzításában a valóság racionális viszonyrendje felbomlik és újrendeződik, a dolgok szilárd anyagi formája cseppfolyóssá válik, kibillentve a nézőt szokásos értelmezési köréből. Az élénk táruló kép többszörös mediális átíratok eredménye: a tükörképet fénykép rögzíti, amely nyomán szitanyomat, majd litográfiák, rézkarcok és olajfestmények készülnek.

A tükröződő műteremképek első, hat darabos szitanyomat sorozatát Pásztor Gábor 1982 decemberében a Helikon Galériában mutatta be.¹⁹⁰ Az egykorú kritika elismeréssel fogadta az elmúlt évek bizonytalan kísérleteit lezáró új műveket. Ember Mária „nonsense-képeknek” nevezte és a sci-fi-vel rokonította őket.¹⁹¹ Fecske András a sorozat kapcsán az autonóm grafika kitérő határaitól és a közvetítő fénykép szerepéről elmélkedett, megállapítva: „a szitagépen sokszorosítható reprodukció és az autonóm szitanyomat között az alkotó szubjektum beavatkozása teremt különbséget.”¹⁹² Kovács Gyula kiemelte, hogy a többszörös mediális áttételen keresztül létrejött kép nem igényli az alkotó közvetlen kézi beavatkozását.¹⁹³

189 *Világmodellek. Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig*. Szerk.: Kumin Mónika, Petrányi Zsolt, Százados László. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2012.

190 *Pásztor Gábor grafikusművész kiállítása*. Helikon Galéria, Budapest, 1982. november 18. – december 12. A kiállítást rendezte: Kratochwill Mimi. – A katalógus bevezető interjúját Kratochwill Mimi készítette. A katalógus műtárgyjegyzéket nem tartalmaz.

191 Ember Mária: Görbe tükör és szomorú titok. *Magyar Nemzet*, 1982/304, december 29. 4.

192 Fecske András: Pásztor Gábor grafikái. Helikon Galéria. *Tükör*, 1983/3, január 16., 4.

193 „Felpolirozott rézlemez vagy fólia az alap, a kompozíció maga az alap előtt áll úgy, hogy tükröződjék a rézlemezeken. A rézlemezeken megjelenő képről diafotó készült, aminek színre bontása nyomdai úton történt. S a színre bontott kompozíció szitanyomás segítségével lett ismét egész, vagyis képpé alakult fotója az előbbi, a lemezen tükröződő jelenségnek. Eszközök által, emberi kéz formálása nélkül is létrejöhet a kép.” – Kovács Gyula: Túl a technikán. Pásztor Gábor művészete. *Művészet*, 1982/11, 16-19: 18.



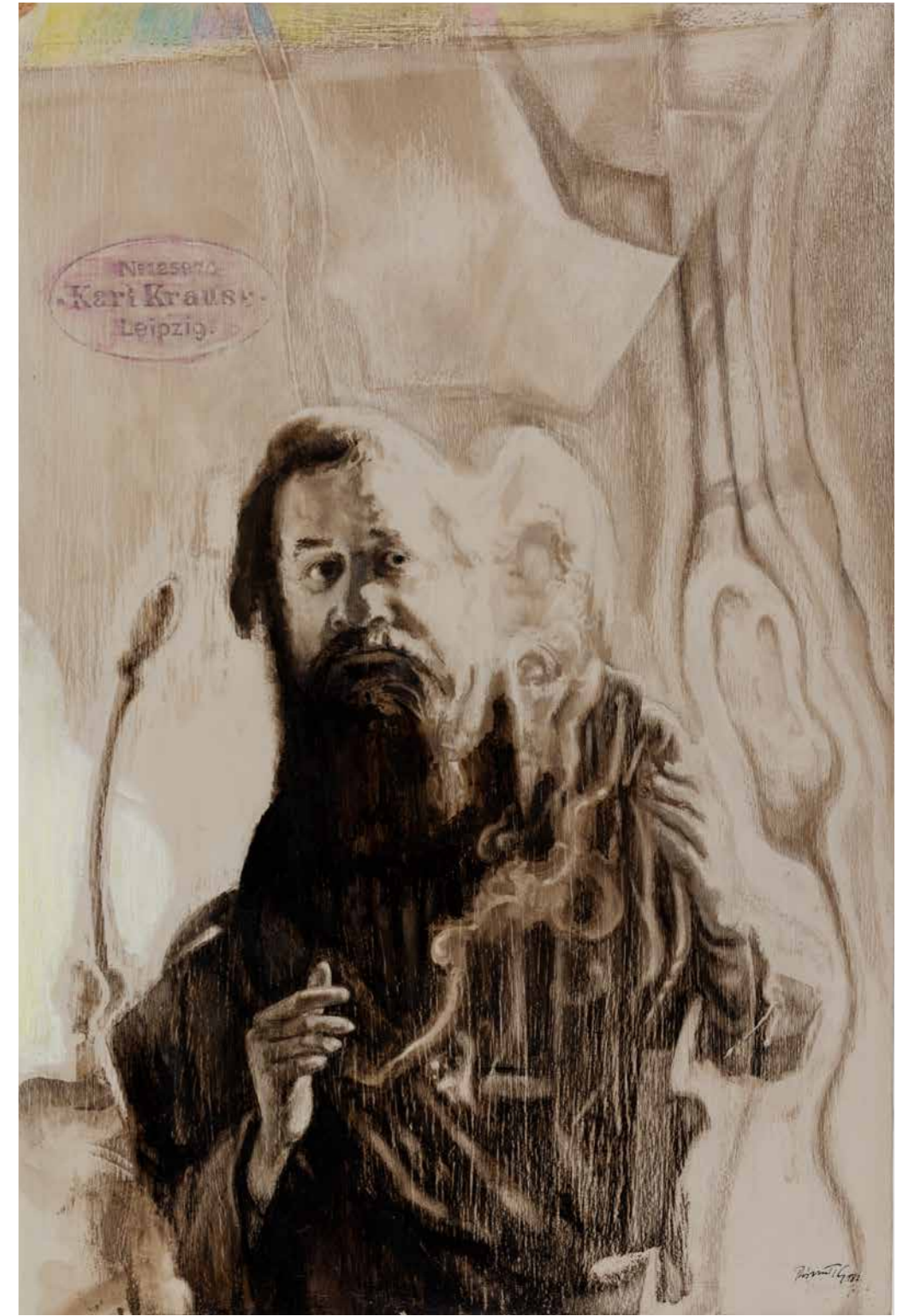
100. Munkára fell!, litográfia, 1990

A technikai transzpozíciók sorában Pásztor 1982-től festményként is kivitelezte némelyik kompozíciót (101-102. kép). Kezdetben még farostlemezre, monokróm palettával dolgozik, ami a látványt a grafikához közelíti. A grafikához való kötődésének sokatmondó mementója a műhely sorozat egyik darabja, ahol a tükörben megfolyó önarcképe fölött Karl Krauss, a neves litográfiai préseket gyártó mester pecsétjét helyezi el (*Tisztelet Krausének*, 1982 – 102. kép). „Farost lemezre, gessoalapra – amelyen úgy lehet dolgozni, mint a litográfiai kövön – olajfestékekkel, kézzel festve készültek ezek a képek a műhelyben, ahol mesterségét folytatja a mester – túl a technikán, de a technika emlékével.” – írja ennek kapcsán Kovács Gyula a *Művészetben*.¹⁹⁴

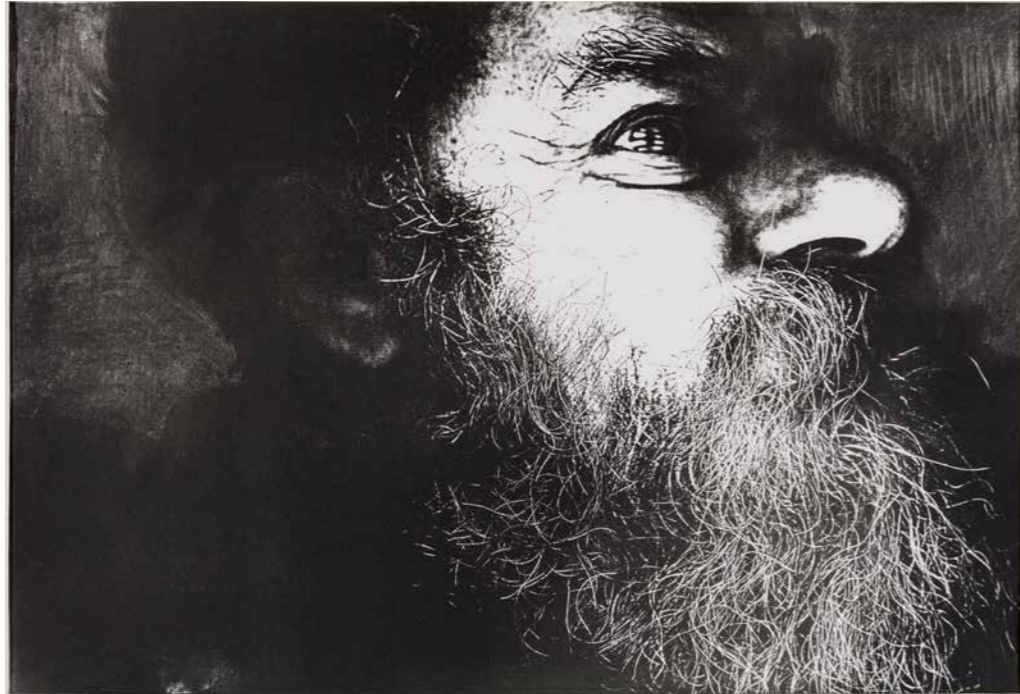
194 Uo. 19.



101. Műhelyben, olaj, 1982



102. Tisztelet Krausénak (Őnarckép műteremben), olaj, 1982



103. Önarckép I., fotogram, 1988

A nyolcvanas évektől technikailag is mind kísérletezőbb volt Pásztor. 1985-től bekapcsolódott a hazai fotó alapú kísérleti grafika otthonát jelentő Makói Művésztelep munkájába. Az itt készült ofszet nyomatain tradicionális témák (aktok, csendéletek) tükrös torzításai jelentek meg.¹⁹⁵ 1987-ben a Miskolci Grafikai Biennálén nem valamely nemes technikával, hanem a Makón ofszettel készült nyomataiból állított ki egy válogatást.¹⁹⁶ Pásztor az elsők között használt xeroxot, nem csak tárgyról, hanem a saját fejéről is készítve lenyomatokat.¹⁹⁷ (103. kép) 1993-ban a *Transzplantáltam* xerox-sorozat két darabját is kiállította a Miskolci Grafikai Biennálén.¹⁹⁸ A fotó mellett fotogram kísérleteket is folytatott. Fotogramjaival 1993-ban a IX. Esztergomi Fotóbiennálén díjat is nyert. Ennek apropóján a *Fotóművészetben* vele készült hosszabb interjúban így vallott fotóművészeti kísérleteiről: „Vagy húsz éve használok fel fotókat a munkámhoz, ezeket direkt úgy hívom elő, hogy ködösek legyenek, kevésbé konkrétak, hogy ne kössék meg a fantáziámat. Lassan kialakult a stílusom. Volt, amikor xeroxszal kevertem a fotót, az is nagyon izgalmas volt, a létrejött effektusokat később is föl tudtam használni. Általában érdekelnek a technikai megoldások, machinációk,

195 1985, 1986, 1987-ben jelentek meg nyomatai a Makói mappákban. – *Képtaktikák. Makói Grafikai Művésztelep 1977-1990.* Neon Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 2016.

196 *XIV. Országos Grafikai Biennálé.* Miskolci Galéria, Miskolc, 1987. kat. sz. n.: Akt II. ofszet, 30×40 cm; Önarckép, ofszet, 40×30 cm; Trombita I., ofszet, 30×40 cm

197 A xerox másolatot a hetvenes évek végétől használták hazai művészek képalkotó eljárásaként. Halbauer Ede szintén a saját fejéről készített torzított kópiákat. – Szombathy Bálint: *A magyar elektrográfia rövid története.* Szigetvári Kultúr- és Zöld Zóna Egyesület, Szigetvár, 2012, 14-15.

198 *Országos Grafikai Biennálé.* Miskolci Galéria, Miskolc, 1993. kat. sz. n.: *Transzplantáltam* II-III, xerox, 41×29 cm



104. Önarckép VI., fotogram, 1994

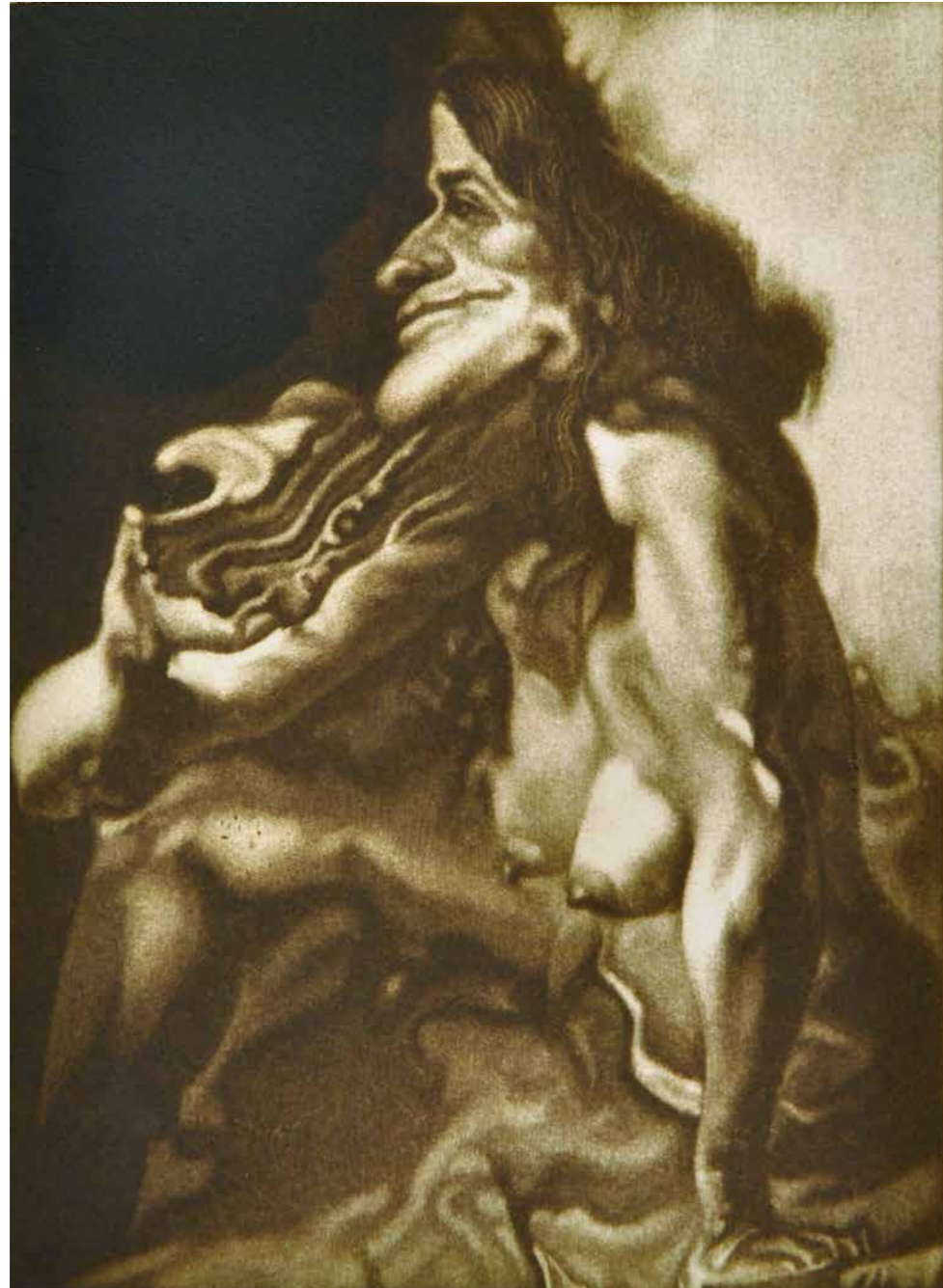


105. Menekülés, fotogram, xerox, 1989

a műfajok összekeverednek, és ez nagyon jó.”¹⁹⁹ A fotogramról pedig a következőket mondta: „Sokáig törtem az agyam, nem akartam gyerekes, kezdetleges dolgot csinálni. Végül eszembe jutott, hogy a múlt század végén Corot zselatinos emulzióba karcolt bele ezt-azt, kis tájképeket, amiket aztán sokszorosított. Innen jött az ötlet, hogy bekormoztam egy üveglapot, mint ahogy a rézlemez viaszrétegét szoktuk a karcolás előtt, és ebbe a koromba nyomtam bele az arcomat. A korom tökéletesen fed, az arcom pedig visszaszedte az üvegről a kormot, mintha radír lenne. Gyakran úgy mentem haza, mint egy szenesember. Döbbenetes részletgazdagsággal maradt ott a szőrszálak és pórusok lenyomata. Ezután fotópapírt tettem az üveglap alá, és egyenesen, erős fényrel kontaktoltam.”²⁰⁰ (104. kép)

199 Pásztor *Fotóművészet* 1994, i. m. 8. jegyzetben

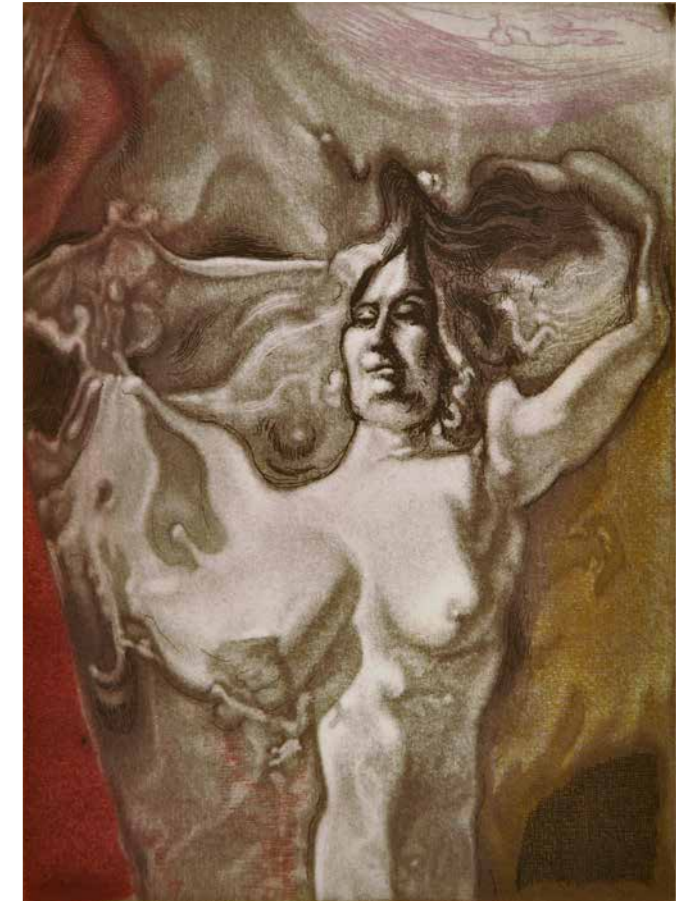
200 Uo.



106. Akt, mezzotinto, 1984

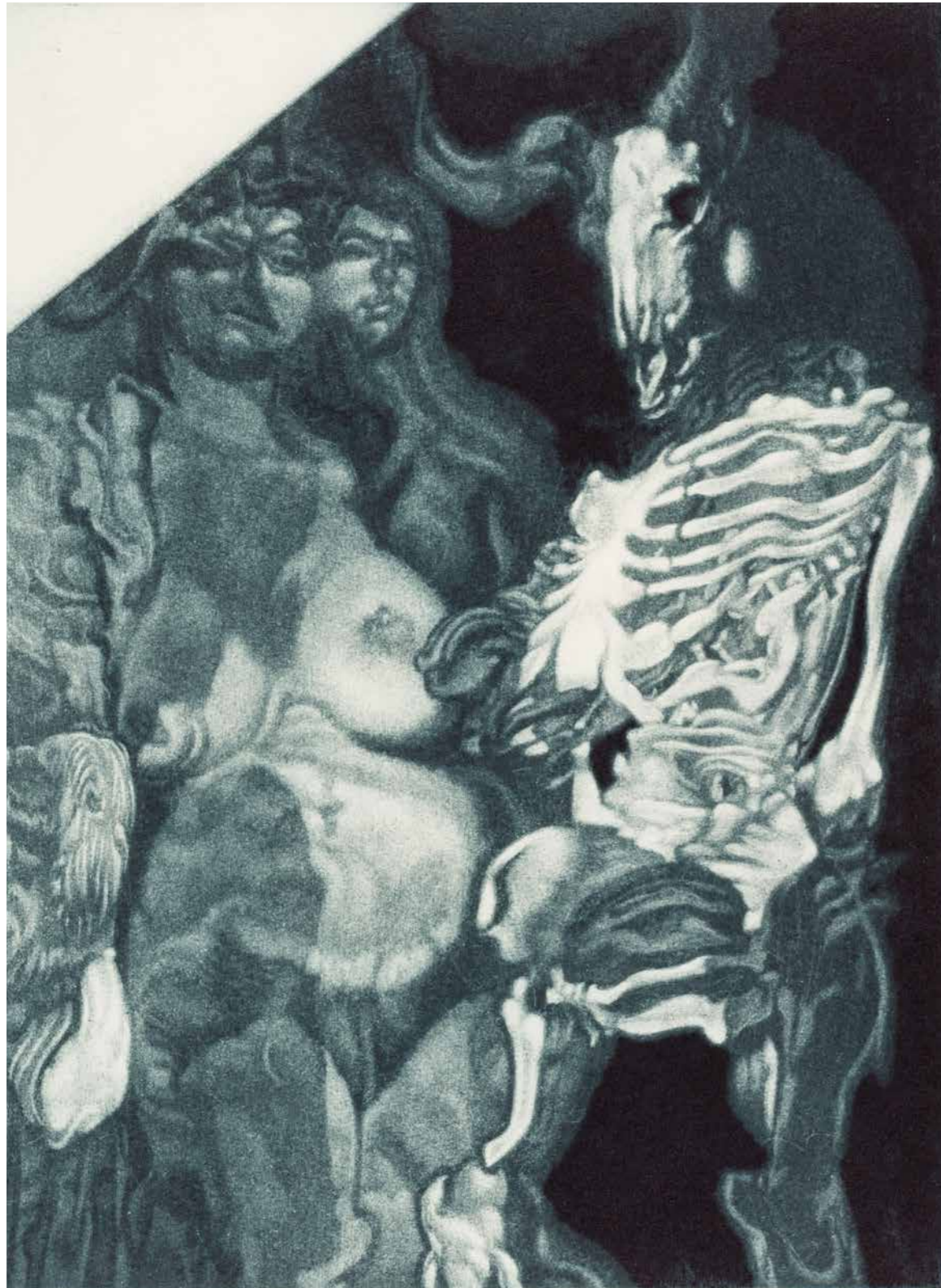


107. Három grácia, mezzotinto, 1984

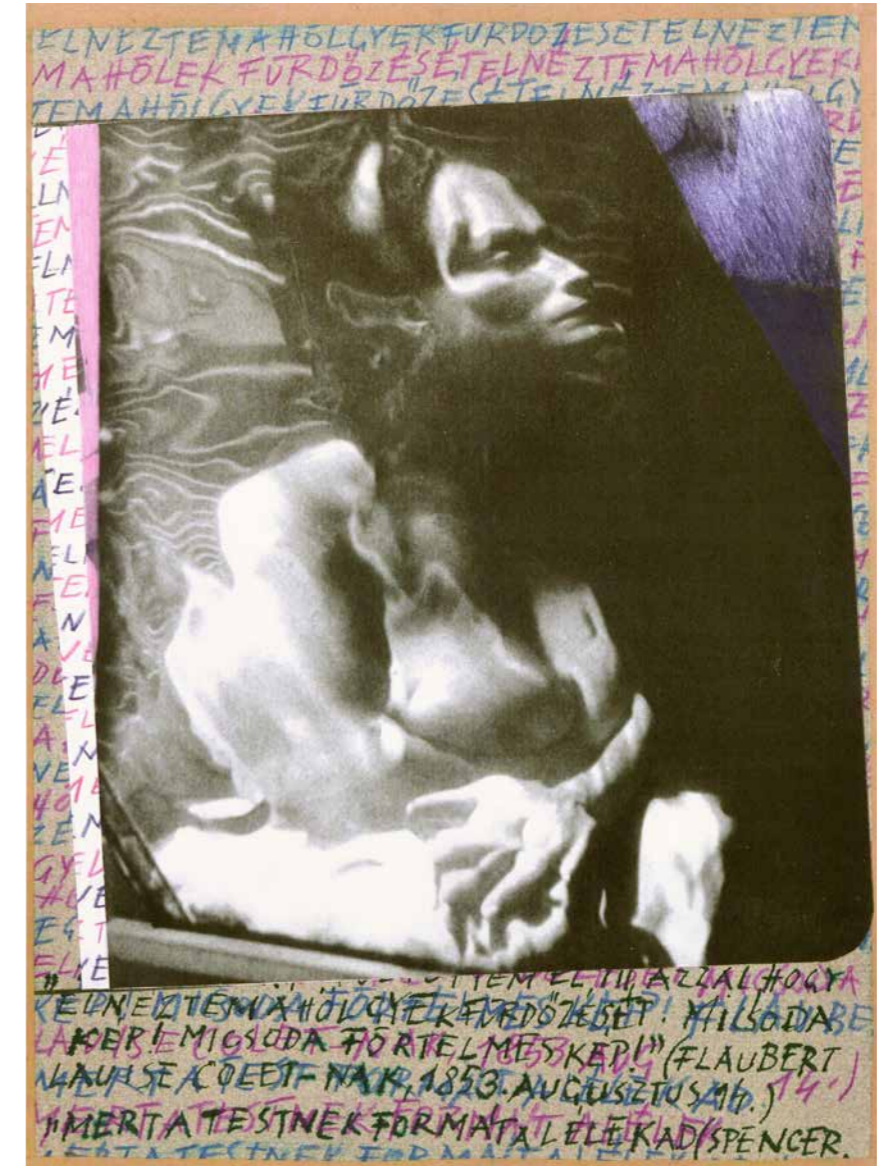


108. Vénusz születése, mezzotinto, 1984

1984-től egy új téma is helyet kapott Pásztor transzformációi között: az aktábrázolás. Először mezzotinto technikával kísérletezte ki a fényképek nyomán a megfelelő tónusfokozatokat (*Akt, Három grácia, Vénusz születése*, 1984 – 106-108. képek). Bár az akt nem volt korábban Pásztor jellemző témája, a hetvenes évek absztrakt organikus kompozícióinak érzéki asszociációkat keltő alakzatai nem voltak mentesek az erotikától. A nyolcvanas évek ábrázolásai viszont visszatértek a műtermi aktstúdióink tradíciójához, ám a szabálytalan tükör felület deformálja, fonákjára fordítja azt a képtípust, amely hagyományosan az akadémikus szépségesszményt szolgáltatta. Pásztor képein, az akadémikus pózok dacára, a végeredmény groteszk felhangot nyer. A szétfolyó, oszló tömegek a test öregedő, elenyésző karakterét idézik meg. Az elmúlás jelentés körét idővel Pásztor tudatosan vonatkoztatta aktképeire, mint az *Elkészett látogatás* című 1992-es mezzotinto esetében, ahol a torzuló női akt mellé bizarr, kos fejet viselő csontvázat állított. (109. kép) 2003-ban egy sorozat torzított aktfotóval pályázott a XIV. Esztergomi Fotóbiennáléra, képei köré írva az akt-témájú pályázati felhívásban



109. Elkésett látogatás, mezzotinto, 1992



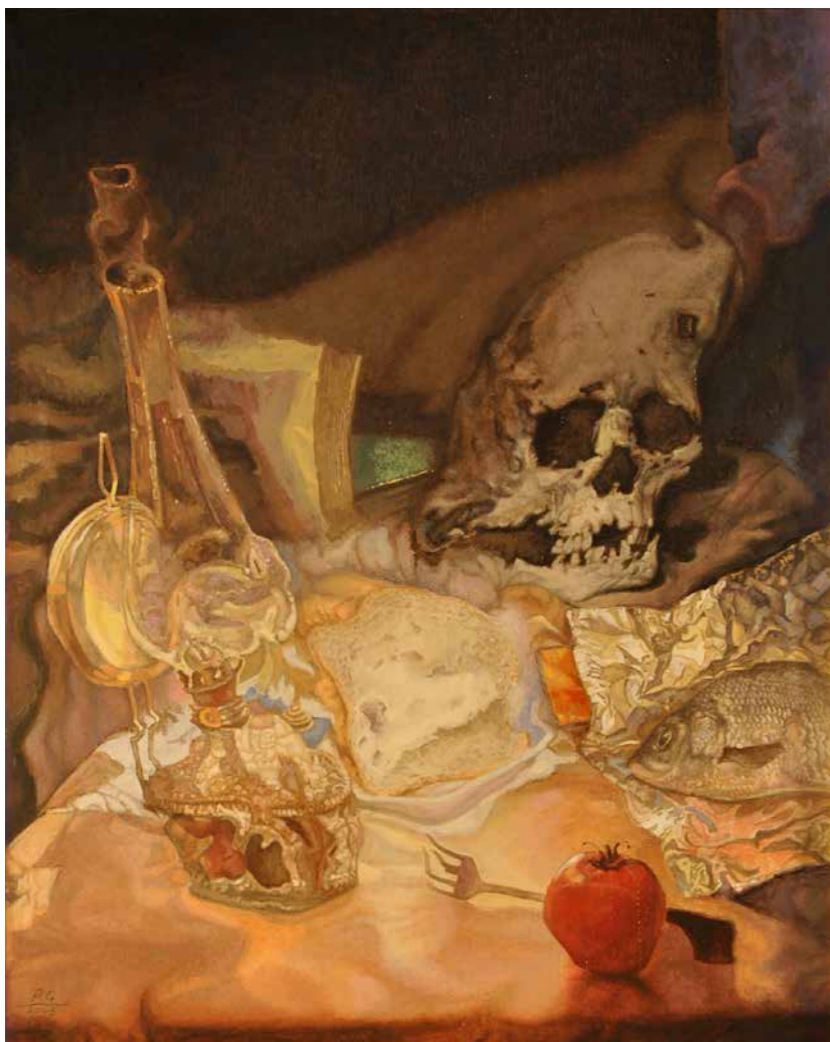
110. Mert a testnek formát a lélek ad, fotó, kézírással, 2003

szereplő két idézet.²⁰¹ Ezzel Pásztor kapcsolódott a fotóművészet torzított aktbrázolásainak André Kertészig visszavezethető képi hagyományához. (110. kép) A *vanitas* ikonográfiai hagyománya ekkor készült csendéletein is megjelent (*Csendélet koponyával*, 1984; *Vanitas I-II.*, 1986 – 111-112. kép). „Testmodulációit” Pásztor a kilencvenes évektől mitologikus összefüggésbe állította, párhuzamosan szerepes önarcképeivel. E sorba illeszkedik a köpenyét szétnyitó *Danaé* (1993) és a *Salome* (1994). (113-114. kép) Utóbbi esetében a Keresztelő Szent János levágott fejének előképe egy műtermi anatómiai modell volt.

201 „Mert a testnek formát a lélek ad”; Spencer, 1596. Himnusz a szépség tiszteletére; “Egy jó órát töltöttem el itt azzal, hogy elnéztem a hölgyek fürdőzését. Micsoda kép! Micsoda förtelmes kép!”; Gustave Flaubert levele Louise Colet-nak, 1853. augusztus 14.



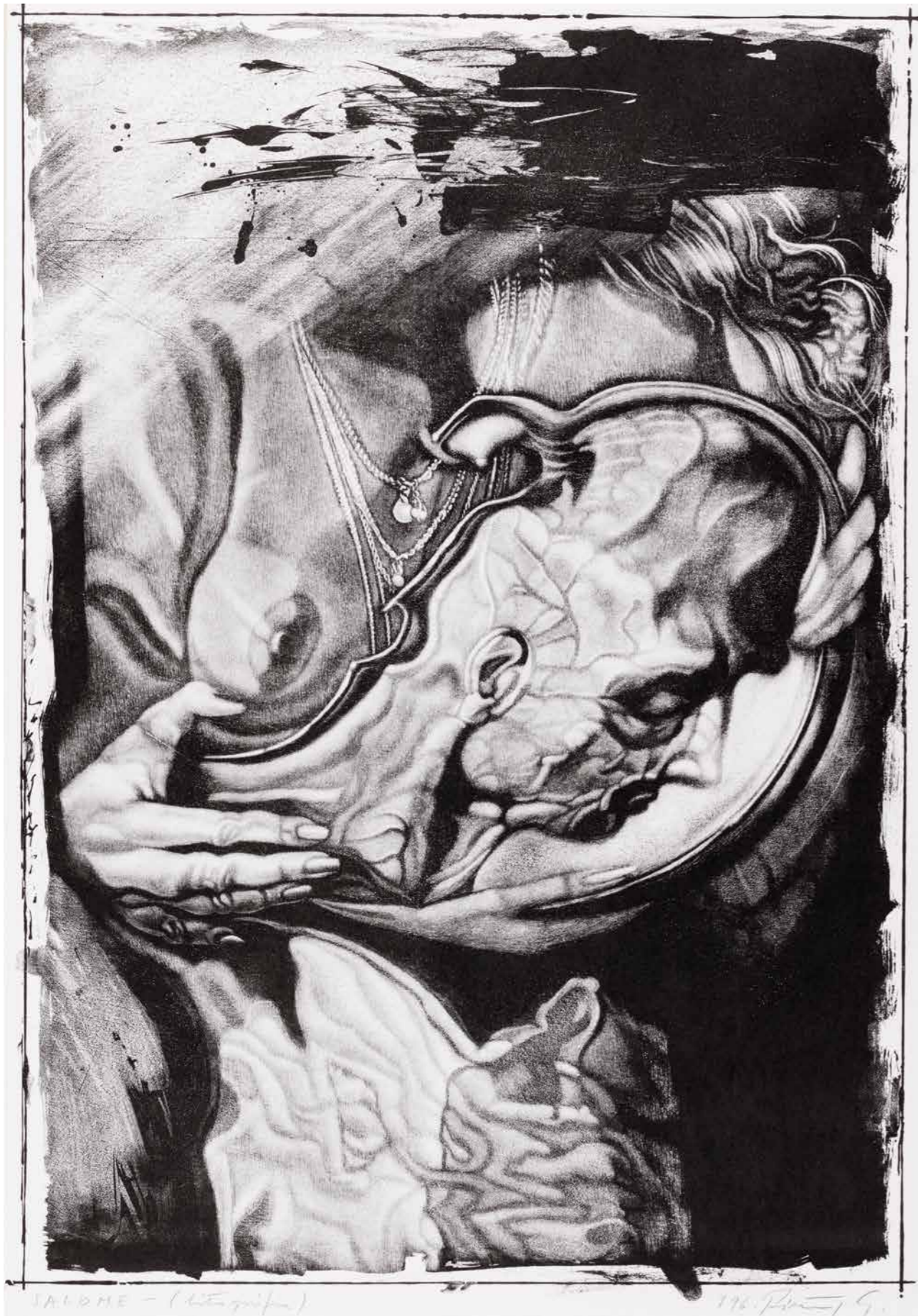
111. Nature morte birkafejjel, olaj, 1986



112. Nature morte, olaj, 2005



113. Danaé, litográfia, 1993



SALOME - (Lithográfia)

1996. Pásztor G.

A művész-barát, Károlyi Zsigmond, ihletett sorokkal méltatta 1988-ban a *Kortárs* lapjain Pásztor Gábor új műveit, a torztükörképes kompozíciókat: „amíg korábban töredékekből szervezett klasszikus-komoly kompozíciókat, ezek az újabb grafikák – mintha tűzbe vagy vízbe néznénk, lángolnak és örvénylenek – organikus alakulások. Megmaradt a szecessziós burjánzás elementáris erotikája, de «díszlet-jelmez», korjelző attribútumok nélkül, s megszűnt az illusztratív jelleg is. Az anyaghoz, a teremtett világhoz, a kezdethez, «a létezés szívéhez» (Paul Klee) kerülünk itt közel. Az eleven forma alakulása önmagából; erről szólnak a képek, a gomolygó cigarettafüst és a csiszolt achát- vagy jáspislemes időtlenségével, minden elváráson túli őszinteséggel – rembrandtos méltósággal. [...] Pásztor lapjain lüktet, történik a matéria – vagyis él. A konfliktus nem a dolgok közti távolság szellemi feszültsége, hanem tényleges találkozásukból, konfrontációjukból adódik: például olaj és víz konfigurációja a litográfkövön. Aki már látott maratás vagy nyomtatás után terpentinnel kimosott litókövet, az érti a mesterségnek ezt a misztikus inspirációját, tudja, hogy a szellem az «anyag lidérce»”.²⁰²

Pásztor egész művészpályájának nagyívű összegzése 1989-ben kezdődő újabb önarckép sorozata. Kivitelezésükénél hasznosította eddigi fotós kísérleteit, saját arcának lenyomata révén létrejött fotogramjait és xerox képeit. Az aszfaltlitográfia (mezzolitográfia) a 19. században kialakított fotolitográfiai eljárás. A felcsiszolt követ terpentin olajban oldott fényérzékeny szíriai aszfalttal kell lekenni, erre kerül rá a negatív, amely fény hatására exponálódik.²⁰³ Ezt követően a terpentines áttörés a meg nem világított helyekről leáztatja az aszfaltot. Pásztor az átmásolt negatív képet nem mechanikusan használta, hanem azt ecsettel, tűvel, zsiltpengével tovább dolgozta, fakturálisan rendkívül gazdag felületet hozva létre.²⁰⁴ Ezzel a hosszadalmas eljárással másfél-két hónapba telt egy-egy kompozíció végleges kivitelezése.²⁰⁵

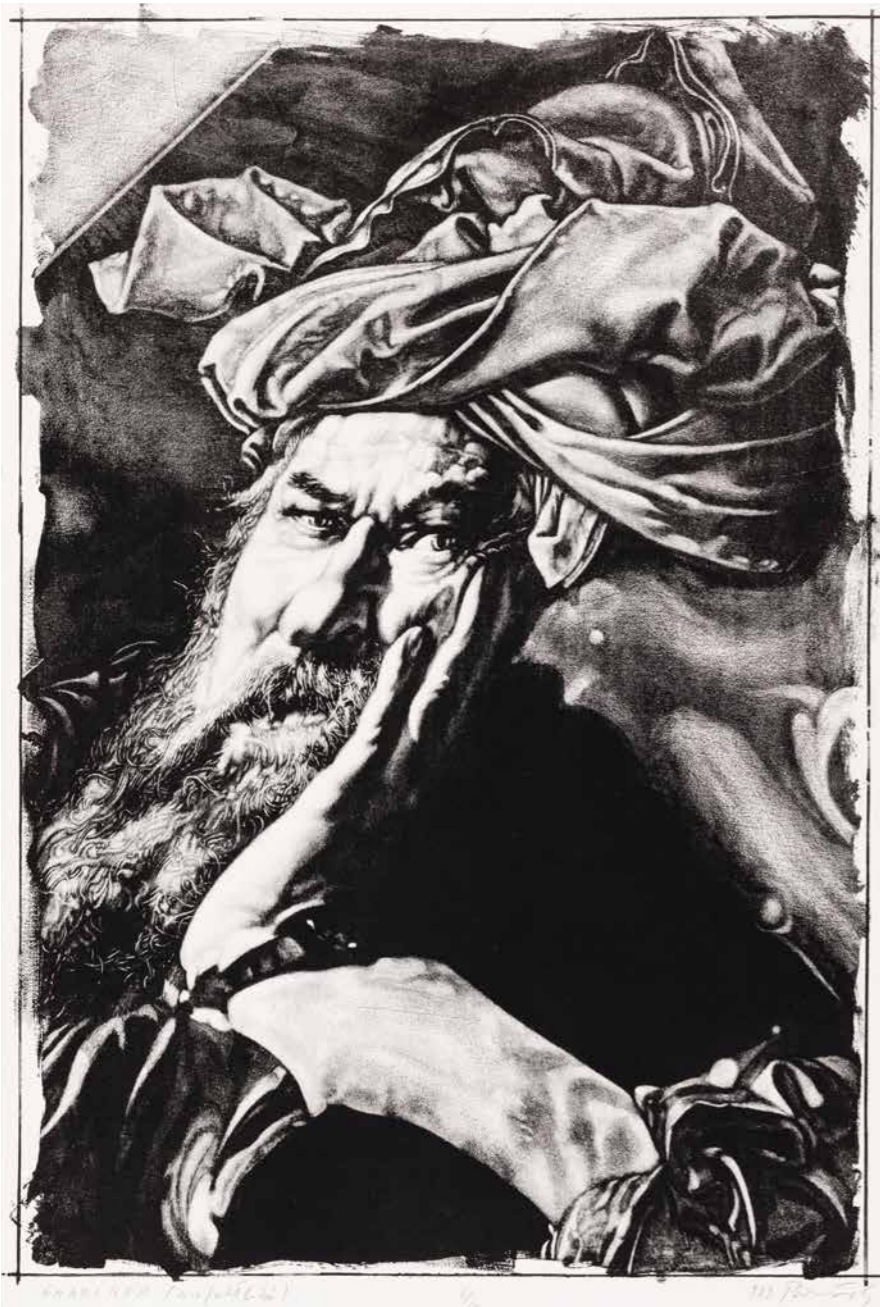
Az így módon készült önarcképek egy része a művészet történetében nagy hagyománnyal rendelkező szerepes önarcképek sorába illeszkedik. A magyar művészetben elsősorban Gulácsy Lajos, Rudnay Gyula és Czígány Dezső önportréi jelentik előképeit. Pásztor többnyire olyan szerepeket öltött magára, amellyel az európai művészet tradíciójában helyezte el magát. Ilyen volt 1989-es *Turbános*



115. Turbános önarckép, ceruzarajz, 1998 körül

202 Károlyi Zsigmond: Tűzbe tett tükrök. Pásztor Gábor grafikáiról. *Kortárs*, 1988/8, 146-147. Az írás teljes szövegét lásd jelen kötetben.
 203 Szenteczky Csaba: *A nyomtatott grafika története és technikái*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2003, 258.
 204 Ezúton köszönöm a technikai információkat Sárközi Róbertnek.
 205 Ua.

◁ 114. Salome, litográfia, 1996



116. Turbános önarckép, aszfaltlitográfia, 1989

önarcképe és Aranyisasakos önarcképe. Az előbbi Jan van Eyck, a londoni National Gallery-ben őrzött, 1433-ra datált szuggesztív erejű portréjára utal, amelyet az újabb szakirodalom önarcképnek tekint. (A fejfedő csavarodása pontosan követi híres előképét.) (116. kép) Ám az eredeti képmás frontális beállítását hanyag és kissé unott pózra cseréli, amely tenyerében nyugtatott fejével némiképp emlékeztet az ikonográfiai hagyományban melankólia-pózként ismert mozdulatra. Csuklóján feltűnően helyen jelenik meg karórája, amely nem egyszerűen a szerepjátszó bakija, hanem ebben az összefüggésben ironikus utalás a szerepjáték történelmi távlatára, annak 1989-es jelenére. Másik szerepjátékában Rembrandt *Aranyisasakos férfijének* jelmezét öltötte magára. (117. kép) Rembrandt nem csak a rézkarc mestereként volt



117. Aranyisasakos férfi, aszfaltlitográfia, 1989

mintakép a grafikus Pásztor számára, hanem festőként is. Mindkét grafikájára igaz, hogy a művészettörténet ikonikus festményeit fordította át a litográfia monokróm eszköztárába. A szerepes önarcképek jól illeszkedtek az ezredvég posztmodern parafrázisaiba, fenntartva a mintaképhez való viszony ambivalenciáját.²⁰⁶ A szerepjáték az azonosulás kifejezője, a kisa-játítás eszköze, viszonya az eredetivel a torztükör közbe iktatása révén mégis kétértelművé lesz, lévén ugyanazon mozdulattal nyilvánítja ki az elismerést, amellyel destruálja az eredeti mű szépségét. Mindkét önarckép egyúttal a férfias művész-ego művészettörténeti tradícióhoz való kapcsolódásának kinyilvánításaként is értelmezhető.

.....
206 Lásd pl. Cindy Sherman szerepes önarcképeit.



118. Grünewald variáció II., akvatinta, 1989

A történeti mintaképek újra értelmezése ekkoriban Pásztort is foglalkoztatta. 1987-ben Matthias Grünewald Isenheimi oltárának (1516) Krisztus feltámadását ábrázoló oltárképének készítette el kis méretű, akvatinta, monokróm változatát (119. kép), két évvel később pedig a megfeszített Krisztust Máriával és Keresztelő Szent Jánossal (1523-24, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), ábrázoló táblaképének átíratát. (118. kép) Mindkettő a tükröződő lemez torzításában ábrázolja előképét, hangsúlyozva távolságát az eredeti műtől. A látvány így módon ismét többszörös mediális átfordítás révén kap alakot, hisz a lemezen tükröződő fotóreprodukcióról készül fénykép, majd annak nyomán mezzotinto nyomat. a mediális átíratok és torzítások együttesen hangsúlyozzák a régműltből eredő remekművek torzulását, szellemi, anyagi távolságát, a modern jelentőt.



119. Grünewald variáció I., akvatinta, 1987



120. Csákós önarckép, litográfia, 1996

A litografált önarcképeken a kilencvenes évek közepétől mind nagyobb szerepet kapott a szín, a festői megoldások használata. Az 1996-os *Csákós önarckép* a fluid, szerepes önportrék körébe tartozik, de ezúttal a fején viselt papírcsákoval nem konkrét előképre, hanem egy számára is fontos művészi magatartásra, a gyermeki én megőrzésére utal. (120. kép) Amikor Csapó György interjújában feltette Pásztornak a kérdést, hogy Rembrandt vagy Klee művét választaná-e szobája falára, Pásztor Klee mellett tette le voksát, akiben vonzotta a „gyermekien egyszerű”.²⁰⁷ Az 1997-re datált *Keresztelő Szent János* viszont tágabb kultúr-

207 „Rembrandt lenyűgöz, Klee felűdít; Rembrandt mély, Klee gyermekien egyszerű. Ez vonz benne. Naponta felfrissít.” – Csapó Pásztor 1973, 130. jegyzetben i. m.



121. Önarckép koponyával, litográfia, 1993



122. Keresztelő Szent János, litográfia, 1997

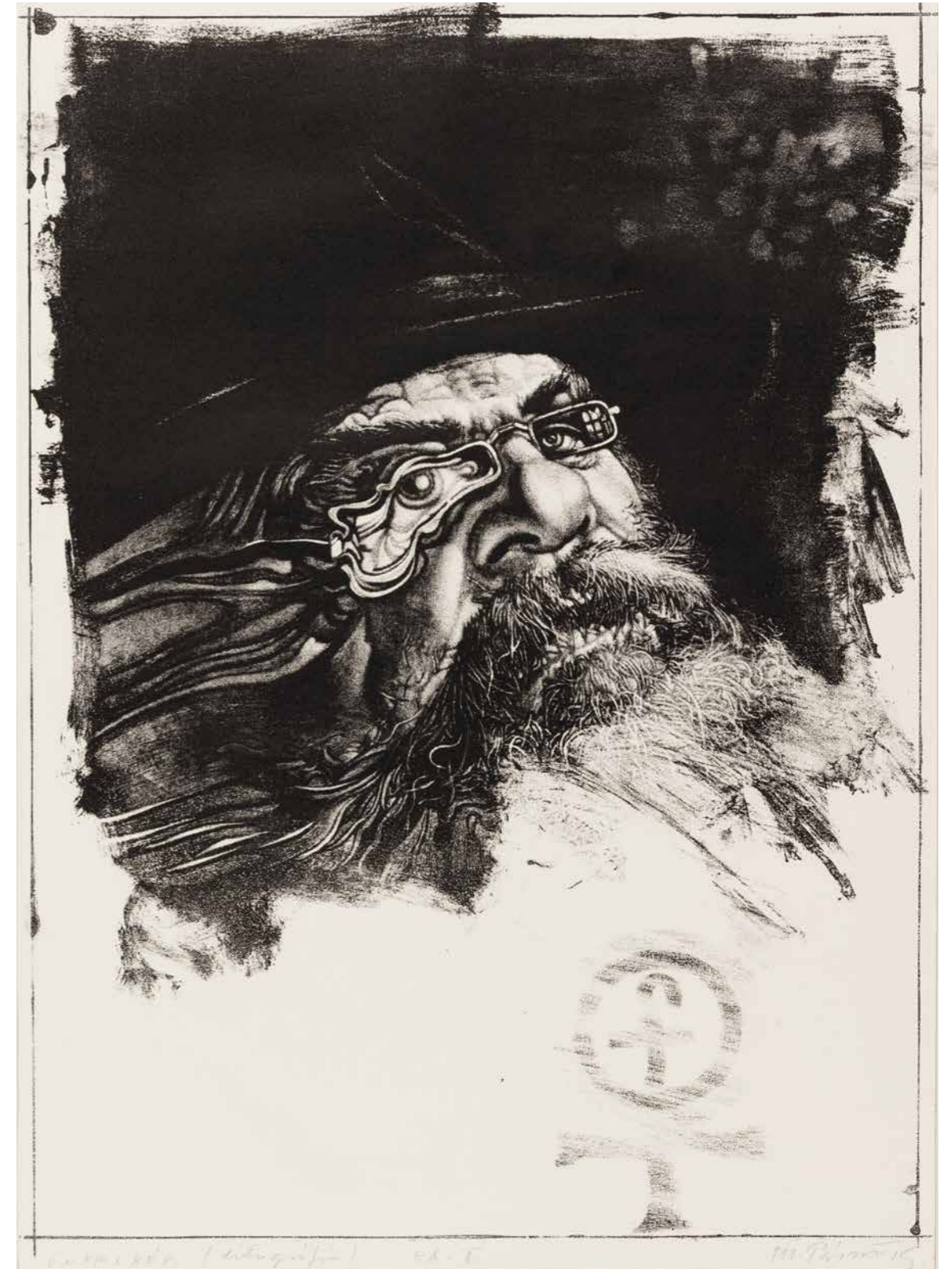
történeti utalások hálójába illeszti a művész arcását. (122. kép) A testétől elszigetelt fej a képsík jobb sarkában kap helyett, míg a háttérben csontváz és női akt részletei sejlenek fel. A mártír szerep jól ismert attitűdje a 20. század fordulón készült művész önarcképeknek.²⁰⁸ Pásztor önportréja is ebben a történeti kontextusban értelmezhető, az életművön belül pedig kapcsolódik a korábbi *Salomé*-vel (1994), a vanitas-csendéletekkel, valamint az e körbe tartozó *Önarckép koponyával* című 1993-as litográfiával. (121. kép)

Pásztor a kilencvenes években az ezredvég magyar művészetének egyik legjelentősebb önarckép ciklusát alkotja meg. Kompozícióin gyakran ötvözte a fotórealista ábrázolásmódot nagyvonalú, elvont festői megoldásokkal. Ilyen a *Rossz hír* című 1989-es aszfaltlitográfia, amelyen az arc fotogram és fénymásolat nyomán aprólékos részlethűséggel megmunkált, pajkosan sanda ábrázolását elomló, nonfiguratív festői felületek egészítik ki. (123. kép) Hasonlóan nagyvonalú, gesztusos festői környezetbe helyezi el szemüveges, szakállas önarcképét 1991-es aszfaltlitográfiáján, az arcmas alá az óegyiptomi *ankh*, az élet szimbólumát helyezve. (124. kép) A nyomott, torz arcmas megformálására hatással volt az abban az évben megtalált, jégbe fagyott Ötzi látványa.

208 Lásd pl. Paul Gauguin: Krisztus az Olajfák hegyén, 1889. Norton Museum of Art



123. Rossz hír, aszfaltlitográfia, 1989



124. Őnarckép jellel, aszfaltlitográfia, 1991



125. A festő, aszfaltlitográfia, 1993

Az önarcképek másik csoportján festőként ábrázolja magát Pásztor, a megfigyelő pózában, kezében ecsettel (*A festő*, 1993 – 125. kép). Kétértelmű szerep ez, hiszen grafikán jeleníti meg festői tevékenységét, amit ekkor már mind sűrűbben gyakorolt, a grafikáiban kidolgozott kompozícióit dolgozva át olajképekké. A tükör torzítása itt is jelen van, a megfigyelő alkotó és a néző számára is egyaránt akadályozva az intímabb és analitikusabb önvizsgálatot. A szerepek fenntartása, a jelmezek felöltése épp azt szolgálja, hogy a közelemben ne hatoljon a valódi lélek-elemzés mélységeibe. Némely önarcképén olyan nagy teret hagyott ezeknek a gesztusos festői felületeknek, hogy azok már-már önálló entitásként kapnak helyet a kép terében (*Önarckép*, 1996; *Önarckép*, 1998 – 126-127. kép). Magát festőként ábrázoló önarcképeinek egyik

126. Önarckép, litográfia, 1996 ▷





kulcsdarabja a *Festő és modellje* című 1991-es litográfia, amelyen épp egy létrán álló vércsét festve ábrázolja magát.²⁰⁹ (202. kép) A jelenet beállításának érdekessége, hogy a tükröződések leleményes alkalmazása miatt nem válik szét egyértelműen a képi és a reális valóság zónája, így Pásztor azt a hatást éri el, mintha a madarat épp a festés gesztusával keltené életre.

Képeinek sűrű művészettörténeti hivatkozási hálójá, a figuratív részletek halmozása, a festői elemek manierista módon tobzódó jelenléte, a másodlagos valóság képeinek felhasználása Pásztor nyolcvanas évektől készült önarcképei, aktjai és csendéleteinek helyét a tranzavantgárd körében jelöli ki. Ide sorolta őt Bán András is a makói mappák nyomatait elemezve.²¹⁰ Az idős mester friss művei úgy kapcsolódtak a nyolcvanas évek legújabb művészeti áramlataihoz, hogy közben a grafika tradicionális eszköztárát ötvözték az új technikákkal. Amikor 1989-ben a Miskolci Grafikai Biennálén bemutatta egyik Grünwald átíratát valamint két aszfaltlitográfiával készült önarcképét (*Rossz hír*, 1989; *Turbános önarckép*, 1989), a zsűri – húsz év után – ismét neki ítélte a nagydíjat. A biennálé történetében ő volt az egyetlen aki két alkalommal is elnyerte a grafikus szakma legnagyobb tekintélyű elismerését. A kiemelkedő szakmai elismerés mellett a litográfia területén szerzett egyedülálló tudása is szerepet játszhatott abban, hogy a rendszerváltás után átalakuló magyar Képzőművészeti Egyetem Grafikai Tanszéke őt is meghívta tanárai közé.²¹¹ 1995-ben litográfiáinak újabb sorozata a nagy tekintélyű Vásárhelyi Őszi Tárlat nagydíját nyerte el.²¹² A szakmai elismerések betetőzéseként pedig 2002-ben neki ítéltek a Miskolci Grafikai Biennálé frissen alapított életmű díját.²¹³ A következő évben, 2003-ban ennek öröme életmű tárlattal adózott a Miskolci Galéria Pásztor munkássága előtt.²¹⁴

Amikor 2002-ben szívbetegsége miatt Pásztor pacemaker-t kapott, orvosai eltolták a nehéz kövek emelgetésétől. Ezt követően mind többet festett és fia ösztönzésére fordult ismét az komputergrafika felé. 2003-tól festményeit is bemutatta országos tárlatokon, így a Szegedi Táblaképfestészeti Biennálén és a Hódmezővásárhelyi Őszi Tárlaton.²¹⁵ 2005-től mind több kompozíciót készített számítógépen, előbb csak textúrákkal kísérletezve, majd visszatérve kedves témáihoz, önarcképeket, csendéleteket és klasszikus festményeket variálva. Az új technika révén módja nyílt arra is, hogy korábbi munkáinak színváltozatait elkészítse. A képernyőn ragyogó színű kompozíciók kinyomtatva azonban gyakran csalódást okoztak számára: „Amikor másodszor kaptam meg Miskolcon a nagydíjat, hoztam

209 Házuk udvarán Pásztor egy törött szárnyú vércsét ápolt

210 Bán András: Makofszet '86. *Tükör*, 1986/43, október 26., 26.

211 Egy ideig még párhuzamosan tanított mindkét intézményben. Litográfiát továbbra is a Képzőművészeti Gimnázium grafikai műhelyében kivitelezte. – Sárközi Róbert közlése.

212 1. *Vásárhelyi Őszi Tárlat*. Hódmezővásárhely, 1994, kat. sz. n.: *Festő*, litográfia, 65×45 cm; *Önarckép koponyával*, litográfia, 65×45 cm; *Salomé*, litográfia, 65×45 cm

213 „A díjat a magyar grafikusok jelölése és szavazatai alapján az a művész kaphatja, aki munkásságával jelentősen hozzájárult a magyar grafika itthoni és külföldi elismertségéhez, eddigi életműve alapján, a szakmát művelő alkotók maguk közül emelnek piedesztálra, fejet hajtva művészeti munkássága előtt.” – Dobrik István: *Életmű-díj Pásztor Gábornak*. *Új Holnap*, 2003/3, 24-26: 25.

214 *Pásztor Gábor grafikusművész retrospektív kiállítása*. (Nemzeti és Nemzetközi Grafikai Biennálé. Életmű-díjasok I.) Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, 2003, szeptember 11 – október 18. – Katalógus szerkesztő és a bevezető: Dobrik István.

215 XIV. *Arcok és sorsok. Országos Portré Biennálé*. Moldvay Győző Galéria, Hatvan, 2003; X. *Táblaképfestészeti Biennálé*. Olasz Kulturális Központ, Szeged, 2004; 51. *Vásárhelyi Őszi Tárlat*. Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 2004; XXXIII. *Nyári Tárlat*. Szeged, 2005.



129. Önéletrajz 3., komputergrafika, 2009



130. Önéletrajz 1., komputergrafika, 2009

néhány elektrografikus jellegű munkát, de az elég régen volt, még gyerekcipőben járt ez a technika. Olykor hajnalig is elbélődtem vele, csak nagyon rontotta a szemet a monitor. Nem beszélve arról, hogy ha létrehoztam valamit, ami tetszett, a kinyomtatott kép rettentő csalódást okozott: a nyomtatók annak idején olyan pirosakat és sárgákat produkáltak, hogy az döbbenetes volt...” – nyilatkozta 2002-ben.²¹⁶ Első elektrografiáját 2006-ban állította ki az Második Kortárs Önarckép Biennálén.²¹⁷ 2007-ben pedig önálló kiállítása is nyílt belőlük az Art 9 Galériában.²¹⁸ Utolsó éveiben az elektrografia technikájával alkotta meg pályája összegzéseit, köztük a korábbi önarcképeinek montázsából összeállított *Önéletrajz*-variációkat 2009-ben (129-130. kép). Az alkotással azt követően hagyott fel végleg, amikor 2011-ben villám csapott a Kmety utcai műtermébe, és az ott tárolt művészi hagyatékának komoly része tönkre ment, helyben őrzött rézlemezeit pedig ellopták.

A késői önarckép-ciklussal és az elektrografiákkal Pásztor Gábor nagyívű pályája méltó befejezést nyert. A pályakezdet nyugtalan formakísérletei után, az önarcképek és aktok sorozatával tudatosan bekapcsolódott a művészet történetének nagy hagyományába. Nem csak a témák, történeti utalások tekintetében, hanem a kőrajz nagy múltú technikájának mesteri alkalmazása révén is. A hagyomány azonban sosem kötötte gúzsba Pásztor művészetét, inkább olyan ugródeszkának tekintette, amelyről szabadon ellendülhet, görbe tükröt tartva nem csak önmaga, hanem saját kora művészi grafikája felé is.

216 Méhes László: A hagyományokhoz ragaszkodó életmű-díjas. Pásztor Gábor a grafikai biennálé apropóján a kézi rajz háttérbe szorulásáról. *Észak-Magyarország*, 2002/163, július 15.

217 *Önvallomás. Második Kortárs Önarckép Biennálé*. Művelődési Központ, Budapest, 2006; 53. *Vásárhelyi Őszi Tárlat*. Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 2006.

218 P. Szabó Ernő: Karcolótű helyett komputer. *Magyar Nemzet*, 2007/175, június 29., 15.

◁ 128. Greco szárnyai II., komputergrafika, 1991

A „POP ART” MEGJELENÉSE PÁSZTOR GÁBOR GRAFIKÁIBAN

Pásztor Gábor grafikáinak egy olyan körét elemzem, amelyben felismerni vélhetünk pop arttal összefüggésbe hozható elemeket, jelenségeket. Az már az elmúlt évtizedek kutatásainak fényében egyértelművé vált, hogy reflektálatlanul nem használhatjuk a pop art kifejezést, hiszen a „pop art” tárgyalásában történtek elmozdulások, gondoljunk az ezredfordulótól zajló „európai pop” vagy a másfél évtizeddel későbbi „internacionális pop” jelenségeinek meghatározására történő kísérletekre.¹ Hogy a Pásztor életmű kiemelt szegmense miképp, milyen módon viszonyul ezekhez a pop art definíciókhoz, nem egyszerű körütekintően, ugyanakkor összefoglalóan meghatározni. Meg kell vizsgálnunk, hogy melyek azok a motívumok, képszerkesztési és technikai elemek, amelyek kapcsán Pásztor képi világát érdemes a poppal összefüggésben tárgyalni. Miután feltártuk, mivel érdemes egyáltalán összevetni választott tárgyunkat, számos azonosság és különbözőség párhuzamos kimutatásával, detektálásával van értelme a pop művészetéről beszélni. Számos pop arttal kapcsolatban felmerülő kérdésnek a hazai jelenségekkel fennálló kapcsolatának bemutatására – összefüggésben az újabb kutatásokkal – már ismerünk példákat, itt elsősorban Fehér Dávid és Hornyik Sándor kutatásaira, összefoglalóira szeretnék utalni. Ezek a kritikai és újraértékelési igénnyel elkészült tanulmányok Timár Katalin által korábban felvetett pop art terminus használatával kapcsolatos aggályokra is választ adnak.²

Mielőtt azokra a konkrét grafikai munkákra, műcsoportokra rátérnék, amelyeket hol szorosabban, hol tágabban „popos” munkák körébe sorolhatunk az életműből, szeretném felvázolni azt a keretrendszert, amely elemzésemhez gyümölcsözőnek tűnik. Fontos jelezni, hogy ez valójában nem egy egységes rendszer, különböző forrásokból származó vagy táplálkozó modellek, ezek összességét meghatározott szempontból megvilágító erejű felvételeknek, gondolatoknak tekintem. Tanulságosnak és egyben felszabadítóknak bizonyult Fehér Dávidnak a pop art jelenségeivel is érintkező vizsgálódásainak sora, mert időről időre újragondolja és átértelmezi ezt a kapcsolatot. Ha lépésről-lépésre követjük ezt a folyamatot, egy dinamikusan formálódó értelmezésnek lehetünk tanúi. Néhány dramaturgiaiailag is fontos csomópontját szeretném kiemelni ennek a „mozgásban lévő” értelmezői mátrixnak, kezdve a sort a 2012-es fotórealizmus tanulmánnyal³, majd a 2015-ben született pop art

1 Az első módszeres kritikát Magyarországon Timár Katalin fogalmazta meg a nyugati kánon és frazeológia használatának következményeit vizsgálva, amely értelmezése szerint elvezetett egészen az önkolonizálásig: Timár Katalin: *Is Your Pop Our Pop? The History of Art as a Self-Colonizing Tool*. ArtMargins, 2002. március 16. – <https://artmargins.com/is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool/>

2 Timár 2002, 1. jegyzetben i. m.

3 Fehér Dávid: A megfestett valóság. A fotórealizmus kezdetei Magyarországon. In: *Édentől keletre. Valóság-változatok*. Szerk.: Eröss Nikolett. Kiállítási katalógus. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012, 14-39.

áttekintésén⁴ keresztül a 2018-ban megjelenő figuratív festészetet tárgyaló szöveg⁵ után a szerző eljut végül a 2019-es Ipartervvel kapcsolatban megfogalmazott összegzéséig.⁶ A stílusátvételt és a hasonlóságok hangsúlyozását a magyar pop art esetében árnyaltan kell megközelíteni, „a nyugati művészeti diskurzusokhoz és tendenciákhoz való kapcsolódás ugyanis kitörést jelentett a szovjetek által kolonizált közeg vizuális kultúrájából”, szögezi le Fehér érvelésében, miután áttekinti a dekolonializáció vagy a hibriditás fogalmával operáló kritika más, a magyar popnál alkalmasabb példáit.⁷

Számos amerikai mű és művész hatásáról tudhatunk az egyéni utak elmeséléséből, az az előfeltételezés mégis tarthatónak bizonyul, hogy a magyar jelenségek alapvetően szorosabb kapcsolatot tartanak az „euro-pop” jelenségeivel, mint a pop art amerikai változatával. A modellek vagy kritikai módszerek köre, amelyeket az elemző hasznosnak, követendőnek vélt, az idők folyamán folyamatosan bővült. A megközelítés időről-időre kicsit módosult, egészen a 2019-es tanulmányáig bezárólag. Végül a 2015-ös International Pop kiállítás⁸ által vázolt szemléletnek, a polifon megközelítéseknek és a kiállításához készült kötet tanulságainak kiemelt és egyben követendő szerepet szánt ebben az értelmezési sorban.⁹ Az én megközelítemben ebben a folyamatban szembeötlő a teóriának az a dinamikája, amelyben valójában az egyik modellt nem cseréli le a másikat, inkább kiegészíti, finomítja, áthangolja a korábbi elképzeléseket.¹⁰ Egy átfogó művészeti jelenséget vizsgáló és feldolgozó hosszútávú projekt esetében, amennyiben a longitudinális kutatást bemutatók sora is kíséri, óhatatlanul apró elmozdulások tapasztalhatóak kiállításról kiállításra. Az ismeretek bővülésével, az arányok megváltozásával, a hangsúly áthelyeződésével az addigi állítások átszíneződnek. Mindez a nézőpontra is kihat, illetve helyesebb egy kétirányú visszacsatolásként látni ezt a – magát a „művészettörténetet” is koncipiáló – folyamatot. Akár szándékos modellváltás nélkül, de megfelelő visszacsatolás mellett mindenképp módosul a korábbi kép, így nem elhanyagolható ezeknek az újabb kutatásoknak a módszertani hozadéka sem.

4 Dávid Fehér: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. Darsie Alexander, Bartholomew Ryan. Walker Art Center, Minneapolis, 2015. 131–148. – Fehér ebben a szövegében még egyfajta kulturális transzferről, kulturális fordításról beszél.

5 Fehér Dávid: Festészet és valóság. A figuratív festészet új tendenciái. In: *A kettős beszéd innen és túl: Művészet Magyarországon 1956-1980*. Szerk.: Sasvári Edit, Hornyik Sándor, Turai Hedvig: Vince Kiadó, Budapest, 2018. 137-159. – Itt is a kulturális transzfer adja a segédrendszert, az internacionális pop horizontjával.

6 Fehér Dávid: Nyugati művészet és lokális kontextus. Az Iparterv-kiállítások és az „együtt lépés” paradigmája. In: *IPARTERV 50+ 1968/69-2019*. Szerk.: Készman József, Popovics Viktória. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2019. 162-175.

7 I. m. 168. – Timár Katalin felvetésére, miszerint a nyugati stílustermológia gyakran, így a pop esetében is indikálja az önkolonizációs folyamatot, Fehér ezzel a megállapítással válaszol. Ugyanakkor hasznosnak tartja ezt a szempontot, amennyiben arra készíteti az elemzőt, hogy a pop fogalmát reflektáltan használja, aki így nem esik abba a hibába, hogy provincializálja a műveket vagy a művészeket.

8 *International Pop*, Walker Art Center, Minneapolis 2015. április 11. – augusztus 29. Kurátorok: Darsie Alexander és Bartholomew Ryan.

9 *International Pop* 2015, 4. jegyzetben i. m.

10 Ezt az „értelmezési mozgékonyt” szimptomatikusnak tartom a kutatási terület dinamikus fejlődését tekintve, másrészt a kutatói rezilienciának is fontos példája. Egyik meghatározó modell ebből a szempontból Piotr Piotrowski munkássága.

A magyar pop jelenségeit vizsgáló kutató nem áll meg a kulturális fordítás és a kulturális transzfer korábban tételezett kérdéskörénél, egészen a horizontális művészettörténetírásig tágítja a megközelítés szemléleti távlatait, ahol a centrum és a periféria viszonyrendszere nem csak tudatosul, de ez a megközelítés megköveteli, hogy át is rendezzük a korábbi viszonyokat. A periféria és a centrum hierarchikus viszonyrendszerét meghaladva létrejöhetnek az egymással dialogusba bocsátkozó párhuzamos történetek. Ez mindenképp fontos művészettörténeti megközelítés ebben az esetben, mert a pop art jelenségeinél megfigyelhetjük, hogy országonként a kulturális, gazdasági és politikai különbségek nagymértékben átszínezik a művek jelentéshorizontját, dekódolási sémáját. Konkrét művek, művészi gyakorlatok, magatartások értelmezésének esetében egyik a másik ellentettjébe is átcsaphat. Ha csak azokra a körülményekre tekintünk, hogy az európai pop bemutatók tanúsága szerint az európai változat sokkal ideologikusabb, politikusabb, sok esetben szimbolikusabb, és nem utolsó sorban anyag-orientált, még a kollázs- és montázshasználatban is eltérések mutatkoznak, akkor beláthatjuk a térség differenciált megközelítésének szükségességét. A pop art szocialista kifordításában egyenesen odáig mennek a művészek a jelenség kritikai megragadásában, hogy felismerik, a szovjet közegben ugyan a termékekből nincs túlkínálat vagy túlfogyasztás, az ideológiából viszont van. Érzékelhetünk némi hangsúlyeltolódást abban a tekintetben is, hogy míg az amerikai pop a termékre és a fogyasztásra fókuszál, az „európai pop” sokkal inkább a mindennapi – médiával átítatott – környezetre.

Az Európa-centrikus történetektől a „Nemzetközi pop” kiállítás tanulságaival remélhetőleg még tovább jutunk.¹¹ Nem csupán azért, mert nem mozgalomként vagy stílusként közelített a pophoz, hanem mint egy éthoszhoz. Globális szinten vizsgálja a popot, mintegy felszámolva a kánonokat, bemutatja annak heterogenitását, teljes kulturális diverzitásában, amely megjelent Európa nyugati és keleti részén és Amerika északi és déli területein éppen úgy, mint Ázsiában. A kontextusoknak új rétegei tárulkoztak fel, úgy tűnik, szemben a korábbi narratívákkal, még több arca is lehet a popnak. Természetesen nem maradhat el az esztétikai, formai és politikai különbségek feltárása sem. Amit ennek a kutatómunkának az összegzéséből kibonthatunk, az amerikai pop és europop jelenségek egy közös, integrált platformon szerepelnek a kelet-európai térségek, dél-amerikai és ázsiai pop jelenségeivel. Az itt megvalósult szemlélet meglátásom szerint nem esik olyan távol attól, amit Piotr Piotrowski vizionált. Bármennyire is utópikusnak tűnik még ma is Piotrowski horizontális művészettörténet¹² elképzelése, itt megtörténik a korábbi művészeti geográfia átírása, hisz a régi „központok” mellett új színhelyek kerültek fel a térképre. Látszik a törekvés a centrumok perifériaként/perifériák felől való vizsgálatára, a megszokott centrum és periféria viszonyrendszer felforgatásával, a párhuzamos történetek szétszalazása majd összeolvasása követendő irányynak tűnik. Ennek az integráló mozzanatnak persze előfeltétele a lokális mikrotörténetek beazonosítása. Szeretném kiindulópontomnak tekinteni azt, amit globális platformon ez a kiállítás és a hozzá kapcsolódó kutatómunka a pop területén elért.

11 *International Pop* 2015, 4. jegyzetben i. m.

12 Piotr Piotrowski: Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In: *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Ed.: Sascha Bru, Peter Nicholls. Vol. 1. De Gruyter, Berlin, 2009. 49–58. https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski_Piotr_2009_Toward_a_Horizontal_History_of_the_European_Avant-Garde.pdf Uő: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books, London, 2009. https://monoskop.org/images/4/43/Piotrowski_Piotr_In_the_Shadow_of_Yalta_Art_and_the_Avant-garde_in_Eastern_Europe_1945-1989_2009.pdf

Részkutatásaink remélhetően hozzájárulnak a minél több részmozzanatot felfejtő közép-európai pop kutatásokhoz, amelynek égboltján Pásztor életművének ott a helye.¹³

Mindemellett továbbra is használhatónak tűnik indokolt esetben a kulturális fordítás¹⁴ elmélete a kulturális hibriditás¹⁵ fogalmával együtt, amennyiben mindezt egy nem hierarchikus rendszer részeként tételezzük. Ahol felismerhető és kimutatható ez a viszony, a centrum/ok és periféria/k dialogikus és dinamikus viszonyának feltérképezése tűnik célravezetőnek, továbbá ezeknek a hálózatrendszereknek a minél részletesebb feltárása vagy a korábbi – felülvizsgálat nélkül elfogadott – dependencia modellek felforgatása. Mindezek segítségével hívása a művészeti jelenségek lokális formáinak, az életmű és azon túl a mű minél részletgazdagabb analizésén és kontextualizálásán kell, hogy alapuljanak. Az elmúlt évtizedek azt is bebizonyították, hogy a kritikai elméleteket sem árt időnként kritika alá vonni.¹⁶

Viszony a pophoz

Ebben az esetben is érdemes ezt a körütekintően vizsgálódó, megkülönböztető attitűdöt követni, mert nem könnyíti meg az értelmezést az, hogy amit Pásztor grafikáiban ki szeretnénk mutatni, egyáltalán nem magától értetődően vagy explicit módon „pop artos” nyelvezet. Pásztor munkáinak meghatározott körét szemlélve összbenyomásra felidéződik bennünk a pop art, mint egy lehetséges kulturális nyelvi keretrendszer, a részleteket végigelemezve pedig felfedezhetünk kapcsolódási pontokat, holott Pásztor Gábor viszonya ehhez a művészeti jelenséghez egyáltalán nem tisztázott. A kiválasztott művek korai recepciójában ugyan gyakran olvasható a konkrét „pop art” terminus, mégis valójában csak közvetett információink vannak arra vonatkozólag, miként kapcsolódott a művész ennek a művészeti jelenségnek, áramlatnak a megítéléséhez, milyen módon ihletődött pop art munkáktól, mennyiben tekintette a kérdéses műveit a „pop art” irányzat részének. Annyit például tisztán láthatunk,

13 A kötet másik, Pásztor Gábor egész pályáját áttekintő elemző tanulmányában *Őnarckép torztükörben. Pásztor Gábor művészete* címen Révész Emese kiemelten foglalkozik ennek a periódusnak (1966-1980) a vizsgálatával, valamint korábbi konferenciaszövegem a hatvanas évekre fókuszálva már felillantotta a pop felőli megközelítés kérdéskörét. Tarczali Andrea: Szintézisre Pásztor Gábor korai grafikáiban. In: *A magyar grafika évtizede 1961-1971*. Szerk.: Nagy T. Katalin. Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, Miskolc, 2023, 88-103.

14 Fehér Dávid évekkal később is hangsúlyozza ennek a kritikai módszernek a fontosságát, miszerint különösen globális kiállítások tekintetében van tétje annak, hogy „mennyiben képesek olyan transznacionális elbeszéléseket megteremteni, amelyekben a globális összkép lokális jelenségek kölcsönhatásainak és hálózatainak történetéből áll?” Fehér Dávid: *Provincializálható-e Európa?: Kulturális transzfer*. Műértő, 2021/2-3, 15. <https://amu.hvg.hu/2022/02/22/provincializalhato-e-europa/>; Számos, e témával foglalkozó elméleti munka közül kiemelem Boris Buden szövegét: *Kulturák közti fordítás (hibriditás)*. *Magyar Lettre Internationale*, 2003/51. https://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/boris_buden.htm

15 Hornyik Sándor a hibriditás fogalmán keresztül kísérli meg definiálni egyes magyarországi művészek, Szentjóbgy Tamás és Erdély Miklós gondolkodásmódját – épp a pop arthoz való reflektált viszonyukat elemezve „egy hibrid (anti-kapitalista és antikommunista) közép-európai, kulturális mentalitást”. Hornyik Sándor: (Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció: kulturális dekolonizáció Kelet-Közép-Európában? *Ars Hungarica*, 2017/4, 449-463.

16 A kritikai gyakorlatok kritikátlan használatának veszélyeire, anomáliáira Horányi Attila egyik recenziójában tér ki többek között Piotr Piotrowski kritikai elméletének ismertetése mellett a posztkolonializmus kritikai elméletének előítéletességét mutatta ki. Horányi Attila: *Művészet, történet, Kelet-Európából*. *BUKSZ*, 2019/3-4, 189-205.

hogy a hatvanas években és a következő évtizedben rengeteg kísérletezés és – fordulatként is definiálható – változás érhető tetten Pásztor munkáiban. Ha ehhez hozzávesszük a művész kevés számú és szűkszavú verbális megnyilatkozását, azt láthatjuk, hogy rendkívül nyitott volt a friss, beáramló, eleven impulzusokra, fontosnak tartotta az aktualitást és a korszerűséget. Ezt némiképp artikulálta a Csapó Györggyel folytatott beszélgetésében is: „...mi ma élünk. Képeink akár akarjuk, akár nem, «korszerűek»”.¹⁷ Amikor az interjú készítője rákérdezett, hogy ez mit jelent, „Leginkább aktualitást” – hangzott a válasz. A művész hangot adott annak az elképzelésének és reményének is, hogy mivel a művei aktuálisak, sokakhoz eljutnak.

Csak közvetett módon tudjuk felfejteni Pásztornak a pophoz explicit módon kötődő személyekkel való kapcsolatát, vagy a magyar pophoz mint jelenséghez való viszonyulását, illetve érinteni az akkori művészeti közegben betöltött pozícióját. Például Pásztor munkáiban ugyan felismerni vélünk párhuzamokat Lakner László munkáival, Lakner személyéhez való viszonyára viszont csak néhány közvetett adatunk utal, ez alapján kevés derül ki arról, hogy miképp hatott rá, hogy vélekedett róla. Tudjuk, hogy mindketten Bernáth Aurél tanítványai voltak az 50-es években, mielőtt Pásztor a grafikai osztályra került volna Ék Sándorhoz. Az is ismert, hogy Pásztor 1960-as diplomája körüli értékelési folyamatban többször hivatkoztak párhuzamként Lakner aznap lezajlott diplomája körüli aggályokra, egy bizonyos idegen, azaz külföldi formalista hatásra. Az Iparterves kiállításokat megelőzően 1968-ban Sinkovits Péter által a Budapesti Műszaki Egyetem Irinyi utcai kollégiumában szervezett „pop-kiállításon” együtt szerepel Pásztor Lakner Lászlóval valamint Maurer Dórával és Major Jánossal, ugyanakkor az Iparterv szervezéséből már kimaradt, holott Sinkovits eleinte számolt vele.¹⁸ Sinkovits magyarázata szerint Pásztor végül más irányba fejlődött: „Ebben az időben ők látszottak a szürrealizmus utáni grafika legértékesebb képviselőinek. Pásztor Gábor 1965-67 között készült rézkarcai, litográfiái szürrealis képi elemekből építkeztek, térben lejátszódó jelenetek, emblémák, misztikus jelek furcsa kavargása, sokszínűségével, technikai megoldás precizitásával ígérte, hogy Pásztor a figurális grafikában új utat keres magának. Hamarosan azonban stílust váltott.”¹⁹ A két művész gyakran került „egymás mellé” nagyobb csoportos kiállításokon. Az 1972-ben a Kulturális Kapcsolatok Intézetében rendezett Pásztor kiállítás²⁰ katalógusát Lakner tervezte, ugyanakkor ez egy csoportos kiállítás volt, amelyen szerepeltek Kondor Bélától és Melocco Miklóstól is művek.

Gémes Péter az 1973-ban Varsóból Pásztornak írt levelében²¹ már a csoportoktól való különállását hangsúlyozza, konkrét nevekre tett utalással, itt elhangzik Major János mellett Lakner László neve is. Viszont nem ismerjük ennek párlevelét, amit Pásztor küldött válaszként.

17 Az eredetileg az 1973-as *Ország-Világ*ban közölt interjú Csapó szerkesztett kötetében is bekerült: Csapó György: Pásztor Gábor. *Ország-Világ*, 1973/34, augusztus 22., 18-19: 19. – Újra közölve: In: *Uő: Művészek, műhelyek. Harmincnégy beszélgetés képzőművészetről*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 151-153.

18 Lakner László, Major János, Maurer Dóra és Pásztor Gábor. Műszaki Egyetem Diákotthona, Budapest, 1968. április 12 – április 26. A meghívó szerint a kiállítást Németh Lajos nyitotta meg.

19 Sinkovits Péter kronológiája. In: *IPARTERV 68-80*. Az IPARTERV Dísztermében rendezett kiállítás katalógusa. 1980 január 30. – február 15., 4.

20 Kondor Béla, Melocco Miklós, Pásztor Gábor. K.K.I. kiállítóterme, Dorottya utca, 1972. március 17. – április 2. A kiállítást rendezte Kovács Béla.

21 Levél Pásztor Gábor hagyatékában.

Vajon erre az értelmezésre ő mit reagált? Pásztor munkái ismeretében feltételezhetjük, hogy a szürnaturalizmus fontos impulzus lehetett számára, és az ő polcán is ott volt Max Ernst katalógusa (azt már nem tudjuk, mikor került oda), bár az 1969-es megjelenési évszám láttán korábbi egyéb impulzusokkal is számolhatunk.²² A hatvanas években rengeteg kortárs munkát láthatott a különböző külföldi grafikai szereplései nyomán, ha csak a kiállítási katalógusok képanyagára gondolunk is. Tudjuk, hogy mielőtt 1965-től a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában kezdett tanítani, külföldi tanulmányi útra indult Olaszországba, de hogy ott milyen élmények érték, arról nincsenek forrásaink. A pophoz kapcsolódó környezetével fennálló kapcsolatára szintén kevés forrás kínálkozik. Ő maga később a kiállításait nevezi meg, és illusztrációit, mint ami talán a legtöbbet elárul róla.²³

A montázshasználat kezdetei

A kollázs és montázs történelmi használatát vizsgáló tanulmányokkal szemben, a kiterjesztett montázselméletek megállapításait tartom mérvadónak Pásztor montázsai természetének megértésében. Ezek magyarázzák szélesebb alapon ezt a jelenséget, úgy mint a fragmentáltságból kiinduló Peter Bürger féle montázs-elmélet, és „városi montázs”-felfogásig a Walter Benjaminétől egészen a szituacionistákig vagy a popig.²⁴ Az egymástól független elemek egymáshoz illesztésével létrejövő kompozíciók egyéb területeken is montázs-elven alapulhatnak, nem csak a képzőművészetben (dada, szürrealizmus, konstruktivizmus, szituacionisták, pop art), hanem a zenében, a koreográfiában, az irodalomban vagy a filmben.²⁵ A filmelméleti montázs-elméletek közül Gilles Deleuze által kidolgozott elméletet tartom megkülönböztetéseiében elég széles-spektrumúnak, modellértékűnek, és inspirálónak.²⁶ Saját elméletébe integrálta a klasszikus orosz montázs-elméletek és gyakorlatok tanulságait is (Eisenstein, Kulesov, Pudovkin, Dziga Vertov). Egy olyan képfajtákon és azok egymáshoz való viszonyán alapuló részletes tipológiai rendszert dolgozott ki, amelynek bizonyos megfontolásai az egyéb természetű képek szerkesztésére is vonatkozhatnak (organikus/szerves

22 Max Ernst: *Paintings, Collages, Frottages, Drawings, Prints, Books, Sculptures, 1917-1969*. Kiállítási katalógus, Moderna Museet, Stockholm, 1969.

23 „Eddigi munkásságom leginkább kiállításokon mérhető le az illusztrációs munkám mellett” Beszélgetés Kratochwill Mimi és Pásztor Gábor között. In: *Pásztor Gábor grafikusművész kiállítása*. Helikon Galéria, Budapest, 1982. november 18 – december 12. A kiállítást rendezte: Kratochwill Mimi. A katalógus bevezető interjút Kratochwill Mimi készítette.

24 Peter Bürger: *Az avantgarde elmélete*. (1974) Ford.: Seregi Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010, 58-64.

25 Az egyik összefoglaló történelmi munkát a képzőművészet témakörében mégis kiindulópontomnak tekintettem, mert épp a vizsgált korszakra vonatkozó fejtegetései, megállapításai megfelelően orientálnak a pop art kollázs-gyakorlatra és montázs-elméletre vonatkozóan. Brandon Taylor: *Collage. The Making of Modern Art*. Thames & Hudson, London, 2004.

26 Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film I*; (1983) (Palatinus filmkönyvek) Ford.: Kovács András Bálint, Osiris, Budapest, 2008; Uő: *Az idő-kép. Film II*. (1985) (Palatinus filmkönyvek) Ford.: Kovács András Bálint, Osiris, Budapest, 2008. – Ebben a kiadott munkában a korai film elméletével (a képek és jelek taxonómiájáról) ismerkedhetünk meg. Deleuze 1981 októberétől – 1984 májusáig tartott egyetemi előadásokat a filmről, ezeknek a gondolatoknak az összefoglalását találjuk meg a kétkötetes *Film* című munkájában (1983-ban a mozgás-képről írt fejezetek, míg 1985-ben az idő-kép témájú előadások anyaga jelent meg), az előadások hanganyaga és átirata online hozzáférhető http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=1.

montázs, dialektikus montázs, kvantitatív montázs, intenzív montázs, perceptuális montázs, aktív montázs, affektív montázs, klasszikus narratív montázs, konceptuális montázs). Az ő filozófiai indíttatású megközelítése sokat köszönhet a szemiotikai kutatásoknak. Habár ő kifejezetten a mozgást vette alapul, nem minden haszon nélküli megvizsgálni a montázsokat alkotó képi elemek egymáshoz való viszonyát ennek a modellnek a segítségével a vizuális művészetekben.

Következő lépésben indokoltnak tűnik összevetnünk Pásztor munkáit hazai és az európai pop művészet valamint az amerikai pop art vonásainak jellemzőivel. Gyakran jellemzik az európai popot formailag a tömegtermelésből származó korabeli nyomtatott anyagok, illusztrációk átvételével. Pásztornál ez a megoldás ritka, mégis azt vesszük észre, hogy a kezdeti próbálkozásai ebbe az irányba mutatnak. Az 1966-os év már a Babits-illusztrációkban megjelenő – ünnepelt – „Pásztori grafika” montázsnyelvének az időszaka, ezzel párhuzamosan tűnnek fel a fotótranszfer-szerű kísérletező montázsművei. Ezek technikailag inkább a rauschenbergi áttételekre, rétegelésre emlékeztetnek, mint az európai megoldásokra. Ez az első és egyben elszigetelt nyoma az explicit pop montázsnyelvezet felbukkanásának az életműben. Kicsit korábban már Csernus Tibornál és Lakner Lászlónál láttunk erre példát. Csernus Tibor nem csak a transzfer-szerű montázssal operál, de motivikus kapcsolat is felmerül a repülőgépek részleteinek szerepeltetésével. A transzfer technika megjelenik a korszak legjelentősebb Csernus-művén, az 1965-ös *Vasárnapokon* is a táblakép formátumba rendezett montázson.²⁷ Rauschenberg-élményről beszélnek Lakner 1964-es *Hírek* című „első pop arttal asszociálható” festményével kapcsolatban, amelyet a korábbi szürnaturalista, fotó alapú művek gyakorlata is előkészített Laknernél.²⁸ Lakner 1965-ös *Saigon. Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása* kompozíciójában jelenik meg hasonló montázs, amit Lakner bevallottan Rauschenberg és Max Ernst hatása mellett készített. Max Ernstnek 1965-ben volt Budapesten kiállítása. Szembeötlő, hogy mindhárom művésznak a rauschenbergi minta kínál inspirációt az itt vizsgált műveknél. Erdély Miklós 1966-ban írja meg a filmi montázst és a szürrealista montázst a rauschenbergi montázssal összekapcsoló tanulmányát, a *Montázs-éhséget*.²⁹ Lakner ezt megelőzően már 1964-ben elkezdte montázsműveit, a *Híreknél* részleteket, sajtóképek töredékeit rendezte össze kompozíciókba, de a fotószerű részleteket kézzel festette meg, tehát nem áttételeken keresztül felhasznált fotóról, hanem annak imitációjával állunk szemben.³⁰

Pásztor ezzel a négy lappal jellemzi ezt a periódust saját portfóliójában, a maga által utólag összeállított műtárgyfotókból, fóliázott, spirálozott füzetekben. Amellett, hogy egyfajta szelekció is megjelenik ezekben az összeállításokban, kirajzolódik ezek alapján egy formanyelvi kronológia, illetve az elkülönülő tematikus sorok is nyomon követhetővé válnak.

27 Csernus Tibor montázsairól Hornyik Sándor ír részletekbe menően az akadémiai doktori értekezésében. Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája. Csernus Tibor festészete 1957-1964*, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021. Ő idézi Lakner László kapcsolódó munkáit is, Fehér Dávid kutatásait összegző Lakner kismonográfiájára hivatkozva. Fehér Dávid: *Lakner László*. Hungart, Budapest, 2016.

28 Fehér i. m. 15-17. különösen 15.; valamint: Uő: *Avantgarde-Arrièregarde. Történetiség, képiség, referencialitás Lakner László művészetében*. ELTE-BTK, Budapest, 2018. 191-193. https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/40311/dissz_fehér_david_filozofiatud.pdf

29 Erdély Miklós: *Montázs éhség*. Valóság, 1966/4. 100-106: 103.

30 Fehér Dávid: A nemzetközi pop felé. In: *Lakner László. Alter ego*. Szerk.: Fehér Dávid. Modem, Debrecen, 2023, 188.

Ez a pár lap az általunk „popos montázsok” címmel illetett műcsoport részeként kap helyet az életműben. A kísérletinek ható lapok mellett érdemes a Babits költeményekhez elkészített grafikai lapokat is a pop felől megvizsgálni. A Babits-lapokon az ismétlődő motívumok tömeges megjelenése szembeötlő, a képi motívumok kiválasztása, sematizáló leegyszerűsítése a pop felé mutat. (44-48. kép) Amikor az európai popban gyakran a fénykép válik a kép forrásává, Pásztornál ehelyett a tárgyak fotografikus hűséggel történő ábrázolásáról beszélhetünk – az említett montázkísérleteket leszámítva. A hétköznapi ismerős motívumok feltűnése és a technikai képek sokaságának semlegességet, elszemélytelenedést sugalló uralma szintén „europop” jellemvonásként lett detektálva. De ezekenél fontosabbnak tűnhet a montázs speciális használatának az a vonatkozása, hogy az európai popkultúra az ismerős motívumokat gyakran akár egymás ellen kijátssza, kritikai jelentéssel telíti azt. Pásztor képein a klasszikus pop motívumok közül a nő tűnik fel rendszeresen, legtöbbször stilizáltan, jelzesszerűen, előfordul szimbolikusan, alkalmanként az azonosulás pozícióját felkínálva (gyászoló alakként, *Sírató*), elenyésző esetben jelenik meg a nő mint a vágy tárgya, rendszerint ilyen alkalmakkor is rendkívül stilizáltan. Az europop narratíva szerint Európa kritika alá vonja az Amerika által szentesített fixációt: a nők látványának fogyasztásra ösztönző alkalmazását, ahol az eladást a hirdetések nyomán a vágy megkettőződése gerjeszti, vágy az árucikk után és a nő mint árucikk után, aki önmagát mintegy áruba bocsátva jelenik meg ezeken az ábrázolásokon.

Politikai művek

Európából nézve hasonlóan felforgató a viszony Amerika politikai megítélése – például különösen Vietnám – kapcsán, ehhez a kritikai megközelítéshez a szocialista országok művészetükkel hivatalosan is kapcsolódhattak. A magyarországi művészetben is jelenlevő ez a tematika, bár ennek vizuális megfogalmazása kevésbé „popos” Pásztor megközelítésében, itt a harci gépek töredékei jelennek meg montázsszerűen a tragédia sűrített ábrázolásán. Viszont annál inkább „popos” szimbólumokkal és montázsszerkesztéssel kommunikál a másik politikai üzenetet közvetítő képe: *Adj esélyt a békének*. (158. kép) A virág motívum mint gyakran használt „popos” béke szimbólum többször is feltűnik a Pásztor életműben, de nem feltétlenül azonos jelentés-színezettel. Pásztor *Fekete virág* (1968, 67. kép) című színes cinkkarc sorozatánál az ábrázolás egyes részletei, a számok szerepeltetése botanikai – közelebbről virág-morfológiai – illusztráció formáját idézik. A játékos forma- és színvariációval élő stilizáció, ami leginkább textilmunkákra emlékeztet, mindemellett nem hat dekoratívan, a képnek baljós konnotációja van.

Pásztor egyéni leleményének tekintem a munkásmozgalmi vagy más szocialista, forradalmi kurzusművek „popos” megfogalmazását. A mindennapok, a kortárs környezet bekerülése a „történelmi” témák ábrázolásába, néhol szürrealisztikus, máskor expresszív felhangokkal, és végtelenül egyszerű hétköznapi elemekkel megtöri a megszokott sematikus ábrázolások rendjét. Gyakori eszköz a figurák sematikus formára való leegyszerűsítése és a motívumismétlés. A forradalmi illusztrációknál megjelenik a Pásztorra máshol nem annyira jellemző mozgalmasság³¹, így például a *Hadsereg született* lapjain, borítóján a figurák sokszorozásával (132. kép), vagy a *133 nap* című Tanácsköztársaságra emlékező grafikai

31 Illetve, ha a kompozíció egy részén látunk erre jelet, egy másik részén kiegyensúlyozza azt, erre példát a Babits-illusztrációk között találhatunk: *Vers apostolokról*, 1966. (48. kép)



131. 133 nap, rézkarc, 1979

lapján az azonos szögben feltűnő fegyverek monoton sokaságával keltett dinamika.³² (131. kép) Rendhagyónak érzem a történelmi szocialista tematika kortárs megfogalmazását, a munkásmozgalmi művek kortárs átiratát, minden pátoszt mellőzve sikerült elérnie, hogy ezek a munkák nem válnak agitatív vagy sematikus benyomást keltő művekké. Túlnyomórészt mappákba készített grafikai lapokról van szó.³³ Egy 1919-es évfordulóról szóló cikkhez felkeresik, hogy megtudják, milyen művel készül az évfordulóra, míg megmutatja, megismerteti az olvasókkal a litográfia elkészítésének a lépéseit, megismerjük a művet és a mű készítésének folyamatát. A cikket lehozzák a legtöbb megyei lapban, amiből következtethetünk arra, hogy ez nem egy spontán megmozdulásnak a része, mégsem a propaganda került a túlsúlyba, a grafika szerepe, tisztelete, az érdeklődés felkeltése a propagandisztikus célok mellett legalább akkora súlyt kapott, bármi volt is eredetileg a szándékuk ezzel a cikkel. A *Néphadsereg* című lap, amikor felkeresi a fent említett Vörös Hadseregről készülő könyv kapcsán, a lapban közölnek részleteket Pásztor illusztrációjából, illetve a szokásos portré

32 *Hadsereg született*. Szerk.: Havas Ervin, Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest, 1977.

33 Például a felszabadulás emlékére kiadott, *A felszabadult Magyarország negyedszázada* című mappa 1970-ből, vagy a *Tanácsköztársaság emlékére 1919-1979. Tizenhat metszet* című mappa 1979-ből.



SZÜLETETT

HADSEREG

Október ihletésében

LÁTOGATÓBAN PÁSZTOR GÁBORNÁL

A napokban hagyta el a nyomdát a Zrínyi Katonai Kiadó gondozásában megjelenő „Hadsereg született” című antológia a hamarosan az olvasók is fellapozhatják ezt a szép, tartalmas könyvet, amely a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulójára kerül kiadásra.

A már ismert, vagy kevésbé ismert szovjet irodalmi alkotások mellett külön kell szólni a kötetet díszítő grafikákról. Nem illusztrációkat írtunk, hiszen Pásztor Gábor a szakma kitűnő grafikusként tartja számon. De erről halljuk az ő véleményét.

— Költők, írók szemén láttam — e könyv olvasása közben — a gyözelmes október máig tündöklő fényét. Majakovszkij jól ismerem már, de például Bloch költészetét alig, s mondanom, átveszt volt vele ismerkedni. Nekem ma ugyanolyan nagy költő, mint például Majakovszkij. A forradalom gyözelmét felidéző regényrészletek, novellák, naplórészletek, versek, amelyek nem szépítik a valóságot, engem különösen inspiráltak. A kiadó szerkesztői nem illusztrációkat kértek a kötetbe, hanem a művekhez kapcsolódó, azok szellemét visszaadó grafikákat.

Nos, nyolc belső tustrajtot készítettem, amelyhez egyetlen szín járul csak, a forradalom vöröse, s emellett én készítettem a könyv borítóját is. Most, hogy ez a könyv elkészült, igazán most mondhatom el magamról, hogy közelebb kerültem a Nagy Októberi Szocialista Forradalom szelleméhez, most tudok igazán sok mindent erről a hősi, történelmi korról és remélem ugyanígy lesznek majd az olvasók is.

Nyilván sok olvasó szeretne többet tudni a grafikák alkotójáról. Honnan jött, milyen művészi múlt áll mögötte?

— Turán születtem. Vargabéteket leírva jutottam el a képzőművészethez. A Képzőművészeti Főiskolát 1960-ban végeztem el. Mestereim: Bernáth Aurél, Ek Sándor és Raszler Károly voltak. Mamaig mindig vidám embernek tartom, ez a vidámság azonban a művészetemben — mások szerint — nincs jelen. 1960 óta rendszeresen ott vagyok a jelentősebb hazai és nemzetközi kiállításokon.

Egy katalógussal a kezemben böngésztem Pásztor Gábor művészi múltját, miközben az Eprekerti művészház második emeleti műteremszobájában egymás után veszi elő rajzait, grafikáit, linómetszeit és litográfiáit, a katalógusból tudom meg: díjat kapott 1967-ben a bécsi Europahaus és a Párizsi Fiatalok Biennáléján, 1968-ban itthon érte nagy kitüntetés: a Munkácsy-díj, 1969-ben a Miskolci Grafikai Biennálé nagydíját kapta. Ugyanitt, két esztendővel később a biennálé

A művész önarcképe

Kondor Béla Emlékéremmel tüntette ki.

Szerelt szerte a világban: a tokiói, a ljubjanai, krakkói — és még jó néhány — nemzetközi biennálén. Itthon is kiállítások egész sora jelzi útját: 1967-ben a Dürer teremben állított ki, az idén pedig Kiskunhalason mutatkozott be. De ott voltak művei öndílo bemutatkozásáigppen ugyanelek az idén rendezett dultsburgi Magyar Heteken is.

Közben felsorakoztak a képek: fal mellé támasztva, asztallapra fektetve, mutatva művészetének sokrétűségét, formai kifejezőképességének gazdagságát. Különösen megragadott az Ady-évfordulóra készített „Dózsa György unokája” című vers illusztrációja és a közelgő évfordulót jelző „Lenin, október vezetője” című grafikája. Néhány vidám színes grafikája Móra Ferenc meséinek világát idézi. Mostanában készítette el a Móra Könyvkiadónak Nemes-Nagy Ágnes verseskötetéhez is az illusztrációkat, egyszóval állandóan dolgozó, folytonosan alkotó művész Pásztor Gábor.

Ugyanakkor tanár is, grafikát tanít a Képzőművészeti Szakközépiskolában, immár tizedik esztendeje.

1974-ben Miskolcon, a városi könyvtár „József Attila” Könyvtárában állította ki az utolsó hét esztendő munkáit. Ezt írta akkor a katalógusában:

„Azt szeretném, hogy művészi híreállásomról ne én, hanem munkáim győzekek meg a közönséget!”

Aki a „Hadsereg született” című antológiát kezébe veszi, az bizonyosan meggyőződik Pásztor Gábor emberi és művészi hitvallásáról.

TAKÁCS TIBOR

A „HARCBA SZÜLETETT” CÍMŰ ANTOLOGIA ILLUSZTRÁCIÓI



133. Háború, rézkarc, 1966-1967

fotó helyett saját magáról készített 1977-es önarcképét közlik.³⁴ (132. kép) Ezek a megrendelésre, évfordulóra elkészülő politikai művek. De ugyanígy a politikai tematika körébe tartozott 1956 „ábrázolása” is. (53. kép) Eredetileg a tíz éves évfordulóra felmerült egy mappa megjelentetésének az ötlete, ellenforradalmi évforduló vagy ehhez hasonló címmel, végül ezt elvetették. Pásztor műve viszont elkészült. A korszak grafikai megoldásaival egybehangzó grafikai nyelvet használta ezen a lapon is. Ennek jelentéstartalmi rétegeire a Sümegi Györggyel saját főiskolai 56-os élményeiről folytatott beszélgetésben tér ki. Pásztor a kép értelmezéséhez ad néhány támpontot, ennek ellenére a grafika képi megfogalmazása megőrzi enigmatikus jellegét. A grafikai lappal az egész eseménynek mint emberi tragédiának állított emléket, eltekintve attól, ki melyik oldalon állt. Viszont Pásztor megfogalmazásában elhangzik a „kiválasztott képrendszer” kifejezés, ebből a terminológiából kiérezhetjük a grafikai elemek szemiotikai jelrendszerével fennálló kapcsolatot.³⁵ A bal sáv a 90 fokkal elfordított város jelzesszerű sziluettjét mutatja, emellett egy rendet jelképező kapurészen feltartóztatatlanul áradó, kizúduló térsztaforma (belsőség?) jelképezi azokat az erőket, indulatokat, energiákat, amelyek azokban a napokban aktívvá váltak. A két hatalmas mandulaforma seb a két összecsapó oldal sérüléseit jelképezi. A sok töredékes, megszakított motívum számkunkra egy bedeszakított keret mögül válik láthatóvá. Az esemény időpontját a „956”-os szám is jelzi a képen, illetve feltűnik egy összezárt számsor is. A főbb motívumok körül

³⁴ A *Hadsereg született* című antológia (ld. 32. jegyzet) illusztrációjából közöltek részleteket a Pásztor Gáborral készített interjú részeként: *Néphadsereg*, 1977/35, augusztus 27.

³⁵ Ez azért is meglepő, mert Pásztor máshol elhárította a kép értelmének felfejtését, mint gyakorlatot. Nem kis ellentmondást okoz ez a megközelítés. Teljesen más indítatásból fogalmazta meg Susan Sontag 1964-es *Az értelmezés ellen* című manifesztum jellegű szövegét, amely az érzéki minőségek háttérbe szorulása ellen készült reaktív esszé. „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk” – csatakiáltással zárja le érvelését Sontag. Pásztor az 1973-as interjújában Csapó Györgynek így fogalmazza meg tapasztalatát arról, hogy miként hat rá egy mű: „Bennem megfoghatatlan érzéseket kelt egy műtárgy.” – Csapó Pásztor 1979, 17. jegyzet i. m. 152. Ez a modell távol áll a jelek olvasásától.

változatos fakturális részletek tűnnek fel, a kidolgozás rendkívül érzéki, míg a kép tónusa súlyosan drámai a két nyitva hagyott sebbel a fókuszban. Egyes részletek és a kompozíció főbb vonásaiban, így a kapuból kizúduló belsőségek, elhatároló, tagoló elemek párhuzamot mutatnak Pásztor *Háború* című rézkarcával. (133. kép)

Egzisztenciális tartalmak

A pop art európai jellemvonásait meglehetősen leegyszerűsítve, de mégis találóan Dorthe Aagesen a következőkben foglalta össze: talált motívumokat használ fel a populáris kultúrából.³⁶ Ez Pászturnál inkább a mindennapi tárgyak, grafikai jelek, betűk, számok beemelésében nyilvánul meg, de emellett ott van a talányos és szimbolikus elemek sokasága is a képeiben. Fontos marad az europopnál az anyagosság, a kézjegy hangsúlyozása (Richter, Immerdorf), még a mechanikusabb jellegű munkáknál is feltűnő egyfajta festői és texturális dimenzió (Hamilton, Vostell), ez Pászort is foglalkoztatja (*Faktúra, Textúra* – 134. kép).



134. *Textúra*, mezzotinto, 1973

A médiumban való fizikai, anyagi involválódásról egykönnyen nem mond le, nem tart távolságot a munkájával, beleviszi szubjektív szempontját, szemléletmódját. Ez gyakran motívumválasztásában is megmutatkozik, vagy a motívum személyes interpretációjában, értelmezésében. Az európai pop felismerte, hogy a szubjektivitás elkerülhetetlen, ezzel párhuzamosan azt is, hogy a szubjektivitás nem abszolút. Ennek köszönhető, hogy a műről való leválásra, leválasztásra törekszik. Ez szintén kapcsolatba hozható Pásztor pop munkáinak az általánosabb érvényre irányuló igényével, ezt közvetítő vizuális eszközeire, ennek következtében gyakran illeti az érzelemmentesség vádjá.³⁷

A hangsúly a művészet tartalmára esik, nem elégíti ki a felszín formai minősége, megpróbálja a mű-

36 Dorthe Aagesen: Positions in European Pop. In: *Europop. A Dialogue with the US*. Ed.: Christian Gether, Holger Reenberg, Dorthe Aagesen. Arken Museum of Modern Art, Ishøj, 1999, 128-137.

37 Ez a megállapítás az 1973 körüli időszakra vonatkozik. Ennek forrása Csapó György interjúja, ahol Pásztor a következőképp válaszol erre: „A kép megszerkesztése főként agymunka.” – Csapó Pásztor 1979, 17. jegyzetben i. m. 151. – Feltételezhetjük, hogy a hűvösebb 1967-es többszátatú kísérletekre ez szintén érvényes.

vet felruházni jelentéssel. Ennek a forma/jelentés szembeállításnak a gyökerei visszavezetnek a művészet korábbi korszakaihoz, amikor a vallásos vagy szimbolikus tartalom igazolta a művészetet. Ez a gyakorlat – részben amerikai inspirációra – az aktuális, a jelen realitás, a valóság képei felé fordult, de nem egyszerű felszínes, tartalmatlan konstrukcióknak látja ezeket a képeket, érzékeli a mélyebb egzisztenciális tartalmat, jelentést. A tartalomnak morális és politikai karaktere is lehet. Az európai pop művész, jóval inkább, mint az amerikai, a műveket a társadalmi és politikai valóság viszonyában látja. Az európai művészetben a történelmi avantgárd alapvető igazodási pont. A valóság és a művészet közötti kapcsolat megalapozása szintén jelentős, ennek következményeként a művészet kritikai és potenciálisan forradalmi eszköz, amely a fennálló társadalom megváltoztatására képes. A mű eszköz arra, hogy befolyásoljuk és formáljuk a valóságot. Amennyiben az európai pop art saját művészettörténeti örökségén alapszik, ez egy olyan művészet, amely folytatja hosszú művészeti hagyományát és egyszerre kötődik a modern valósághoz. Ugyan Pásztor látszólag ódzkodik a lehatárolt, meghatározott jelentéstől, az egzisztenciális tartalmat semmiképp nem nélkülözi a munkái. Erős küldetéstudata van művészként, hisz abban, hogy a grafika eszközével széles körben eljuthatnak munkái a közönséghez, és a munkák hatást gyakorolnak a többiekre.

Új vizuális nyelvvezet

Maga a korabeli recepció is gyakran használta a „pop art” kifejezést Pásztor munkáira. 1966-tól a pop art irányzatával összefüggésben legtöbbször csak megemlítik. Az 1969-es grafikai biennálé elismerő hangja mellé némi elégedetlenkedés is beszüremkedik, épp a tisztán pop art alkotás értékelésével kapcsolatban: „Montázsainak szürrealisztikus összeállításával, a pop-art elemeknek kompozícióiba való beépítésével sikerült formanyelvét rendkívül hatásossá és kifejezőképessé tennie. Úgy tűnik, most ő fog »iskolát teremteni«. ... *Kiabálj, énekelj!* című vaskarca viszont tiszta pop-art alkotás, mely a további út buktatóinak lehetőségét hordja magában – elsősorban tartalmi szempontból.”³⁸ (63. kép) Megfigyelhető, hogy míg a pop art körébe sorolják a használt elemeket vagy a montázshasználatot, nem térnek ki egyéb vonatkozásokra a munkák és a pop art összefüggéseivel kapcsolatban, így a „pop art recepció” nyomán sokkal többet tudnánk meg a pop megítéléséről, mint Pásztor munkáiról.

A kritika hangnemének kiértékelésével nyilvánvalóvá válik az eltérő viszonyulás ehhez az új vizuális nyelvhez. A hatvanas és hetvenes évek fordulóján úgy tűnik, a pop art még mindig védelemre szorul, amelynek jellegzetességeit végül egyik legfrappánsabb korabeli összefoglalásban – Sinkovits Péter manifesztum-szerű Iparterv szövege helyett – Néray Katalin pop ikonográfia-elemzéséből ismerhetünk meg.³⁹ Ezt a kiállítási recenziót Lakner László Kulturális Kapcsolatok Intézetében 1970-ben megrendezett kiállítása kapcsán írta meg. A feltett alapkérdése pedig az volt, hogy van-e Magyarországon pop art, lehet-e magyar a pop, van-e létjogosultsága Magyarországon a pop artnak? Ezeknek a kérdéseknek és a válaszoknak a felvázolásával a korszak dilemmáját ragadja meg. Néray mindegyik kérdésre igennel válaszolt. Nem csak az alkalmazott grafikában vagy a divatban, a „nagy művészetben” is. Az ismert

38 Borbély László: Az V. Országos Miskolci Grafikai Biennálé. *Művészet*, 1970/9, 8.

39 Néray Katalin: Pop ikonográfia. Lakner László kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetében. *Művészet*, 1970/9, 39–40.



135. Siratóénekek 1919, litográfia, 1969

kifogások általában így hangzanak: nem lehet magyar a pop, hiszen nálunk nem vált még csömörré a technika, nem konzumálódunk még eléggé, emiatt hiteltelen lenne. Néray fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a pop art nem csak „amerikai”, a pop az egész civilizált, iparosodott társadalomé, szimultán jelent meg az egész világban, elsőként Angliában. Kitér arra, hogy az amerikai változata mennyiben ironikus reakció az absztrakt expresszionizmusra, egyenesen figuratív támadásként értékeli. Csak pár jellemvonását emeli ki a popnak, úgy mint a témáit: a köznapis dolgok, a használati tárgyak, a filmkép, az étel, a ruha és a képregény. Felsorolja a gyakran használt módszereit: profán és banális témáit kiemeli saját környezetükből, kiragadja a motívumot, felnagyítja és megsokszorozza. A pop ikonográfia alapkövetelménye pedig az, hogy a motívum legyen egy kicsit vulgáris. Laknerrel kapcsolatban megemlíti a rauschenbergeri asszociatív montázs stílust, amit alkalmaz politikai képein is.

A pop art főbb szakaszai Pásztor művészetében

Rátérve Pásztor életművére, ha tágan értelmezzük a pop art jelenlétét (a „pop related works” és a „pop érzékeny” megfogalmazásokat is idesoroljuk), a főiskolai éveket és a kondori hatást magán viselő korszakot követő – 1966 és a hetvenes évek vége közötti – hosszabb periódust vehetjük alapul. Ebben az időszakban a sok formai kísérletezés és változás mellett a pop



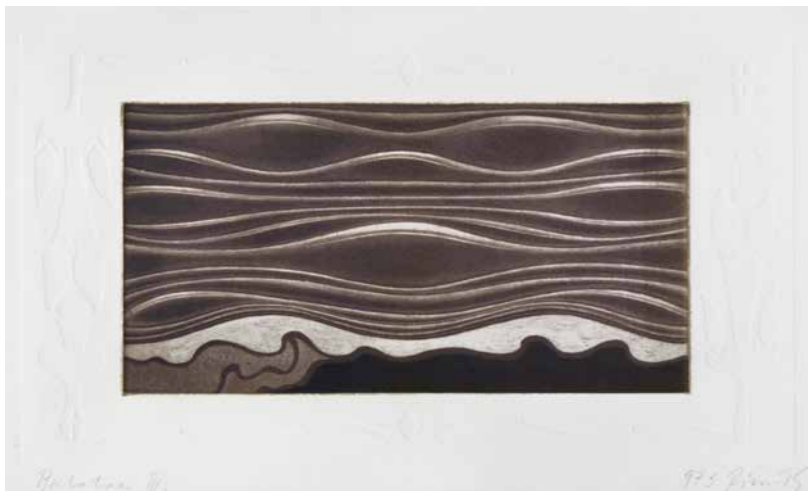
136. Madaras kompozíció, litográfia, 1968

arttal összevethető jelenségeknek folyamatosan tanúi lehetünk, ezek alapján a következő szakaszokat különíthetjük el:

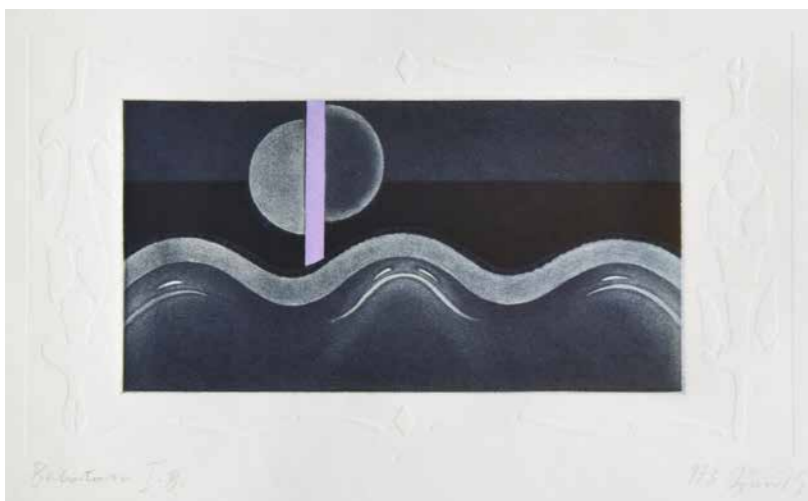
1. A *Cím nélkül* korai sorozat lapjai, az 1966-os fotótranszfer-jellegű montázs munkák, amelyre a fotografikus hűség és a popos vizuális motívumok, elemek egyaránt jellemzőek. (153-156. kép) Noha ennek a szerkesztésnek a későbbiekben nincs folytatása, jelentőségét ezeknek a munkáknak az adja, hogy Pásztor később beválogatta a maga által összeállított portfoliójába.

2. Az 1966-ban a Babits-illusztrációkkal kezdődik az „új narrációt képviselő művek” csoportja. Ezek közé tartoznak az ezekkel nem csak kompozicionális kapcsolatot tartó direktebb politikai tartalommal bíró munkák is. (45-48. kép) Gondolok az 1919-es évfordulóra készített művek (*Siratóénekek*, *Fegyverbe* – 135, 54. kép) és egyéb grafikai mappákba szánt propagandisztikus jellegű szocialista témák átfogalmazására vagy az 1956 tragédiájára emlékezve készített lapra (53. kép) éppúgy, mint a vietnámi háború áldozatainak emlékére készített műre (52. kép) vagy a hippy kultúra háborúellenességének megidézéseként ható lapokra (*Kiabálj, énekelj!* – 52. kép), de ide tartozik az összes utalásában még be nem azonosított 1966-os *Trió* vagy más néven *Litográfia* és a *Mű* című munka (51, 50. kép).

3. A jelszó-szerű pop munkák példái, saját pop-jelek variációi, egyszerűsödő vizuális készlet (már az 1967-es ikonikus többszortatú képek is ez irányba mutatnak [152. kép]) a *Fekete virág* (67., 165-166. kép) különböző színvariációival, a *Kompozíció I.* (Légy, litográfia, 1969 – 167-168. kép), *Kompozíció I. (Dürer emlékére, cink, 1971 – 69. kép)*, az 1971-es cink



137. Balaton III., mezzotinto, 1973



138. Balaton I., mezzotinto, 1973

– többosztatú popos ikon-szerű színes stilizált formák, figurák (penge, kapszula – 170. kép); 1971-es cinknyomatok „tésztás”, „cseppes” színes verziói (174-177. kép); 1971-es szita *Kompozíció* (148. kép); 1972-es *Kompozíció (Kompozíció II.,* litográfia) nagy színes cseppekkel, és végül két sorozat: a *Textúra I-IV.* és a *Balaton* hullám-formái 1973-ból. (134, 137-138. kép)

4. Az utolsó ilyen csoport: a kései, „plakátszerű pop”, az 1974-től megjelenő, 1975-1979 közötti szakasz. A recepcióban geget, spekulatív jelzővel illetett műcsoport. Kevésbé pejoratív színezetű megközelítésben – gyakran kéttagú – képzettársítások. Ezeknek a munkáknak a hétköznapi elemek használata mellett van egyfajta talányos, néhol szürrealisztikus színezetük. Ez utóbbihoz kapcsolhatjuk az 1974-es *Ablak* és az 1975-ös pillangós önarcképet *Kompozíció* címen (84, 95. kép). Az 1974-es *Csomag*, az 1975-ös *Litográfia I.* (galamb csontváza), *Autó*, 1978-as *Repülés*, 1979-es *Prométheusz* és a becsomagolt seprűre emlékeztető, 1979-es *Tanulmány* mind szűkszavú, talányos grafika, pár elem összeillesztésével, háttérben füzetlapra emlékeztető perforáció, kockás lapot idéző részletek, mintegy önmagát

grafikának imitálva (85, 87-89, 90, 93. kép). Az aprólékosan kidolgozott realista részletek ütköztetve stilizáltabb elemekkel, valamint számok, betűk, feliratok, kevés színre redukált szimmetrikus, statikus kompozíciók jellemzik ezt a képi világot. Ebben az utolsó szakaszban megfigyelhető a visszatérés a fotografikus hűséghez.

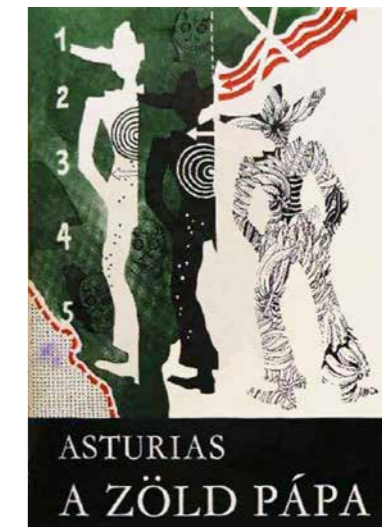
Végül a már inkább posztmodern ízű „végpontot”, fordulópontot is ide sorolom a *Műterem* címet viselő fotóalapú munkáival (98, 160-160. kép), mely sorozatban bonyolult többszörös áttéten keresztül jut el a kép a „par excellence” pop art grafikai technikáig, a szitáig, amit egy egyszeri 1971-es kísérlet után végül a művész nem folytatott. Az egyértelműen leképzett fotószerű látványt ezekben a munkákban torziós képi hatásokkal zavarja meg a művész. 1980 körül ezzel zárja le a popos korszakot és egyben ezzel nyitja meg a következő – posztmodernnek tekinthető – idézetekkel, önidézettel telített, drámaiságot sem nélkülöző nagy alkotói szakaszt. Korábban már fel-felbukkant néhány önarckép (1966-ban a *Csákós önarckép*, 1975-ben az *Önarckás pillangókkal* és 1977-ben pedig a *Néphadsereg* újságban megjelenő önportré – 120, 95, 132. kép), 1981-től Pásztor ezzel a sorozattal kezdi meg azt a folyamatosan visszatérő képi toposzt, ami önmaga képe lesz, innentől kezdve gyakori modelljévé és egyben témájává válik a művész önmagának. Újabb ellentmondásosnak tűnő mozzanat, ehhez a korszakhoz sokkal inkább a komolyság, komor, rembrandti tónusokat megütő hangnem társul, mint a Klee-hez kapcsolódó gyermeki könnyedség, játékosság, amit ő maga választott, amikor e között a két alternatíva között választhatott.⁴⁰

Illusztrációk

A „pop munkák” sorához kívánczik alkalmazott műveinek egyik csoportja is. Szeretném kiemelni azokat a könyvillusztrációkat, amelyek még ehhez a popos nyelvhez kapcsolódnak. Ezek közül Miguel Angel Asturias *A zöld pápa* című regényének 1968-as illusztrációi tartanak legszorosabb kapcsolatot az 1966 utáni szakasz formavilágával (139. kép).⁴¹ A formaelemek Pásztor pop-nyelvezetére emlékeztetnek: a nyilak, a kérdőjel, sávok, fonatok, vonalkázások, a profilok és a száj, kecske, csontváz, patkány ábrázolása.

40 Csapó Pásztor 1979, 17. jegyzetben i. m. 152.

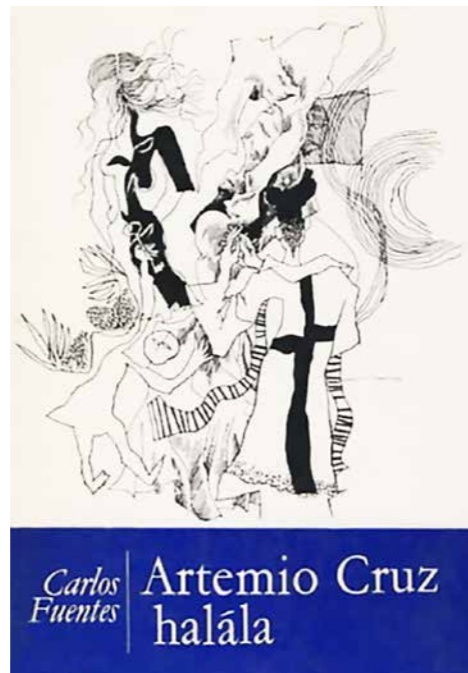
41 Miguel Angel Asturias: *A zöld pápa*. Európa Kiadó, Budapest, 1968



139. Asturias: A zöld pápa, Európa, 1968.



140. T. S. Pillai: A tenger törvénye. Európa Kiadó, Budapest, 1969



141. Asturias: A kincses úrfi.
Európa Kiadó, Budapest, 1970.



142. Carlos Fuentes:
Artemio Cruz halála.
Európa Kiadó, Budapest, 1969

Valamennyire ehhez a formanyelvhez kötődik T. S. Pillai *A tenger törvénye* 1969-es illusztrációja is szájakkal, kezekkel, a tézta-motívumokkal, virágokkal, míg más elemek az 1964-es grafikákat idézik, mint a madarak és az emberi alak sziluettjei (140. kép).⁴² Carlos Fuentes *Artemio Cruz halála* szintén 1969-es illusztrációs anyaga inkább egyfajta sajátos montázsrelvél kötődik ehhez a csoporthoz, kevésbé a formavilága, amely olykor absztraktba hajló részletekkel ábrázol (142. KÉP).⁴³ Férfi és nő, nő és gyermek, pap és haldokló egybekomponálva jelenik meg, ahogy a korai Madách-lapoknál (1964), valamint felbukkannak a korai tenger-képek idézetei, a szárnyas figura, a pillangó és a virágok motívuma. Más művekhez borítót készített Pásztor, így Asturias *A kincses úrfi* című kötete még a másik Asturias illusztráció nyelvéhez áll közel, arcok helyén az ismert kitakarás: felkiáltójellel és kérdőjellel, intenzív színek, erőteljes sávok, vonalak és az aprólékos rajzos részletek ütköztetése teszi harsányan popossá a borítóképet (141. kép).⁴⁴ Richard Wright *Feketék és fehérek* borítóján egy talán éppen meglőtt, hátra eső férfi félalakos figurája az 1973-as Petőfi ing nyelvezetét idézi (81. kép).⁴⁵ Alejo Carpentier *Az idő háborúja* borítóján az illusztráció például a kettős osztatú képzettársításos munkákhoz kapcsolódik, a kép felső téréfén egy sérült galambbal.⁴⁶ Carlos Fuentes *Artemio Cruz halála* későbbi kiadása a harsány képzettársításával két szárnyal, közöttük egy gyertyával szinte a *Szárnyak és számok* kompozíciójának központi motívumát idézi (143, 92. kép).⁴⁷ Jorge Amado *Csodabazár* című kötetének rajza szintén

42 T.S. Pilla: *A tenger törvénye*. Európa Kiadó, Budapest, 1969,

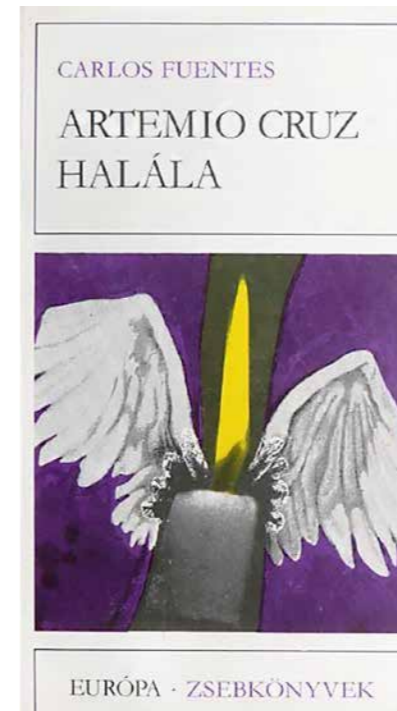
43 Carlos Fuentes: *Artemio Cruz halála*. Európa Kiadó, Budapest, 1969

44 Asturias: *A kincses úrfi*. Európa Kiadó, Budapest, 1970.

45 Richard Wrigh: *Feketék és fehérek*. Európa Kiadó, Budapest, 1979.

46 Alejo Carpentier: *Az idő háborúja*. Európa Kiadó, Budapest, 1979.

47 Carlos Fuentes: *Artemio Cruz halála*. Európa Kiadó, Budapest, 1978.



143. Carlos Fuentes: Artemio Cruz halála.
Európa Kiadó, Budapest, 1978.



145. Jorge Amado: Csodabazár. Európa
Kiadó, Budapest, 1976.



144. Krúdy Gyula: Ady Endre éjszakái, litográfia, 1968

a kettős osztatú grafkák struktúráját reprodukálja: a felső téréfén fotó alapú, az alsó grafikai módon ismétli az emberi sziluett formáját, feliratos táblákkal kiegészítve (145. kép).⁴⁸ Egyébként a könyvillusztrációk körében kicsit tovább kitart a popos tónus, Jorge Amado *Gabriella* 1982-es kiadásán a hullámok, kezek, női fenék, fluidumok a korábbi Jókai-illusztrációk leegyszerűsített stilizált világát idézik (78-79. kép), a másik, jobboldali téréfét pedig a hajzat faktúrája uralja, a háttérben is fakturális térkitöltést alkalmaz a négyzetes kompozíciók belül.⁴⁹ A kiválasztott munkák a sűrítés gondolati műveltet mutatják, mind időben, mind térben távol eső szereplők, jelenetek egy kompozícióba kerülhetnek, gyakran éppolyan szabadon kezeli Pásztor az illusztrálandó szöveget, mint a Babits lapoknál, mintegy kiindulópontnak tekinti, bár ezeket a munkákat nem kezeli önálló kiállítási lapokként. A korszakban készített illusztrációk pop nyelvezete változatos, még a szecesszióból is táplálkozó, kissé pszichedelikus ízű illusztráció is felbukkan: ilyen Krúdy Gyula *Ady Endre éjszakái* című regényéhez készített grafikai lapja (144. kép). A szecesszió grafikai nyelvén

48 Jorge Amado: *Csodabazár*. Európa Kiadó, Budapest, 1976.

49 Jorge Amado: *Gabriella*. Európa Kiadó, Budapest, 1975.

kívül kapcsolatba hozható Kemény György popos formanyelvével, vagy a külföldi példákat tekintve a pop art pszichedelikus áramlatával is érintkeznek. Ehhez az illusztrációs típushoz közelít egy grafikai mappába szánt Budapest évfordulóira elkészített emléklapja, azok közül is az 1974-es. Az 1994-es változat inkább önidézetként, variációként hat – kevés változtatással a kompozíciós keretelésben.

Kontextuskeresés

Az ezredforduló körüli időszakról kezdve a kétezres évek első évtizede az európai jelenségek mikrotörténeteire irányította a figyelmet, ugyan az európai feldolgozásokból korábban sem hiányozhatott az európai szál.⁵⁰ 1999-ben két kiállítás is az európai és az amerikai pop összevetésére fűzte a narratíváját, mindeközben egyre több, korábban nemzetközileg alig számon tartott életművet vont be a vizsgálat körébe.⁵¹

Mindemellett a párhuzamos amerikai hatásvizsgálat szintén fontos marad, ki milyen impulzusokból táplálkozott, ahogy például az 2019-es *Iparterv 50+* kiállítást kísérő beszélgetés tanulsága szerint a Magyarországon a poptól megérintett alkotók egészen eltérő tapasztalatok nyomán és különböző forrásokból ihletődtek.⁵² Az európai művészetbe beáramoltak az új amerikai képek. Az új impulzusok integrálása az európai hagyományba folyamatosan kimutatható, az amerikai példa a tematikus struktúrára is hat: a pop kultúra köre (hirdetés, autó, filmgyártás, mass media), a nők ábrázolása és a politikai tematika mellett megjelentek új motívumok is.

Igaz, hogy ott van Európában a „proto pop” ötvenes évekbeli művészete, vagy az első pop kiállítás Londonban, 1956-ban *This is Tomorrow* címen a Whitechapel Galériában. Az elnevezés is innen, Richard Hamilton kiállításához készített kollázsáról származik, melynek a *Vajon mi teszi a mai otthonokat olyan mássá és vonzóvá?* című kollázs-kompozíciója egy

50 Lucy Lippard a pop art európai változatát külön tárgyalja a brittől és az amerikaitól, ebben egy olyan társadalommal jellemzi, amit a „mass media” és a hirdetések ural, miközben a társadalmi kondíciók teljesen eltérnek az amerikaitól. Európában „nincs hard core pop art”, így jellemzi az európai változatot összegzően Lucy Lippard: *Pop Art*. Thames and Hudson Ltd, London, 1966.

51 Az 1999-es *Europop. A dialogue with the US* Európai pop art kiállítás finn, dán, német, angol, főleg északi művészeket mutat be és vezetett be a diskurzusba, például az angol Pauline Boty, a svéd Öyvind Fahlström, a francia Nouveau Realism megalapító Raymond Hains, a francia Niki de Saint Phalle, a német Wolf Vostell művészetét helyezi ebbe a keretbe. Az *I love Pop. Europa – USA anni '60. Mitologie del Quotidiano*. Róma, Electa, 1999. kiállítási katalógus vizsgálódásának köre, a hatásvizsgálatok szempontjából, például a film szerepének felismerése miatt is fontos. (A kiállítás kurátorai W. Becker, M. Boyden, M. Gianni és Hegyi Lóránd voltak). A 2008-as „*Europop*” Kunsthaus Zürich-ben szervezett kiállítás katalógusában Tobia Bezzola kurátor és a bemutató közreműködőinek a szövegei, mint Walter Grasskamp és Catherine Grenier tanulmányai is ezekre a kérdésekre fókuszálnak.

52 Példaként megemlíthetőek az utazások. Bak Imre és Nádler István, akikre mély benyomást tett az 1968-as kasseli *Dokumenta* többek között a Fridericianumban látható pop kiállításával. Jovánovics György és Konkoly Gyula egyik meghatározó impulzusa a bécsi pop kiállítás volt. De Konkoly egy kiállítási katalógust is megemlít, mint inspirációs forrást, egy amerikai nagykövetség könyvtárából kikölcsönzött pop art kiállítási katalógust, ami történetesen a pop felől a konceptbe való átlépését is ösztönözte, míg Méhes László a személyes közlések szerepét emeli ki. Máshonnan már ismeretes, hogy Lakner Lászlóra az 1964-es velencei biennálé hatott, ennek a nagydíját Robert Rauschenberg kapta. Kerekasztal beszélgetés. Elhangzott *Az Iparterv-jelenség nyomában* című konferencián. 2019. május 23. In: *IPARTERV 50+ 1968/69-2019*. Szerk.: Készman József, Popovics Viktória (Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2019. 212-221.

valós tér imitációjaként egy trendi, ugyanakkor groteszk nappalit mutat, a képen feltűnő logók és konzumáruk melletti egy testépítő kezébe helyezett óriásnyalóka (lollipop) feliratán jelenik meg a „POP” kifejezés. A pop ösztönzések nagy hányada mégis az amerikai pop művészekről származik. Sinkovits korabeli felsorolásából is ez derül ki, az Iparterv katalógusban⁵³ megjelölte a korabeli kapcsolódásokat, a nevek túlnyomó többsége amerikai művész, így Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Andy Warhol, de folytathatjuk a sort például Roy Lichtenstein „képregényeinek” grafikai nyelvvel vagy más, magyar művészekre hatást gyakorló amerikai művésszel. A pop a korai szakaszban a kiállítások mellett katalógusokon keresztül válik virálissá.

Pásztor poppal összevetésre kínálkozó műveinek körénél ez a viszony nem ennyire egyértelmű, nem detektálható, honnan táplálkozik ez a fajta pop. A vizuális nyelvezet néhol plakátszerű, leegyszerűsítő és harsány, de az üzenet átadására éppen megfelelő, alkalmas: kiáltás vagy üvöltés jellegű. A vizuális nyelvezet korszerűsége jellemzi a munkákat. Milyen pop, amit Pásztornál felfedezhetünk? Széles körben értelmezhető ez a jelenség: az életművön belül és a saját korabeli művészeti vagy akár mindennapi környezetében. Lehet politikai, hétköznapi, történelmi, mitológiai vagy kozmikus vetülete is, a tematika akár tartalmaz személyes motívumokat, akár nem, a Pásztor féle képi megfogalmazás tónusa többnyire egzisztenciális.

Miképp értelmezhető egy-egy motívum nemzetközi kontextusban? Az amerikai James Rosenquist reklám és a tömegmédiá ikonográfiájában, ahol megjelenik a fogyasztás, a termékek, és az ezt körítő életérzés is, a tézismotívum egy olcsó és gyors ételre utalhat – egy gyors autó társaságában. Ez a motívum Rosenquistnél akkumulálás, ahogy a tapasztalatokat gyűjti, felhalmozza a látványelemeket (kortárs látásmód, látomás és látvány), ahol a textúrák és a színek is jelentést kapnak. Ezzel szemben Pásztornál nem a mindennapi fogyasztás, az étel konnotálódik ugyanennek a motívumnak a szerepeltetésével, hanem egy többjelentésű baljós motívum válik belőle. Kapuból, résből kiömlő, mindent elárasztó, sebből kibukkanó belsőséget, kifakadást, hemzsegő férget, pusztulást idéz. Kimutatható az újrealizmus kollázsmentalitása is ezekben a művekben. A sok képi elemből álló montázs megszerkesztése, a képszerkesztés mint a képi látásmód lenyomata egyben a városi élet metaforájává válik. Pásztornál a hatvanas évek végéig inkább Rauschenberg modellje tűnik meghatározónak, ami talán közelebb áll Pásztor – rétegzést előszeretettel használó – korábbi grafikai attitűdjéhez.

Fontos lehet az „International pop” kutatások tanulsága is – miszerint a saját történet feltárható, és a régióra vagy az alkotóra jellemző sajátos hang megszólaltatható. Részre kell, hogy legyen ennek a feltáró munkának Pásztor mikrotörténetének utólagos beillesztése is. Még akkor is érdekes ezek alapján a szempontok alapján megvizsgálni ezeket a műveket, ha explicit módon ő nem beszél saját munkáival kapcsolatban popról. Az is ennek az egyéni történetnek a része, hogy Pásztor miképp kapcsolódik a lokális művészeti jelenségekhez, a szürnaturalistákhoz illetve az „iparterv” pop art felfogáshoz.

53 Eredetileg ez a szöveg az 1968-as Iparterv kiállításkatalógus angol nyelvű mellékleteként jelent meg. Másodközlésben az 1980-as Iparterv emlékkiállításához (IPARTERV, Díszterem, Budapest, 1980. január 30. – február 15.) készített *Iparterv 68-80* című kiadvány *Dokumentumok* című fejezetében. Iparterv, Budapest, 1980. 24.

Motívumok vándorlása

Ha a különböző motívumokat végigkövetjük, kiderül, hogy Pásztor legtöbb pop grafikájának népszerű motívuma már 1964-től jelen van a lapokon, sokuk közülük személyes motívum, például a madárral, a szárnyalással összekapcsolódó képek, ahogy a tenger, a víz motívuma is személyes élményből táplálkozik. Pásztor 1965-ben elkezdi tanítani, ez az időszak sok változást hoz számára, például egy állandó szellemi közeget, folyamatos inspirációt a fiatalok felől, és nem elhanyagolható szempont: a technikához való folyamatos hozzáférést. Már önmagában ez a körülmény is ösztönzően hatott újabb és újabb litográfiák kidolgozására.

Pásztor saját motívumainak (visszatérő toposzainak) tipológiája:

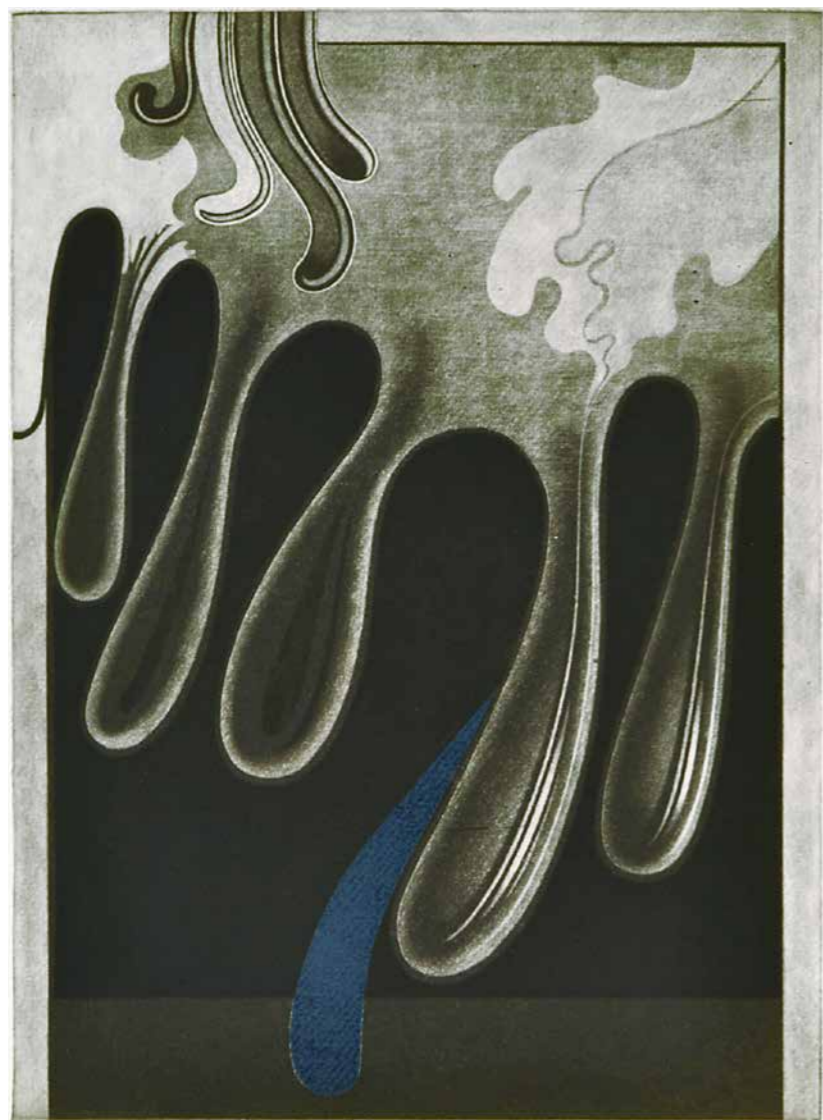
- a sérülés jelei: a seb és a sebből kibomló tészta, felfejlődő fonalak és szálak, léket kapott kanapé kibomló lószőr bélése, férgek vagy más biomorfikus vegetációt idéző formák (a vulva alapformájára is visszavezethető motívum)
- grafikai jelek: felkiáltójelek, kérdőjelek, számjegyek és betűk, felíratok, szavak és szöveghasználat, jelek a szalagon (pl. közúti balesetnél a helyszín biztosításához használt kordonszalag, távolság méréséhez használt eszközök, számszalag)
- a szárnyaláshoz kapcsolódó motívumok:
 - > lepke, pillangó (lélek, boldogság, szárnyalás, szabadság)
 - > madár: saját kismadár gyermekkori emléke, szárnyalás és szabadság, de néha baljós motívummá válik (vészmadár, a kuvik), béke, lélek (szárnyalás motívumok), Ikarusz
 - > rovarok, hártás szárnyak, ízelt lábak (a szépséghez és a pusztuláshoz egyaránt kötődik)
 - > repülők (egyben halál-motívum is)
- testrészek, emberi alak:
 - > kéz,
 - > száj
 - > kéz és száj kombinációja
 - > csontváz, koponya
 - > alakok, sziluettek, női figura, ikon-szerű figura, fejek, büsztök
- virágok
- cseppforma, fluidumok
- hangszerek
- céltábla

Két gyakori motívum közelebbi vizsgálata tükrözi a motívumrendszer működését. Érdekes megnézni, hogy milyen képeken bukkanak fel ezek és mit jelenthetnek, hogyan viselkednek. A képi motívumok közül az egyik leggyakoribb a víz vagy a (víz)csepp motívumának ábrázolása Pásztor munkáiban. A fluidumok változatos formát ölthetnek, különböző jelentésváltozásokon keresztüljutva más-más kontextusban, eltérő jelentésben jelennek meg a képeken. Gyakran nem várt helyeken csapnak fel. Vannak egyértelmű megfeleltetések, de előfordulnak nehezen beazonosítható jelentések, képzetek. Az 1966-os *Esős nyár* kompozícióján esőcseppként jelenik meg (45. kép). 1970-es több színű *Kompozíció (Légy)* már kérdéses a jelentés: a légy testnedve, vagy az a nedv, ami vonzza, amire a légy rászáll? (167-168. kép) Van ahol mint festékcseppet ismerjük fel, így jelenik meg az 1972-es „ecsetvonásos”

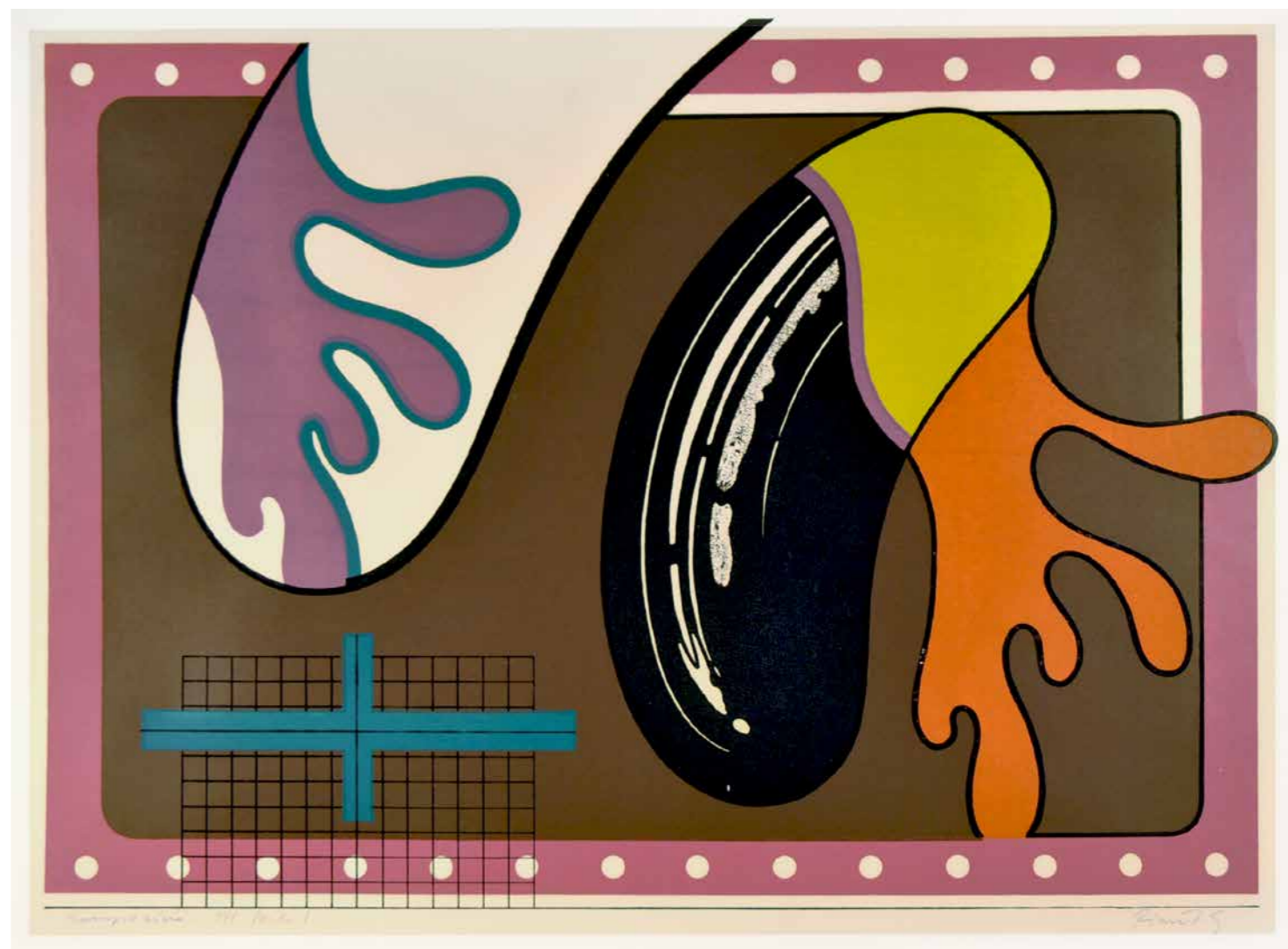


146. Kompozíció I.,
litográfia, 1972

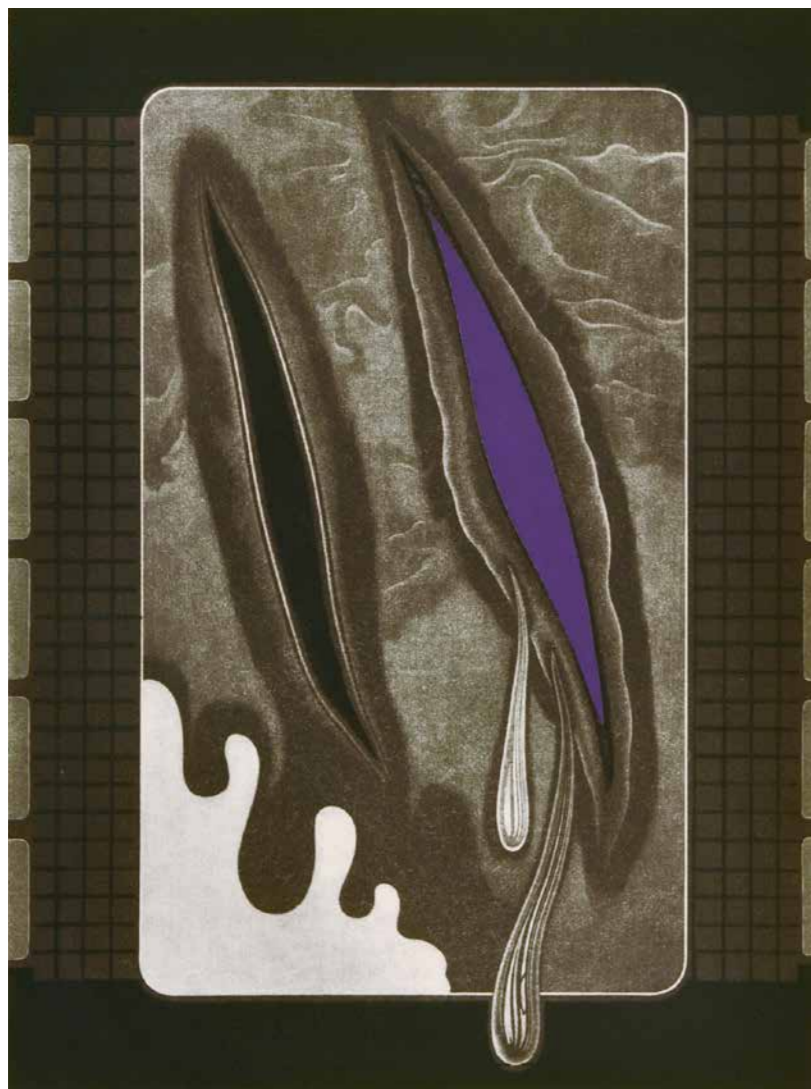
litográfiákon, a csepp és az ecset itt együtt alkot képi egységet. Ide tartozik az 1972-es *Kompozíció II.* című színes litográfia szélén túlfolyó olajosan csillogó festékcsepp (174-177. kép). Az 1973-as *Tanulmány* cseppje viszont kérdéses, mert a fluidum mint testnedv, például könny, vagy vér jelentésben is feltűnhet, itt hiányzik a kontextus, egy apró részlet, ami eligazítana bennünket, a kép főmotívuma a sok cseppbe osztódó fluidum (147. kép). Az 1971-es bab formájú vagy kapszulás motívumot is gyakran kíséri talányos fluidum. Az 1971-es szitanyomaton szintén a csepp felnagyított motívumával találkozhatunk (148. kép). Az 1972-es *Kompozíció I.* kétoszlatú színes litográfiáján ölelkező festékcseppek rajzolják ki a népi motívumra emlékeztető formát, pöttyös felületen/háttér előtt a plasztikus, alatta lévő négyzethálós sávon pedig a síkszerű ábrázolása a festékcseppeknek, mintha egy műszaki rajz lenne, sík leképzése a fenti plasztikusságot sugalló formáknak (146. kép).



147. Tanulmány, mezzotinto, 1973



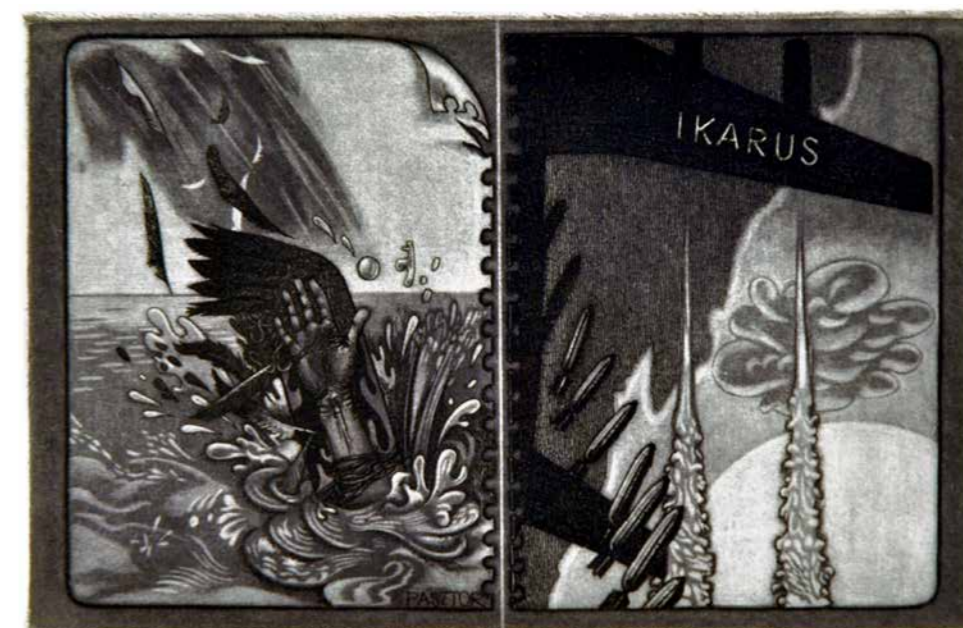
148. Kompozíció, szitanyomat, 1971



149. Két seb, mezzotinto, 1973

Az 1973-as *Két seb* cseppje a vérre utal (149. kép). A fluidum néhol a tenger ábrázolásához is köthető, például az 1974-es *Ikarusz* rézkarcon a zuhanás következtében a tengerből felcsapódó vízcseppek láthatóak (150. kép). Az 1974-es *Ablak* borzolásos technikával készült kompozíciójánál a szürreális jelenetben a tenger tör ki a képkeretből, illetve a keret is cseppfolyóssá válik (84. kép). Az 1967-es *Orchis* kompozíciót is vízcseppek övezik (151. kép). A korábbi *Szent Sebestyén* kettős osztatú grafikának mindkét térfelén megjelennek a nyálkák, a tüdőrontgenen is (83. kép). Váratlan a megjelenése az *Adj esélyt a békének* kompozíció közepén, a Krisztusi alakra emlékeztető Máriára utaló figura kezén váratlanul felcsap (158. kép). A kép szimbolikájából kiindulva talán a könny lehetne a legkézenfekvőbb magyarázat, viszont egészen szokatlan stigmatizálóan a kéznél ábrázolni a könnyeket.

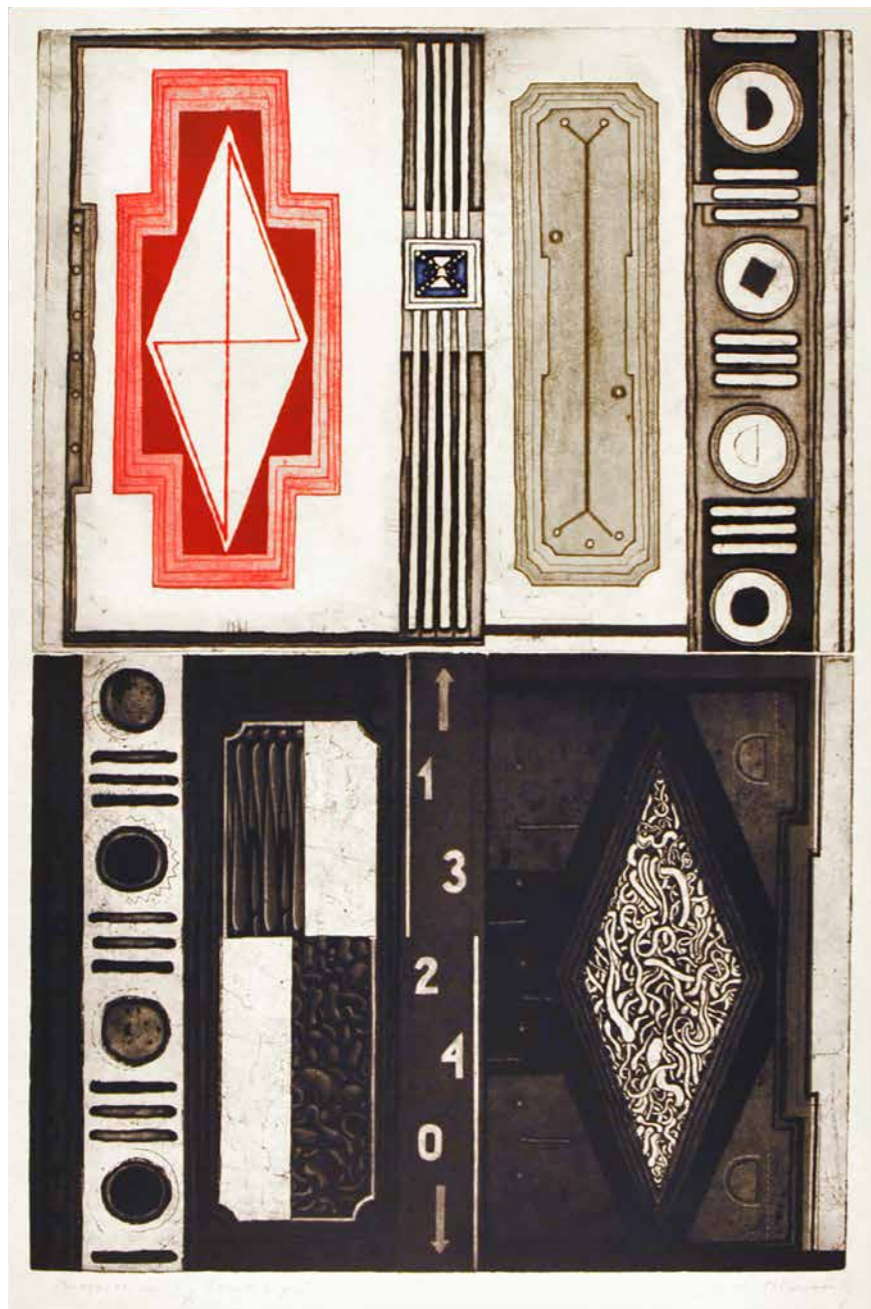
Ezzel szemben a sebnak egy sokkal lehatároltabb jelentése van: mindenféle sérülés, vesztély, halál témájára asszociálhatunk. Van, ahol a seb motívum megjelenése meglehetősen egyértelmű, így például az 1956 című művön, Petőfi ingén (Petőfi Sándor emlékére, 1973 – 81. kép), vagy egy sebesült galambon az *Adj esélyt a békének* című lapon (158. kép). Sokkal



150. Ikarusz, mezzotinto, 1974



151. Orchis, litográfia, 1967



152. Kompozíció V, cinkkarc, 1967

meglepőbb a seb motívuma egy „zenei” grafikai lapon, az 1966-os *Trió* litográfián, 1970-es *Kompozíció* bab-cseppjén, 1967-es négyosztatú *Kompozíció* rombusz-sebvel (51, 169, 152. kép), és *Kompozíció* 1967-es rombusz-fejjel kétosztatú grafikán (64. kép). De a sebforma feltűnik a *Fekete virág* lapjain is (165-166. kép). Nem rögtön szembetűnő módon seb motívumként lehet olvasni a Babits illusztrációk *Vers apostolokról* című 1966-os lapját (48. kép). Kellő távolságból nézve Budapest transzformált térképén a keretelő alapforma és az utcák vonala a sebet és a sebben látható szálakra emlékeztető formát idézik.



153. Cím nélkül (Kompozíció Gagarinnal), transzfernyomat, 1966

Az 1966-os év mint fordulópont

Pásztor pályája 1960-ban az *Élet és Irodalomban* közölt vonalas illusztrációkkal kezdődött, és az 1961-es miskolci grafikai biennálés szereplésével. Néhány szerkezetesebb rajz mellett a korai munkákon még érzékelhető Kondor Béla hatása, bár már van valami csak rá jellemző, egyéni íz is a vonalas rajz és a festői folthatások egyensúlyi megoldásaiban, az idő- és térrétegek kezelésének kiforrottságában. 1964-ben érte el a grafikai megjelenítésben a korai csúcspontot a Petőfi Irodalmi Múzeum pályázatára készített Madách-lapokkal, hogy aztán újabb kísérletekbe fogjon. 1966-os évhez köthető ez a váltás. Ráközelítve Pásztor Gábor pályájának erre a szakaszára, majd az egyes munkákra, azt látjuk, hogy a pop arttal összevethető elemek, megoldások felbukkanására a pályakezdő évek főiskolai, szerkezetes és Kondor befolyását integráló szakaszokat követően kerül sor.

Kiemelkedő szerepénél fogva részletesebben tárgyalom az 1966-os évet néhány kiválasztott művön keresztül. 1966-on belül egy közelebről nem datált négy lapból álló sorozat az első műcsoport (153-156. kép). A Dobrik féle kötetben a műtárgylistában *Cím nélkül* címen szerepel vegyes technika megjelöléssel.⁵⁴ Példa nélkül áll az oeuvre-ön belül ez a néhány lap, fotótranszfer-szerű megoldással fotók közvetlen felhasználásával létrehozott négy kis montázsról van szó. Ez egy kísérlet a Rauschenberg-féle fotómontázs alkalmazására, magas- és tömegkultúránk válogatott, de esetlegesnek ható képeinek töredékeivel. Itt minden motívum azonos szinten jelenik meg, legyen az egy Botticelli mű vagy a Mickey egér.

⁵⁴ Pásztor Gábor grafikusművész retrospektív kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk.: Dobrik István. Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum 2003. szeptember 11. – október 18.



154. Cím nélkül (Kompozíció rajzfilmfigurával), transzferyomat, 1966



155. Cím nélkül (Kompozíció Botticelli Vénuszával), transzferyomat, 1966



156. Cím nélkül (Kompozíció Michelangelo Piétájával), transzferyomat, 1966

A kompozíció egymás mellé sorolja az egyműnek ható elemeket, nincs középpont, kiemelés, hierarchia, különösebb tekintet vezető szerkezeti elem, a kompozíció megelégszik a képek felsorolásával, a közel azonos méretű kivágatok összeillesztésével, egymásra montírozásával. Azonos méretben, hasonló téglalap formához illeszkedő elrendezésben jelennek meg a képtörödékek, csaknem teljesen kitöltik a rendelkezésre álló teret. Az első kompozíció úrhajóst, Madonnát gyermekével, repülők képét, zigóta szerű formát, saját grafikájának részleteit montírozza egy képpé (153. kép). Hasonlóan számos elem szerepel a többi lapon is, a *Háború* című saját grafika részletei, és a repülők motívuma minden esetben, a szövegek/betűk, számok, feliratok többször is (Vö. 133. kép). Két képen azonos kompozicionális helyen megjelenik az 1956-os grafikáról ismert kapun keresztül kitoluló belsősegekre emlékeztető „tésztafolyam”, hírességek fotói és művészeti „közhelyek” – kulturális emlékek így Botticelli *Vénusz születése* és Michelangelo Vatikáni *Piétája* (155, 156. kép). Ugyan ennek a kísérletnek, keresésnek nincs folytatása, a képek mégis valamiképp kiemelt szerepet játszhattak az útkeresésben, mert utólag Pásztor a 2000-es években (2002 az utolsó feltüntetett évszám az életrajzban) elkészített portfóliójába beillesztette ezeket is *Kompozíció* címmel. Több ilyen összefűzött, A4 nagyságú füzet készült műveinek reprodukcióival. Ezt az anyagot gondosan összeválogatta meghatározott motívikus és gondolati sorok felállításával. Ezekből az összeállításokból bizonyos típusú művek keletkezéstörténetének vagy fejlődéstörténetének ívét is felfejthetjük egyfajta retrospektív olvasat felől.

1966-ban szerepelt a *Mű* című és több *Kompozíció* című munkájával a legendás, „cenzúrázatlan”, belső szakmai zsűri által beavogatott, ezért szokatlanul sokféle kortárs törekvést bemutató Stúdió 66 kiállításon, ahol díjat is kapott munkáiért. A kiállítást rendező Bolgár Kálmán a formalizmus vádját a fiatalok korszerűsége való törekvésével hárítja el, követke-

zőképp magyarázza a kiállításon tapasztalható stílus-pluralizmust: „A fiatal alkotók ugyanis legjobb meggyőződésük alapján különböző módszerekkel, formai rendszerekkel fejezik ki magukat és ezáltal korukat.”⁵⁵ Kénytelen a kiállítók jóindulatával érvelni, hogy biztosítson mindenkit afelől, hogy a fiatal alkotók nem aknázzák alá a szocialista esztétika értékeit. A *Mű* litografált lapján a sötét tónusú háttérből világlik ki két-két sejtelmes figura, alakzat, az „átmenetinek” tekinthető kompozíció épp a második páros 90 fokos elforgatásával éri el a montázs-szerű hatást (50. kép). A bolgár utazás nyomán korábban már több grafikán is a tengerparti képeken felbukkanó cirill betűk itt már nem a valós térben elhelyezett (nők fürdőzőhelyére utaló) feliratként jelennek meg, sokkal inkább absztrakt jelek. A kompozíciós- és tagolóelemként megjelenő sráfozások és a szöveg szerepeltetése mellett nem feltétlen egy kifejezetten pop montázs-kompozíció megjelenésére asszociálunk, itt a képi elemek és a kompozíció sem töri át egyértelműen a szürrealizmus formavilágát. A szürrealizmus képzettársításai, atmoszférája és hangulati tónusa – még a pop elemek dominanciája mellett is – gyakori jellemzője marad Pásztor korabeli grafikáinak. Átmenetként tekinthető a látvány ilyen megfogalmazása, ahogy számos későbbi esetben is, amikor pophoz köthető megoldással találkozunk.

A *mű* semmit nem tár elénk egyértelműen, csak sejteti a testi és a szellemi, lelki párba állítását. Két elkülönülő szféra amely egymásra vonatkozik, egymásra vetül. Az álló nő-motívuma a kompozíció bal oldalán több gyöngyöző mell vagy tojás (elrendezésük a tyúk petefészkekben elhelyezkedő tojássárgák morfológiáját idézi, ami a korabeli falusi tyúkbontás mellett mindennapi látványnak számított) formájával egy máshol is felbukkanó „vándormotívumma” válik, önidézetté, ami az anyagosság és a termékenység allúzióit kelti fel bennünk. A másik, jobboldali „páros” fekvő állásban látható drapériás „női figurájáról” viszont Ország Lili 1950-es évek óta használt fátyolos figuráira asszociálunk (a drapériák motívuma majd még a hetvenes években újra feltűnik Orzágnál). Számos további felfejthetetlen motívummal találkozunk a képen, a kép mint látomás, mint enigma jelenik meg a sok részben stilizált és részben realista/naturalista részlet ellenére. A baloldali páros „férfi alakja” is ilyen. A kompozíció tengelyének közelében elhelyezett, belsősegeivel együtt megjelenő báb- vagy múmia-szerű emberi figura testén mintha átlátnánk, mintha felhasadt volna. A jobb oldali fekvő állású figura stilizált férfi párja viszont madárszerű alakként, szárnyal tűnik fel, szintén a mellkasán felhasított sebbel.

Nem csak a fátyolos nő motívuma az egyedüli jellegzetesség, amivel kapcsolatban Ország Lili művészete idéződhethet bennünk, bár ez talán a legszuggesztívebb vizuális kapcsolat. Ország Lili motívumisméltelése, montázs-szerű festmény építkezései, különösen amikor nem a fotómontázsok nyelvét használja, valamint az ismétlődő ikonszerű figurák szintén felidézhetik az ő képeiről már ismerősnek ható elemeket. Ahogy a felületet elárasztó tézta-szerű alakzatok az áramkörök/labirintusok szövedéke párhuzamként hat. Ország 1963-ban már gyakran él montírozás-szerű szerkesztéssel, ám míg ő a sokaságot, a tömeget, a vonulást, vagy a mozgást teszi érzékletessé, a Pásztor művek dinamikája a legtöbb esetben statikus, kimerevített. Viszont a jelszerűség irányába mindketten elmozdulnak. A motívumisméltelés hatvanas években teljesen általános és van néhány motívum, ami nem csak kettőjük munkásságában közös (1969 kártyák,

55 Bolgár Kálmán: [Bevezető] In: Stúdió 66. A Fiatal Művészek Stúdiójának VI. kiállítása. Kiállítása katalógus. Budapest, 1966, 3.



157. Ki ma csendes, gonosz vagy gyáva, mezzotinto, 1974

Ikarosz 1975 – 150. kép). Ország ikonos és írásos képei már korábban jelen vannak, de a lakneri betűhasználatához közelebb áll Pásztoré, ahol kulturális vagy mágikus utalások helyett inkább plakátszerű jelszavakként érvényesülnek, vagy a mindennapok velejárlaként jelennek meg a feliratok.

A *Stúdió 66* kiállításon nem csak zsüriként, festőként is szerepelt Lakner László *Menekülő* című asszsemblázsal kombinált képével, ahol a valós tárgyak figurális képbe való applikálása mellett megjelentek a festményen a számok és a betűk mint képi elemek. A mű aztán belekerült Németh Lajos 1968-as opuszába, a *Modern magyar művészet* záró műveként.⁵⁶ A festő utólagos értékelése szerint az akkori élményei, társtalansága, félelmei sokkal inkább meghatározták a kép hangulatát, mint a tíz évvel korábban megtörtént forradalomra való utalás, amit a kortársak, az értelmezők beleláttak, beleéreztek.⁵⁷ Lakner zsűrizése mellett például Major János 1962-es nehezen definiálható, töredékes, ugyanakkor részletgazdag naturalista *Tanulmánya* is bekerülhetett a válogatásba.

1966 volt a Petőfi Irodalmi Múzeum által meghirdetett Babits-pályázat éve is. A Babits versekhez készített grafikai lapok már határozottan magukon viselik a pop art jegyeket. Babits gondolati lírája, háborúellenes költeményei közel álltak Pásztorhoz és elég szabadságot kapott nem csak a szövegek kiválasztásában, de „értelmezésében” is. Babits gondolati lírájára Pásztor „gondolati grafikái” válaszolnak. Pásztor erről így számol be Frank Jánosnak: „Babits ... közelebb állt hozzám. Megértettem, hogy ő saját, zártnak vélt világában általános emberi problémákat feszeget... Amikor (a grafikus) a költővel azonos problémákról beszél, akkor a vershez hozzá tudja fűzni a saját gondolatait.”⁵⁸

Fortissimo, *Esős nyár*, *Mindenek szerelme*, *1918* és *Vers, apostolokhoz* című Babits versekhez készítette el litográf technikával kiállítási lapjait, mely technika alkalmas volt a fekete-fehér kérérlhetetlen kontrasztjait meglágyítani (44-48. képek).⁵⁹ A versekben előforduló motívikát összevetve a grafikai lapok nyelvével, leginkább az indulatokban, energiákban találhatunk párhuzamot. A lapok motívumrendszere sűrű szövésű, egy-egy lap vizuálisan már-már túltelített. Nem hiába írja Frank, hogy Pásztor a kompozíció nagymestere, sikerült az alkotónak megkomponálnia kiegyensúlyozott képszerkesztésű darabokat. Ezeket a lapokat Pásztor már igazán sajátjának érezte. Alapvetően a kritika is jól fogadta, bár ennek ellenére volt aki túlbuzjándzónak látta ezeket a lapokat, vagy épp a motívumok bizarrságát emelte ki.⁶⁰ Míg Pásztor későbbi, az ettől teljesen eltérő grafikai nyelvét bíráló kritikusi recepciójukban ezt a korszakot, formanyelvet kérhették rajta számon. Pásztor 1974-ben még egyszer visszatér Babits *Fortissimo*jához: *Ki ma csendes, gonosz vagy gyáva* címmel a beszélő kezek motívumával jeleníti meg a költeményt, háttérben az agy formájú atombombafelhővel, a kompozíció alján egy áldozat letakart arcáról készült felvételek egy filmcsíkon, az alatt kockáspapír (milliméterpapír?) sáv húzódik (157. kép).

56 Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1968.

57 *Stúdió '66-67*. Szerk.: Csanádi-Bognár Szilvia. Ernst Múzeum, Budapest, 2006. 45.

58 Frank János: *Pásztor Gábornál*. Élet és Irodalom, 1968/3, január 20., 8.

59 *Babits Mihály legjobb verseinek illusztrációi*. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1966. december 17-től. Rendező: Sára Péter.

60 „Pásztor Gábor a fekete-fehér ellentéteiben drámai, de motívumanyagában eléggé bizarr litográfiai közül ki kell emelni a »Vers, apostolokról«-t.” Vayerné Zibolen Ágnes: Babits-illusztrációk. *Művészet*, 1967/2, 23.

Szintén ebben az évben készült *Kompozíció* címmel, néha *Trio* címmel – a bal felső sorban olvasható kottacím alapján – számon tartott mű szerepelt például az 1967-es Fiatal Művészek Párizsi Biennáléján (51. kép). Ezzel a litográf lappal nyerte el Párizsban a díjat. A HOMO és a VISION szavak ugyanúgy részei, mint a lépcsőzetesen elhelyezett fejek, a kotta, a kompozíció közepén semmilyen értelmes szót nem kirajzoló betűk tucatja, felette a „BB” monogram, szintén a közép részen fotókockák, különböző képszelvények mögül fel-tároló légcsavarok, gépi elemek, mintha a karosszéria mögé tekinthetnénk, máshol biomorfabb jellegű formák tárulkoznak fel, a középső részen lebegve áthúzódik egy drapériadarab, rajta szintén „B” betű, mely mintha egy seb-szerű részből fejlene ki. Az egész kompozíció úgy jelenik meg, mintha nem egy képvers, de egy képkotta lenne, ami akár le is játszható. Vizuálisan annyit olvashatunk ki, hogy elképzelhető egy mérsékeltén repetitív darab improvizációjához kiindulópontként. Lassan, szélesen, áradóan előadandó zene, a largo tempójelzés erre utal.

Sűrű elbeszélés – sűrű kompozíció

A töredékesség, a látszólag össze nem illő sok részlet, egyfajta „sűrű narratíva” jellemzi ezeket az 1966 és 1969 között készült képeket, amelyek a legkézenfekvőbb módon kapcsolódnak a pop art jelenségeihez. Miklós Pál néhány korabeli általánosító megjegyzése a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett, 1968-as *Mai magyar grafika* kiállítás kapcsán – ahol Pásztor is szerepelt munkáival –, érdekes megfontolásokkal szolgál Pásztor képépítkezésének vonatkozásában is.⁶¹ Miklós egyenesen sématorésről beszél, konkrétan a „sémafeloldás” fordulatot használja a modern grafikában. Levezeti, hogy a klasszikus tematika sémáit miként feszíti szét az a mindennapi vizuális élményvilág, ami a jelképekkel, belső képekkel, emlékekkel, asszociációkkal együtt jelenik meg a képeken, illetve a külső képeket hogy itatja át belső képekkel az alkotó. Szövegében a képi építkezés asszociációs modelljét vázolja. Együtt van jelen „az ilyen típusú képen a valóságosnak ábrázolt tárgy ... a politikai és morális jelképekkel és a pszichikumot kifejező emlékképekkel”.⁶² Modern mitológiára hivatkozik. Ez a fordulat nem csak a pop art modern mitológiáit idézi fel bennünk, de eszünkbe juthat Roland Barthes 1954-56 között megírt, 1957-ben kiadott esszégyűjteménye, a *Mitológiák* is.⁶³ Barthes hétköznapi mítoszokról beszél, az ő megközelítése túlnyomórészt kritikai, inkább leleplezi a természetesnek feltüntetett, valójában történelmileg kialakult hamis látszaton nyugvó jelenségeket. Egészen addig megy következtetésében, hogy a mítoszt mint nyelvet tételezi, a mindennapi jelenségeket szemiotikai megközelítésben vizsgálja. Miklós Pál a grafika szemiotikájára irányítja figyelmünket. Mindeközben nem fejt fel, pusztán regisztrálja a mindennapi látszatokat átszínező szubjektív jelenségeket a grafikában, ahol minden „az ember belső világán átszűrve jelenik meg”. Mindez a kompozíciók szervezésében érhető tetten. Emellett kiemeli a munkák grammatikai potenciálját, észreveszi a hatvanas és a hetvenes évek fordulóján a kortárs grafika kompozícióinak a szemiotikai/szemantikai vonatkozásait, abban az értelemben, ahogy az alkotó a képelemet

61 Miklós Pál: *Mai magyar grafika. Élet és Irodalom*, 1968/11, március 16., 7.

62 Uo.

63 Roland Barthes: *Mitológiák*. (1957) Magvető, Budapest, 1983.

szervezi. Ugyan recenziójában nem tér ki rá, de a kompozicionális elemek tekintetében felismerhető egyfajta montázs-szemlélet, mintha kifejezetten a montázsként működő grafikai építkezésre koncentrálna értékelésében. Némileg teoretikus túlzásnak érezhetjük a terminushasználatát, amikor szóalkotásról, jelentésegységek elrendezéséről beszél. A modell alkalmazása, bármilyen radikálisnak tűnhet általánosítása, mégis hatékony megközelítési módnak bizonyulhat, amennyiben képi elemcsoportok montázsaival állunk szemben. Az megállapítható, hogy Barthes vállalkozását és Miklós Pál rövid, de annál velősebb észrevételeit azonos összetettség-tudat vagy komplexitás-érzékenység hajtja. Barthes ezt így ragadta meg az említett kötet bevezetőjében: „én egész valómmal át akarom élni korunk ellentmondását”.

Ez a megközelítés visszhangozhat bennünk, amennyiben Pásztor „sűrű kompozícióira” tekintünk, amelyek az 1966-os évben jelennek meg, és 1969-ig jellemzik a művek egyik körét. Ha az 1969-es *Adj esélyt a békének* című litográfia kompozícióját vizsgáljuk meg közelebbről, a kép bal alsó sarkában a halottak sorát látjuk, altestükön sűrűn redőző drapéria, fejük részben sorszámokkal kitakarva, ezeken a bilétákon mintha belsőségek kupaca (belek?) jelennének meg (158. kép). Az elkerítő szalagokra emlékeztető elemek diagonálisan osztják ketté a kompozíciót. Vonalukat egy kéz törli meg és egy kitátott (szörny)szájban repkedő rovarok sokasága, rovartani atlaszba illő ízeltlábak és szárnyak ábrázolása mellett. Ezen a felületen mintha fluidumok is felcsapnának. A másik térfél központjában egy emberi alak, szintén kitakart fejjel, arccal, az *orante* (imádkozó) kéztartásra emlékeztető mozdulattal széttárt kezekkel, miközben szívét hét tör járja át. A többi részlet realiztikus ábrázolása mellett a hét tör stilizáltan, sugaras elrendezésben jelenik meg, ahogy az alak jobb keze körüli folyékony cseppek is inkább stilizáltak. A fej helyén egy ismert jel áll. A béke egyezményes jele, a nukleáris leszerelés kampányához köthetően vált általános szimbólummá, és 1958-ból, Gerald Holtom grafikustól származik. A jelkép ugyan megjelenésétől kezdve máig nem veszített jelentéséből, de az atomsorompó-egyezmény 1968-as felvetésével, ha lehet ilyet állítani, azokban az években még aktuálisabbá vált. Hagyományosan a keresztény szimbolikában Szűz Mária szívét járja át hét tör. A Piéta kompozícióját idéző beállítással viszont a *Mater Dolorosa* bibliai motívuma a fiát (emberiséget, vagy itt a békét) sirató anya fájdalmát idézi fel, ölében egy sebesült galambbal a Hétfájdalmú Szűz jelképét kontaminálja. A galamb mint békejelkép művészeti megfogalmazásban Picasso által vált ismertté. Ő készítette az 1949-es Párizsi Béke Világtanács emblémáját. A képet mindkét oldalon felkiáltójel-pár fogja keretbe. A „háatteret” kitöltik a nehezen kivehető sötét foltok, a Hyeronimus Boscht idéző rémtől kezdve a rovargyűjtemény mintázatát követő részletekig. A kép közepén egy roncsolt, rovarok által épp elfogyasztott pillangó. Hagyományosan lélekszimbólum, amely nem csak a lélek fejlődését, de a feltámadást is jelképezheti. Bár köznapi értelemben a szépséggel, szárnyalással és a szabadsággal valamint a metamorfózissal is összefüggésbe hozható. Amennyiben sorra beazonosítottuk az elemeket, talán elhagyható a szintaktikai felfűzése a feltételezett összefüggésrendszer mellett. Pásztor fontosabbnak tartotta a keletkező benyomást, amit a mű kelt a szemlélőben, mint a képek lefordítását, a motívumok kidolgozásával és a kép megkomponálásával az alkotó mégis a részletek felett való elidőzésre és a képelemek beazonosítására ösztönöz.



158. Adj esélyt a békének, litográfia, 1969

Az üres kompozíció felé

1976-os kísérlete, kitérője sem nélkülözi a popos nyelvezet jellegzetességeit, ahol a több színben lehúzott nyomatok színvariációi sorozatában gondolkodik az alkotó. Ennél a műcsoportnál a felületeket nagyméretű, korlátozott számú motívum tölti ki. A fej- vagy maszk-szerű kornissi motívum is felbukkan a kétszátú munkákban, majd ez a struktúra marad, csak a motívumok cserélődnek: biomorf jelek töltik ki a két térfelet (64, 65-66. kép). Ugyanekkor a négyosztatú műveken megjelennek a sematikus biomorf formák: tojás, bábú, kerék – apróbb kiegészítő jelek társaságában. A négyosztatú művek másik csoportján geometrikusabb formák tűnnek fel: a pengére, résre, valamint rombuszformáig leegyszerűsített sebnyílásra redukálódik a grafikai nyelv, egyedül a rombuszból kitüremkedő belsőségek formái oldják a kompozíció szigorú geometriáját. Ezek a lapok szisztematikusan előkészítik a hetvenes évek jelszerű, a kiüresedés felé mutató reduktív grafika felé az utat.

A hetvenes évekre a kompozíciók is levegősebbek lesznek, a képi elemek száma pedig jelentősen lecsökken, gyakran jelszerű megoldásokkal találkozunk, nem csak a *Jelek* vagy *Kompozíció* címet viselő kompozíciókban, az 1973-as *Texturához* (134. kép) vezető úton a képek szinte kiürülnek. A sűrű kompozíció eljut az üres kompozícióig. Feltűnnek a már csak faktúrát tartalmazó kompozíciók. Majd újból utalásokkal teli képekkel találkozunk a hetvenes évek további szakaszában, viszont semlegesebb, hűvösebb megfogalmazás jellemzi ezeket a munkákat. Az 1974-es *Ablak* (84. kép) kompozícióján az agy formájú atomfelhő pozitív és negatív képe tűnik fel, egy gazdagon profilozott timpanonos ablakkeretből csordul ki a tenger, egy ember nélküli valóság, atomkatasztrófa után, ahol csak az épületplasztikán ismétlődő maszk-szerű arcok tűnnek fel mint az emberit megidézendő képi elemek.

További kérdések

Számos szempontból az életmű feldolgozása tartogat további kihívásokat, ilyen például Pásztor sajátos pozíciójának a vizsgálata, valamint a mozgástéré, ami számára biztosítva volt a diploma megszerzése után. Ék Sándor szerepe lett volna őt orientálni, szakmailag felügyelni, vajon ez megtörtént-e, továbbá a megbízások, munkalehetőség, kiállítás-lehetőségek ezt miképp szolgálták? Mi határozta meg, hogy hova utazhat, hova jutnak el a művei, milyen műveket fogadnak el tőle kiállításra, milyen műveket Képcsarnoki beadásra.⁶⁴ Úgy tűnik, nagy szabadságot élvezett az illusztrációk területén, ezt tanúsítja a Babits-lapok sikere mellett az Élet és Irodalommal kialakult hosszútávú együttműködés, majd az Európa Kiadóval, ahol elkészülhettek a szövegekhez, történetekhez nem túl szorosan kapcsolódó, inkább amolyan sűrítmény-szerű grafikai lapjai. Érdekes lenne megvizsgálni a művész pályáját a recepció függvényében, összevetni az elakadásokkal, az újabb kísérletekkel. 1971-ben két művével jelenik meg Velencében (*Kompozíció I.*, *Kompozíció II.*, a bab formájú munkákból),

64 Egyetlen állami (kétezrelékes) megbízásról tudunk, amit végül mégsem ő kap meg, az özvegy elbeszélése alapján kiderült, hogy a vázlat elkészült, de itt elakadt a munkafolyamat. Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945-1992*. Corvina, Budapest, 2015.

1972-ben a Velencei Biennálén Lakner László és Würtz Ádám társaságában három lappal szerepel a Ca' Pesaroban rendezett grafikai bemutatón. Az 1972-es KKI-kiállítás anyaga már nagyon megosztó, az 1973-as Csók Galériás kiállítását pedig már egyöntetűen értetlenül fogadják. A kiállításkritikák sorából kiderül, hogy minek volt sikere, mit tartanak „pásztorosnak”. Kontha Sándor az 1972-es anyagot így foglalja össze: „a most bemutatott lapjai határozottan meg is különböztetik társaitól. Irányzatukat (a pop-art és op-art ötvözte), mondanivalójukat tekintve egyértelműbbek, pontosabban, kevesebb értelműek ezek a litográfiák – a legutóbbi miskolci grafikai biennálén kiállított Pásztor-művekhez képest is. Az ember legfeljebb csodálkozhat, hogy elvont eszközökkel, formákkal, ábra- sőt címtáblaszerű megoldással hogyan lehet ilyen érzékletesen obszcén hatást kelteni.”⁶⁵ Míg Rózsa Gyula így összegzi stílusosan, amit lát: „A kitűnő művész lapjai a legújabb európai grafikának és festészetnek ahhoz az áramlatához kapcsolódnak, amely a kifinomult vizuális élményeket termő op art, a titokzatos félgondolatokat, félérzelmekeket keltő pop art és némiképp a nonfiguráció ötvözéséből született néhány éve, s amelyet többféle idegen szak kifejezéssel is illethetnénk, de amelyet egyik kifejezés sem jelöl pontosan.”⁶⁶ Míg kiemeli a művész szakmai gondosságát, a művek európai nívóját, elmarasztalja a „keveset mondó” nyelvezetet és Pásztor olajképeit, amelyekkel ugyanazt a csepp-motívumot jeleníti meg, mint grafikáival. Rózsa Gyula az 1973-as Csók Galéria-beli kiállításról már kritikusabb hangon szól.⁶⁷ Pásztor gyengén műveli azt a grafikát, amiben nagyot alkot Keserű Ilona, Lakner László vagy Maurer Dóra, a hajdani Pásztort idézi meg, aki méltó párja lenne ezeknek a művészeknek. A Stúdió kiállításokra és a Babits lapokra hivatkozva egyenesen a grafika megújítójaként említi a másik Pásztort. A pop artot, minimal artot, a külföldi hatást teszi felelőssé azért, ami történt. Pásztor szerinte megragadt a felületnél, a *Balaton* című művet említve rajzkészségének elhagyását kifogásolja, a leegyszerűsített, erősen stilizáló formanyelvvel operáló munkákat egyenesen álitokzatosnak, érzélgősnek, banálisnak, spekulatívnek nevezi, lapos frázisokról és megemésztetlen modorosságról beszél.⁶⁸ Vadas József kritikája is egy másik Pásztorról beszél: „tehetséges ember képeivel állunk szemben. De nem igazi Pásztor művekkel, hanem stílusgyakorlatokkal.”⁶⁹ Azt tartja alapvető problémának, hogy szinte képről-képre változnak a törvények Pásztor új munkáin, feltehetőleg egy egységes képiséget hiányol. Visszamenőleg Pásztor 1972-es kiállítása is megkapja a maga kritikáját, problematikusnak tartja a motívumok felnagyítását, a formátum-kérdést. Milyen mátrixban értelmezhetőek ezek a kritikák, és valójában mire reagáltak értetlenül azok a kritikai megjegyzések, amelyek egyfajta elvárás-rendszernek adnak hangot?

65 Kontha Sándor: Kondor Béla, Melocco Miklós és Pásztor Gábor kiállítása. *Kritika*, 1972/4, 19.

66 Rózsa Gyula: Kondor, Melocco, Pásztor. Bemutató a Dorottya utcai kiállítóteremben. *Népszabadság* 1972/72, március 25., 7.

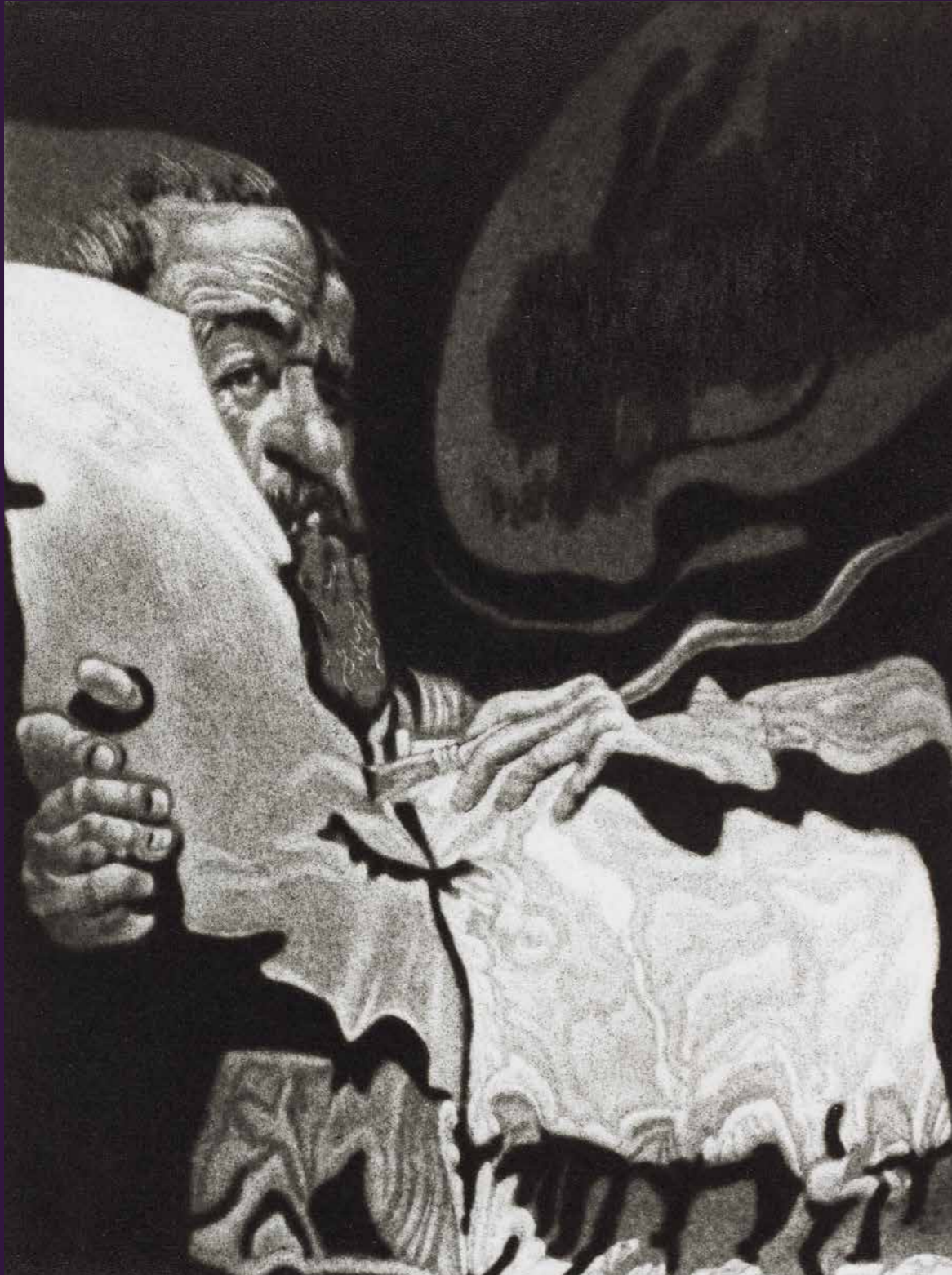
67 Rózsa Gyula: Pásztor Gábor grafikái a Csók Galériában. *Népszabadság*, 1973/262, november 9., 7.

68 Épp a *Balaton* kompozíciójával kapcsolatban és a *Fekete virág* formai megoldásával kapcsolatban felmerülhet az a ki nem fejtett szempont, lehetséges kölcsönhatás, hogy Pásztor felesége Gáspár Irén textiles iparművész korábbi munkáin hasonló motívumokból építkezett.

69 Vadas József: A mumus megszelídítése. *Élet és Irodalom*, 1973/46, november 17., 12.

Záró gondolatok

Ha az európai pop párhuzamok fejtegetése nem vezet el elég messzire, vajon milyen megállapításra juthatunk az „international pop” modell és koncepció mentén? Az európainál fontos a történelmi avantgárdhoz és a valóságához, a politikához valamint a tartalomhoz és az anyaghoz való viszony. Az „international pop” szemlélet szerinti gyakorlat talán egy differenciáltabb megközelítést nyújthat, sokkal rétegzettebbnek tételezi a viszonyt, szinte országokként lebontva az aktuális reakciókat, relációkat, amellyel artikulálták magukat a művészek. A műveket életük kontextusában, ismereteik, kapcsolataik tükrében értelmezi. Talán még ennél is tovább mehetünk, ha egy adott korban, egy adott terület pop arthoz kötődő művészeinek egyes munkáira fókuszálunk/koncentrálunk, egy-egy munkából fejtsük vissza a történetet, a kontextusokat. Egyes esetekben szükségszerű a „close reading”. Közben egy folyamatosan változtatott pozíció biztosíthatja a többnézetűséget, tárgyunk plasztikusságának kibontását. Vajon mik azok a sajátos lokális viszonyok, amelyek mentén saját mikrotörténeteinket kibonthatjuk? És mik azok a szempontok, amelynek segítségével a művész sajátos történetét megragadhatjuk? Fontos szempont lehet a technika és a formátum kérdése is a láthatóság tekintetében. Magyar viszonylatban például a grafika megbecsültségének, rangjának történelmi változásai is befolyásolják egy grafikai életmű láthatóságát, viszont az feltételezhető, hogy a lokális láthatóság, liminális érzékelhetőség kihat a nemzetközi észrevehetőségre is. Azt látjuk, hogy a grafika mint műfaj nem záródik ki a nemzetközi diskurzusból. A maga idejében a munkák tárgyalt csoportja minden jelentősebb magyar és külföldi szemlén jelen volt. Pásztor elképzelésének megvalósulását a korszerűségről, aktualitásról, a minél szélesebb közönséghez eljutó, ható, virális művészetről az intézményes keretek lehetővé is tették. Ha a későbbi nagy hazai összefoglaló, újra értelmező kiállításokra gondolunk, úgy tűnik, az életmű a grafika rezervátumában rekedt, ahogy számos fontos grafikai életmű, holott az 1991-es *Hatvanas évek. Rejtett dimenziók* kiállításon szerepeltették az ő munkáját is Major János és Maurer Dóra grafikáinak társaságában, tehát megkapta a megfelelő képzőművészeti keretezést. Fontos az életmű minél több szempontú bemutatása, hozzáférhetőségének és láthatóságának biztosítása, Pásztor vizuális nyelve ma is érvényes, friss, üdítően hat, a folytonos megújulásra irányuló kísérletező kedve komoly inspirációul szolgálhat nem csupán a grafikusok tág körének.



Tűzbe tett tükrök. Pásztor Gábor grafikáiról.

Pásztor Gábor önarcképein dorés Don Quijote néz el a néző mellett. Egy arcot látunk, viharfelhős tájat, sokezerszeres nagyítású mikroorganizmus embertelen egzaktágával és nagyon is emberi optikával látott és láttatott lángoló látomást, izzó víziót. Minuciózusan megmunkált, káoszt idéző kavargást. A test facsarodik, a lélek gyúródik – vagy a képfelület?

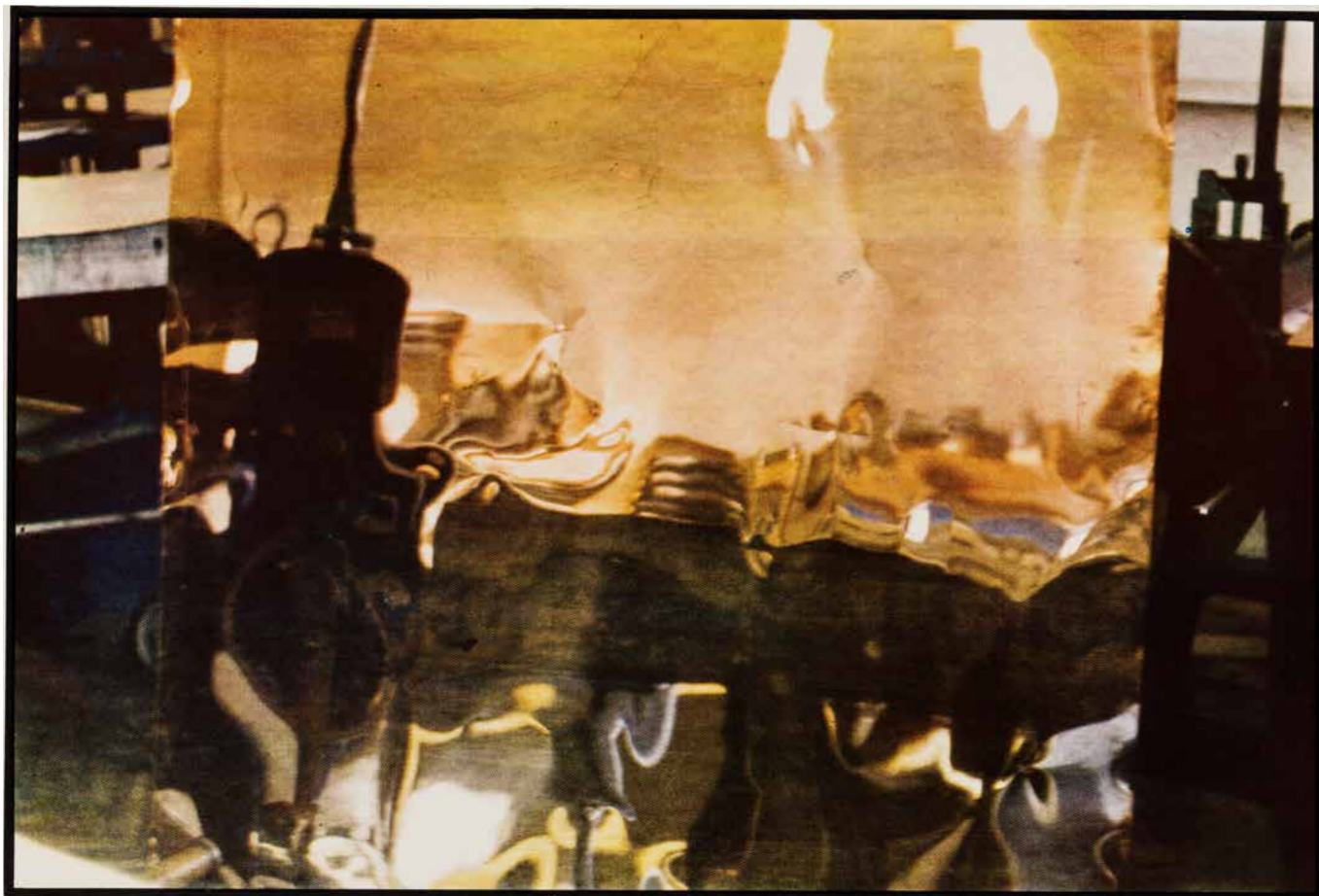
A hatvanas évek szocreál ideológiája a bartóki modellben liberalizálódott, összebékítendő embert a kozmosszal, mikrót a makróval, modernet a népivel, hazát az emberiséggel. A hivatalos eklektikus elképzelés találkozott a folyamatos hajótörés-érzéssel – „a szív örvénylésében” interferáltak. Importált „formai újítások” töltettek meg „haladó, humanista tartalommal”, s e korszerűségkeveréket kevés személyiség kohója olvasztotta vegyületté. Többnyire maradt csupán az egység vágya, a szervesen montázs (az avantgárd utópikus mozzanata nélkül) – morzsákból gyúrt nosztalgia a kenyér után. Az újrafogalmazott hagyomány többértelműsége, a mítoszos motívumok zanzásítása, a berendezkedés az „értékválság” meghaladhatatlannak vélt világában olyan jellemzők, amelyek különös „posztmodern karaktert” kölcsönöznek ennek a korszaknak. A felemás felfutás pátozására példa a Pásztorral sokban rokon költő, Juhász Ferenc göcsörtösen indázó, barokkos mondata Bartók szemérről: „fém-lángokkal és aranygyökerekkel beszótt, napfoltokkal és tarajló robbanás-csápokkal zizegő, a megaláztatás gyémántköszörűjével csiszolt élő szenvedés-kristály”.

Pásztor is megcsinálta a maga Cantata profanáját, ahol a szarvasok agancsai, a fák ágai egybenőve eresztenek gyökeret a levegőbe – az „eresedik az ég roppant szemalja” alkonyati hangulatában. A tenger élménye Bulgáriában és a kecskeméti eget „cirmozó” repülő, az augusztus huszadikái tűzijáték, és az égő vietnami buddhista, Lenin és Krisztus, lepke és gombafelhő képei jelennek meg a 60-as években készült gyönyörű litográfiákon. Buja vegetáció kacsozza össze a modern idők hordalékait, genesis és apokalipszis kerül átfedésbe.

Múltból a mába lépve, mostani munkáit nézve, látható: amíg korábban töredékekből szervezett klasszikus-komoly kompozíciókat, ezek az újabb grafikák – mintha tűzbe vagy vízbe néznénk, lángolnak és örvénylenek – organikus alakulások. Megmaradt a szecessziós burjánzás elementáris erotikája, de „díszlet-jelmez”, korjelző attribútumok nélkül, s megszűnt az illusztratív jelleg is. Az anyaghoz, a teremtett világhoz, a kezdethez, „a létezés szívéhez” (Paul Klee) kerülünk itt közel. Az eleven forma alakulása önmagából; erről szólnak a képek, a gomolygó cigarettafüst és a csiszolt achát- vagy jáspislemes időtlenségével, minden elváráson túli őszinteséggel – rembrandtos méltósággal.

Tudatunkat esetleg élménykapcsolatok mintázzák. Civilizációnk a montázsban fejezi ki önmagát, melynek lényege a diszkontinuitás, a megemésztetlen világ visszaadása, a kapcsolatok hiányának elfogadása. Szervező elve a véletlen. Ha ólmot öntünk, ott is a véletlen rajzol, csak meleg és súlyos, tapintható anyagi jelenléttel. Pásztor lapjain lüktet, történik a matéria – vagyis él. A konfliktus nem a dolgok közti távolság szellemi feszültsége, hanem tényleges találkozásukból, konfrontációjukból adódik: például olaj és víz konfigurációja a litográfkövön. Aki már látott maratás vagy nyomtatás után terpentinnel kimosott litókövet, az érti a mesterségnek ezt a misztikus inspirációját, tudja, hogy a szellem az „anyag lidérce”.

Az érzékelés történetét a technika írja. A látható kép tökéletessége kompromittálódott. Füst Milán a *Látomás és indulat a művészetben* című kötetben elmélkedik „a torz iránti



160. Műterem VI. szitanyomat, 1987

hajlamunk eredetéről”. Nem tudhatott még Naum June Paik magyarázó erejű gesztusáról, a mágnessel torzított tv-képről. S ha az elektronikus képen át nézünk a régi jó manuális médiumokra, gondoljunk az anamorfikus képre! Optimális, külső szemszögből – Pásztor rajzait nézve – megszólal az anti-Leonardo: nem ember-lény-alakzatot látok a fal repedéseiben, salétromfoltjaiban, az ég felhőiben, hanem úgy tetszik, az ember képe „felhősődik”. Narkisszosz olajfoltos tócsába néz. S nem kell menni a Vidámparkba, kísértet-kastély a világ. Az efemer látvány: széltől kuszáit függőyminta, homokba karcolt ábra, vagy a hullámzó víztükörkép borzongása. Ugyanaz, mint a „keresztmetszet”: egy fa évgyűrűi, térképek amőba alakú szintvonalai, csiszolt márványlap erezte, liliomszirom, égő papír szenesedő széle vagy olvadó hó.

Az ember a munka közben ismer magára, a kép szoros értelmében is, mikor például tükröződik a felpolírozott rézlemezen. (S akár abban is, ahogy a közelségtől a lehelet kicsapódó párája homályossá idealizálja az arcot.) De fontosabb az anyag előkészítésének csendes rítusa, mondjuk, a gonddal kihegyezett ceruza (asztalterítés ünnepkor), a kezdet szent tisztasága, az üres papír biztatása. (Gábor mesélte: vidéki város tanácsa grafikusokat hívott meg, rézkarc-megbízás ügyében, megbeszélésre. Fehér papírlapokkal beterített szobán kellett keresztülmenniük a tárgyalóba. Visszafelé egyikük lehajolt megfordítani, látták: nyomatok... Marad tehát a műterem magánya, az igényes munka öröme, az intim történet, a művészet reménytelen szerelme.) A mindennapos újakezdés: a grafikus előkészíti az alapot a rajzhoz, a követ, rézlemez – ahogyan a nászhoz megágyaznak, kisimítva a lepedő ráncait. A lap-



161. Műterem I. szitanyomat, 1983

ra-csiszoláskor a két kő között felhabosodik a homok, végtelen, egymásba íródó nyolcasokat rajzol a mozdulat, a nosztalgia „zsinórírása”, egy tágasabb idő „vízjelé”, ahogy Gábor édesapja locsolta udvarukban az elgereblyézett sárga homokot.

Talán Tarkovszkij szorgalmasan öntözött „japán-fájától” nem látjuk az erdőt? Klee fa-hasonlatára is hivatkozhatunk, hogy a gyökér és lombzat szimmetriáját számon kérni képtelenség, mert a pocsolyában a lomb hiányát kéne látnunk (egy „naturalista tükröződélmélet” szerint). Meglehet, a ma művésze múlt-jövő kapcsolat nélküli, két végén visszametszett torzó-törzs. A teljesség vágya örült-ellentmondásosan, s mert képekben, hát képletesen, de mégis utat keres magának (mint József Attila szappanosvize) – a belső világ akar külsővé válni.

Pásztor Gábor munkáiban elemi, ősemberi, kataklizmatikus erők dolgoznak. Figurái ebben az erőterben (mely feltételezi a mocsarasodó környezet törvényeit) folyó „iszapbirkózás” hősei. Egymásba oldódó kontrasztokban, a kávéba keveredő tej természetességével „felületi hullámzasként” tengermélyi Laokoón-küzdelem jelenik meg Pásztor lapjain, láva-látomás és kihülő indulat kettősségében. Egy influenzás álom vegetatív víziójában e. e. cummings (éggel teljes) tükörcserepei olvastódnak össze, a sejtelmes sejtvilág természeti rendjét követve, csillagtávól a magazinkultúra kalandjaitól.

Kortárs, 1988/8, 146-147.



A Műteremben – Pásztor Gáborról

*Az életet csak hátratekintve lehet megérteni,
de élni előre nézve kell.*

Sören Kierkegaard

Édesapám műtermében, képeit rendezem. Csak néhányszor voltam itt halála előtt. Tulajdonképpen keveset láttam és tudok munkásságáról. Most jövök rá, bár festőrestaurátor vagyok, szégyenszemre nem tudom megkülönböztetni a rézmetszetet a rézkarctól vagy az akvatintától.

Egy fajta misztika és cigarettafüst övezte alkotó tevékenységét, és munkahelyei a Kisképzős a Főiskola is szent, templom szerű, mitikus helyeknek tünnek sokáig számomra.

Bár kinézetre hasonlítunk, sok tekintetben különbözünk. Ő nagyon szerette az állatokat a természetet. Első rajzait is az udvar baromfiáról készítette a kerti illemhely falára karcolva. Egy bagoly fiókat nevelgetett titokban a házuk padlásán, amíg szülei meg nem tudták. Én, városi gyerekként félttem a magas fütől, az állatoktól, a bogaraktól. Azért, hogy közelebb kerüljek a természethez, pedagógiai okokból, lepkéket kezdtünk gyűjteni az egyik nyári szünidő alatt. A képei között több helyen is feltűnnek gyűjteményünk darabjai. Még ma is tudom a legtöbb európai lepke nevét, mikor és hol lelhetőek fel. A *minta felismerés és megkülönböztetés* is napi szinten része a munkámnak. Állítólag ez az egyik legfontosabb evolúciós tulajdonsága a homo sapiensnek.

Ritkán próbált nevelő szándékkal irányítani, viszont amikor a pályaválasztáshoz értem határozottan azt mondta: „Inkább tanulj restaurátornak mint művésznek! Ott megtanulod a kép készítés technológiáját, s ha van tehetséged úgyis művésszé válhatsz!”

Szívbetegsége miatt, 2004 után, úgy tűnt soha többé nem tud olyan fizikai tevékenységet végezni, ami a nyomdai folyamatok, például egy litográfia elkészítésénél szükséges. Depresszió kerítette hatalmába és sokáig egy vonalat sem rajzolt. Hónapokig tartott míg rá tudtam venni, hogy egy laptopon, komputer-grafikai kísérleteket végezzen. Attól kezdve egy svéd nyelvű Photoshop programmal dolgozott, 2005-től szinte haláláig, naponta, több órán keresztül. Amikor felajánlottam, hogy lefordítom a használati utasítást ő tiltakozott, s azt mondta, hogy így sokkal izgalmasabb, misztikusabb, mert szinte minden nap új egészen meglepő dolgokat talál a felfedező útja során. A művek kompozíció-, technika-, nagyság szerinti rendszerezése remekül megy a műteremben a hagyományos technikával készült képek esetén. A komputer grafikáknál fel kell adnom ezt a módszert, mert nincs két egyforma a több száz kinyomtatott mű között.

A műteremben állva Paul Auster és Wayne Wang *A Füst (The smoke 1995)* című filmjének jelenete jut eszembe. A példázat, ahol a síbajnok apát elviszi egy lavina, s fia, felnőttként, síelés közben, a hó alatt rátalál egy jégbefagyott emberre. Mikor közelebb hajol hozzá, akkor veszi észre, hogy saját maga tekint vissza önmagára a jég alól, azaz hogy rátalált édesapjára.

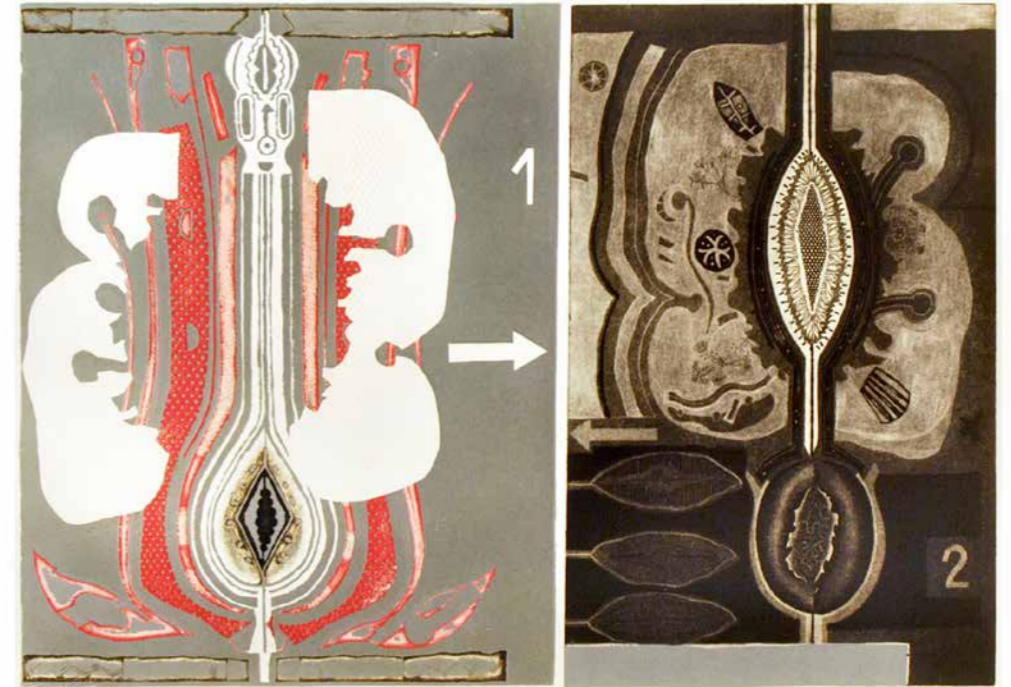
A „keretes szerkezet” kedvéért egy másik *filozófus* reménnyel teli idézetével zárom soraimat. Húgom kisfia az elmúlás kapcsán hallott a reinkarnációról. Édesanyjához fordulva ezt kérdezte: „Mama ha én újra születek, ugye ti lesztek újra a szüleim?” Én is ebben reménykedek.

Örebro, 2024. április 12.

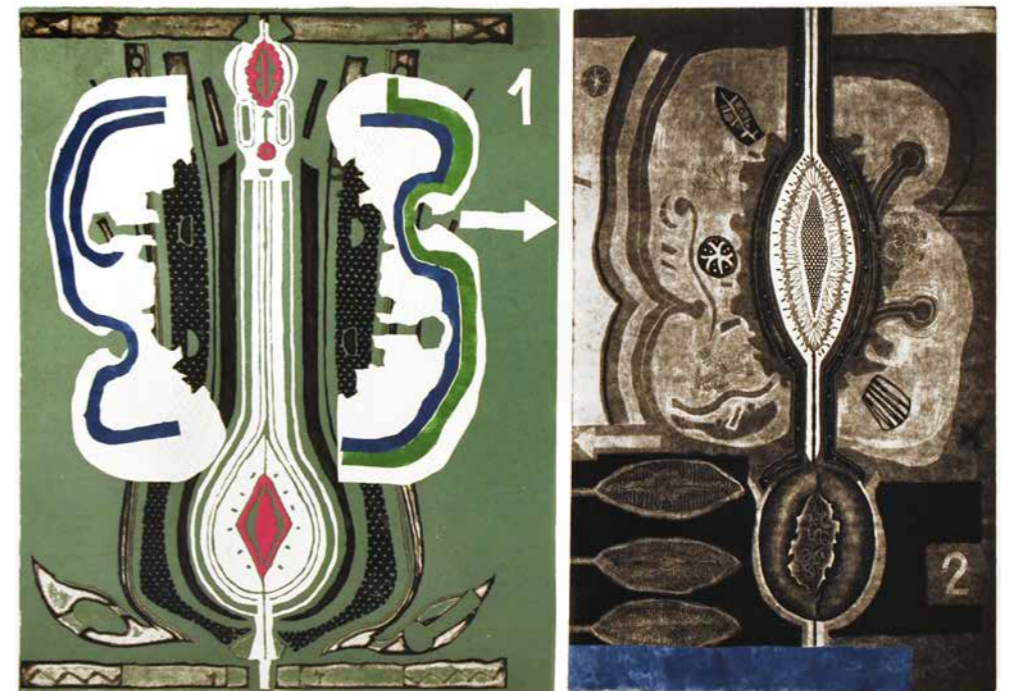




164. Kondor Béla emlékére, mezzotinto, 1973



165. Fekete virágok, színvariáció, cinkkarc, 1968



166. Fekete virágok, színvariáció, cinkkarc, 1968



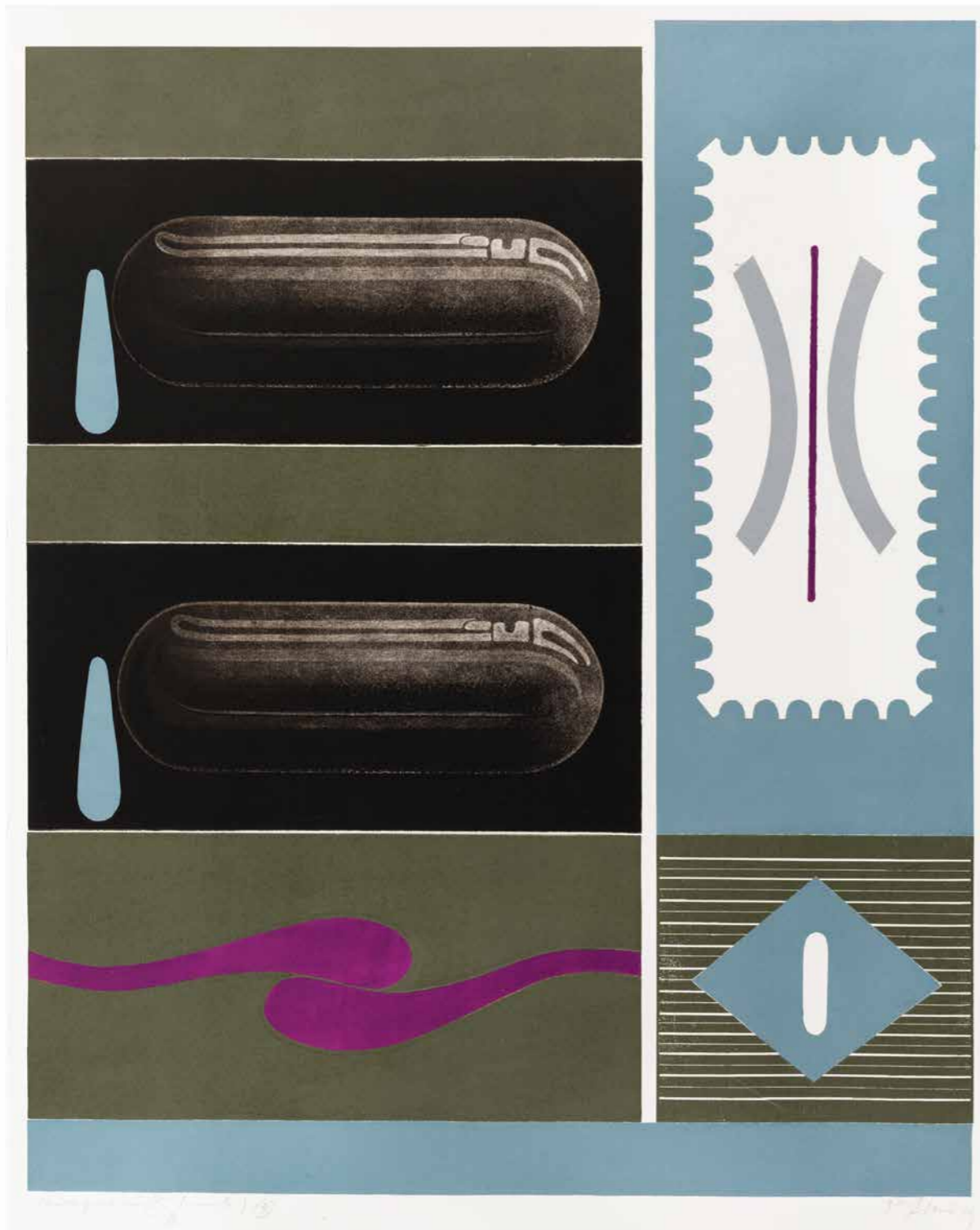
167. Kompozíció (Légy, színvariáció), litográfia, 1970



168. Kompozíció (Légy, színvariáció), litográfia, 1970



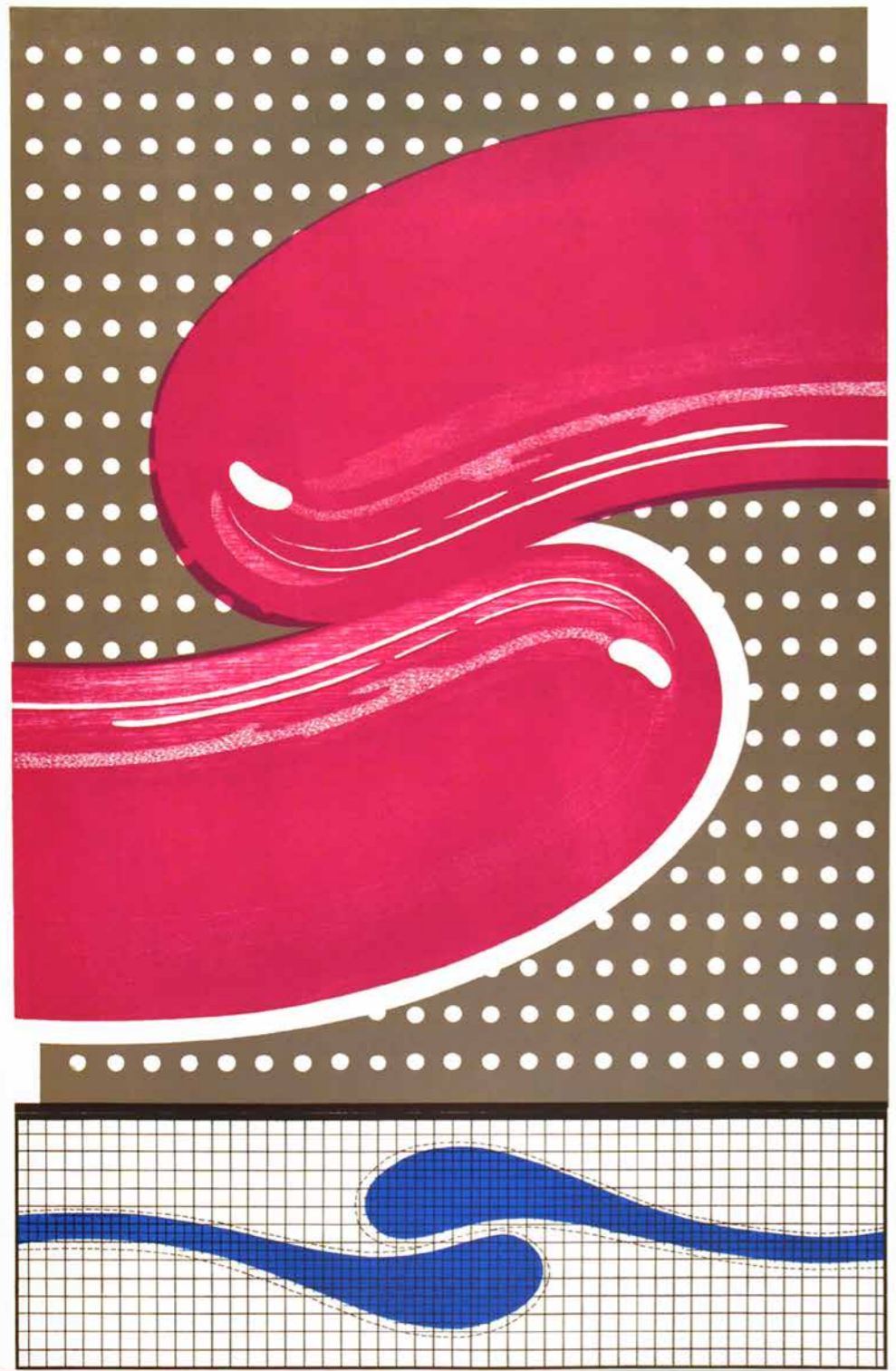
169. Kompozíció II. színvariáció, litográfia, 1970



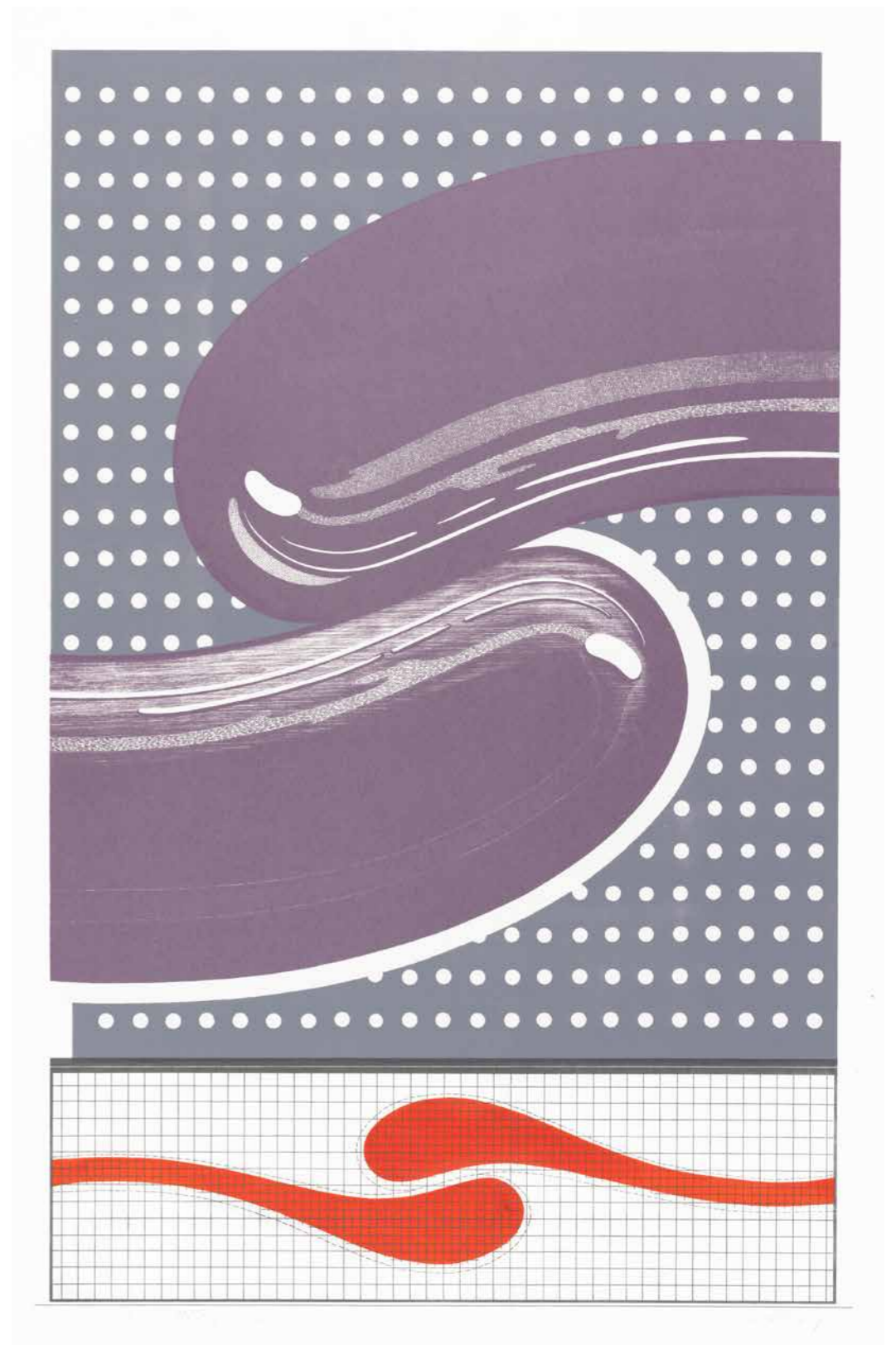
170. Kompozíció II. (színvariáció), cinkkarc, 1971



171. Kompozíció III. (Cipó, színvariáció), litográfia, 1972



172. Kompozíció I. (színvariáció), litográfia, 1972



173. Kompozíció I. (színvariáció), litográfia, 1972.



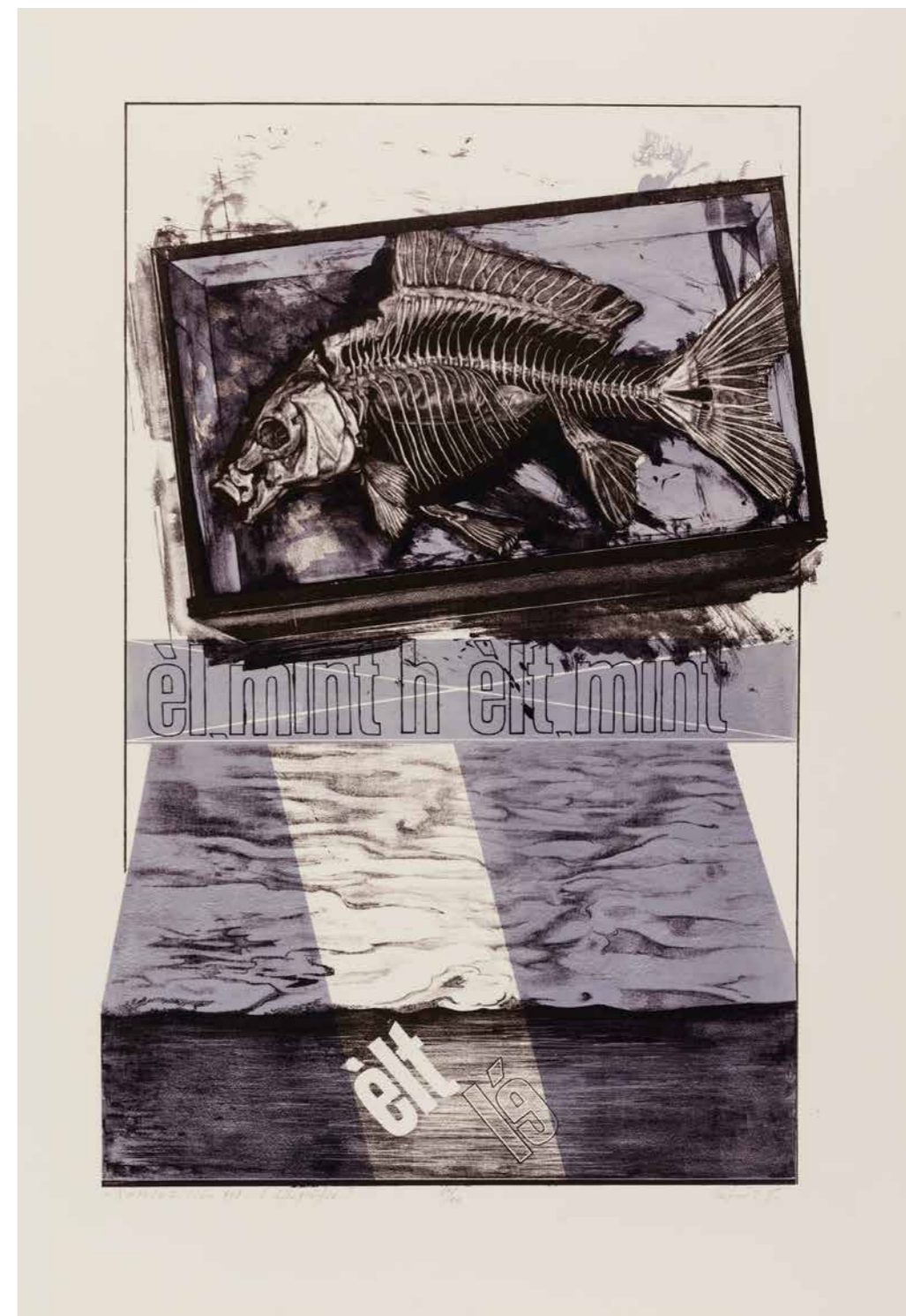
174-176.
Kompozíció II., színvariációk, litográfia, 1972



177. Kompozíció II., színvariációk, litográfia, 1972



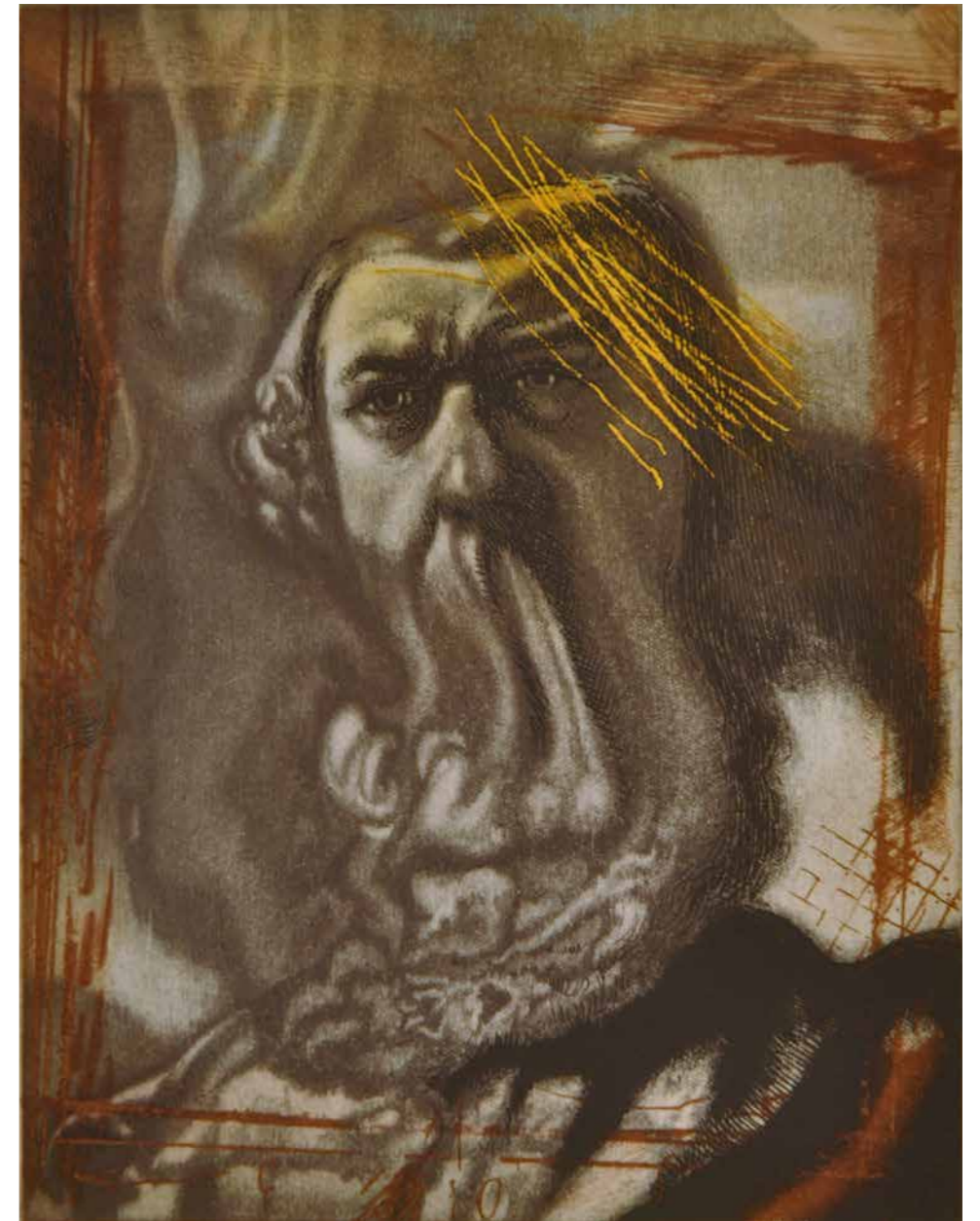
178. Halak és ikon, mezzotinto, 1974



179. Él mint..., litográfia, 1978



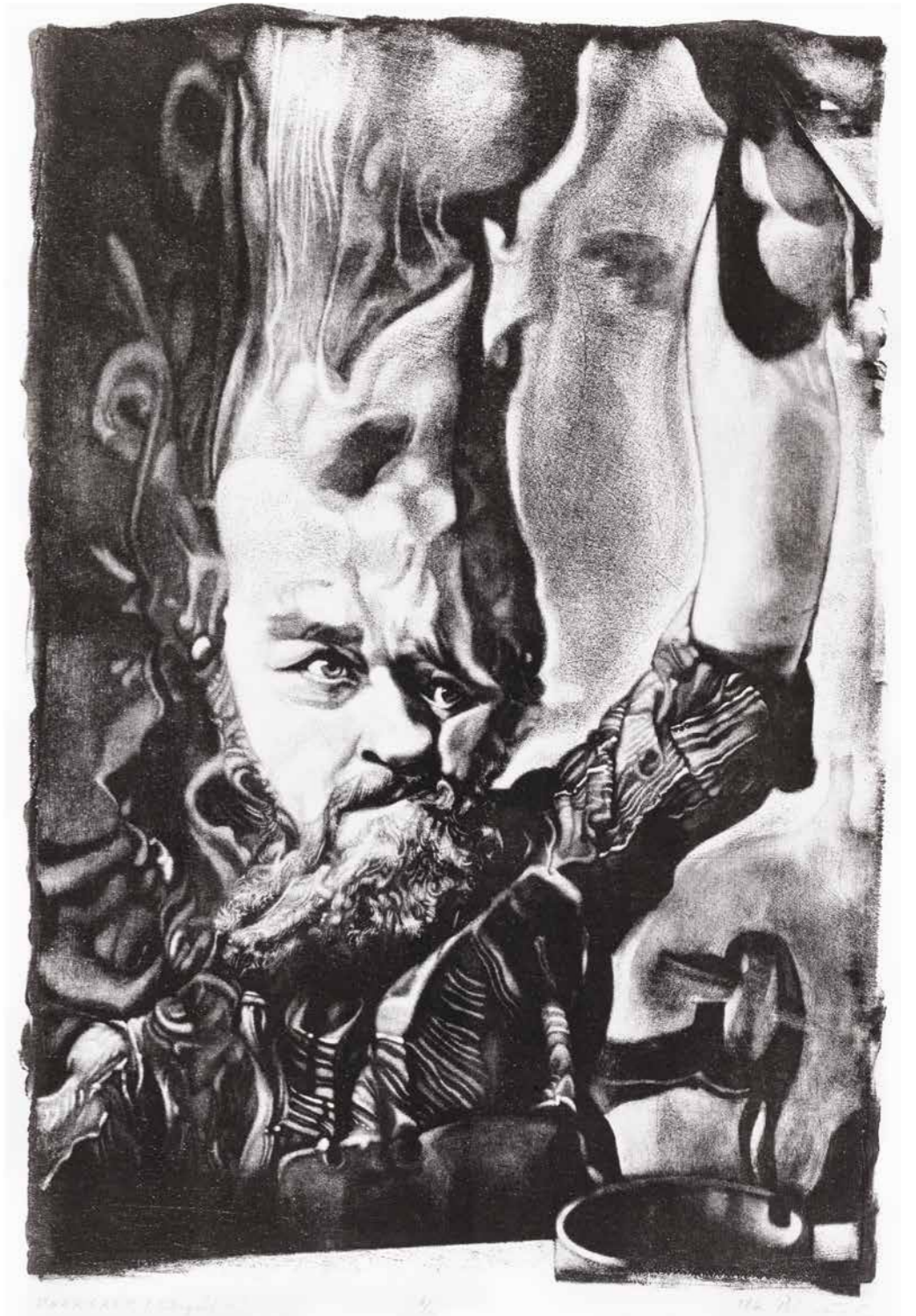
180. Zöldföld önarckép, olaj, 1983



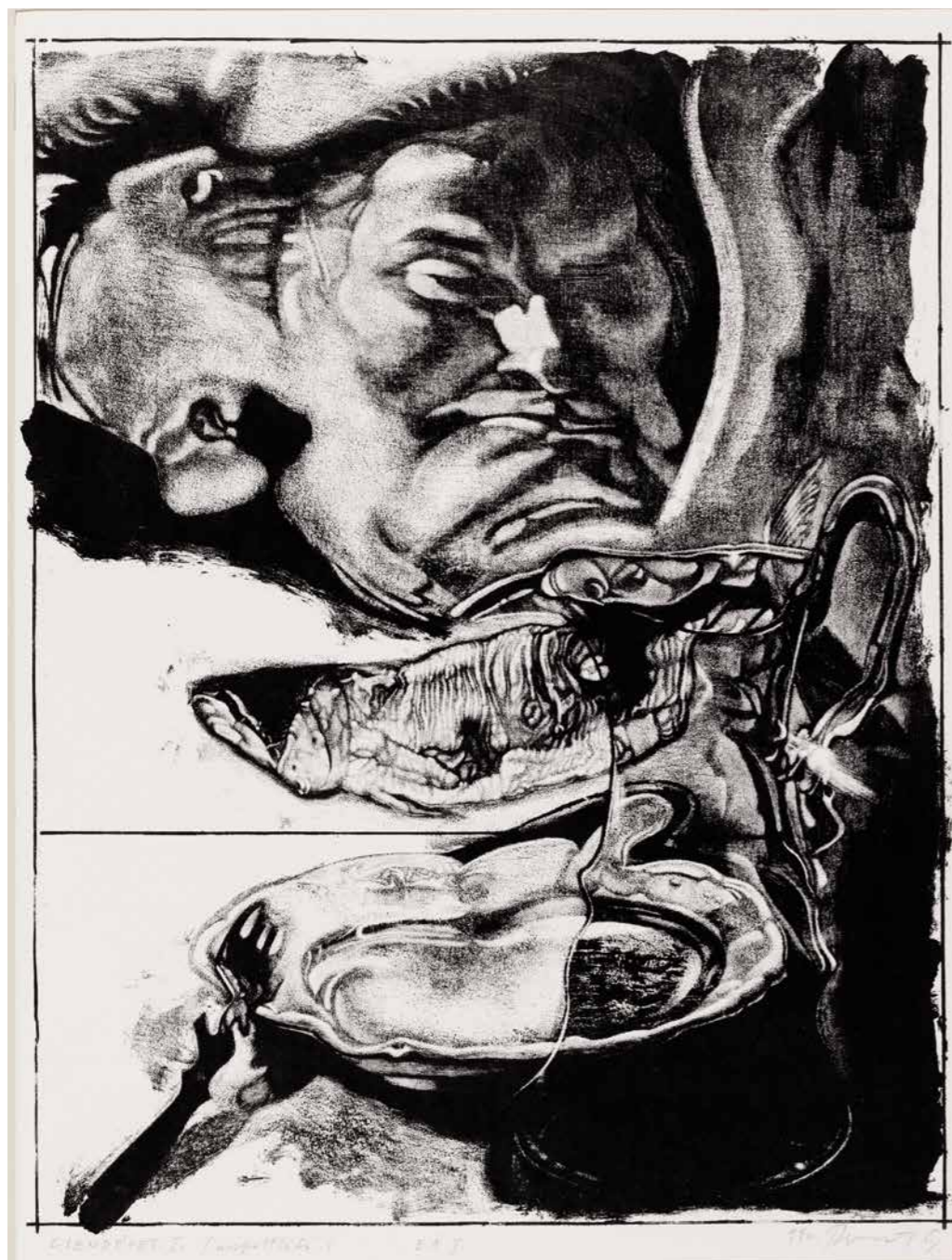
181. Önarckép, mezzotinto, 1984



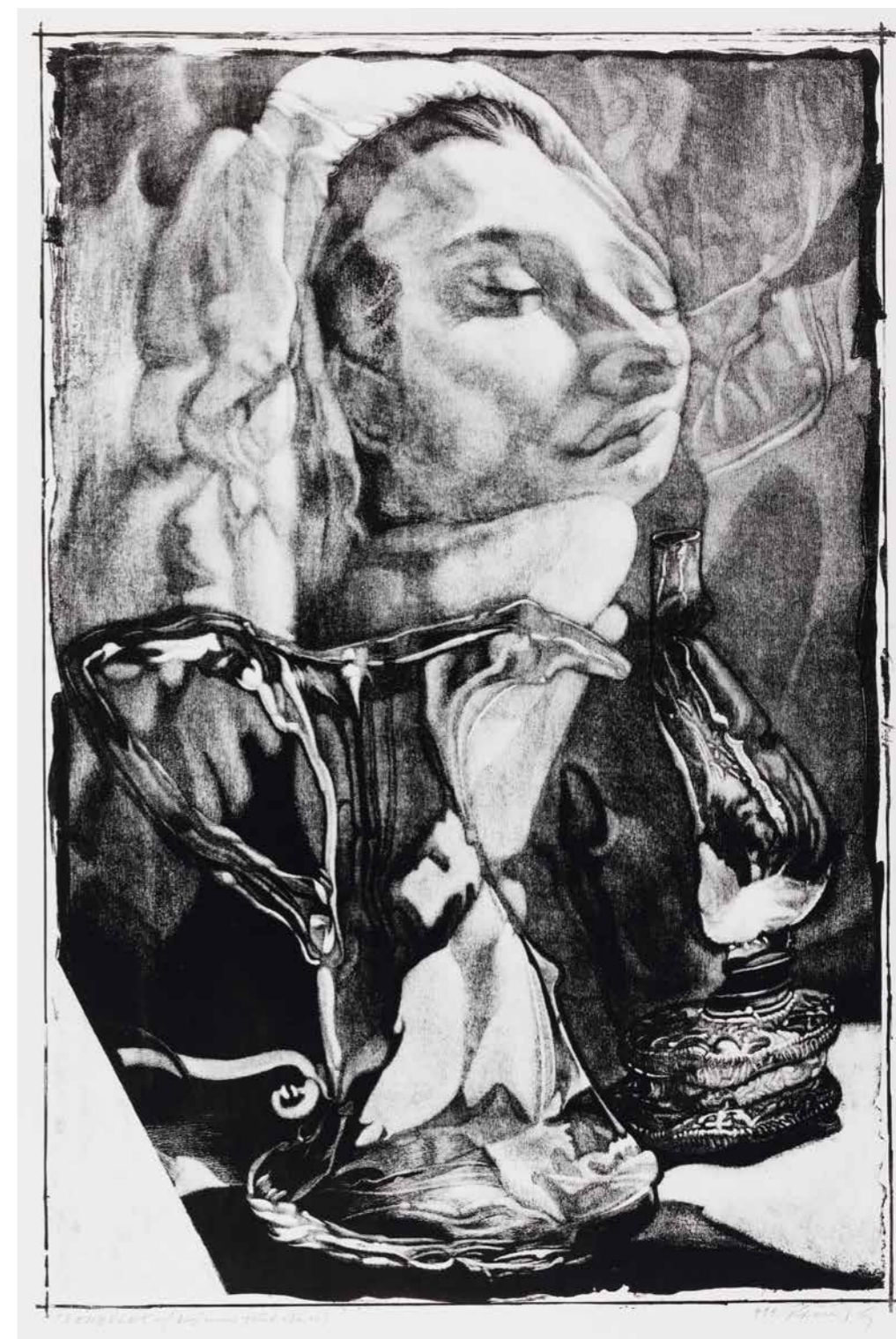
182. Őnarckép, rézkarc, 1986



183. Őnarckép, litográfia, 1986



184. Önarckép hallal, asfaltlithográfia, 1990



185. Csendélet (Vénusz születése), asfaltlithográfia, 1991



186. Makói kancsók, litográfia, 1993



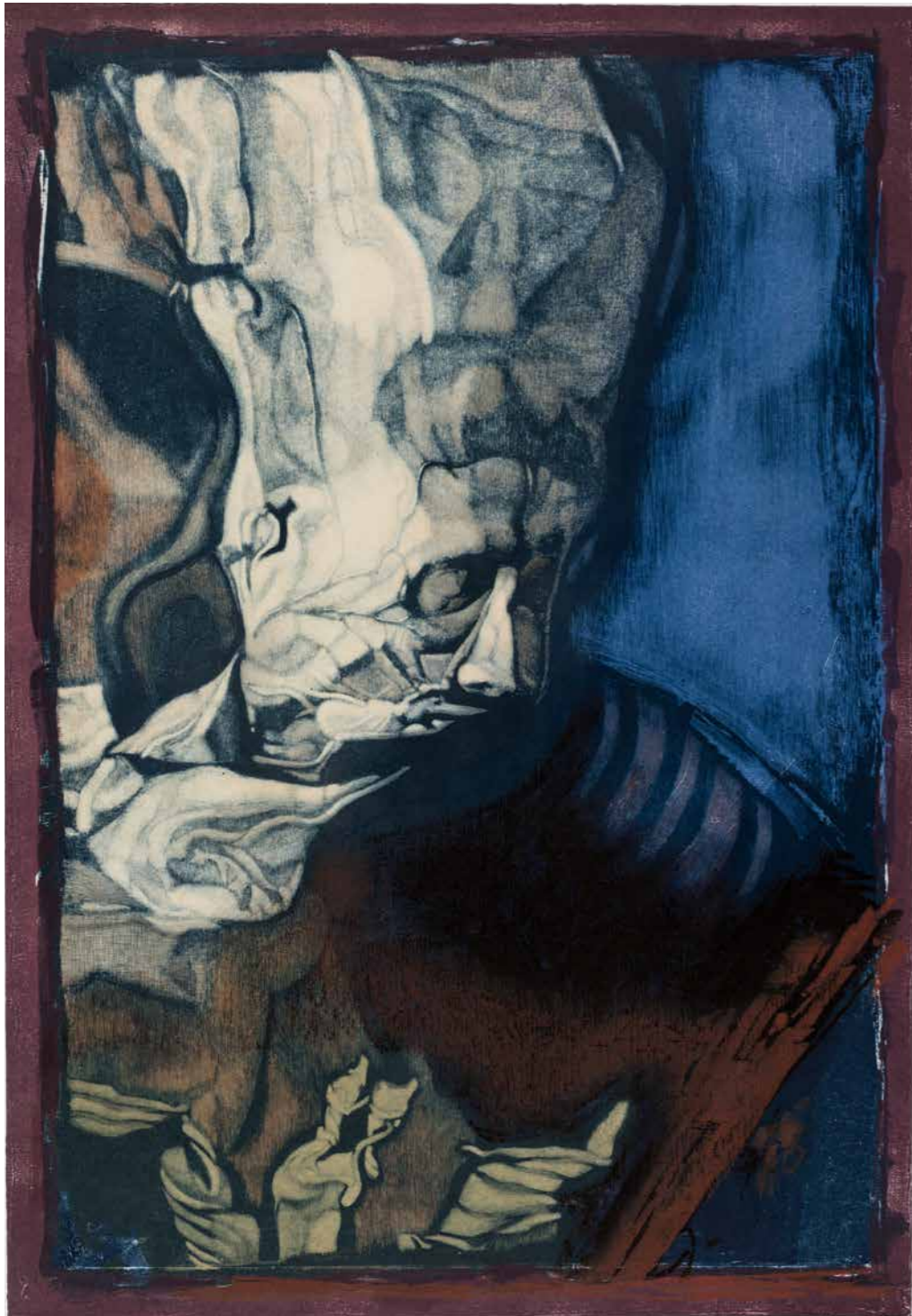
187. Csendélet csirkével, litográfia 1990



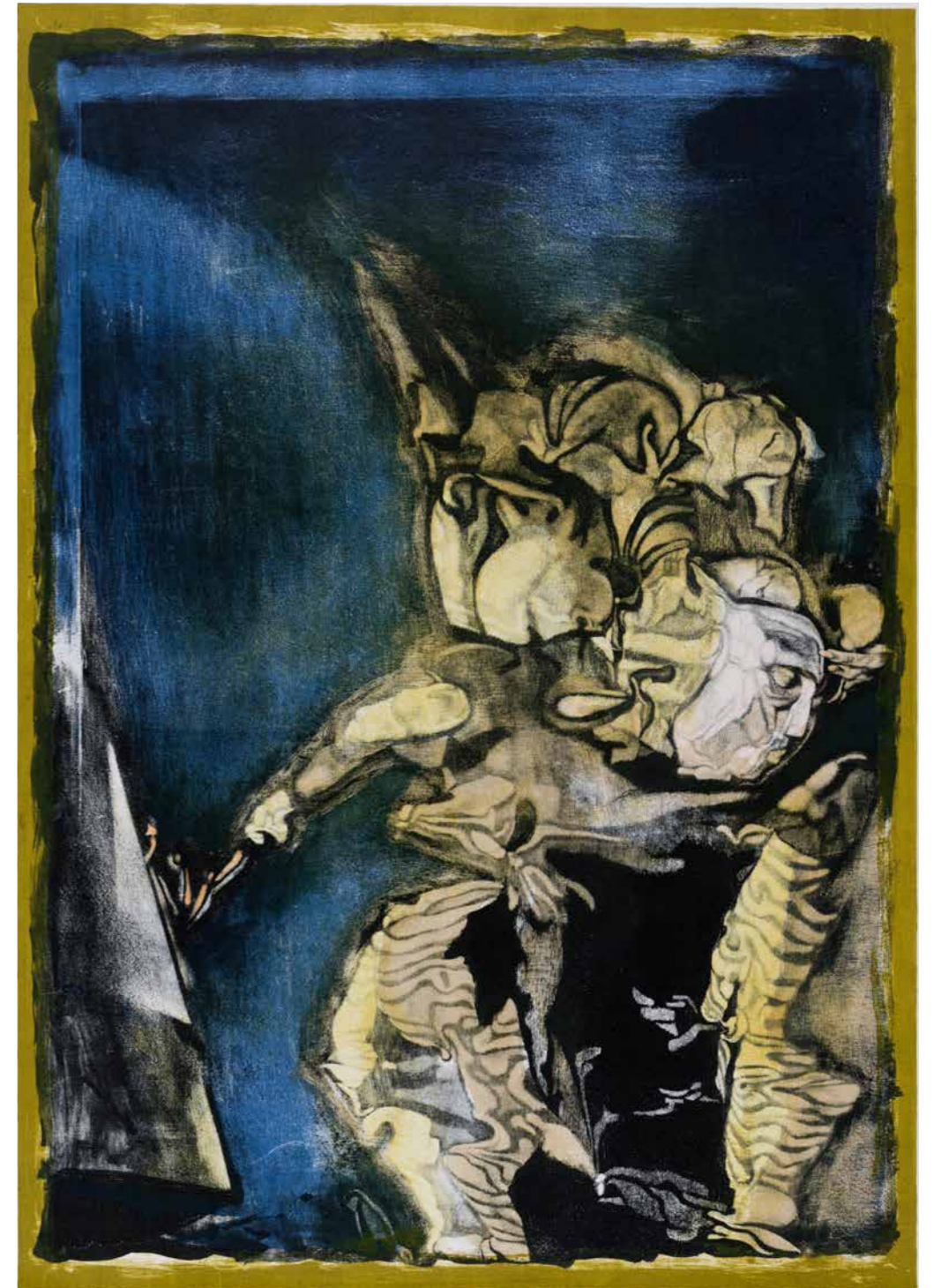
188. Csendélet hallal, litográfia, 1996



189. Danaé, litográfia, 1996



190. Melankólia, litográfia, 1997



191. Festő és múzsa, litográfia, 1997



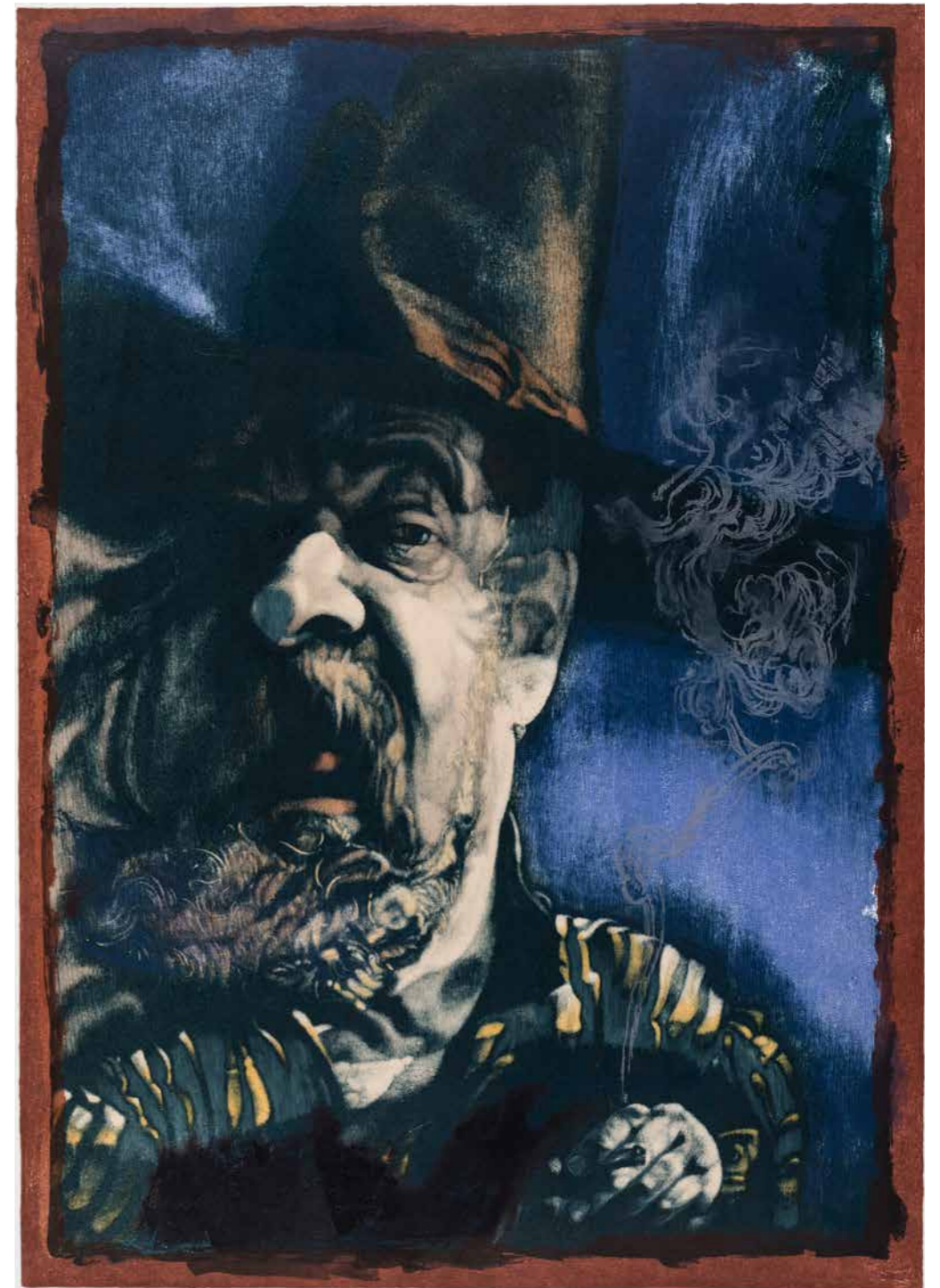
192. Meditáció, litográfia, 1997



193. Vénusz születése, litográfia, 1997



194. Csendélet, litográfia, 1998



195. Őnarckép kalapban, litográfia, 1998

ÉLETRAJZI KRONOLÓGIA



196. Pásztor Gábor műtermében 1973-ban
(Ország Világ)



197. Pásztor Gábor műtermében, 1960-as évek



198. Pásztor Gábor műtermében, 1960-as évek

Pásztor Gábor • Született a Pest megyei Turán, **1933.** december 3-án

1940-1948 között elemi és polgári iskoláit Turán és a közeli Hatvanban végezte.

1953-ban szakérettségit szerzett.

1953-1955 között az Iparművészeti Főiskola belsőépítészeti szakának hallgatója.

1955-1958 között Bernáth Aurél festő osztályának növendéke a Képzőművészeti Főiskolán.

1958-1960 között a Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakára járt, ahol 1960-ban szerzett diplomát.

1960-tól közölte rajzait az Élet és Irodalom.

1961-től könyvillusztrációs megbízásoknak tett eleget, és a Képcsarnok Vállalat megrendelésére készített rézkarcokat.

1961-től részt vett a Miskolci Grafikai Biennálé tárlatain és egyéb országos kiállításokon.

1962-ben bevásztották a Fiala Művészek Stúdiójának vezetőségébe. Bulgáriában volt tanulmányúton.

1963-tól dolgozott a Kecskeméti Litográfiai Művésztelepen.

1964-ben a Petőfi Irodalmi Múzeum felkérésre készített grafikákat Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámája nyomán.

1965-től **1993**-ig a Képzőművészeti Gimnázium grafikai szakának tanáráként dolgozott.

1966-ban, ismét a PIM felkérésére, öt litográfiát rajzolt Babits Mihály versei nyomán.

1967 áprilisában megnyílt első nagyobb önálló tárlata a Dürer Teremben. Novemberben Fejér Csaba festőművésszel és Varga Imre szobrászművésszel művei nagyobb kollekciónak mutatta be Grazban majd a bécsi Collegium Hungaricumban. Májusban a bécsi Europahaus nemzetközi grafikai tárlatán a Babits-illusztrációkkal szerepelt, amelyek közül a *Vers apostolokról* második díjat nyert. Ősszel az ötödik alkalommal megrendezett párizsi Fialaok Biennáléján díjazta a zsűri litográfiáit.

1968-ban a Műszaki Egyetemen Lakner Lászlóval, Major Jánossal és Maurer Dórával szerepelt kollektív kiállításon. Első ízben vett részt a Krakkói Nemzetközi Grafikai Biennálé magyar kiállítói között. Munkácsy-díjat kapott.

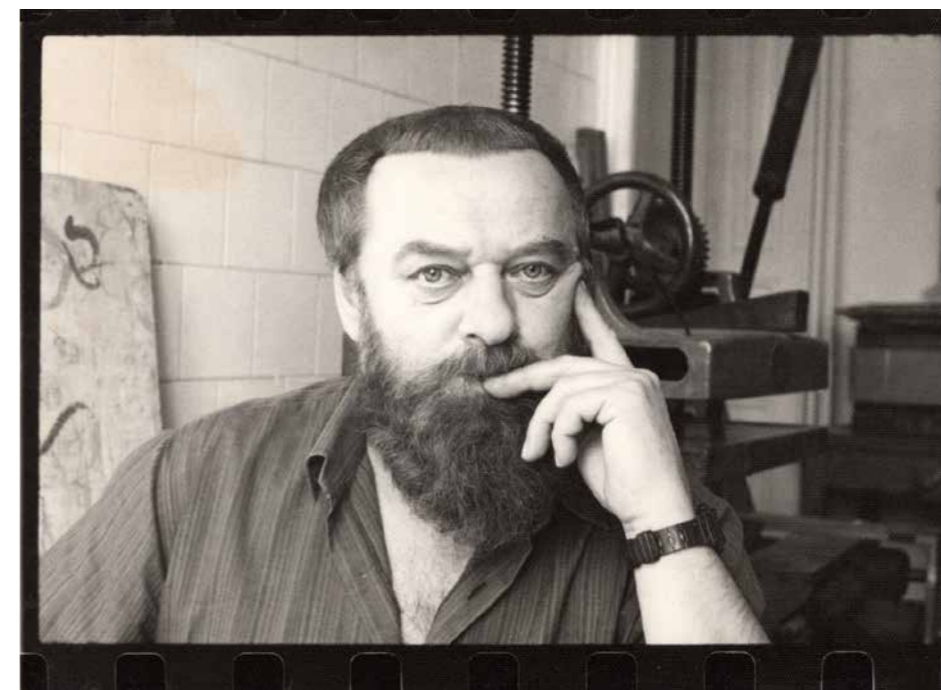
1969-ben megkapta a Miskolci Grafikai Biennálé fődíját.

1972 márciusában a Kulturális Kapcsolatok Intézetének Dorottya utca kiállítótermében megrendezett, Kondor Bélával és Melocco Miklóssal közös kiállításán mutatott be válogatást új, organikus absztrakt műveiből. A Velencei Biennálé kapcsolódó rendezvényeként a Ca' Pesaróban megrendezett nemzetközi grafikai tárlaton Würtz Ádám és Lakner László mellett az ő munkái képviselték Magyarországot.

1973-ban megkapta az először kiadott Kondor Béla emlékérmét. Szerepelt a Petőfi Irodalmi Múzeum Petőfi-évfordulóra rendezett tárlatán.



199. Önarckép torzító lemezen, műtermi fotó 1990 körül



200. Pásztor Gábor műtermében, 1970-es évek



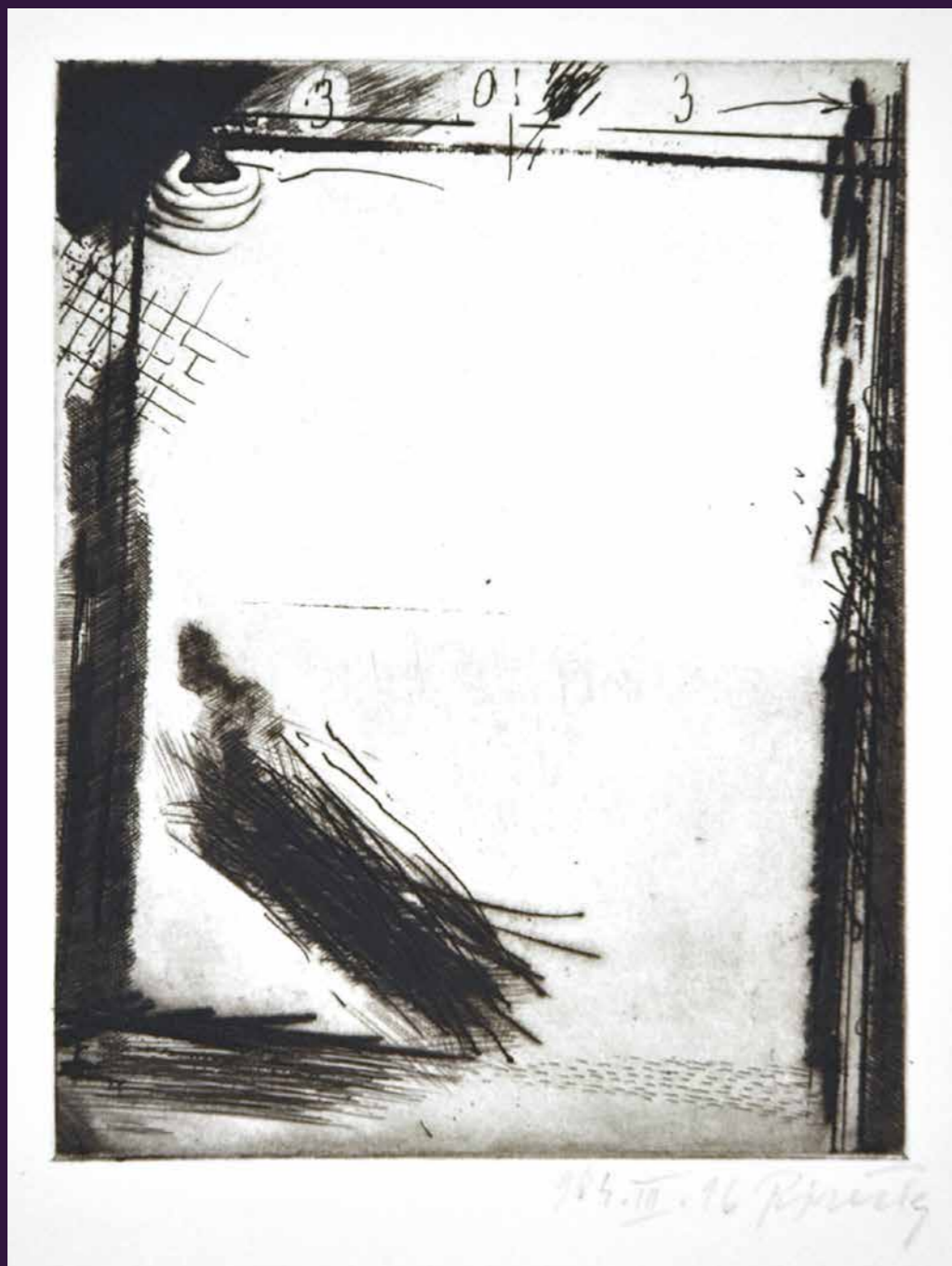
201. Pásztor Gábor műtermében, 1970-es évek



203. Meditáció, mezzotinto, 1997

- 1982 decemberében a Helikon Galériában megnyílt tárlatán mutatta be új műterem-képeit.
- 1985-től bekapcsolódott a Makói Grafikai Művésztelep munkájába.
- 1989-ben másodszor is megkapta a Miskolci Grafikai Biennálé nagydíját.
- 1990-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem Grafikai Tanszékén tanított.
- 1992-től a Széchenyi Művészeti Akadémia tagja.
- 1995-ben litográfiáival elnyerte a Vásárhelyi Őszi Tárlat nagydíját.
- 2002-ben neki ítelték a Miskolci Grafikai Biennálé frissen alapított életmű díját.
Miután pacemaker-t kapott, mind többet festett és foglalkozott komputergrafikával.
- 2003-ban a Miskolci Galéria életmű tárlattal adózott Pásztor munkássága előtt.
- 2007-ben önálló kiállítása nyílt komputergrafikáiból az Art 9 Galériában.
- 2012. június 29-én meghalt Budapesten.
- 2014-ben a miskolci Petró-házban rendeztek tiszteletére emlékkiállítást.
- 2024 „Önarckép torz tükörben” – életmű-kiállítás a HOM – Miskolci Galéria Rákóczi-házában

◁ 202. Festő és modellje (Önarckép sólyommal), aszfaltlitográfia, 1991



204. Ablak, rézkarc, 1984

Kiállított művek jegyzéke¹

Tolókocsis fiú kutyával, 1958 körül.
Litográfia, 545×590 mm (6. kép)

Május 1., 1959.
Színes litográfia, 622×430 mm (8. kép)

Roncstelep, 1959.
Litográfia, 282×414 mm (7. kép)

Fiú fej kékben, 1959.
Litográfia, 595×490 mm (10. kép)

Aratás, 1960.
Színes litográfia, 374×844 mm (14. kép)

Építkezés, 1960.
Színes litográfia, 380×554 mm (15. kép)

Roncstelep (Hajógyár), 1960.
Színes litográfia, 368×550 mm (17. kép)

Nagyvárosi Éjszaka, 1960.
Színes litográfia, 388×540 mm (16. kép)

Női fej kékben, 1960.
Színes litográfia, 426×298 mm (9. kép)

Füstölgő gyárkémények, 1963.
Litográfia, 448×593 mm (26. kép)

Népgyűlés, 1963.
Rézkarc, 215×275 mm (18. kép)

Tengerpart, 1963.
Litográfia, 360×495 mm (31. kép)

Tengerpart, 1963.
Litográfia, 510×375 mm (32. kép)

Kompozíció (Dürer termi meghívó) 1.,
1964. Rézkarc, 200×123 mm (60. kép)

Kompozíció (Dürer termi meghívó) 2.,
1964. Rézkarc, 200×123 mm (61. kép)

Repülők, 1964.
Litográfia, 280×485 mm (28. kép)

Tengerpart, 1965.
Litográfia, 450×590 mm (30. kép)

Tengerpart II., 1965.
Vaskarc, 200×338 mm (49. kép)

Romeltakarítás 1., 1970.
Rézkarc, 200×295 mm (19. kép)

Romeltakarítás 2., 1970.
Rézkarc, 195×295 mm (20. kép)

Mózes (Illusztráció Madách Imre
Mózes című drámájához), 1964.
Litográfia, 430×530 mm (40. kép)

Mózes (Illusztráció Madách Imre
Mózes című drámájához), 1964.
Litográfia, 505×385 mm (39. kép)

Tankréd (Illusztráció Madách Imre
Az ember tragédiája című drámájának 7.
színéhez), 1964.
Litográfia, 505×370 mm (33. kép)

Tankréd (Illusztráció Madách Imre
Az ember tragédiája című drámájának 7.
színéhez), 1964.
Litográfia, 505×385 mm (34. kép)

Kepler (Illusztráció Madách Imre
Az ember tragédiája című drámájának 8.,
prágai színéhez), 1964.
Litográfia, 400×530 mm (35. kép)

¹ Ahol ez nincs külön jelezve, a művek magántulajdonban vannak. A grafikák hordozója minden esetben papír.

Kepler (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 8., prágai színehez), 1964.
Litográfia, 500×400 mm (36. kép)

Falanszter (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 12. színehez), 1964.
Litográfia, 400×530 mm (37. kép)

Az úrben. (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 13. színehez), 1964.
Litográfia, 400×500 mm (38. kép)

Illusztráció Eugène Ionescu
Az orrszarvú című drámájához, 1964.
Litográfia, 420×598 mm (41. kép)

Illusztráció Eugène Ionescu
Az orrszarvú című drámájához, 1964.
Litográfia, 420×595 mm (42. kép)

Cím nélkül, 1966.
Vegyes technika, 224×290 mm (153. kép)

Cím nélkül, 1966.
Vegyes technika, 218×290 mm (154. kép)

Cím nélkül, 1966.
Vegyes technika, 225×287 mm (155. kép)

Esős nyár (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966.
Litográfia, 490×690 mm (45. kép)

Fortissimo (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966.
Litográfia, 690×480 mm (46. kép)

Mindenek szerelme (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966.
Litográfia, 450×700 mm (44. kép)

Új esztendő 1918 (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966.
Litográfia, 700×500 mm (47. kép)

Vers apostolokról (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966.
Litográfia, 510×740 mm (48. kép)

Mű, 1966.
Litográfia, 610×860 mm (50. kép)

Trió, 1966.
Litográfia, 480×625 mm (51. kép)

Vietnám, 1966.
Litográfia, 450×610 mm (52. kép)

1956, 1967.
Litográfia, 500×730 mm (53. kép)

Kompozíció I/(1), 1967.
Cinkkarc, 625×420 mm (64. kép)

Kompozíció II/A, 1967.
Cinkkarc, 680×430 mm (65. kép)

Kompozíció III., 1967.
Cinkkarc, 658×425 mm (66. kép)

Kompozíció V., 1967.
Cinkkarc, 600×430 mm (152. kép)

Fekete virágok, 1968.
Cinkkarc, 350×503 mm (67. kép)

Kiabálj, énekelj!, 1968.
Vaskarc, 197×340 mm (63. kép)

Adj esélyt a békének, 1969.
Litográfia, 585×838 mm (158. kép)

Kompozíció léggel, 1970.
Színes litográfia, 500×800 mm (72. kép)

Kompozíció 5., 1970.
Cinkkarc, 490×390 mm (68. kép)

Kompozíció I. (Dürer emlékére), 1970.
Cinkkarc, 600×451 mm (69. kép)
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz.: 71.238

Kompozíció III., 1971.
Cinkkarc, 724×414 mm (75. kép)

Kompozíció II/A, 1971.
Cinkkarc, 620×500 mm (170. kép)

Kompozíció 3., 1970.
Dombornyomás, mezzotinto, síknyomás (77. kép)

Kompozíció léggel I., 1970.
Színes litográfia, 517×815 mm (167. kép)

„Egész az északi pólusig”
Jókai-illusztráció I, 1972.
Vegyes technika, 595×425 mm (79. kép)
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz.: MM 78.114

„Egész az északi pólusig”
Jókai-illusztráció I/C, 1972.
Vegyes technika, 595×425 mm

„Egész az északi pólusig”
Jókai-illusztráció II, 1972.
Vegyes technika, 595×425 mm (78. kép)
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz.: MM 78.115

„Egész az északi pólusig”
Jókai-illusztráció II/D, 1972.
Vegyes technika, 595×425 mm

Kompozíció I/A, 1972.
Színes litográfia, 740×473 mm (70. kép)

Kompozíció II/B, 1972.
Színes litográfia, 750×490 mm

Petőfi Sándor emlékére, 1973.
Mezzotinto, 396×298 mm (81. kép)

Szent Sebestyén, 1973.
Vegyes technika, 530×330 mm (83. kép)

Ablak, 1974.
Színes litográfia, 570×410 mm (84. kép)

Csomag, 1974.
Színes litográfia, 725×450 mm (85. kép)

Halak és ikon, 1974.
Mezzotinto, 444×298 mm (178. kép)

Ikon, 1974.
Mezzotinto, 398×297 mm (94. kép)

Irány, 1974.
Színes litográfia, 820×595 mm (86. kép)

Autó, 1975.
Színes litográfia, 720×488 mm (89. kép)

Galamb csontváza, 1975.
Színes litográfia, 710×520 mm (90. kép)

Önarckép pillangókkal, 1975.
Színes litográfia, 696×490 mm (95. kép)

Kompozíció (él mint hal), 1978.
Színes litográfia, 680×437 mm (179. kép)

Repülés, 1978.
Színes litográfia, 660×480 mm (93. kép)

Prometheus, 1979.
Színes litográfia, 678×490 mm (88. kép)

Tanulmány (Csomag) II., 1979.
Színes litográfia, 655×500 mm (87. kép)

0933 (Cigaretaszünet), 1980.
Szitanyomat, litográfia, 840×596 mm (97. kép)

Műterem III., 1981.
Szitanyomat, 585×400 mm (98. kép)

Műterem VI., 1982-83.
Szitanyomat, 404×596 mm (160. kép)

Műhely II., 1982.
Fotókollázs, farostlemez, 40×60 cm (99. kép)

Műhelyben, 1982.
Olaj, vegyes technika, 60×40 cm (101. kép)

Múterem I., 1983.
Szitanyomat, 400×590 mm (161. kép)

A festő, 1985.
Mezzotinto, 198×150 mm (159. kép)

Csendélet birkafejjel, 1986.
Olaj, farost, 48×36 cm (111. kép)

Önarckép, 1986.
Litográfia, 620×410 mm (186. kép)

Önarckép, 1986.
Rézkarc, 285×195 mm (182. kép)

Önarckép, 1986.
Rézkarc, 150×100 mm

Önarckép, 1986.
Rézkarc, 150×100 mm

Grünwald variáció 1., 1987.
Akvantinta, 580×400 mm (119. kép)

Önarckép I., 1988.
Fotogram, 270×390 mm (103. kép)

Menekülés II., 1989.
Xerox, 275×385 mm (105. kép)

Aranyisakos férfi, 1989.
Aszfaltlitográfia, 620×420 mm (117. kép)

Grünwald variáció II., 1989.
Akvatinta, 610×430 mm (118. kép)

Turbános önarckép, 1989 körül.
Ceruzarajz, 430×308 mm (115. kép)

Rossz hír, 1989.
Aszfaltlitográfia, 620×420 mm (123. kép)

Turbános önarckép, 1989.
Aszfaltlitográfia, 610×410 mm (116. kép)

Önarckép hallal, 1990.
Aszfaltlitográfia, 550×420 mm (184. kép)

Önarckép csendélettel 1., 1990.
Litográfia, 500×700 mm

Munkára fel!, 1990.
Litográfia, 590×420 mm (100. kép)

Csendélet (Vénusz születése), 1991.
Aszfaltlitográfia, 640×430 mm (185. kép)

Festő és modellje, 1991.
Aszfaltlitográfia, 620×420 mm (202. kép)

Önarckép jellel, 1991.
Aszfaltlitográfia, 600×430 mm (124. kép)

Elkésett látogatás, 1992.
Mezzotinto, 199×145 mm (109. kép)

Elkésett látogató, 1992 körül.
Olaj, farost, 40×30 cm

A festő 1., 1993.
Aszfaltlitográfia, 650×430 mm (125. kép)

Danaé, 1993.
Litográfia, 620×420 mm (113. kép)

Makói kancsók, 1993.
Színes litográfia, 457×633 mm (186. kép)

Önarckép koponyával, 1994.
Litográfia, 630×430 mm (121. kép)

Önarckép IV., 1994.
Fotogram, 330×455 mm (104. kép)

Szárnyak, 1994.
Fotogram, 325×454 mm (163. kép)

Csákós önarckép, 1996.
Színes litográfia, 665×467 mm (120. kép)

Csendélet hallal, 1996.
Színes litográfia, 700×520 mm (188. kép)

Danaé, 1996.
Színes litográfia, 660×440 mm (189. kép)

Önarckép, 1996.
Litográfia, 665×443 mm (126. kép)

Salome, 1996.
Litográfia, 640×450 mm, (114. kép)

Festő és Múza, 1997.
Színes litográfia, 660×460 mm (191. kép)

Keresztelő Szent János, 1997.
Színes litográfia, 660×465 mm (122. kép)

Meditáció, 1997.
Litográfia, 654×450 mm (192. kép)

Melankólia, 1997.
Litográfia, 655×450 mm (190. kép)

Meditáció, 1997.
Mezzotinto, hidegtű, 422×610 mm (203. kép)

Vénusz születése, 1997-98.
Litográfia, 657×452 mm (193. kép)

Csendélet, 1998.
Litográfia, 666×467 mm (194. kép)

Önarckép, 1998.
Litográfia, 660×462 mm (127. kép)

Önarckép kalapban, 1998.
Litográfia, 665×464 mm (195. kép)

Önarckép kalapban, 1998 körül.
Szénrajz, 420×295 mm

Önarckép színes ingben, 1990-es évek.
Olaj, farost, 70×50 cm

Önarckép szemüvegben, kék ingben, 2000 körül.
Olaj, farost, 49×39 cm

Repülő, 2000 körül.
Olaj, farost, 40×60 cm

Vitorlák, 2004.
Olaj, farost, 30×40 cm

Önarckép, 2005.
Olaj, farost, 46,5×35 cm

Önarckép, 2004.
Olaj, vászon, 55×45,5 cm

Önarckép kék palettával, 2004.
Olaj, farost, 50×40 cm

Önarckép zöld szemmel, 2004.
Olaj, farost, 50×40 cm

Önarckép párnán fekve, 2004 körül.
Ceruzarajz, 420×295 mm

A füstölthal álma, 2005.
Olaj, farost, 50×40 cm

Jákob és az angyal, 2005.
Olaj, farost, 50×40 cm

Nagy önarckép kék szemmel, 2005.
Olaj, farost, 60×40 cm

Nature morte, 2005.
Olaj, farost, 50×40 cm (112. kép)

Önéletrajz 1., 2009.
Komputergrafika, 65×93 cm (130. kép)

Önéletrajz 3., 2009.
Komputergrafika, 65×93 cm (129. kép)

A MISKOLCI GALÉRIÁBAN rendezett
életműkiállítás enteriőrjei, 2024





Small white caption card below the painting.



PÁLYAKEZDÉS: FESTŐI GRAFIKÁK 1959-1965

Pásztor nyomtatott grafikáival az ötvenes évek végén, Székely
tanulmányának utolsó két évében kezdett el foglalkozni. Az ősi
művészet, főként a népviselet, köztudottan a foglalkozás. Az ősi
művészet, az 1955/1956-os tanévben Bernáth Aurél vette át a ter-
vezési feladatokat a Képzőművészeti Főiskolán. Pásztor
nem tudott rábágyászni a mestere öltözött posztimpresszionis-
ta festői szemléletére, így tanulmányai az 1958/1959-es tanévtől
már a Grafika Tanszéken folytak, amelynek kötetlenül legkö-
re őt is felszabadították, strukturális és formális. Ezzel nyomat-
tatott grafikái 1959-ben készültek. Korai grafikái közül néhány leg-
fontosabbak voltak olyan technikával kiválasztott művek, amely leg-
inkább módot adott a geometriai, festői kifejezés megismerésére.
A legkorábbi kőrajzok (pl. Tolókoron fű) még öltöztek a Bernáth I.
tanárnak festői benyomásait. A francia hatás jellegzetes példái ugyan-
akkor 1959-es Művészeti Főiskola, amelynek előbbi korai kőraj-
hoz társuló foltzáró színeket Picasso 1964 körül készült műve-
rinak sorozatát idézik. A korai grafikák azonban elöljáróan
az ötvenes évek végén a Bernáth osztályban növekvő új szemlélet-
léte jellegű szemléletmód hatott. Ennek nyomán Pásztor művészi
előzora a Romantól 1959-es fekete-fehér változatán érhető tetten.
A színtanulmányok rendszerint jellegzetes tárgyakkal, például
részlet kompozícióin Pásztor figyelme a cibaché, rugók, gépjármű-
felületi hatásokra irányult, nehezen alkalmazva a geometriai technika
kaparásos, cuppanós, szíves, szíves, szíves, szíves, szíves, szíves
kezdett el kísérletezni, ami nagyobb teret nyújtott festői kvalitásai ki-
bontakoztatására. Ezt példálja az 1959-ben készült, Földművelés-
ügyi felületi hatásokra irányult, nehezen alkalmazva a geometriai technika
kaparásos, cuppanós, szíves, szíves, szíves, szíves, szíves, szíves
kezdett el kísérletezni, ami nagyobb teret nyújtott festői kvalitásai ki-
bontakoztatására. Ezt példálja az 1959-ben készült, Földművelés-
ügyi felületi hatásokra irányult, nehezen alkalmazva a geometriai technika
kaparásos, cuppanós, szíves, szíves, szíves, szíves, szíves, szíves



Small white caption card below the drawing.



Small white caption card below the drawing.



Small white caption card below the drawing.



Small white caption card below the drawing.



Small white caption card below the drawing.



Small white caption card below the drawing.



Small white caption card below the painting.



Small white caption card below the painting.



Small white caption card below the painting.



JELTEREMTŐ ABSZTRAKCIÓ 1967-1972



1967-1972 között a magyar absztrakt művészet új irányba fordult, az absztrakt képzőművészet újabb, erőteljesebb formáit kereste. A korábbi absztrakt képzőművészetet a szocialista realizmus követelte, amely a népi és a szocialista témákra épített. A 1960-as években azonban a művészek a formai kísérletezésre fordultak, a színek, a vonalak és a geometriai alakok segítségével újabb absztrakt formákat keresve. A 1967-1972 közötti absztrakt művészetet a 'jelteremtő absztrakció' néven ismerték, amely a jelképes és a szimbolikus elemek használatát jelentette. A művészek a népi és a szocialista témák mellett a természet, az ember és a társadalom jelképeit is megjelentették a műveikben. A jelteremtő absztrakció a magyar absztrakt művészet egyik legjelentősebb irányja volt, amely a 1960-as években kezdődött és a 1970-es években ért el csúcspontját.











A hátsó borítón: **Munkára fel!**, litográfia, 1990 (részlet) [100. kép] ▷

△ **Kompozíció I.**, rézkarc, 1967 (részlet) [60. kép]

◁ Belső borítón: **Kompozíció III.**, cinkkarc, 1967 (részlet) [66. kép]



HERMAN OTTÓ MÚZEUM – MISKOLCI GALÉRIA
MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
MISKOLC, 2025