

ÖNARCKÉP TORZ TÜKÖRREL  
PÁSZTOR GÁBOR

# Tartalomjegyzék

PÁSZTOR album  
240 oldal

Tartalomjegyzék

Révész Emese: ÖNARCKÉP TÜKÖRBEN – Pásztor Gábor művészete

Tarczali Andrea: Pásztor Gábor grafikáiban a „pop art” megjelenése

Ifj. Pásztor Gábor: A Múteremben – Pásztor Gáborról

Károlyi Zsigmond: Tűzbe tett tükrök. Pásztor Gábor grafikáiról.

Életrajzi kronológia

Műtárgyjegyzék



## ÖNARCKÉP TÜKÖRBEN

### 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.”<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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 interjút 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 húzódo számos árnyalatot.

### 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.

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: Szintézis-teremtés Pásztor Gábor korai grafikáiban. In: A magyar grafika évtizede 1961-1971. Szerk.: Nagy T. Katalin. Miskolci Galéria, Miskolc, 2023, 88-97.

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.<sup>3</sup> Elemi és polgári iskoláit Turán és a közeli Hatvanban végezte.<sup>4</sup> Rajz tehetségére itt figyeltek fel tanárai, és biztatták hogy művészeti középiskolában folytas-

sa 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 szívizom gyulladás miatt, abba kellett hagynia az iskolát.<sup>5</sup> A kényszerű pihenés éveit a turai szülői házban töltötte, ahol egészségének javulásával a hatvani vasúti mérnökség műszaki rajzolójaként vállalt munkát.<sup>6</sup> 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.”<sup>7</sup> A félreértés abból adódott, hogy korábban valóban létezett ott grafikai képzés, de a szakosztályt 1949-ben áthelyezték a Képzőművészeti Főiskolára.<sup>8</sup> Így Pásztor – jobb híján – a belsőépítészeti főtanszakra jelentkezett, és kezdte meg tanulmányait az 1953/54-es tanévben.<sup>9</sup> Döntésében nyilván közrejátszott a pályaválasztását nehezen elfogadó szülők megnyugtatója, egy gyakorlati tudást is ígérő mesterséggel. Az ott töltött időszak legmaradandóbb eredménye nem szakmai, hanem magánéleti volt: itt ismerte meg a textil szakra járó Gáspárt Irént, később-



3 A fennmaradt anyakönyvi kivonatok tanúsága 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 Székesfővárosi 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. Rábeszéltek 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.

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

bi feleségét. Legkorábbi fennmaradt művei is a fiatal művész hallgatót ábrázolták. (KÉPek) Magabiztos alakrajzi tudásról árulkodó vonalrajzai érzékeny művészi látásmódról tanúskodtak. A második tanév során megerősödött benne a felismerés, hogy a belsőépítészet 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 a mester 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.”<sup>10</sup>



A személyes közbenjárásnak köszönhetően Pásztor 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 a mester által elvárt laza, posztimpresszionista festés móddal. (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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Amíg nem indult el az oktatás 1957 tavaszán, felesége szüleinél, Mezőkövesden lakott az ifjú pár, ahol restaurátor apósa képezte Pásztor a festő mesterség technikájában.<sup>13</sup>

Pásztor első nyilvános kiállítási szereplése, a veszprémi nyári művésztelepi munkákat bemutató tárlaton volt, ahol a kiállítás egyik szemlélője szerint „Pásztor Gábor dinamikus,  
.....

10 *Érdekel a műfajok összekeveredése.* [Interjú Pásztor Gáborral] Fotóművészet, 1994/3-4, 47. – Magyar Iparművészeti Főiskola leckekönyve, 1953-1955.

11 Pásztor Gábor: 1956. [Sümegei György interjúja] In: Sümegei 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

13 Interjú Gáspár Irénnel, 2022. március 17.



szétrobbanó feszültségű művekkel szerepel, ha olykor épp hevesége folytán kissé túlsúfolt is a mondanivalója.”<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Később így összegezte Pásztor ezt a nehéz időszakot: „az akkoriban divatos, laza festés meg sehogyan se feküdt nekem, maga Bernáth mester beszélt rá a grafikára. Különbösen 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.”<sup>16</sup> A festői kifejezés később sem állt távol Pászortól, 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.<sup>17</sup>

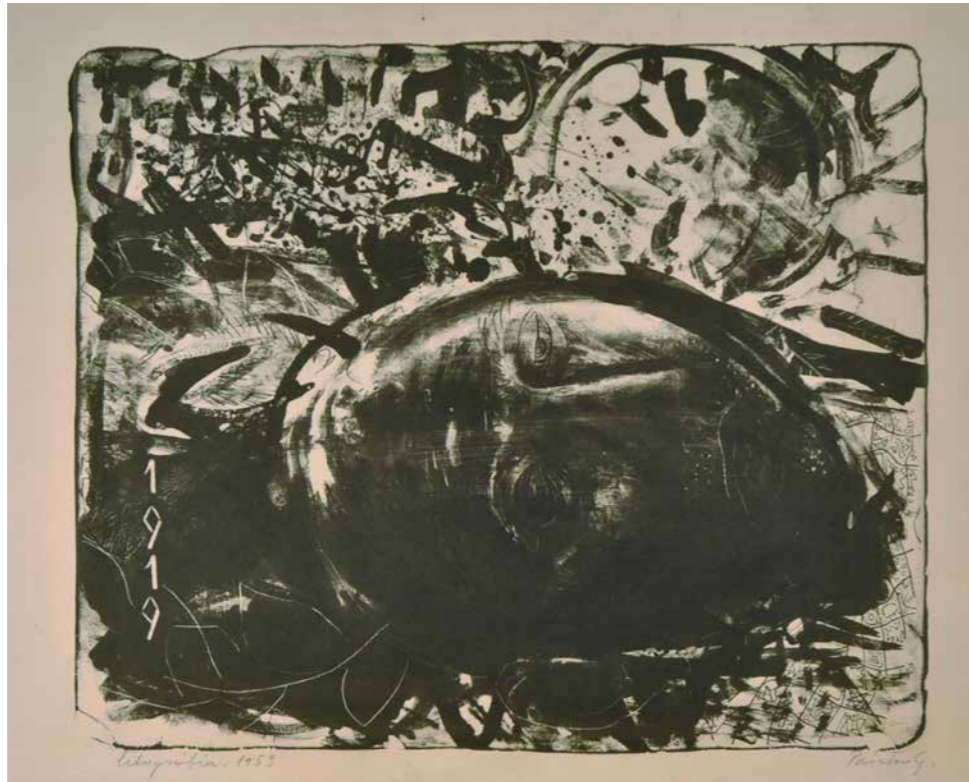
Az 1958/1959-es tanévet Pásztor már a grafika tanszéken kezdte meg, amelynek kötetlenebb légköre őt is felszabadította, stílus kísérletekre ösztönözte. Első nyomtatott grafikái már 1959-ben elkészültek, és e két év gazdag grafikai termése azt igazolta, hogy a szakváltás olyan irányba terelte a fiatal 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 tanszakon vezető Ék Sándor is ezt a technikát preferálta, amely alkalmas volt a szovjet típusú, realista, befejezett  
.....

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 *Érdekel a műfajok összekeveredése.* [Interjú Pásztor Gáborral] Fotóművészet, 1994/3-4, 47.



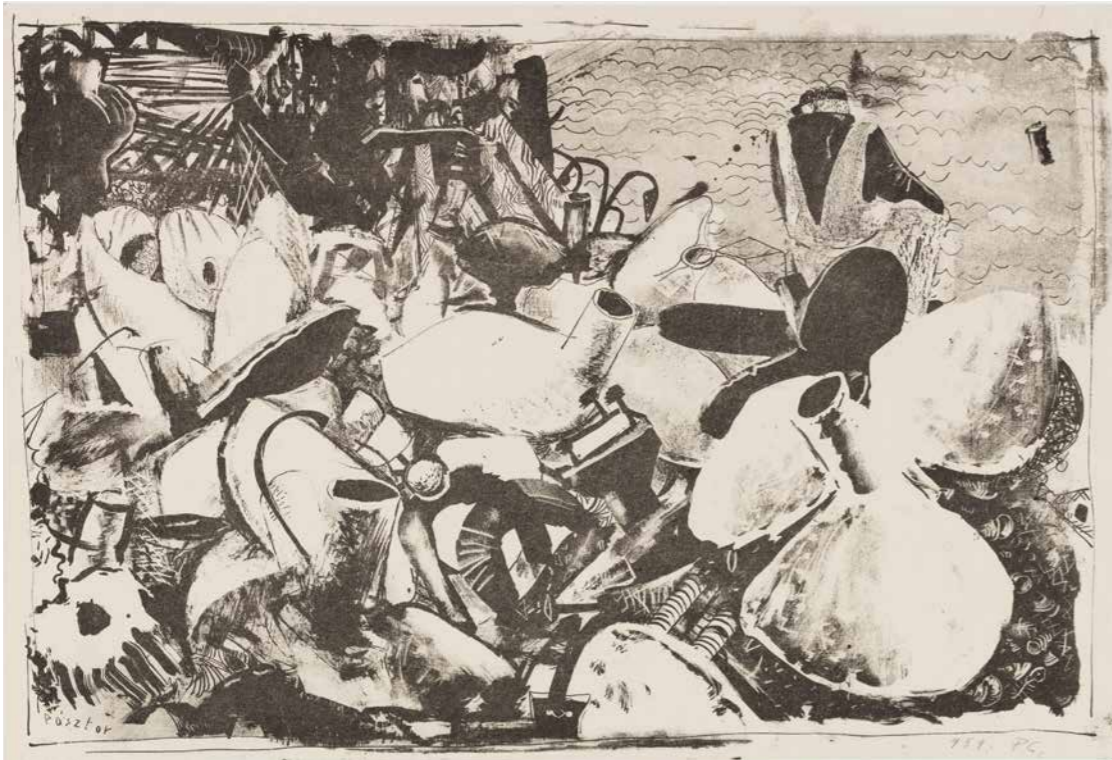
rajzi technika nyomtatott grafikában való leképezésére. A Szépművészeti Múzeumban a litográfia feltalálásának 150 éves évfordulójára rendezett, 1949 decemberében megnyílt tárlat katalógusának bevezetőjében Bedő Rudolf már magát a kőrajzolás technikáját is úgy méltatta, mint az elkötelezett társadalmi üzenetet demokratikus szószólóját.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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 készült 1919 és *Orgovány* című litográfiái (**KÉPEK**), az előbbi történelmi allegória, míg a másik az áldozatok portréegyüttese. Ekkortájt tusrajzok dinamikus (némiképp még Bernáthra emlékeztető) vonalvezetését igyekezett átültetni Pásztor a kőrajzokra, ezt képviselték fekete-fehér, expresszív festőiségű, erőteljes karaktereket megragadó litográfiái, a *Birkanyírás* és a *Tolókocsis fiú kutyával*. (**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. (**KÉP**) A propellerek, repülőgép alkatrészek feltorlaszolt 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

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

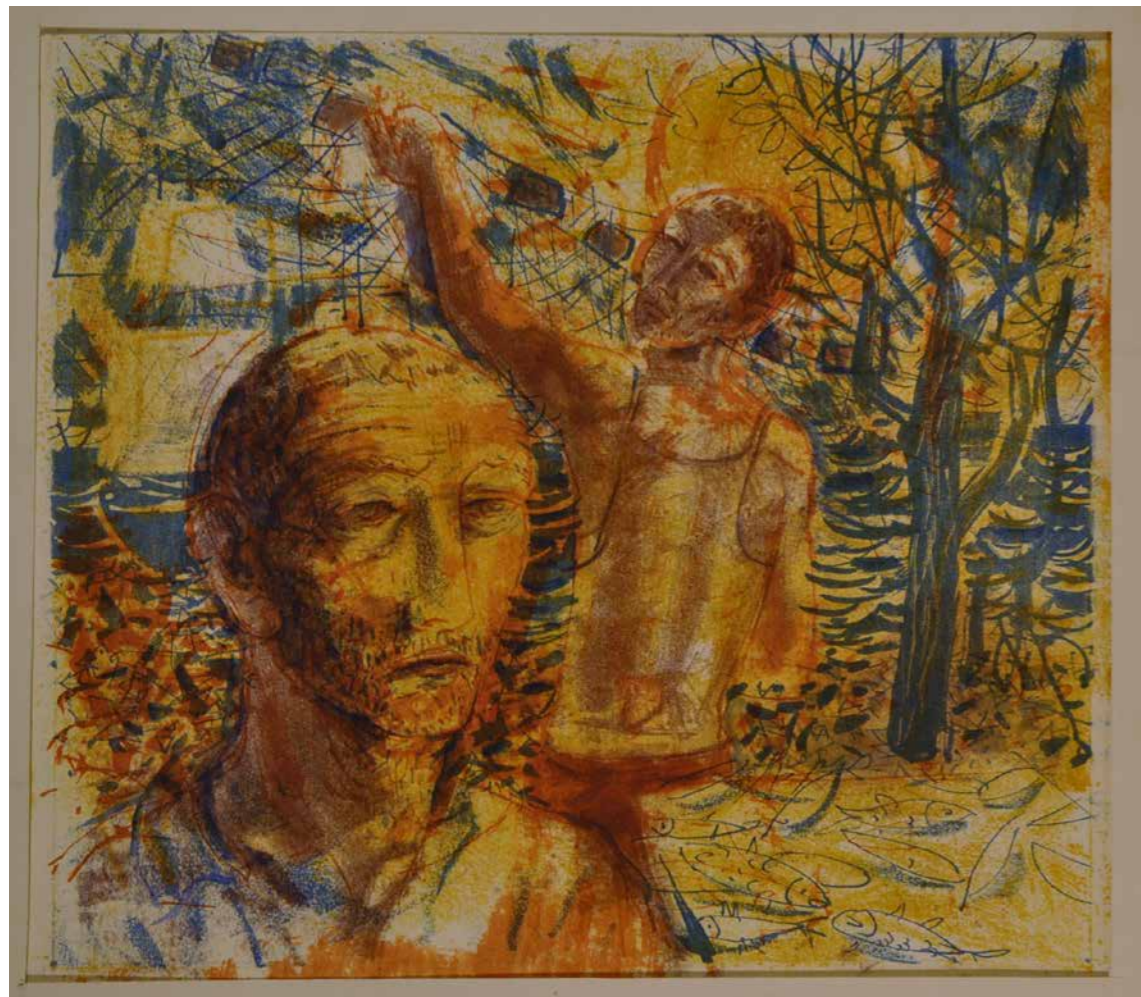
19 Kállai Ernő 1948-as monográfiája után csak rövidebb közlemények jelentek meg, így 1949-ben egy interjú a kelet-berlini *Bildende Kunst* nyomán (Anna Karaveina: *Picasso*. Szabad Művészet, 1949/7-8, 319-323.) és a „békeharcos” Picasso 70 éves születésnapja alkalmából, a *Les Lettres Françaises* nyomán 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.



nyújtott festő kvalitásai kibontakoztatására. Ezt példázza az 1959-ben készült *Felvonulók*, amelyet három szín (sárga, narancs, kék) mérséken foltszerű összjátékára komponált, a késői Raoul Dufy vagy Pierre Bonnard dekoratív könnyedségével idézve meg az utcai ünnepség kavalkádját. (KÉP) A francia-hatás jellegzetes példái 1959-es *Női portréja* és *Fiú feje*, amelyek erőteljes kontúrrajzához társuló foltszerű színfoltjai Picasso 1948 körül készült női portréinak sorozatát idézi.<sup>20</sup> (KÉP) Ekkortájt készült Dante *Isteni színjátékát* illusztráló, hat részes rézkarc sorozata, amely szintén Picasso klasszicizáló rajzstílusának egyértelmű hatásáról tanúskodik. (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 színes dekorativitása az újdonság erejével hatott. Mellette csak Makrisz Zizinek az évtized végén, vietnámi tematikájú

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





fametszetein figyelhető meg ez a fajta színpompás grafikai látásmód.<sup>21</sup> Grafikai nyomataiból Pásztor 1959 év végén már kisebb önálló kiállítást is rendezett.<sup>22</sup>

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 *Halászkok* a munkástematikát vibrálóan színpompás, expresszív gesztusokkal megragadott kompozíciókba ágyazza. (KÉPek) A *Halászkok* színkezelése némiképp Egry József jellegzetesen irizáló, a vakító napsütésben kirajzolódó optikai utóképeire emlékeztet. Az 1960-as diplomaévből származó nyomatok pedig a korábbiaknál és lazább, a tárgyak foltszerű alakzatokká redukáló kompozíciók. E sorba tartozik az *Aratók*, az *Építkezés* és a *Nagyvárosi éjszaka* – valamennyi három szín nyomásos litográfia. (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. (KÉP) A *Roncstelep* 1960-as, színes változatán pedig már egyértelműen a roncsok szürreálisan elvont képződményei dominálnak. (KÉP) Később Pásztor maga úgy fogalmazott, hogy amikor „diplomamunkámat csináltam, absztrakt formák is belekeveredtek az ábrázolásba.”<sup>23</sup> 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 festékhez nehéz volt hozzájutni a korban. Egy későbbi interjúban Pásztor úgy emlékezett vissza, hogy az élelmes növendékek a háború előttről megmaradt dobozokban találtak színes festék maradványokat, amiket újra feldolgozva használatba vettek.<sup>24</sup>

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.

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.



A főiskola intézményi, pedagógiai működésében óvatos reform szellem jellemezte az 1956 utáni időszakot. Domanovszky Endre igazgatósága alatt igyekezett egyensúlyt tartani a szocialista realizmus mind kevésbé körülhatárolt hivatalos elvárásai és a fiatalok között előre törő új irányzatok között.<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup> 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 ülésen Bence 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.”<sup>27</sup> Pásztort ekkor tehát már egyértelműen a Lakner-körbe sorolták, Maurer Dórával, Korga Györggyel és Gyémánt Lászlóval együtt. Lakner László és Szabó Ákos diploma védése ugyanazon a napon, 1960. június 6-án zajlott le, amikor Pásztoré is – Maurer Dóráé egy évvel később, Gyémánt Lászlóé pedig 1963-ban.<sup>28</sup> 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 vétója miatt nem kaphatott diplomát – egy évvel korábban még a kifogások ellenére, engedték

34; Lásd még: Sümegi György: Litográfiák Kecskemétről (1963-1973). In: (Kevésbé) szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között című konferencia kísérő kiadványa. Hermann Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 56-59.

25 Tantai 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. ülésnap, 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 / 1945, 1959-60*) és a *Manufakturális nyomda* (1960)

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

diplomázni a kísérletező, ám tehetséges hallgatókat.<sup>29</sup>

Pásztor Gábor diplomamunkáinak pontos jegyzéke nem maradt fenn – csak a védési vita kontextusából sejthető, hogy az 1960-ban készült színes litográfiáiból mutatott be néhányat (*Aratók, Építkezés, Nagyvárosi éjszaka, Roncstelep*).<sup>30</sup> Az oldott színfoltokkal 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.<sup>31</sup> Pátzay Pál különösen idegennek érezte a nyomatok elnagyolt, foltoszerű megfogalmazásmódját: „az egész grafikai terület tele van «izékkal», amit akkor használ egy ember, amikor nem tudja magát kifejezni.”<sup>32</sup> 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 izékről leszoktatni”.<sup>33</sup> Bence Gyula ennek kapcsán ismét a formalizmus veszélyére figyelmeztetett: „Az «izé» tartalmát illetően úgy értem 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.”<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> A lap képszerkesztője 1959-től Nagy László, költő volt, aki 1946 és 1948 között művészeti tanulmányokat is folytatott.<sup>36</sup> Az ő érdeme, hogy a folyóirat idővel a kortárs magyar grafika

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

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, Bence Gyula, Bernáth Aurél

32 Uo. 10.

33 Uo. 10.

34 Uo. 11.

35 Első közölt tanulmányrajza egy hegedülő nőt ábrázolt: *Élet és Irodalom*, 1960/29, július 15., 07.15., 5.

36 1946-ban Iparművészeti Főiskolán grafikus szakon kezdte meg tanulmányait. 1947-ben átjelent-

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 érvényesültek jól az újság lapjain. 1961-ben Pásztortól már tizenegy grafikát közölt a hetilap, többségük a közölt írásokhoz kapcsolódó irodalmi illusztráció volt. Impozáns társaság tagja lett ezáltal Pásztor, hisz a folyóirat a kortárs művészet meghatározó alkotóinak műveit közölte az idősebb mesterektől (Szőnyi István, Berény Róbert, Barcsay Jenő), a Pásztorral párhuzamosan végzett fiatal alkotóikig (Lakner László, Szabó Ákos).<sup>37</sup> 1962-től a *Népszabadság* is közölni kezdte Pásztor irodalmi illusztrációit.<sup>38</sup> 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 Vállalt felől érkező felkérések teljesítése került előtérbe.<sup>39</sup>

„Előbb pénzt kellett keresnem, gondos, pontos, lélektelen munkával, mert a megrendelőknek a fő igénye az volt, hogy minden szakszerűen a helyén legyen, semmibe se lehessen belekötni. 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.<sup>40</sup> Az 1949-ben alapított Képcsarnok Vállalat a nyomtatott művészeti grafikai alkotások egyik legfontosabb megrendelője volt.<sup>41</sup> A jól fizető megbízások jelentősen hozzájárultak az ilyen munkákat vállaló alkotók egzisztenciális biztonságának megeremtéséhez.<sup>42</sup> Pásztor Gábor életművén belül számszerűleg tekintélyes

kezett a Képzőművészeti Főiskolára, rajz szakra.

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 Könyvkiadó vállalat 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 kisérvő kiadványa. Hermann 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,



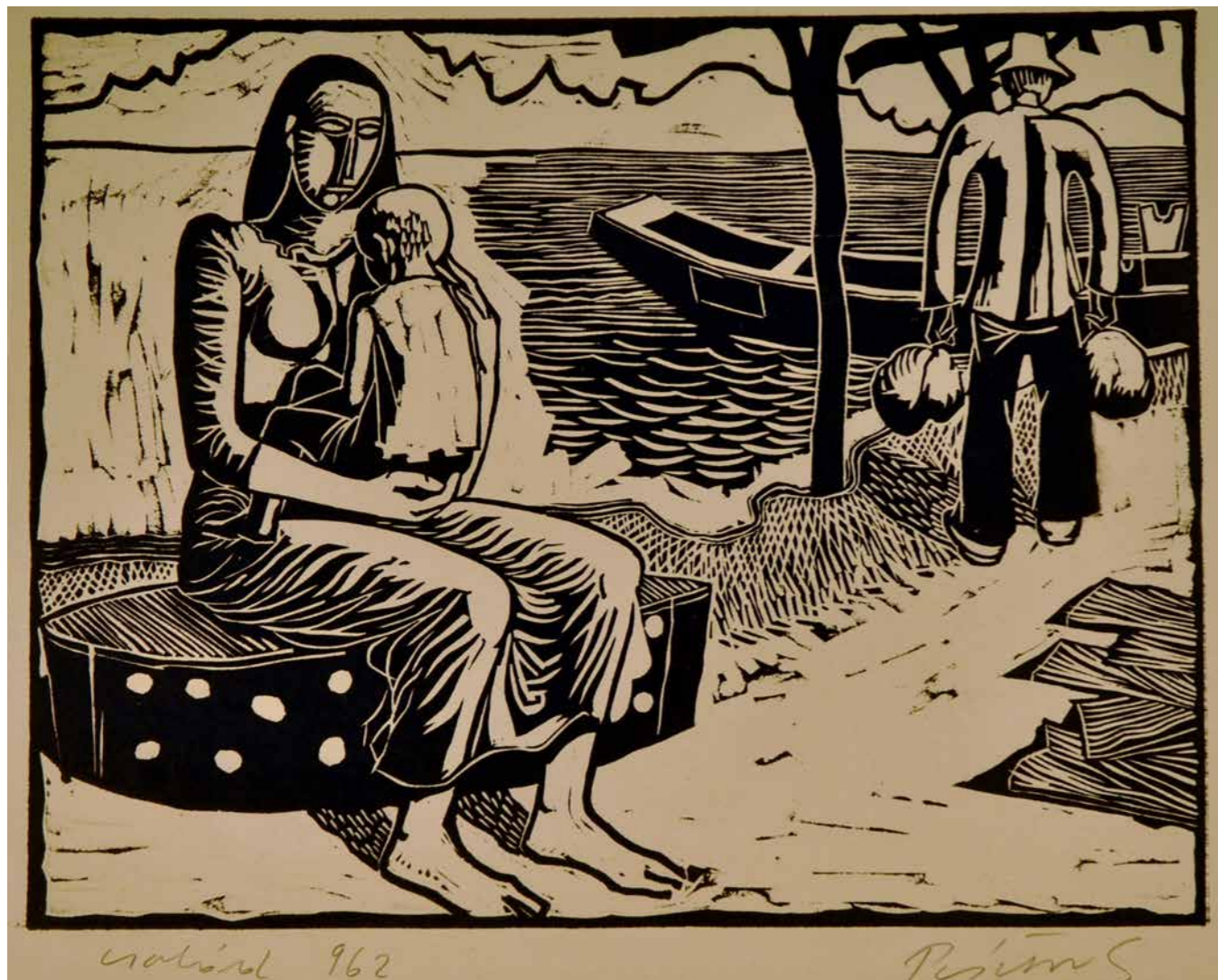
mennyiséget alkotnak az 1961 és 1980 között, képcsarnoki megrendelésre készült grafikák, amelyek között témájukat tekintve vannak portrék, történelmi jelenetek (*Népgyűlés 1848*, 1963; *1919, az első szabad május 1.* 1967; *Romeltakarítás 1945*, 1969; *Petőfi a Pilvaxban*, 1972), zsánerképek (*Munkásörvfelvonulás*, 1962; *Május 1. felvonulás*, 1965), gyarábrázolások (*Petőfi bánya*, 1961; *Telefongyár*, 1965) és városképek (*Veszprémi új diákszálló*, 1965; *A siklói vár*, 1969).<sup>43</sup> Stíliárisan 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). A hivatalos megrendelések körüli kényes kompromisszumokat őrizte meg az egyik rézkarc, egy 1963-ban készült, 1848-as népgyűlést ábrázoló kompozíció, amelyre az egyik zsűritag a következőket jegyezte fel: „Megítélésem szerint az ábrázolt alakok nem fejezik ki a tartalmi mondanivalót, inkább mese illusztráció, mint forradalmi eseményt ábrázoló rajz. Bp. 1963. júl. 29.”<sup>44</sup> (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.<sup>45</sup> Az önálló művészi invenció megjelenését példázza a hivatalos megrendelések kapcsán a *Romeltakarítás* címen ismert rézkarc három változata, 1969-ből. (KÉPek) A „felszabadulás” 25. évfordulója alkalmából készült kompozíció érdekessége, hogy Pásztor a romos Budapestet ábrázolva számos meseszerű, szinte szürrealisztikus 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

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.

43 A Képcsarnok Vállalat anyagát őrző OSZK Plakát- és Kisnyomtatvány tárának katalógusa szerint Pásztornak 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.



sorozat kapcsán 1970-ben reprodukálta a *Műgyűjtő* című folyóirat.<sup>46</sup>

Az 1961-1964 közötti időszak a stílris útkeresés és szakmai helyfoglalás ideje volt Pásztor számára. A frissen végzett művészt 1962-ben beválasztották a Fial Művészek Stúdiójának vezetőségébe.<sup>47</sup> 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*.<sup>48</sup> A Fial Művészek Stúdiójának *Család* témára kiírt pályázatán díjat nyert egyik linóleummetszetével.<sup>49</sup> 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 háttéréhez. A díjnyertes *Család* és *Anyá és gyermeke* kiaknázta a linómetszés expresszív hatásait. (KÉP)

1963-1964 folyamán Pásztor Gábor a formai elvonatkoztatás új eszköztárával kísérletezett. Jellegetes példája ennek 1963-as rézkarca, a *Lámpa*, ahol egy egyszerű csendéleti téma absztrakciós lehetőségeit vizsgálta. (KÉP) A rézkarc fekete-fehér tónusokra redukált eszköztárában belül a

különféleképpen 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.

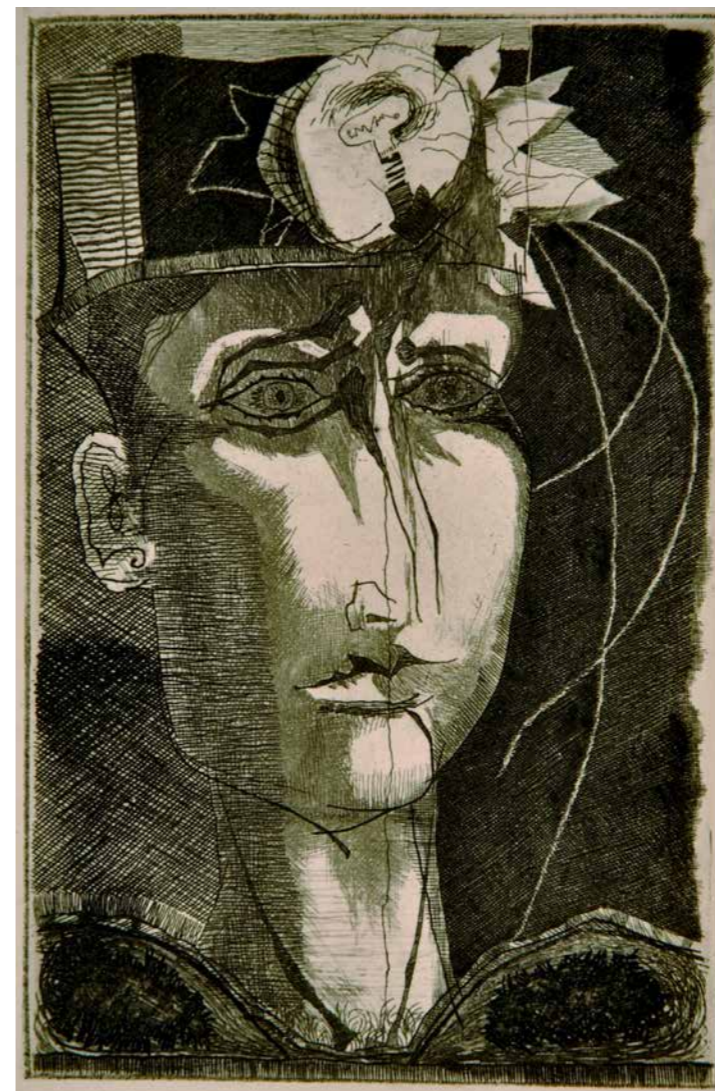
Fordulatot hozott munkásságában, hogy 1963-tól ismét módja nyílt litográfiát készíteni a kecskeméti művésztelepen. A Városháza pincéjében levő könyvnyomdát Klimó Károly fedezte

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

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

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

49 100 forintos 3. díjat kapott még: Antal Ilona, Barczy 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.



fel és szorgalmazta, hogy a művésztelep vonzáskörében munkálkodó grafikusok birtokba vehessék.<sup>50</sup> 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.”<sup>51</sup> 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 je-

50 *Kecskeméti litográfiák 1963-1973*. Kecskeméti Képtár, Kecskemét, 1977, 34-36: 34.; Lásd még: Sümegi György: *Litográfiák Kecskemétről (1963-1973)*. In: *(Kévszék) szigorúan ellenőrzött nyomatok*. A magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között című konferencia kísérő kiadványa. Hermann Ottó Múzeum – Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 56-59.

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

lentette.<sup>52</sup> A datált művek tanulsága szerint igen termékenynek bizonyult Pásztor első két kecskeméti éve.

Az ide kötődő litográfiák egy része fejtanulmány volt, mint az erős Kondor-hatást mutató *Csóka-etető* és *Bagoly-etető* 1963-ból. (KÉP) Frank Jánosnak 1964-ben 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.”<sup>53</sup> Kondorral közeli kollegiális kapcsolatban volt Pásztor, Kecskeméten és a Miskolci Grafikai Művésztelepen is gyakran dolgoztak együtt.<sup>54</sup> A fejtanulmányok másik része, mint a *Bányász* (1963), a lámpás csendélettel megkezdett, picassói ihletettségű, dekoratív formai analízist példázza. (KÉP) A kompozíciók jelentős része tájképi motívum volt, köztük olyan, változatos vonalstruktúrákból és foltoszerű képződményekből kibontakozó táj mint a *Liget* vagy a *Füstölgő gyárkémények* 1963-ból, vagy a látványt már-már a geometrikus absztrakció határáig elvonatkoztató, több színnyomásos *Fatelep* és *Repülők* 1964-ből.<sup>55</sup> (KÉP) Az ekkor készült litográfiákon figyelhető meg először az a változatos fakturális kidolgozás, a grafikai vonal pöttyözéstől a gesztusos vonalrajzig

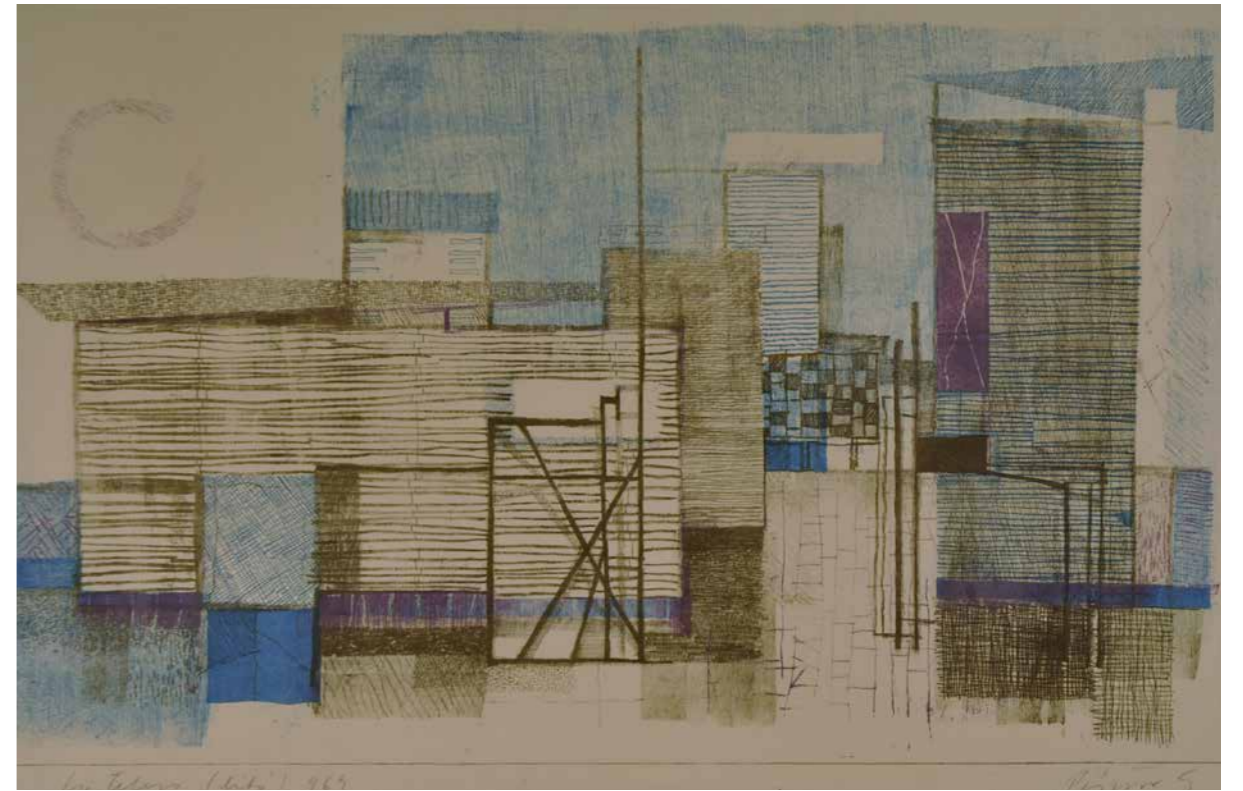
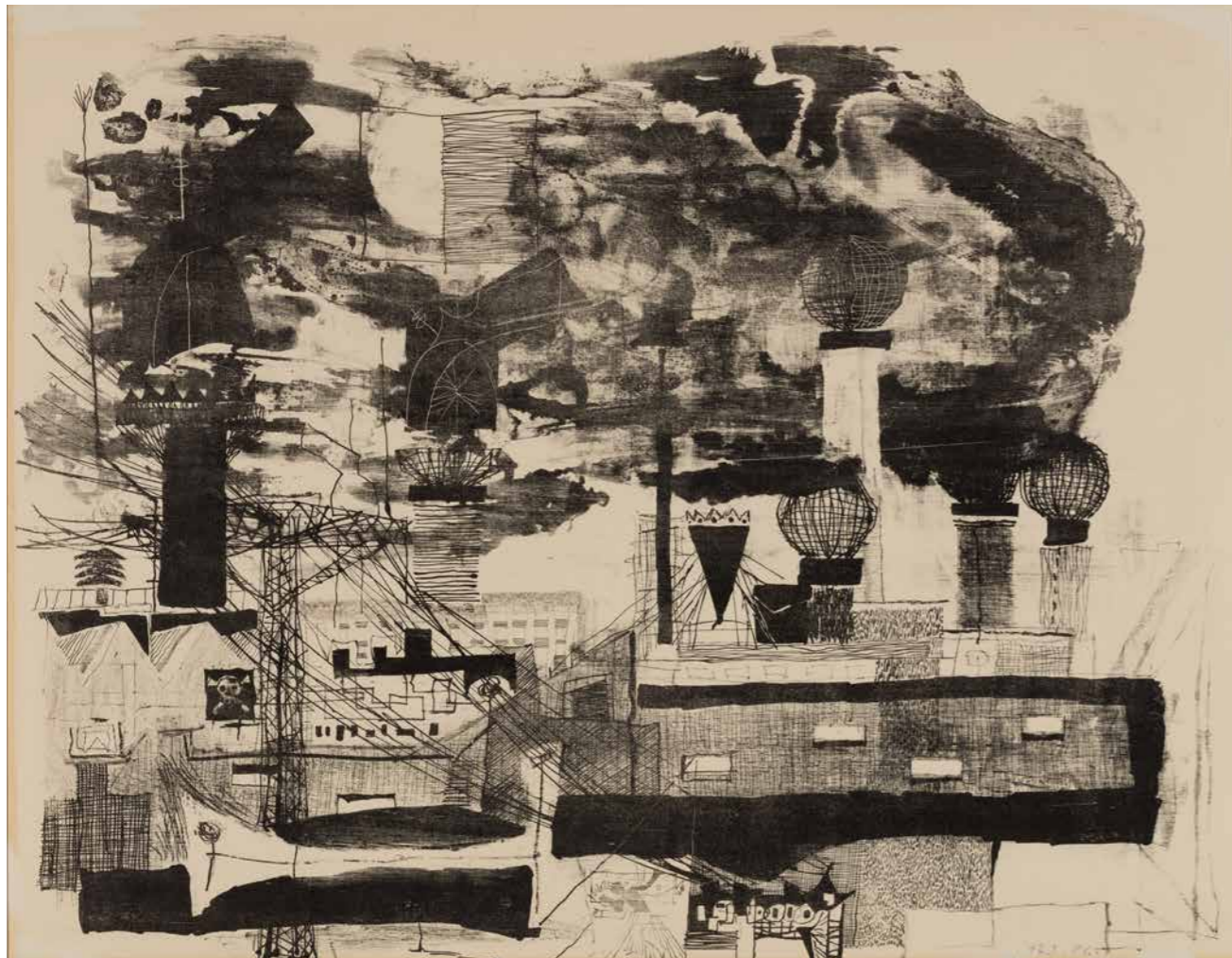
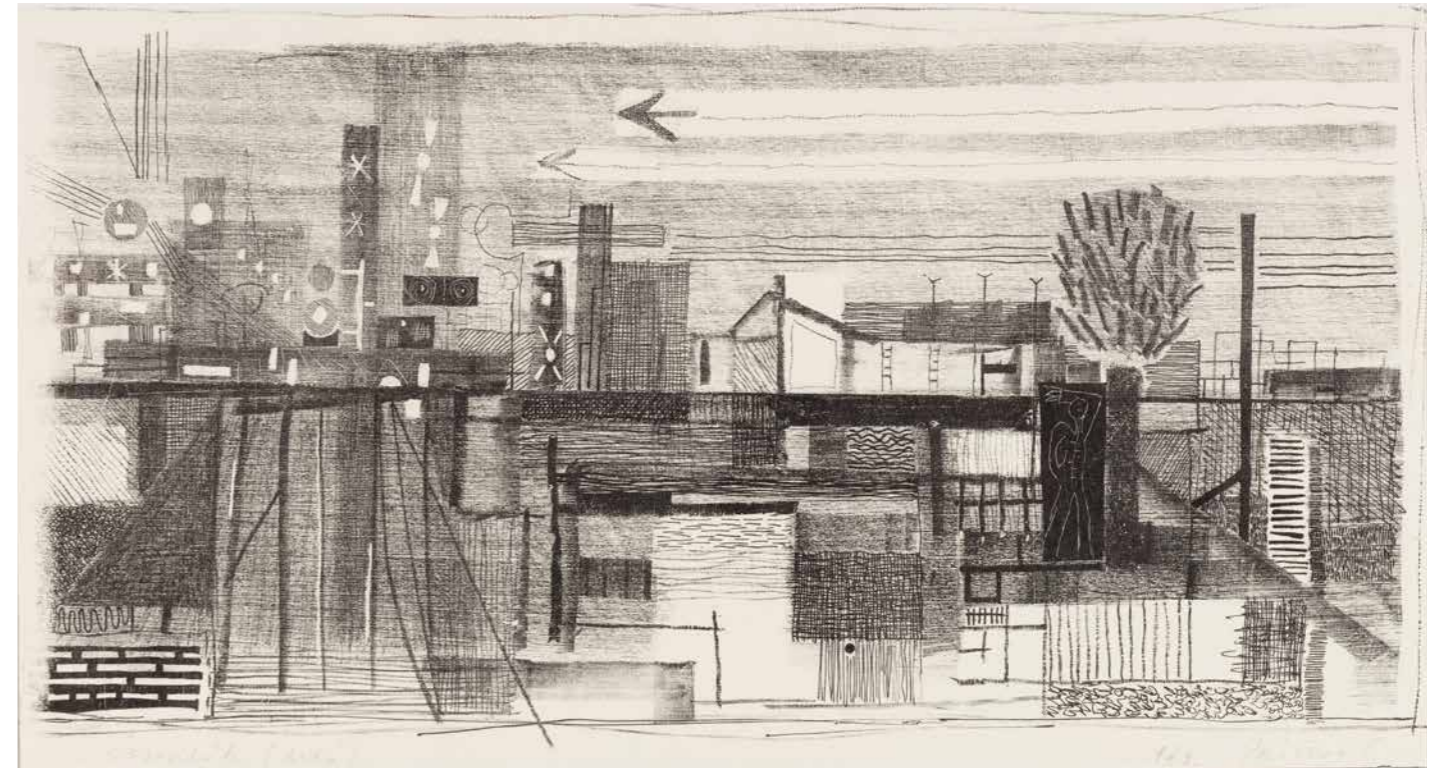
ívelő dinamikus spektruma, társulva a festői színfoltok lendületes mezőivel, amelyben Pásztor először talált rá saját formanyelvére.

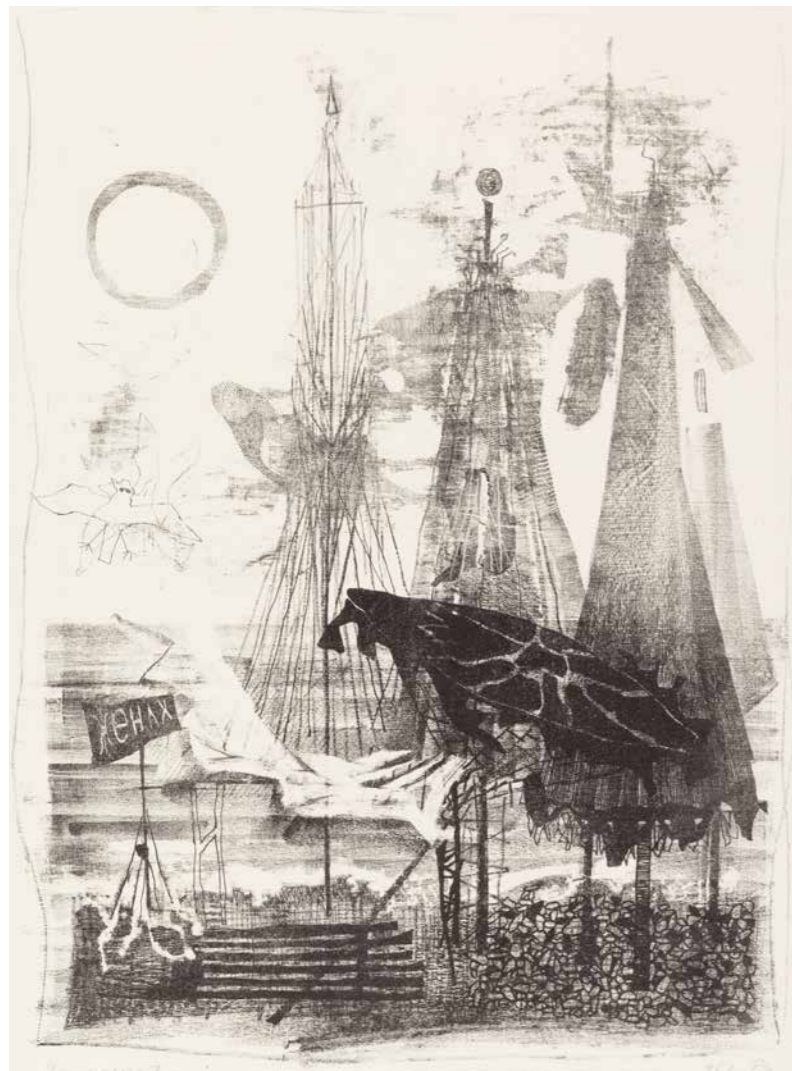
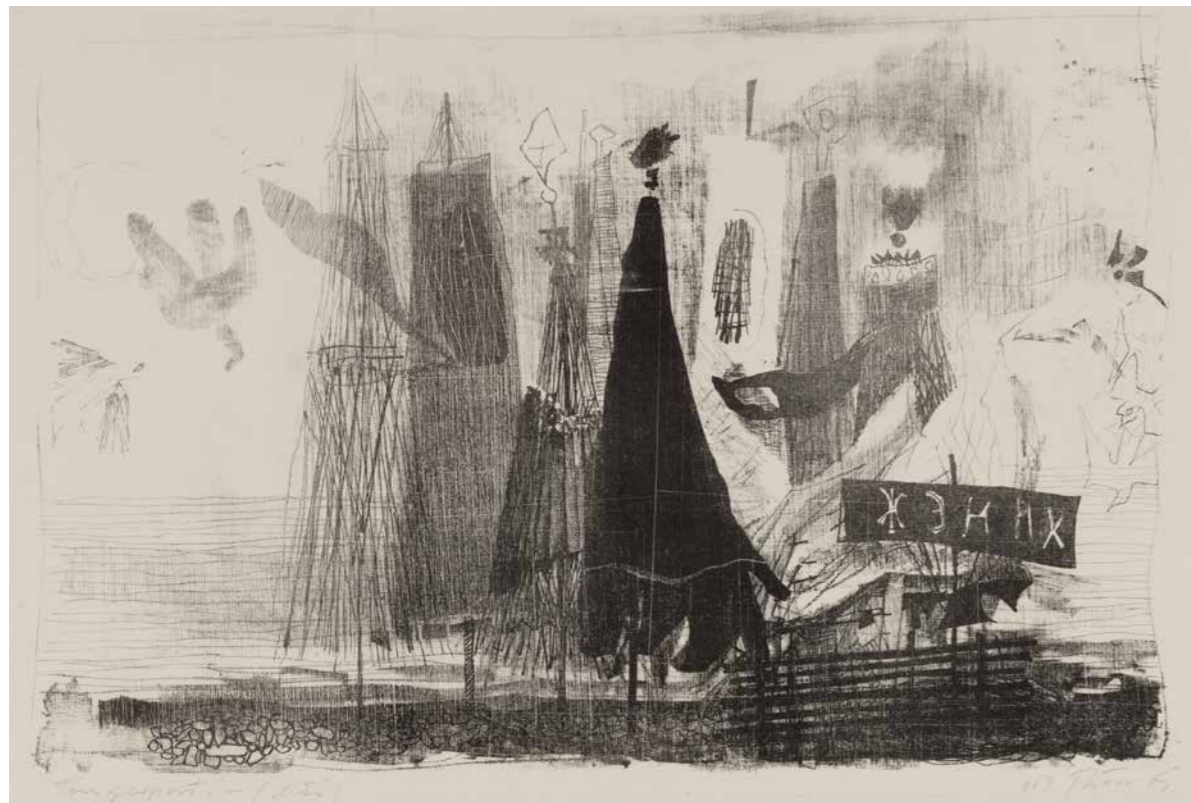
52 „Aztán Kecskeméten főképpen fekete-fehér litót csináltunk, mivel a fekete festékhez hozzá jutottunk. Még éltek öreg nyomdászok, azok csináltak festéket. Megvolt a receptjük. Mindig készítettek gyufáskatulyányi mennyiséget. Soha nem árulták el a készítés titkát, pedig hát kértük ezt, de nem és nem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

53 *Pásztor Gábornál*. [Frank János interjúja.] *Élet is Irodalom*, 1968/3, január 20., 8. – Újra közölve: Frank János: *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.





E korai időszak első, összefüggő ciklusa a *Tengerpart* volt, 1963-1964 folyamán mintegy tucatnyi variáció született a témára. (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 vonalkötegeit, a vitorlák különféle szürke tónusokban kibontakozó textúráit, a cirill betűs feliratok girbe-gurba tábláival kísérve. Pásztor e témán gyakorolta ki a konkrét, természeti látványelemek elvonatkoztatásának, változatos grafikai átíratának módozatait. Az új litográfiák természetelvű, ám tetszetősen modernista, technikailag kísérletező, ugyanakkor stabil 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.<sup>56</sup> Írásában nem nevesítette Pásztor stiláris 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.

### *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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> Apropióját a költő halálának századik évfordulója jelentette, de ezen túlmenően igen szerencsés, a témára és az irodalmi illusztrációra egyaránt érzékeny kortárs közegben került meghirdetésre.

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

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*. HOM – 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 kísérő kiadványa*. Hermann Ottó Múzeum, Miskolci Galéria, Miskolc, 2018, 27-42.

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 pesszimizmusnak titulált világnézete, vallásos alapokon nyugvó világképe, a történelmi fejlődésmozgás hiánya, nyugtalanítóan nyitott értelmezése, de legfőképp a falanszter szín rendszerkritikus olvasatának lehetősége.<sup>59</sup> Amikor a fordulat évét követően első ízben, 1954-ben megjelent a dráma szövege, Waldapfel József bevezetőjében alig győzte kimosdatni a darabot a bomlasztó pesszimizmus vádjától.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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 kísérve jelent meg.<sup>62</sup> A kötet előszavát Révai József, a rendszer nagy befolyású teoretikusa jegyezte, pontosan érzékeltetve a dráma ideológiai veszélyforrásait, hangsúlyozva „Az ember tragédiáját faltörő kosként használják fel a szabadság nevében a szabadság igazi eszménye ellen.”<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> Bár a – hatvanas évek elejétől megszorodó – színpadi interpretációk is az egyéni értelmezés veszélyét hordozták, a tragédia illusztrációs világa szintén megújításra szorult. Zichy kissé avítottan ható historizáló kompozíciói számára nem jelentettek valódi versenytársat a jelmeztervezőként ismert Nagyajtay Teréz 1962-ben megjelent illusztrációi.<sup>65</sup> A múzeum 1964-es pályázata azzal az ambícióval született, hogy kortárs képzőművészeti értelmezések létrejöttét ösztönözze, amelyek valódi alternatívát jelentenek Zichy nagy hatású képei után.

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, Stzaud 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 illusztrációiról: *Zichy Mihály.* Szerk.: Róka Enikő, Csicsery-Rónay István. Occidental Press, Zichy Mihály Alapítvány, Budapest, 2001, 129-130. (Révész Emese); *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: *A szabadság felelőssége. A Nemzeti Színház 1955-ös tragédia-előadása.* Színház, 2008/11, 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 kísérve 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.

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.<sup>66</sup> A felkérésnek hárman nem tettek eleget – köztük az ebben az évben Párizsba emigráló Csernus Tibor.<sup>67</sup> Ily módon 49 illusztráció készült el, a kiírásnak megfelelően változatos technikákkal és szemlélet móddal.<sup>68</sup> 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 karakter helyzetek jellemzik, és a szöveg irodalmi eszköztárában is előszeretettel használ hasonlatokat és metaforákat.<sup>69</sup> Az igazodási pontokat Hincz Gyula, Martyn Ferenc és Szántó Piroska klasszikus szépségű vonalrajzai, Kondor Béla groteszk apokalipszisei és Bálint Endre szürrealis ábráképei 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.<sup>70</sup> Saját intencióra emellett két másik kompozíciót rajzolt, az egyik a Falanszter színt, a másik a tizenharmadik, Űrben játszódó színt kísérte. Saját kedvére Pásztor két további illusztrációt is 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.<sup>71</sup> Rajta kívül csak Kondor Béla alkalmazta ezt a technikát, saját sorozatán.<sup>72</sup>

A Petőfi Irodalmi Múzeum tárlata előtt egy hónappal egy másik Madách- emléktárlat is megnyílt, a Dürer-terem kiállítótermében.<sup>73</sup> Míg a múzeumi kiállítás az új Madách- emléktárlathoz 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 *Civilizátorhoz* készült illusztrációt. A kiállításon számos olyan mű is szerepelt, amelyek nem kerültek be a Petőfi Irodalmi Múzeum válogatásába, köztük Kondor Béla Madách-rézkarcai.

66 Sidó 57. jegyzetben i. m. 49

67 Valamint Szász Endre és Gacs Gábor – Sidó uo.

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 illusztrációiról.* L'Harmattan, Budapest, 2007, 31.

70 Sidó 57. jegyzetben i. m. 50.

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

72 Kondor Béla oeuvre-katalógus. Összeállította: Nagy T. Katalin, Bolgár Kálmán. Magyar Nemzeti Galéria, 1998, 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.

A két részes *Mózes* 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.<sup>74</sup>

Noha Pásztor 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.”<sup>75</sup> Ezt az igényességet a litográfiák 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 színpadias látásmódjától, nem törekedett egységes színpadi szcénák létrehozására, és az egyes karakterek emocionális jellemzése sem foglalkoztatta. Helyette a szövegreferenciát megtartva, az egyes szituációk emblematikus sűrítvényére, lényegi viszonyainak vizualizálására törekedett, csupán néhány jellegzetes tárgyi részlettel utalva az események narratív összefüggéseire. Pásztor e sorozatán alkalmazta először a képsík egységét felbontó rétegzett, tagolt kompozíciós eljárását, amely e periódusának jellemző képalkotói eljárása lett. Ezzel a megoldással lehetővé vált az egyes színek időben és térben szétágazó cselekménysorozatának egyetlen képbe való tömörítése. Megközelítésmódja a tekintetben nem volt egyedül, 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 stílusos idézetekkel, Kondor pedig a drámai felhangot lazító groteszk elemekkel vitt egyéni hangot a feldolgozásokba. Pásztor a grafikai eszköztár mesteri használata révén elérte, hogy 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 cselekmény mozgató dinamikus ellentétpárok (remény – csalódás, Lucifer – Ádám stb.) vizuális megfelelőjének is tekinthető. A multiszcenikus komponálás pedig lehetővé tette számára az összetett, egymásra rétegződő tér- és idő dimenziók vizuális megjelenítését.

A dráma cselekményének sorrendjében az első feldolgozott jelenet a hetedik, konstantinápolyi szín volt, amelynek két litográfiája végül nem került be a múzeumi válogatásba. Az első kép, a szín nyitó jelenetéhez kapcsolódik, ahol seregei élén a városba érkezik Tankréd,



a keresztes vitéz.<sup>76</sup> (KÉP) Pásztor a fegyveres, lovas katona alakját állítja a középpontba, aki nek az egész képteret betöltő figurája kifejezi azt az agresszív hittérítő erőt, amely a keresztes háborúk évszázados hódításait mozgatta. Erősen stilizált megformálása archaizáló, kora középkori ábrázolások látásmódját idézi. Hátterében egy feszület szimbolizálja az ideológiát, amelynek jegyében a katona harcba indul. A főalakot a jobb szélén három kisebb jelenet egészíti ki, ahol a fekete alapon megjelenő világos vonalrajzokon a megelőző csaták, gyülekező és imádkozó keresztes seregek tűnnek fel. Míg a *Tankréd* címen ismert kompozíció voltaképp az egész hetedik szín plakátszerűen tömör összegzésének tekinthető, a másik bizánci színhez készült kompozíció a dráma konkrét helyéhez köthető. Miután Ádám-Tankréd szerelme, Éva-Izora zárdába vonul, a kolostor ajtaja előtt egy látomás dereng fel a hitében megrendült katona előtt. (KÉP) Madách pár soros leírása szerint: „A fentebbi karének kezdetével Ádám, ki a zárdá 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 jelzesszerű 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 dilemmá-

74 Uo.  
75 Uo.

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



ját összegzi. **(KÉP)** Mindkét kompozíció középpontjában Kepler és Borbála alakja áll, egyik a másikkal fekete-fehér inverze. A tudós mellett csillagászati eszközei (armilláris gömb, napóra) képviselik a tudományos tények birodalmát, és az égitestekkel kiegészítve azt a kozmikus léptéket, amiben Kepler gondolkodik – ezt ellenpontosítják a munkáját akadályozó érzelmi aspektusok, a fő jelenetet kísérő kisebb négyzetben felseljő kerti csábítás epizódja és az inkvizíció működésére utaló eretnek égetés. Egyazon képtérben Pásztor különféle tér és idő dimenziókat von össze: a fekvő formátumú kompozícióban Ádám-Kepler aktív és passzív, melankolikus pózban is megjelenik, a házaspár vitájának helyet adó enteriört a kozmosz távlata egészíti ki (az individuális és a kozmikus lét ellentétéként), amit a kerti csábítás és máglyahalál (*eros és thanatos* ellentétét hordozó) epizódok jelzékenységű képkockái kísérnek. Grafikai eszköztárát tekintve ez a sorozat egyik leggazdagabb lapja, ahol fekete-szürke-fehér tónusok dinamikus foltjait a vonalrajz változatos minőségei kísérik, számok, ornamentumok, gesztusok, skiccek és karcolt alakzatok. Pásztor valamennyi litográfiájának vezér motívuma a tárgyak és figurák világos és sötét foltokból felépített párhuzamos kontrasztja, ami jól



illeszkedik a világnézetek összeütközéséből kibomló tragédia tézisre antitézissel válaszoló dinamikájához.

A legvitatottabb és az alkotók közt legnépszerűbb tizenkettedik, falanszter színhez Pásztor Gábor egy litográfiát készített. **(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.<sup>77</sup> 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-kompozíciójával, lényeges különbség, hogy Pásztortól távol áll a kondori világot átható irónia, jeleneteit szigorúbb és elvontabb látásmód jellemzi. Alakjai nem konkrét karakterek, hanem az adott kor szellemiségét hordozó emblémaszerű figurák.<sup>78</sup>

Pásztor utolsó lapja a tizenharmadik, űrben játszódó színhez kapcsolódik, középpontjában a kozmoszban zuhanó Ádám és Lucifer alakjával. **(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

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 kerek gőzgépek között munkások foglalkoznak. A bal oldaliban 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.



a Föld szellemének kontúrja is feltűnik. A jobb sarokban megjelenik a szín bevezetőjében is jelzett, távolodó Föld gömbje. Pásztor saját invenciója viszont hogy a Földet háborús színtérként ábrázolja, ahol a viaskodó figurák modern technikai eszközökkel, ágyúkkal, repülőekkel, 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 kollégájához hasonlóan, Pásztor Gábor is 1965-ben a Műcsarnok *X. Magyar Képzőművészeti Kiállításán* és a *III. Miskolci Grafikai Biennálén* állította ki a sorozat néhány darabját.<sup>79</sup>

79 *X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*. Műcsarnok, Budapest, 1965, kat. sz.: Madách illusztráció (Mózes) litográfia, Madách illusztráció (Tankréd) litográfia, Madách illusztráció (Az úr) 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



1966-ban végül egy olyan grafikus kapott lehetőséget a tragédia teljes illusztrálására, aki sem a Dürer-termi kiállításon, sem a Petőfi Múzeum felkért alkotói között nem szerepelt – Kass János.<sup>80</sup> Az 1964-ben felkért művészek közül egyedül Bálint Endre neve kapcsolódott össze a drámával, mint az 1964-es Nemzeti Színházbeli előadás látványtervezője, majd a dráma 1972-es, Szépirodalmi Kiadónál megjelent kötet illusztrátora.<sup>81</sup>

A Dürer-terem Madách-kiállításán a Tragédiához készült illusztrációk mellett Pásztor Madách *Mózes*éhez készült illusztrációját is bemutatta. Két, ide kapcsolódó litográfiáját nem felkérésre, hanem saját intencióra készítette.<sup>82</sup> (KÉ-Pek) Madách Imre utolsó, 1861-ban írt drámája ekkor még kevésbé volt jelen a köztudatban. Keresztury Dezső modernizált átírata, Kass

János illusztrációinak kíséretében csak 1966-ban jelent meg a Magvető Kiadónál.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> Az archaizáló, stilizált figurákat héber feliratok és a Tízparancsolat kőtáblája egészíti ki – amelyek jelenléte az illusztráció első változatán hangsúlyosabb.

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.



### **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.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup> 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 metafora, amely a fasizmus terjedésének lélektanát tárja fel, azt állítva, hogy a pusztító ideológia térnyerésében a felelőség kollektív. Története szerint egy békés francia kisvárosban egy orrszarvú tűnik

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

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.



fel, aminek rombolása előtt először csak értetlenül állnak a lakók, majd a felháborodás és a pusztító erő bagatellizálását követően lassan mind többen váltanak alakot, homlokukon szarvat növesztenek, míg végül maguk is felöltik az állat alakját. A kísértésnek egyedül a darab főhőse, Bérenger képes ellenállni. Ionesco parabolája az értelmezés első szintjén a közelmúlt történéseire vonatkoztatható, annak társadalomlélektanát tárja fel, miként viselkedtek a franciák országuk német megszállása alatt. Tágabb jelentésben viszont minden autoriter ideológia térnyerésének folyamatát szimbolizálja, a beletörődéstől 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 tisztázni.<sup>88</sup>

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 (még lehet 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 háttára pattan és elvágta rajta. **(KÉP)** A harmadik kompozíciói – amelyen egy puskát tartó

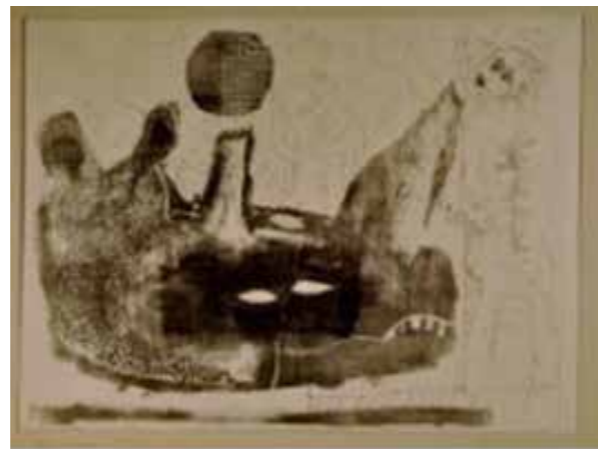
88 „az írónak még véglegesebben, még félreérthetlenebbül kellene kimondania, amit az individuális és kollektív szellemiség viszonyáról gondol. Lényegileg pedig éles és döntő különbséget kell végül is tennie a szocialista forradalmiság és az ál-kollektív, ál-forradalmi, ál-népmozgalmak és ideológiák között.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

férfi áll felfordult fenevad mellett – nem azonosítható a dráma konkrét helyével, inkább az orrszarvú pusztításának ellenálló Bérenger győzelmét szimbolizálja. (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 rézkarcsorozata, és Joan Miró *Vörös és fekete* címen ismert 1938-as rézkarc ciklusának ismeretéről tanúskodik.

### **Korszerűsített klasszikus: Babits-illusztrációk (1966)**

Pásztor életművén belül fontos hely illeti meg a Babits-sorozatot: 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.<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> 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.<sup>91</sup> Pásztor hangsúlyozta, hogy felfogása szerint az illusztráció célja az egész költemény



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, G. Molnár István, Győri Miklós, Gyulai Líviusz, Feledi 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.

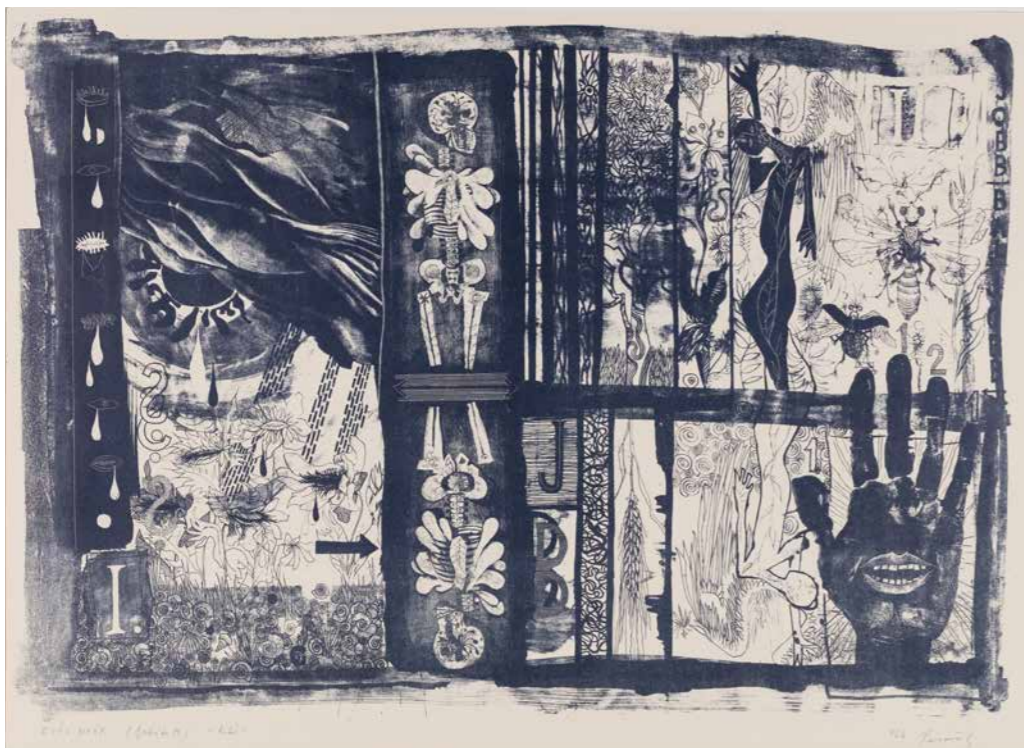


lényegi mondandójának tömör képi kifejezése: „Számomra az illusztráció az egész költeményen áthúzódó gondolatot megfogni, ami ebből bennem is megformálódik, annak a tükröztetése.”<sup>92</sup> A versek illusztrálása alapvetően más megközelítést igényel, mint a drámai mű feldolgozása, ahol lehetséges 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 képben. Szükségesnek érzem ezt.”<sup>93</sup> Pásztor Babits-illusztrációin domináns a pop art jellegű montázs technika, amelynek eszköztára lehetővé tette számára a versek képileg megragadható motívumainak egymás mellé komponálását. Ezt a megközelítésmódot egyedül ő használta a felkért művészek közül.

Az öt illusztráció sorában először a *Mindenek szerelme* című verset kísérvő lap készült el. (KÉP) Babits verse az éledő természet iránti rajongást érzéki, szerelmi vonzalomként fogalmazza meg. Pásztor a vers metaforikus fogalomparjait (virág szirmjai/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,

92 Uo.

93 Uo.



az ösztönzött, hogy a versből kép jöjjön létre.” – nyilatkozta az említett interjúban.<sup>94</sup> A gomolygó felhőket, nyújtózó virágtestű nőt és táncoló alakokat három jól elkülöníthető képmezőre 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. (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 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 változás kegyetlen törvényét katonai hasonlatokkal ragadja meg, ahol az elmúlás parancsát egy kegyetlen hadvezér adja ki. Bár a vers egy erős, 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.<sup>95</sup>

94 Uo.

95 „A versbéli inspektor, a gonosz hadvezér. Az volt az a dolog, ami sokat foglalkoztatott és hátratarított a munkámban, az hogy miként tudom azt a nagy vezénylest egyértelművé tenni képileg. Kéz és száj



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.<sup>96</sup> (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 szájás tenyeret helyezve. Az egész vers a süket istenhez intézett számon kérő könyörgés, ez indokolja a csukott szemű istenember kiemelését. A szövegen végig húzódik annak követelése, hogy a gyászolók hangot adjanak felháborodásuknak, hogy a süket csendet felváltsa a tiltakozás kiáltó hangja. A plakátszerűen erőteljes szájás tenyerek az ismétlődő „süket” felirattal ezt az alapmotívumot, a hangos tiltakozás akaratát jelenítik meg. Mindezt a háttérben csírázó, burjánzó, féregszerű alakzatok egészítik ki, a sirató asszonyokat megidéző drapériás alakokkal. A jobb alsó sarokban a pop art me-

tódusát 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.<sup>97</sup>

együtt, ezt hiszen 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.

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.” – válaszolta Pásztor Kovács kérdésére, amely a motívum jelentését firtatta. Kovács Gyula interjú, 6. jegyzetben i. m.



Szintén háborúellenes indulat jellemzi Babits Új esztendő 1918 című versét. (KÉP) Pásztor ezúttal egységes képtérbe szervezte motívumait: a versben említett apokaliptikus zenét játszó zenekart, kaszákat és kártyákat, a többszörösen megismételt 1918-as évszámmal kísérve. A versben említett ágyra asszociál a kép középső alakzata, az emberi testből kibomló, kígyó fejekben 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 az apostolokról* illusztrációján Pásztor ismét szakrális és profán motívumokat vegyít, glóriás Krisztus alakjával, gótikus apostolszobrok megidézésével és ikonszerű figurák ismétlésével. (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 átgyúrni.”<sup>98</sup>

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 az apostolokról*

98 Uo.



című illusztrációt.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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 képzetársításait.<sup>101</sup> Perneczky Géza a Miskolci Grafikai Biennálé kiemelkedő kollekciójaként értékelte Pásztor műveit, megjegyezve, hogy a Babits-illusztrációk motívumgazdagsága már néhol zavaró zsúfoltságba csap át.<sup>102</sup> Rózsa Gyula drámai erejüket és a háborúellenes versek aktualizált olvasatát emelte ki.<sup>103</sup> Supka Magdolna hasonlóképp a jelenkori olvasat emelkedett pártosát értékelte bennük: „Pásztor műveinek szuggesztívója elől nem lehet kitérni: szemünkbe néznek és a lelkiismeret éjszakai, leggyötrőbb hangján kérdezik véleményünket az emberi lét vagy nemlét végleteiről.”<sup>104</sup> Figyelemreméltó, hogy az országos tárlatokra Pásztor háborúellenes, aktuális politikai olvasatot is hordozó illusztrációit választotta (*Fortissimo, Vers az 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.

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

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

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

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

## Változatok a pop art-ra: 1965-1967

A pop art asszociatív módon társított, a jelen és múlt vizuális hagyományából merítő képi fragmentumait és 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. (KÉP) A horizont által elválasztott víz és ég tagolását még megtartotta, de a megelőző látképek reális tájképi elemeit szürreális 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 nyomat egészét a különféle grafikai felületek montázs jellegű egymás mellé helyezése jellemezte, az eltérő taktilis érzetekhez kötődő puha, cseppfolyós, rugalmas, felfúj, gyűrt, lebegő és indás, gubancos alakzatok társítása, amelyet az ismétlődő bábszerű alakok és sziluettes profilok dekoratív játékossága egészített ki. Pásztor ezen a kompozícióján még nem használt újságfotókat, ámde a repülő madár szárnyát kitöltő rajz „önidézet”, a *Vers az 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.*).<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> Nyilván mindkettőjükre hatással volt Robert Rauschenberg, akinek montázs technikája az 1964-es Velencei Biennálé nagydíját követően Európa-szerte közismertté vált. Rauschenberg első pop art grafikáit 1962-től a new york-i ULAE (Universal Limited Art Editions) Tatjana Grosman által vezetett litográfiai műhelyébe készítette, és csak később tért át a szitanyomással való kísérletekre.<sup>107</sup> 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, szürreális alakzatait.<sup>108</sup>

Pop artos fordulatának első sorozatát 1966 áprilisában, a *Stúdió 66* tárlatán mutatta be Pásztor, kiállítva *A mű* című színes litográfiát és *Kompozíció* című sorozatot.<sup>109</sup> Ugyanezen

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

a tárlaton állította ki Lakner László *Rembrandt-tanulmányát*, *A forradalmárok kivégzését* és a *Menekülőt*.<sup>110</sup> Pásztor négy darabos *Kompozíció* című színes litográfiai sorozata Rauschenberg grafikáinak ihletésére született. (KÉPek) Ezek a kis méretű nyomatokon 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, szürreális, 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 szürreális képi társításából épült fel. (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 Fialok Biennáléjának zsűrije is díjazott.<sup>111</sup> (KÉP) A zenei asszociációkat keltő képi montázs egymásra rétegezi és halmozza a különféle képtöredékeket, ám a betűk, hangjegyek, figurális és elvont, organikus formák gazdagon áradó részleteit Pásztor geometrikus rácszatba 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.<sup>112</sup>

Pásztor új grafikáin az egykorú kritika is a nyugati pop art hatását érezte. 1968-ban így foglalta össze törekvéseit Frank János: „Ezek a nagyméretű litográfiai asszociációs-sort örökítenek meg, zsúfoltan, a tárgyak és biológiai töredékek, vagy akár figurák tömörítésével; Pásztor rekvizitumai számtalanok. Kedvelt eszköze a montázs, e lapjain látunk popartós elemeket, feliratokat, betűket. Ezek a fehér-fekete — néha késsel élénkített — képek, a mai magyar grafika legfőbb irányába illően, mozgalmassak, mintegy barokkosak. De Pásztor mindig távol tudja tartani magát a szertelenségtől, egymástól elütő motívumait egységbe foglalja: egyik fő erénye a kompozíció.”<sup>113</sup> Pásztor szemléletében a pop art jellemzők neodaista és szürrealista vonásokkal keverednek. A pop art amerikai vonulatától eltérően nem használ élénk színeket és a hétköznapi motívumok, a tömegkultúra, magazinotók világá-

egy reprodukciókkal kísért, műtárgyjegyzék nélküli. – Fialok 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 fiatal művészek Stúdiójának VI. kiállítása.* Ernst Múzeum Ernst Múzeum, Budapest, 1966, 9. kép (Mű);

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

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

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

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

ból sem merít (kivéve négy részes *Kompozíció* sorozatában). Szívesen alkalmazza viszont a képi montázst, egyazon motívum (olykor módosított) ismétlésével, neodadaista gesztussal betű és számtöredékekkel dúsítva a látványt. Montázsaiiban azonban sok a tisztán dekoratív jellegű elem, változatos festői és grafikai textúra, és gyakoriak a biomorf elemek (indák, gubancok, buborékok, drapériák). Az indás alakzatok ugyan emlékeztetnek James Rosenquist makaróniszzerű 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, ami kétértelmű irónia helyett inkább líraiság, emelkedett pátosz és drámaiság hangján szól.

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.<sup>114</sup> A pop art nemzetközi összefüggéseiben az is jól érzékelhető, hogy Dél-Amerikában és Kelet-Európában erősebb volt a politikai állásfoglalás készítése.<sup>115</sup> Előbbi vonulathoz sorolhatók Cildo Mairales, 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.<sup>116</sup> A háború ábrázolása azonban Egyesült Államokban sem volt egységes, különféle nézőpontok és hangsúlyok párhuzamosan érvényesültek.<sup>117</sup> Ugyanakkor a vietnámi háborúban való amerikai részvétel bírálata az Egyesült Államokban jellemzően kormánykritikus gesztus volt, míg a keleti blokk országaiiban 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 újbaloldal és a kádári külpolitika egyaránt bírálta, így az ezzel kapcsolatos művek egybe hangzottak a hazai hivatalos politikai állásponttal.<sup>118</sup> A vietnámi háború elleni tiltakozás a hatvanas évek közepétől a hazai képzőművészeket is

114 Jessica Morgan: *Political op: an introduction*. In: *The World Goes Pop*. Ed.: Jessica Margan, Flavia Frigeri. Tate Enerprises, 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.

mozgósította, több tematikus pályázat és tárlat is szerveződött a témára. 1967 nyarán a Kulturális Kapcsolatok Intézetében megnyílt kiállításon félszáz művész, festmények, szobrok mellett szerepeltek Pásztor grafikái is.<sup>119</sup>

Pásztor Gábor *Vietnám* című litográfiája a Fiala Művészek Stúdiójának felhívására készült. (KÉP) A grafikai pályázatra bemutatott művekből 1966 szeptember 20-án nyílt kiállítás a Mednyánszky-teremben, ahol 16 alkotó több mint 30 művét mutatták be.<sup>120</sup> A zsűri legjobbnak 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-szürreális-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.<sup>121</sup>

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 annak egészét. (KÉP) A felfelől, sebhelyszerű formák, és a belőlük kitüremkedő indákra, belekre vagy nyüzsgő férgek emlékeztető felületek, 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, amelyek a pusztulás, bomlás, enyészet 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.<sup>122</sup> 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.

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 Vietnámért 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, Kovács Albert – Ujvári Béla: Vietnam. A Fiala Képzőművészek Stúdiójának grafikai kiállítása a Mednyánszky. *Magyar Ifjúság*, 1966/28., szeptember 28., 14.

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 vietnámi *ho bo-erdők*ben fogták el. (AP Photo/Horst Faas)

122 Sümegei 2004, 11. jegyzetben i. m.

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 is, Solymár István pedig reprodukálta is a tárlatot összegző albumában.<sup>123</sup> 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 felkelõk mellett. Kétértelmûsége a hivatalos körök számára is elfogadhatóvá tette, ki-ki a maga politikai elkötelezettsége szerint értelmezhetette. Így tett Rózsa Gyula, amikor az *ellenforradalom* küzdelmeinek kifinomult megidézéseként interpretálta.<sup>124</sup> A rendszerváltás után Sümegi Györgynek nyilatkozva Pásztor úgy fogalmazott, hogy mindkét oldal veszteségeit meg kívánta örökíteni: „A két seb azt jelzi, hogy a barikád mindkét oldalán voltak sérülések, ám az egyik sebbõl megújítást vagy feltámadást szimbolizáló drapéria emelkedik föl, azt jelezve, hogy mégiscsak volt értelme.”<sup>125</sup>

A Bojár Iván által „világnézeti grafikáknak” nevezett mûtipust Pásztor késõbb is szívesen alkalmazta. 1969-ben az V. Miskolci Grafikai Biennálén egy sorozat ilyen mûvet mutatott be, amelyek meghozták számára a hazai szakmai elismerés csúcsát jelentõ nagydíjat. 1969-ben a Tanácsköztársaság évfordulójára készült litográfiáján a korábbiakhoz hasonló virtuóz módon halmozta egymásra az organikus és figurális motívumokat, a kavargó képmontázsban felvillantva az eseményekhez kapcsolódó számokat (133) és szavakat (Fegyverbe!, Szamuely, Kun), sarló és kalapács, valamint Lenin portréja jegyében felvonulókat. **(KÉP)** A pop art formanyelvével ügyesen sáfárkodó összkép alkalmas volt arra, hogy az uralkodó pártideológiai egyoldalú történelemképének szolgálatába álljon. A politikus *protest* jellegû művek másik példája az *Adj esélyt a békének* című litográfia. **(KÉP)** A kompozíció drámai pátosszal, irodalmias módon halmozza a háború szörnyûségére és a békevágyra vonatkozó képi elemeket, ügyesen gazdálkodva Pásztor korábbi képi motívumaiból (pl. legyek, pillangók), amelyek elég nyitottnak bizonyultak ahhoz, hogy új értelmezési árnyalatokban legyenek újra hasznosíthatók.<sup>126</sup> A mű szerepelt a Varsóban megnyílt, a második világháború kitörésének évfordulójára emlékező, hét szocialista ország részvételével megrendezett nagyszabású tárlaton.<sup>127</sup> Modernista formanyelven alkalmasnak bizonyult arra, hogy az uralkodó pártideológiai tételeit korszerű látványvilágba csomagolva tálalja. Pop art jellegű grafikái számos hivatalos szervezésben megvalósult külföldi tárlaton szerepeltek, a konszolidálódó,

123 4. Miskolci Országos Grafikai Biennálé, Miskolci Galéria, 1967, kat. sz. n.;

*Mai magyar grafika*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1968, kat. 263.

124 „Az egyszerű című, erős mű vonzó felelõsségérzettel, mûvészi látó- és láttató erõvel idézi fel a történelmi tragikumot. Nyomasztó látomás: furcsa erõszakossággal megnyitott testüregek, vonagló lány részeket kitakaró seb-ajkak szimmetriája kiált embertelenséget és kétségbeesést, s a puha részekre nyomódó szálkás-érdes deszka – lehasadt csillagokkal, értelmetlenül kettévált feliratokkal – keménységet, erõszakot. A meleg test-puhaság és a ránehezédõ deszkamerevség nehezen lefordítható, de fájdalmasan érzékelhetõ 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 mûvészete. *Művészet*, 1982/11, 16-19.

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

nyugati modernizmus felé is nyitott kádári kultúrpolitika reprezentánsaként.

### ***A grafika fõsodrában: hatvanas évek***

Pásztor olyan idõszakban kötelezte el magát a mûvészi 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 végétõl kibontakozó „Print Boom” eredményeképpen a mûvészek, a mûkereskedelem és a gyûjtõk újfajta érdeklõdéssel fordultak a mûvészi képnyomtatás felé.<sup>128</sup> A frissen alakult amerikai mûhelyekben (*Universal Limited Art Edition* és *The Contemporaries* New Yorkban, és a *Tamarind* Los Angelesben) elsõsorban a litográfia technikájának gyakorlására volt mód. Míg a fametszet vagy a rézkarc készítése, nyomtatása akár házi körülmények között is megoldható volt, a kórajzolás speciális hordozó anyagot és technikai háttérrel igényelt. Az absztrakt expresszionizmus és pop art mûvészei számára a litográfiát különösen vonzóvá tette, hogy a gesztusos festõi elemek vagy egységes színtelületek közvetlen létrehozására éppúgy alkalmas volt, mint a fénykép átvitelére.

A hatvanas évek végére Pásztor már generációja meghatározó grafikusmûvészeként tartották számon. 1965-tõl a Képzõmûvészeti Gimnázium grafikai szakjának tanáraként dolgozott, ami egzisztenciális biztonságot, szakmai elismerést és az iskola mûhelye révén stabil technikai háttérrel jelentett számára.<sup>129</sup> A fõiskolai éveket követõen litográfiával 1963-tól a kecskeméti mûvésztelepeken kezdett el ismét foglalkozni. Ezekben az években legfontosabb grafikáit a litográfia technikájával kivitelezte. Ez az eljárás lehetővé tette hogy a karcolás, vésés nehézkes vonalvezetését kiiktatva megõrizze a kézirajz hajlékonyságát éppúgy mint a festõi 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.<sup>130</sup> Az évtized végére Pásztor már a kórajz eljárásának legjobb szakembereként tartották számon. 1969 márciusában valamennyi megyei napilapban megjelent *Hogyan készül a litográfia?* című képriportban a Képzõmûvészeti Gimnázium mûhelyében õ mutatta be a technika folyamatát.<sup>131</sup> **(KÉP)** Ugyanekkor a Magyar Képzõmû-

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 „Fõlkértek arra, hogy tanítsak a Képzõmûvészeti Gimnáziumban. Mielõtt nekem szóltak volna, többek között Kondor Bélának is fölajánlották az állást, de õ nem vállalta. Nem is csodálom, nem mintha alkalmatlan lett volna rá, de az ilyen munka rengeteg kötöttséggel jár. Elõször én is ódzkodtam attól, hogy tanítsak, a fõiskolán 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 fõlszerelt grafikai mûhellyel rendelkezett, abban az idõben egyik fõiskolán se volt különb. Nekem nem volt mûtermem, ahová gépeket állíthattam volna be; amit huszonhat év alatt létrehoztam, az lényegében ott, a tanítás mellett született.” – *Érdekel a mûfajok összekeveredése*. [Interjú Pásztor Gáborral] Fotómûvészet, 1994/3-4, 47.

130 Csapó György: Pásztor Gábor. *Ország-Világ*, 1973/34, augusztus 22., 18-19: 19. – Újra közölve: In: Uõ: *Mûvészek, mûhelyek. Harmincnégy beszélgetés képzõmûvészetrõl*. Népmûvelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979, 151-153.

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

vészek Szövetségének Képgrafikus szakosztálya vezetőségi tagjai közé választotta Pásztort.<sup>132</sup>

Első önálló tárlata 1967 júniusában nyílt meg a Képcsarnok Vállalat grafikai tárlatoknak fenntartott kiállító helyén, a Dürer-teremben. A kiállítás meghívójára szánt rézkarca mintegy összegezte eddigi munkássága főbb motívumait, a szürrealis 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 felfelő sebhelye. (KÉP) Rózsa Gyula tárlatszempléjében magasfokú technikai tudása mellett kiemelte Pásztor szürrealis montázsainak kompozicionális rendezettségét és intellektuális kimerültségét: „Lüktető látomásokkal, nyomasztó álmokképekkel 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.”<sup>133</sup> Supka Magdolna a művek felfokozott érzelmi intenzitását és kollektív, morális töltetű mondanóját méltatta: „Pásztor műveinek szuggesztíója elől nem lehet kitérni: szemünkbe néznek és a lelkiismeret éjszakai, leggyötrőbb hangján kérdezik véleményünket az emberi lét vagy nemlét végleteiről.”<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup> Ugyanakkor Pásztor litográfiát 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, hálás 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 címekeként is szerepel. Bár Pásztor lapjain is megfigyelhető némi túlszűfoltosság, az úrtól való félelem bőbeszédűsége, de talán a jövő Pásztort majd nem a még meglevő kisebb egyenetlenségek, hanem a művészt belülről feszítő mondanivaló irányába vezetik.”<sup>136</sup>

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

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

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

135 „Talán ez az egyoldalúság, ez a csak-történeti ízű romantika és mitológia okozhatta, hogy a magyar grafika most lassan átcsúszik a ló másik oldalára. Túlmitologizál, túldramatizál, túl kócos, túl teli van firkálva — ami messziről megint olyan homogén és tagolatlan képet nyújt, mint mikor még semmi sem volt a papíron. A kusza satírozás és az egymás hegyé- re-hátára dobált motívumok modorosságára 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.

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.<sup>137</sup> A kortárs magyar művészi grafika törekvéseit összegző, 1968 márciusában megnyílt *Mai magyar grafika* című tárlat szemlézői egyetértettek abba, hogy Pásztor műveit az évtized elejétől kibontakozó szürnaturalizmus áramlatában helyezték el. Solymár István a fiatal, kísérletezők kapcsán már „Csernus-rajról” beszélt, ide sorolva Pásztor Gábort, Lenkei Zoltánt, Maurer Dórát, Gy. Molnár Istvánt, Major Jánost és Lakner Lászlót.<sup>138</sup> 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.<sup>139</sup> Németh Lajos a nyugati, jugoszláv és lengyel kortárs trendekhez való szorosabb kötődésre is rámutatott, s képviselőik között Pásztort, Majort, Maurert és Lakner Lászlót említette.<sup>140</sup> Szabadi Judit a *Kortársban* írt tárlatszempléjében kizárólag ezzel, az új utakat kereső csoporttal foglalkozott, köztük Pásztor munkáival.<sup>141</sup>

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.<sup>142</sup> 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 a Maurer és Major inkább a szürrealis, ironikus 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: Lakner elsősorban festett, számára a nyomtatott grafika csak kitérő volt, 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 konceptualizálódott, a lenyomat gondolati tartalmára fókuszált.<sup>143</sup> Útjaik a következő években szétváltak, valamennyien a konceptuális művészet felé fordultak, míg Pásztor Gábor a nyomtatott grafika hagyományos technikáin belül kísérletezett új képi formákkal.

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

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 ismeretes. A kiállítást Sinkovits Péter rendezte és Németh Lajos nyitotta meg.

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

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 részvételként által 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 a hatvanas évek elejétől számos reprezentatív magyar válogatásban szerepeltek. Első önálló tárlatát követően, 1967 őszén novemberében Fejér Csaba festőművésszel és Varga Imre szobrászművésszel közösen művei nagyobb kollekcióját mutathatta be Grazban majd a bécsi Collegium Hungaricumban.<sup>144</sup> 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 az apostolokról* második díjat nyert.<sup>145</sup> Nem sokkal később az ötödik alkalommal megrendezett párizsi Fialok 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.<sup>146</sup> Különböző művészeti ágak képviselésében 35 év alatti művészek vehettek rajta részt.<sup>147</sup> A szocialista blokk országai nagy számban képviseltették magukat, mert lehetőséget láttak benne a kulturális felzárkózásuk reprezentációjára.<sup>148</sup> Pásztor műveinek nemzetközi elismerése közre játszott abban, hogy a következő évben megkapta a Munkácsy-díjat.<sup>149</sup>

A magyar grafika külföldi jelenlétének egyik formája volt a nemzetközi biennálé jellegű seregszemléken való részvétel.<sup>150</sup> A hatvanas évek a világszerte megfigyelhető „biennializáció” prosperáló időszaka volt, sorra létesítve a különféle koncepciók mentén szerveződő, időszaka-

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, Romániát és Csehszlovákiát 1961-től szerepelt.

149 Magyar Nemzet, 1967/250, október 22.

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

kosan ismétlődő képzőművészeti tárlatokat.<sup>151</sup> Ezeken 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.

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-ben a *Vietnámmal* és a két háborús témájú Babits-illusztrációval.<sup>152</sup> A Ljubljában megrendezett grafikai biennálét 1955-ben a hidegháborús elkülönülés enyhítése végett szervezték, és rövidesen a műfaj legrangosabb nemzetközi seregszemléjévé vált.<sup>153</sup> Progresszív szemléletét jól jelzi, hogy 1959-ben a fődíjat Pierre Soulage, 1963-ban Robert Rauschenberg, 1965-ben 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.<sup>154</sup> 1969-ben már az absztrakt tendenciák is helyet kaptak a magyar művek között, amit Gross Arnold és Kondor Lajos mellett Bak Imre szerigrafiai és Pásztor Gábor cink maratásos kompozíciói képviseltek.<sup>155</sup>

A régió másik jelentős nemzetközi grafikai tárlatán, az 1966 óta megrendezett Krakói Nemzetközi Grafikai Biennálén, szintén hangsúlyos volt a magyar jelenlét. Pásztor 1968-ban, amikor első ízben szerepelt a krakkói kiállításon, cink maratásos kompozícióit mutatta be.<sup>156</sup> Mellette még Rékassy Csaba, Kondor Lajos, Gacs Gábor és Lakner László művei képviselték a magyar grafikát. 1970-ben igen színvonalas anyag reprezentálta Magyarországot Krakóban, áttekintve az egymás mellett élő különféle stílusirányokat, köztük Bak Imre és Nádler István (a Budapesti Műhelyhez kapcsolódó) absztrakt geometrikus szerigrafiaival.<sup>157</sup> 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 – politikus lapjaival szerepelt a tárlaton.<sup>158</sup>

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 kurátori 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\\_szovegyujtemenyt\\_0406\\_0518.pdf](https://mke.hu/res/3_szovegyujtemenyt_0406_0518.pdf) - Utolsó letöltés: 2024. június 1.

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, Krakó, kat 736-738.

157 *Ile Biennale Internationale de la Gravure Cracovie 1970*. Kiállítási katalógus, Krakó, 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.

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 *Sirató*, a *Kiabálj, énekelj* és a Tanácsköztársaságra emlékező *1919 Fegyverbe*.<sup>159</sup> (KÉP) Két évvel később, a fődíjas által hagyományosan megrendezett kamara jellegű önálló tárlaton azonban már egészen más, nonfiguratív jellegű, színes kompozíciókat mutatott be.

### *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.<sup>160</sup> 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 borzolós 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 engedelmeskedtem 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 cinklemezrel. Ezt maratomban sával és direkt is karcok 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.”<sup>161</sup> 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 (egy-egy bírálói szerint túlzásúfolt) montázsrelatív 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.<sup>162</sup>

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

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.

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

161 Uo.

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

üzenetekkel terhelt 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 különösképp alkalmasnak bizonyult, lehetőséget kínálva ugyanazon forma eltérő színű, textúrájú 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 gyerekrész eszköztárának párhuzamos ösztönzése egyaránt tetten érhető. (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 teke bábukra, magokra, gyümölcsök keresztmetszetére emlékeztető formákat. (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. (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, ám ezúttal visszafogottabb, koncentráltabb módon, a befogadói képzettársításoknak nagyobb teret engedve mozgósítja azokat. Az 1968-ban készült *Fekete virágok*ban némiképp módosul ez a kötetlen absztrakció. (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 megformálása, 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 rózsá-motívum pedig a magyar pop art jellegzetes témája.<sup>163</sup> A *Kiabálj, énekelj* 1969-ben készült rézkarca a *Fekete virágok* konkretizált, pop artos átirata. A szájak, pillangók, rózsák és csíkos nyakkendőt viselő szaxofonos a redukált színskála ellenére a pop

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

art jellegzetes motívumait mozgósítva idézi meg az évtized végén már nálunk is terjedő hippi kultúrát.

Az elvont formák jelentését némiképp rögzíti az a szintén cink maratásos sorozat, amelyet Pásztor az 1971-es Dürer-emlékévé tiszteletére készített.<sup>164</sup> A ciklusnak csak egy lapja hordoz konkrét motívikus utalást a reneszánsz mester műveire, a *Melankólia* enigmatikus tetraédérének rajza. (KÉP) A többi csak távoli asszociáció az *Apokalipszis* sorozatra. A nagyszabású kiállítás kritikusaik némelyike, épp ezt az elegáns utalást értékelték Pásztor műveiben.<sup>165</sup> Az ekkor készült mélynyomású kompozíciók technikailag is bravúrosak, 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.<sup>166</sup> (KÉP) A emblematis jellegű művek sorát 1970-ben egy litográfiai sorozattal folytatta Pásztor. A fröcskölő, szétfolyó csepyszerű 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. (KÉP) 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 magyarul testiességnek, közönségességnek fordítani.”<sup>167</sup> Ennek alapján Pásztornak ez a ciklusa értelmezhető az 1970 körüli a magyar művészetben az erotikáról, testiségről való nyíltabb beszéd összefüggésében.

A megkettőzött legyet ábrázoló sorozat szintén egy korábban gyakran használt képi motívumot emelt ki, és variált színben és rajzban egyaránt. (KÉP). Ezt a periódust az előzőknél elvontabb 1973-as *Textúra* sorozat zárta, amely a látványt függőleges és íves sávokra redukálta. (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

164 *Ungarische Graphik. Magyar grafika. Grafique hongroise. Dürer emlékezetére születésének 500. évfordulóján.* Kiállítási katalógus, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971., kat. sz. n. – *Dürer emlékezetére 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 emlékezetére* címmel reprodukált lap később a semleges *Kompozíció* címmel szerepelt.

165 cikk – „A régiek örökségét úgy menti át, hogy gazdaggá, mivéssé teszi az elsődlegesen modernül kifejezettet. Dürerre emlékezve az I. számú műve még nyilvánvaló átmenet jól megfogott motívummal az Apokalipszis hét gyertyája felé, amely már messzi 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 sejtésein át a nézőt a művészi kompozíciók, alakzatok mögöttes jelentésébe, ez a szigorúan igényes, nagy perspektívát mutató alkotó módszer olyannyira képzőművészeti terrén, annyira nem lehet leírás párhuzamosa, hogy az adósság érzésével szólok róla mindannyiszor. Pedig meggyőződése, hogy Pásztor legjobb grafikusaink közül való.” – Solymár István: *A magyar grafika tisztelgése Dürer előtt.* *Művészet*, 1971/8, 10-17: 15.

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.

egyszerre tíz-tizenkét színes változatban is ki tudom nyomtatni, s tulajdonképpen így teljes a dolog. Elképzelhetetlen, hogy külön-külön mindegyiket megfesse, még ha olcsóbb is volna a vászon, mint amennyibe kerül.” – nyilatkozta Csapó Györgynek adott interjújában 1973-ban.”<sup>168</sup> (KÉP)

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”.<sup>169</sup> Műveit Bojár Iván 1971-ben Kokas Ignáccal és Gy. Molnár Istvánnal együtt a romantikus absztrakció körébe sorolta.<sup>170</sup> Újabb, absztrakt jellegű műveiből a Miskolci Grafikai Biennálé fődíjasként járó önálló kamaratárlatán, majd 1972-ben márciusában a Kulturális Kapcsolatok Intézetének Dorottya utca kiállítótermében megrendezett, Kondor Bélával és Melocco Miklóssal közös kiállításán mutatott be válogatást.<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> Horváth György a három bemutatott anyag közül a legérettebbnek Pásztor organikus jellegű absztrakcióját tartotta.<sup>173</sup> Borbély László ugyanakkor a nyugati tendenciák szolgai utánzását látta bennük, és aggályosnak tartotta, hogy lemondanak a korábbi művek társadalmilag felelős, politikai állásfoglalásáról.<sup>174</sup> Rózsa hangsúlyozta „európai nivójukat”, és a több értelmű formák testi, érzéki jellegét: „Pásztor litográfiai szakmailag «európai nivón» tökéletesek, és a tiszta, precíz formák „európai nivón» valamiféle nyúlványszerű pseudo-testek benyomását keltik. A nézőt emlékeztethetik természetrajzi könyvek anatómiai ábráira, napfényben csillanó luftballonokra vagy folyadékcseppekre is, de zárt, csökkentett gesztusuk éppoly keveset mond egyelőre, mint ennek az irányzatnak más nivós képviselői a tavalyi ljubljanai biennálétól a minap Budapesten bemutatott krakkói nyertesekig.”<sup>175</sup> 1972 tavaszán komoly nemzetközi mezőnyben kerültek megmérettetésre Pásztor organikus absztrakt litográfiai: 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.<sup>176</sup> A kiállítás széleskörű áttekintést nyújt

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.

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-érzelmeiket 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,

tott az új grafikai tendenciákról, egyaránt felvonultatva Victor Vasarely op art szitanyomatit, Joan Miró játékos absztrakt litográfiáit, Hans Hartung informel litográfiát, Antoni Tapiés tárgy lenyomatait. Ott voltak az amerikai pop art olyan nagygúyú is, mint Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Tom Wesselmann. Rauscheberg és Tapiés, akik Pásztor saját bevallása szerint is nagy hatással voltak rá.

### **Emblematikus képek 1973-1979**

Pásztor a hetvenes évek elején ingadozott a figuratív és absztrakt, természetelvű és elvont ábrázolási módok között. Könyvillusztrációiban (*Dióbel 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 megélnéklő érdeklődése a színek iránt, amely idővel természetes módon a festészethez való visszatérését eredményezte.

Az elvont és tárgyszerű 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 redukciós eljárást Pásztor már 1972-es Jókai-illusztrációkon alkalmazta, amelyeken organikus-plasztikus és síkszerű dekoratív formákat párosított. (KÉP)<sup>177</sup> Ennek a tendenciának eredménye az 1973-as Petőfi-évfordulóra készült grafikája, amely egy levett inggel és annak sebhelyre utaló felfeslett hasítékával idézte meg a költő tragikus halálát. (KÉP) A kompozíció plakátszerű tömörsége az évforduló alkalmával született legjobb kortárs művek sorába emelte.<sup>178</sup> A ruhadarabok perszónifikációja a pop art jellegetes eljárása volt (lásd Jime 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 átvérzett ingét, dokumentumszerű realitással ábrázolta, olyan kultikus erejű ruhadarabot állítva középpontban, amely a holttest eltűnés miatt sosem létezett. A személyes ruhadarabok ereklyeszerű 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)

1972 – A tárlaton az időközben disszidált Lakner László munkái is szerepeltek. Fehér 2018, 28. jegyzetben i. m. 93-94; Horváth György: A velencei biennálé grafikái. *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.

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

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.

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 nyíl-vessző) látványát a szitanyomás és mezzotinto eltérő hatású technikájával helyezte egymás mellé. (KÉP) E grafikákhoz kapcsolódik az a fotó sorozat, ahol Pásztor magáról készített fotókat, mellkasa előtt saját röntgenfelvételeit tartva. (KÉP) Gesztusa emlékeztet Robert Rauschenberg *Booester* (1967) című kvázi-önarcképére, amelyen saját testéről készült röntgenfelvételeket használt fel.

Egy újabb fordulattal, 1975-ben Pásztor elhagyta a korábbi évek organikus absztrakcióval kísérletező vonalát, és némiképp a pop arthoz visszafordulva, ismét a hétköznapi tárgyvilág egy-egy elemét helyezte művei középpontjába. A hetvenes évek késői pop artjában hasonló törekvéseket képviselt Klaus Staeck 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, és 1979-ben a *Prométheusz*.

*Az ablak* az atomkatasztrófa félelmét fogalmazta át a historizáló ablakkeretben feltűnő füstfelhővel. (KÉP) A hidegháborús hangulatban a végzetes robbanás rémképe visszatérő jelkép volt a korszak művészetében, szerepelt Kondor Béla művein (*Az atomágyú felállításai*, 1958), Gácsi Mihály grafikáin (*Spekulánsok, Hidegháború*, 1964), Kóka Ferenc festményén (*Atomhalál*, 1965), de megjelent Kemény György objektjén (*Hommage a Oppenheimer*, 1968), vagy a Pásztor is által ábrázolt gombafelhő alakjában Farkas Aladár szobrán (*Atom-bomba árnyékában*, 1965-1966) és 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. (KÉP) A plasztikusan formált, gyűrt 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 egész 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 jelentélteli 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-dobozai mutatták.) Pásztor azonban nem a fogyasztói kultúra mechanizmusára utal, őt inkább a tartalom elbizonytalanítása és kétértelműsége 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 mediatisált képe, amit felülbélyegeznek az alsó sáv feliratai: a tautologikus „csomag” és az azt kiegészítő „szeretet” előtag. A szeretetsomag 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; *Főkötő*, 1970). A mű egésze többszörösen eltávolítja és átkeretezi az elsődleges látványt, a dolgok lényegét elfedő csomagolást.

A csomagolás gesztusa ebben az időben különösen foglalkoztatta Pásztort. A dolgok becsomagolását a hatvanas évek végétől elementáris művészi eljárásaként 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*).<sup>179</sup> Pásztor *Irány* című 1974-es litográfiája szintén egy becsomagolt tárgyat (talán könyvet) ábrázol, nyíllal és (kissé elfordított) megállni tilos táblával kiegészítve. (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 lebegtetni a jelképegyüttes jelentését, ami éppúgy olvasható a hetvenes évek Kádár-korának ideológiai elbizonytalanodásaként, mint a választható művészeti irányok sokadása miatt adódó személyes alkotói válság ábrázolásaként. Az emblematikus erejű motívumokat alkalmazó litográfia sorozat záró darabja 1979-ben visszatért a csomagolás témájához. *Csomag* című 1979-es litográfiája középpontjában egy becsomagolt közlekedési jelzőtábla áll. (KÉP) A fotorealista módon megrajzolt főmotívumot elvont négyzet és realista igénnyel 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 sejtető 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 másik értelemzési dimenziójában helyet foglaló képkeretet. A megoldás némiképp emlékeztet Maurer Dóra *PB7* című 1971-es kompozíciójára, amely egy kipányvázott állatbőr forgástengelyeit vizsgálja. Az 1979-ben készült *Prométheusz* már előlegzi a következő évtized mitológiai érdeklődését. (KÉP) A ketté osztott 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 *Az autó* volt, amely felirattal és rendszámokkal kiegészítve egy ponyvával gondosan letakart személyautót ábrázol. (KÉP) A litográfiát – amelyet az 1975-ös Miskolci Grafikai Biennálén is bemutatott Pásztor – számos

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

megyei lap és kulturális folyóirat reprodukálta.<sup>180</sup> A biennálé kapcsán a *Déli Hírlap* publicistája önálló glosszát szentelt a műnek, így fogalmazva 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 esküvői ruhánk, mint féltett aranyékszerünk, melyet csak családi ünnepeken viselünk. Rendben van, tudom: sok-sok más autó is van. De sajnos nálunk még ez AZ AUTÓ ... Vagyis: számmal ellátott fétis.”<sup>181</sup> 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 kultusz tárgyává válik – olyan dologgá 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 háttere (a mérnöki tervezés eszköze) és a rendszám szenttelen ismétlődése az egészet eltávolítja a nézőtől.

Pásztor egy fontos vezértémájához, a repüléshez kapcsolódik 1975-ben készült litográfiája, a többféle színállásban is kivitelezett *Galamb csontváza*. (KÉP) Gyermekkorától szenvedélyesen szerette a madarakat, alakjuk legkorábbi műveitől kezdve az idős kori önarcképekig gyakran visszatér munkáiban. A turai gyermekévekben titokban a padláson nevelt bagoly alakja köszön vissza a hatvanas évek bagoly-képein (*Bagoly*, *Bagolytető*).<sup>182</sup> A *Galamb csontváza* jelentés köre ennél tágabb és kevésbé személyes. A madárcsontvázak üvegdobozba 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 festészetében, a bécsi fantasztikus realizmus alkotóinál, itthon pedig visszatérő motívum Kondor Béla, Rékassy Csaba grafikáin éppúgy mint Segesdi György vagy Kő Pál szobrain.<sup>183</sup> Ezekben az összefüggésekben többnyire az elvagyódás szimbólumaként kapott alakot, 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.<sup>184</sup> A nála őrzött

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

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

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

183 *Mese, mítosz, história. Archaizálás és mágikus realizmus az 1960-70-es évek magyar művészetében*. 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

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 - KÉP)<sup>185</sup> Az 1978-as *Repülés* című litográfia középpontjában már maga a felfelé törekvő mozgás állt, a repülés fizikai, aerodinamikai diagrammjától a kitárt szárnyú madár festői szépségű alakjáig. (KÉP)

### 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 történik fordulat a nyolcvanas évek elejétől, amikor Pásztor művészete ismét megújul, mint technikai, mind gondolati értelemben. Technikailag ez abban nyilvánul meg, hogy nyitottabbá válik a művészi grafika hagyományos keretein túl mutató képalkotó eljárásokra, fényképezéssel, fotogrammal, elektrografikával kísérletezik, és az így készült képeket hasznosítja szitanyomatai, litográfiai, rézkarcai kivitelezésekor, másrészt visszatér a rossz emlékkü főiskolai tapasztalatok óta alig gyakorolt festészetéhez. 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, aktábrázolás és csendélet tradicionális műfajait újra gondolván úgy reflektál a művészettörténeti hagyományra, hogy közben ráérez az ezredvég posztmodern attitűdjére, és finom öniróniával helyezi az egészet idézőjelbe.

Az önarckép az életműből eddig feltűnően hiányzó műfaja 1975-ben tűnt fel első ízben képei között. Ekkor jelentek meg, a csomagolás gesztusának kiterjesztéseként, ikonszerű, lepelbe rejtett arcú alakjai (*Ikon*, 1975 – KÉP). A gyolcsba tekert, múmiaszerű alakok Bálint Endre és Ország Lili festészetének is visszatérő elemei. Az arc elrejtése jellemzi az Önarcmás 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. (KÉP) A saját arc kitakarása, a művészi én megmutatkozásának ambivalens, egyszerre feltárló és elrejtő attitűdjé Baranyay András hetvenes években készült kisatírozott fejű önarcképein is jelen van.<sup>186</sup> 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 arcma már nem kitakarva, de torzítva, műtermi környezetben jelenik meg. (KÉP) A füst kacskaringós áram-

lására 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 *Cigaretaszünet II* címen ismert 1980-as grafikája, ahol már világosan felismerhető a műtermi enteriőrbe helyezett torzított alakmása. (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, szitanyomatakat készített. A *Cigaretaszünet 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. A téma 1981 és 1983 között szitanyomat sorozatát bővült (*Műterem I-VI.* - 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 (*Műterem I.*, 1983). Néhol a fényképezőgépet tartó fotós alakja is jól kivehető, az egyik változaton (*Műterem III.* 1981) pedig Pásztor hősies pózt imitálva köpenyszerű drapériát visel, ironikus pátoszt kölcsönözve az összképnek.

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.<sup>187</sup> 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 műterem és iskola, a mesterség tovább örökítésének kintüntetett helye, ahol a fiatal grafikusok számos generációja megfordult. A grafikai műhely sajátos miliője, jellegzetes masináival, a grafikus identitás szimbolikus jelentőségű színtere, az alkotók szívesen reprezentálják magukat terében.<sup>188</sup> A Kádár-kori magyar művészetben a műterem emellett többlet jelentéssel is bírt, mert 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 színpadyszerű színterét. A hetvenes évek elején itt játszódnak Kondor Béla katasztrófái, Jovánovics György Liza Wiathruck-ról szóló története vagy Baranyay András jelenetei.<sup>189</sup> 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 rézlemezen tükröződő látványt Pásztor is egyfajta párhuzamos valóságként használja. Ezúttal azonban maga a hordozó, a rézlemez is jelentésteli szimbolikus tárgy: olyan objektum, amely a művészi nyomat egyik legnagyobb hagyománnyal rendelkező médiuma, utalás a grafika mélynyomatáshoz kötődő nagy *tradíciójára*. Rézlemezként azonban csupán lehetőség, nem több mint a fehér papiros, a rá

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.

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

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

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

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

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 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 tükröképek torzításában a valóság racionális viszonyrendje felbomlik és újra rendeződik, a dolgok szilárd anyagi formája cseppfolyóssá válik, kibillentve a nézőt szokásos értelmezési köréből. Az élénk táruló kép többszörös mediális átíratok eredménye: a tükröképet 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.<sup>190</sup> 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.<sup>191</sup> Fecske András a sorozat kapcsán az autonóm grafika kitáguló határaitól és a közvetítő fénykép szerepéről elmélkedett, megállapítva: „a szitagépen sokszorosítható reprodukció és az autonóm szitanyomat között az alkotó szubjektum beavatkozása teremt különbséget.”<sup>192</sup> Kovács Gyula kiemelte, hogy a többszörös mediális áttétel lenyomata képe nem igényli az alkotó közvetlen kézi beavatkozását.<sup>193</sup>

A technikai transzpozíciók sorában Pásztor 1982-től festményként is kivitelezte némelyik kompozíciót. Kezdetben még farost lemezre, monokróm palettával dolgozik, ami a látványt a grafikához közelíti. A grafikához való kötődésének sokatmondó mementója a műhely sorozat egyik darabja, ahol a tükröben megfolyó önarcképe fölött Karl Krauss, a neves litográfiai préseket gyártó mester pecsétjét helyezi el (*Tisztelet Krausének*, 1982 - **KÉP**). „Farost lemezre, gessoalapra - amelyen úgy lehet dolgozni, mint a litográfiái 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*.<sup>194</sup>

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 ofset nyomatainak tradicionális témák (aktok, csendéletek) tükrös torzításai

190 Pásztor Gábor *grafikusművész kiállítása*. Helikon Galéria, Budapest, 1982. november 18 – december 12. A kiállítást rendezte: Kratochwill Mimi. – A katalógus bevezető interjút Kratochwill Mimi készítette. A katalógus műtárgyjegyzékét 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 rézlemezen. A rézlemezen 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.

194 Uo. 19.

jelentek meg.<sup>195</sup> 1987-ben a Miskolci Grafikai Biennálén nem valamely nemes technikával, hanem a Makón ofszettel készült nyomataiból állított ki egy válogatást.<sup>196</sup> Pásztor az elsők között használt xeroxot, nem csak tárgyakról, hanem a saját fejéről is készítve lenyomatokat.<sup>197</sup> 1993-ban a *Transzplantáltam* xerox-sorozat két darabját is kiállította a Miskolci Grafikai Biennálén.<sup>198</sup> 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, a műfajok összekeverednek, és ez nagyon jó.”<sup>199</sup> 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 egyenletes, erős fénnel kontaktoltam.”<sup>200</sup> (**KÉP**)

1984-től egy új téma is helyet kap Pásztor transzformációi között: az aktábrázolás. Először mezzotinto technikával kísérletezte ki a fényképek nyomán a megfelelő tónusfokozatokat (*Akt, Három grácia, Vénusz születése*, 1984 - **KÉP**). 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 visszatérnek a műtermi aktstúdiumok tradíciójához, ám a szabálytalan tükör felület deformálja, fonákjára fordítja azt a képtípust, amely hagyományosan az akadémikus szépségesszményt szolgálta. 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 *Elkészt látogatás* című 1992-es mezzotinto esetében, ahol a torzuló női akt mellé bizarr, kos fejet viselő csontvázat állított. (**KÉP**) 2003-ban egy sorozat torzított aktfotóval pályázott a XIV. Esztergomi Fotóbiennáléra, képei köré írva az akt-témájú pályázati felhívásban szereplő két

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. ofset, 30x40 cm; Önarckép, ofset, 40x30 cm; Trombita I., ofset, 30x40 cm

197 A xerox másolatot a hetvenes évek végétől használták hazai művészek képalkotó eljárásuként. 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, 41x29 cm

199 *Érdekel a műfajok összekeveredése*. [Interjú Pásztor Gáborral] *Fotóművészet*, 1994/3-4, 47.

200 Uo.

idézete.<sup>201</sup> (KÉP) A *vanitas* ikonográfiai hagyománya ekkor készült csendéletein is megjelent (*Csendélet koponyával*, 1984; *Vanitas I-II.*, 1986 - KÉP). „Testmodulációit” Pásztor a kilencvenes évektől mitologikus összefüggésbe állította, párhuzamosan szerepes önarcképeivel. E sorba illeszkedik a köpenyét szétnyitó *Danaé* (1993) és a *Salome* (1994). (KÉPek) Utóbbi esetében a Keresztelő Szent János levágott fejének előképe egy műtermi anatómiai modell volt.

A művész-barát, Károlyi Zsigmond, ihletett sorokkal méltatta 1988-ban a *Kortárs* lapjain Pásztor Gábor új műveit, a torz tükröképes 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 «dízlet-jelmez», korjelző attribútumok nélkül, 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 jáspislemez időtlenségével, minden elvárásán 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».”<sup>202</sup>

Pásztor egész művész pályájának 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 terpentinnel olajban oldott fényérzékeny szíriai aszfalttal kell lekenni, erre kerül rá a negatív, amely fény hatására exponálódik.<sup>203</sup> Ezt követően a terpentines áttörés a meg nem világított helyekről leáztatja az aszfaltot. Pásztor az átmásolt negatív képet nem mechanikusan használta, hanem azt ecsettel, tüvel, zsilettpengével tovább dolgozta, fakturálisan rendkívül gazdag felületet hozva létre.<sup>204</sup> Ezzel a hosszadalmas eljárással másfél-két hónapba telt egy-egy kompozíció végleges kivitelezése.<sup>205</sup>

Az ily módon készült önarcképek egy része a művészet történetében nagy hagyományral rendelkező szerepes önarcképek sorába illeszkedik. A magyar művészetben elsősorban Gulácsy Lajos, Rudnay Gyula és Czigány Dezső önportréi jelentik előképeit. Pásztor többnyire olyan szerepeket öltött magára, amellyel az európai művészet tradíciójában helyezte el magát. Ilyen volt 1989-es *Turbános önarcképe* és *Aranyisakos önarcképe*. Az egyik Jan van Eyck, a londoni National Galleryben őrzött, 1433-ra datált szuggesztív erejű portréjára utal, amelyet az újabb szakirodalom önarcképnek tekint. (A fejfedő csavarodása pontosan követi

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.

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

203 Szenteczky Csaba: *A nyomtatott grafika története és technikái*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2003, 258.

204 Ezúton köszönöm a technikai információkat Sárközi Róbertnek.

205 Ua.

híres előképét.) (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 szerepjátékra történelmi távlatára, annak 1989-es jelenére. Másik szerepjátékában a Rembrandt *Aranyisakos férfinak* jelmezét öltötte magára. (KÉP) Rembrandt nem csak a rézkarc mestereként volt 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.<sup>206</sup> A szerepjáték az azonosulás kifejezője, a kisajátítás eszköze, viszonya az eredetivel a torz tükrözés közbeiktatása révén mégis kétértelművé lesz, lévén ugyanazon mozdulattal nyilvánítja ki az elismerést, amellyel destruálja az eredeti mű szépségét.

A történeti mintaképek újra értelmezése ekkoriban Pásztort is foglalkoztatta. 1987-ben Matthias Grünewald Isenheimi oltárának (1516) Krisztus feltámadását ábrázoló oltárképének készítette el kis méretű, mezzotinto, monokróm változatát (KÉP), két évvel később pedig a megfeszített Krisztust Máriával és Keresztelő Szent Jánossal (1523-24, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), ábrázoló táblaképének átiratát. (KÉP) Mindkettő a tükröződő lemez torzításában ábrázolja előképét, hangsúlyozva távolságát az eredeti műtől. A látvány ily módon ismét többszörös mediális átfordítás révén kap alakot, hisz a lemezen tükröződő fotoreprodukcióról készül fénykép, majd annak nyomán mezzotinto nyomat.

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. (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”.<sup>207</sup> Az 1997-re datált *Keresztelő Szent János* viszont tágabb kultúrtörténeti utalások hálójába illeszti a művész arcát. (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.<sup>208</sup> Pásztor önportréja is ebben a történeti kontextusban értelmezhető, az életművön belül pedig kapcsolódik a korábbi *Saloméval* (1994), a *vanitas*-csendéletekkel, valamint az e körbe tartozó Önarckép koponyával című 1993-as litográfiával. (KÉP)

Pásztor a kilencvenes években az ezredvég magyar művészetének egyik legjelentősebb önarckép ciklusát alkotja meg. Kompozícióin gyakran ötvözte a fotorealista ábrázolásmódot nagyvonalú, elvont festői megoldásokkal. Ilyen a *Rossz hír* című 1989-es aszfaltlitográfia, amelyen az arc fotogram és fénymásolat nyomán aprólékos részletehűséggel megmunkált, pajkosan sanda ábrázolását elomló, nonfiguratív festői felületek egészítik ki. (KÉP) Hasonlóan nagyvonalú, gesztusos festői környezetbe helyezi el szemüveges, szakállas önarcképét

206 Lásd pl. Cindy Sherman szerepes önarcképeit.

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

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

1991-es aszfaltlitográfiáján, az arcmás alá az óegyiptomi *ankh*, az élet szimbólumát helyezve. (KÉP) A nyomott, torz arcmás megformálására hatással volt az abban az évben megtalált, jégbe fagyott Ötzi látványa.

Az önarcképek másik csoportján festőként ábrázolja magát Pásztor, a megfigyelő pózában, kezében ecsettel (*A festő*, 1993 - 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 intimebb és analitikusabb önvizsgálatot. A szerepek fenntartása, a jelmezek felöltése épp azt szolgálja, hogy a közelnézet ne hatoljon a valódi lélekelemzés 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 - KÉP). Magát festőként ábrázoló önarcképeinek egyik kulcsdarabja a *Festő és modellje* című 1991-es litográfia, amelyen épp egy létrán álló vércsét festve ábrázolja magát.<sup>209</sup> 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 hálója, 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 transzavantgárd körében jelöli ki. Ide sorolta őt Bán András is a makói mappák nyomatait elemezve.<sup>210</sup> 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 Grünewald 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.<sup>211</sup> 1995-ben litográfiáinak újabb sorozata a nagy tekintélyű Vásárhelyi Őszi Tárlat nagydíját nyerte el.<sup>212</sup> A szakmai elismerések betetőzéseként pedig 2002-ben neki ítelték a Miskolci Grafikai Biennálé frissen alapított életmű díját.<sup>213</sup> A következő évben, 2003-ban ennek örömeire életmű tárlattal adózott a Miskolci Galéria Pásztor munkássága előtt.<sup>214</sup>

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, 65x45 cm; Önarckép koponyával, litográfia, 65x45 cm; Salomé, litográfia, 65x45 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 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. – Kataló-

Amikor 2002-ben szívbetegsége miatt Pásztor pacemaker-t kapott, orvosai eltiltották 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.<sup>215</sup> 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 másodszer kaptam meg Miskolcon a nagydíjat, hoztam 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.<sup>216</sup> Első elektrografiáját 2006-ban állította ki az Második Kortárs Önarckép Biennálén.<sup>217</sup> 2007-ben pedig önálló kiállítása is nyílt belőlük az Art 9 Galériában.<sup>218</sup> Utolsó éveiben az elektrografia technikájával alkotta meg pályája összegzéseit, köztük a korábbi önarcképeinek montázsából összeállított Önéletrajz-variációkat 2009-ben (KÉP). Az alkotással azt követően hagyott fel végleg, amikor 2011-ben bele csapott a villám 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 formakísérelte 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.

gus 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.

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.

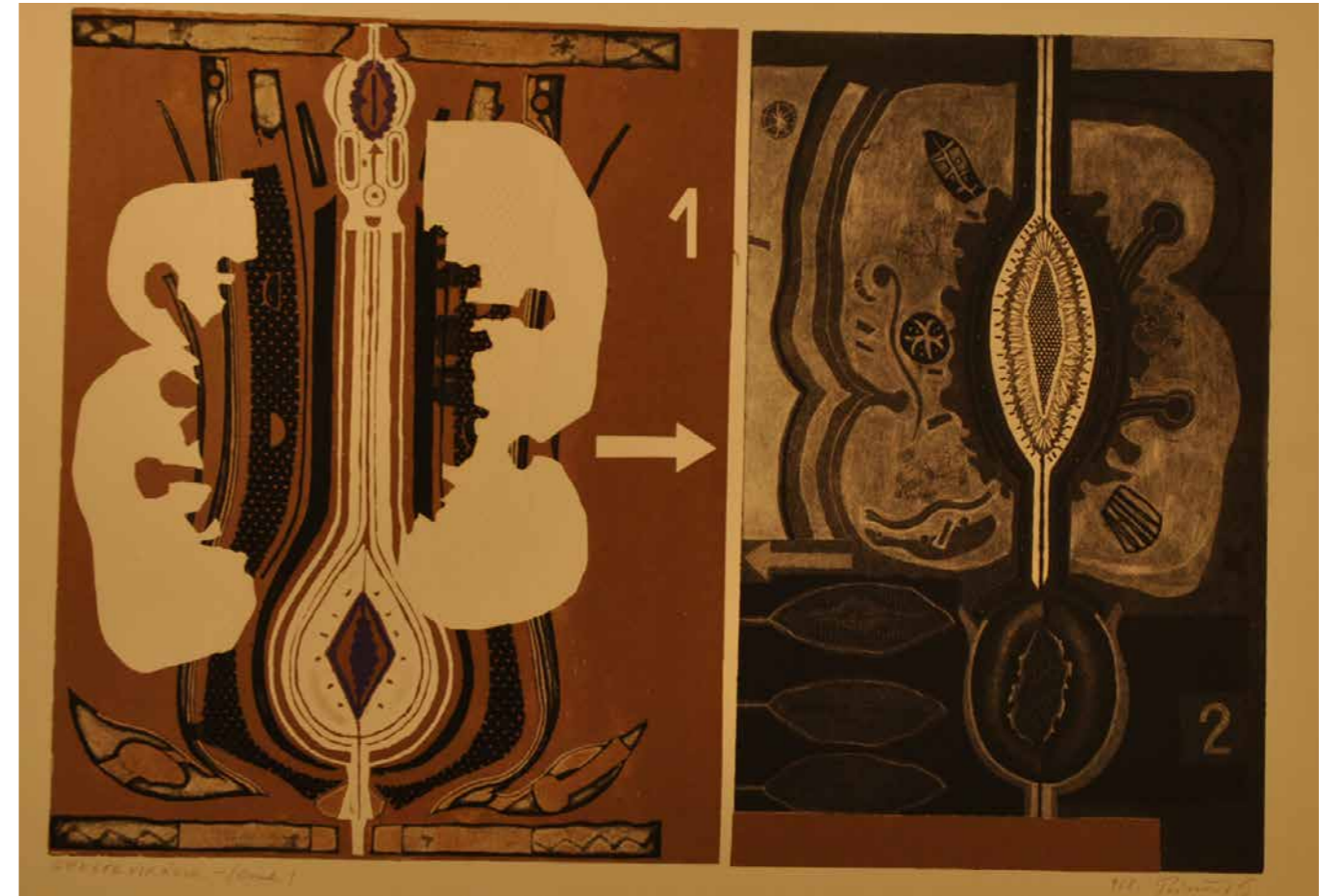
218 P. Szabó Ernő: Karcolótű helyett komputer. *Magyar Nemzet*, 2007/175, június 29., 15.

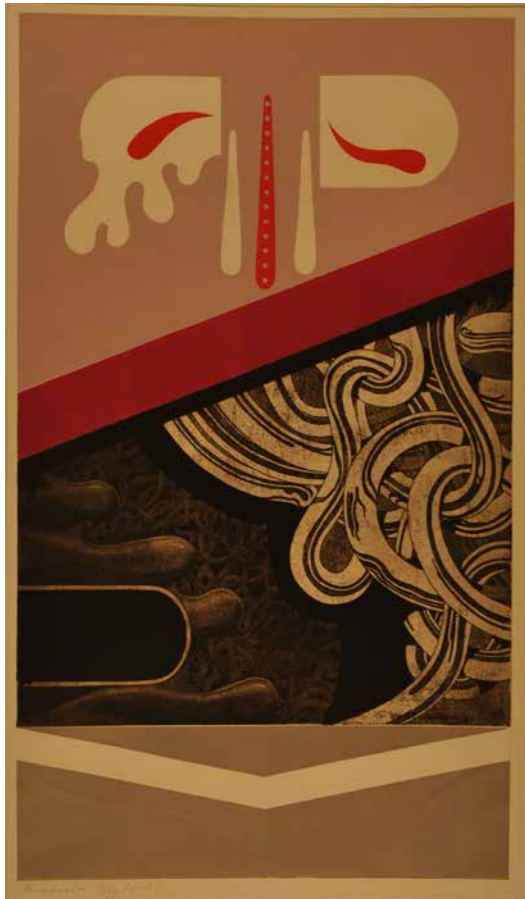


PÁSZTOR GÁBOR EREDETI RÉZKARCA

A KÉPCSARNOK VÁLLALAT  
MEGHÍVJA ÖNT PÁSZTOR GÁBOR  
GRAFIKÁIBÓL RENDEZETT  
BEMUTATÓJÁNAK MEGNYITÁSÁRA  
1967. MÁJUS 17-ÉN, SZERDÁN  
DÉLUTÁN FÉL 6 ÓRAKOR.  
MEGNYITJA DR. SOLYMÁR ISTVÁN.  
DÜRER TEREM, BUDAPEST, V.,  
BAJCSY-ZSILINSZKY ÚT 52.

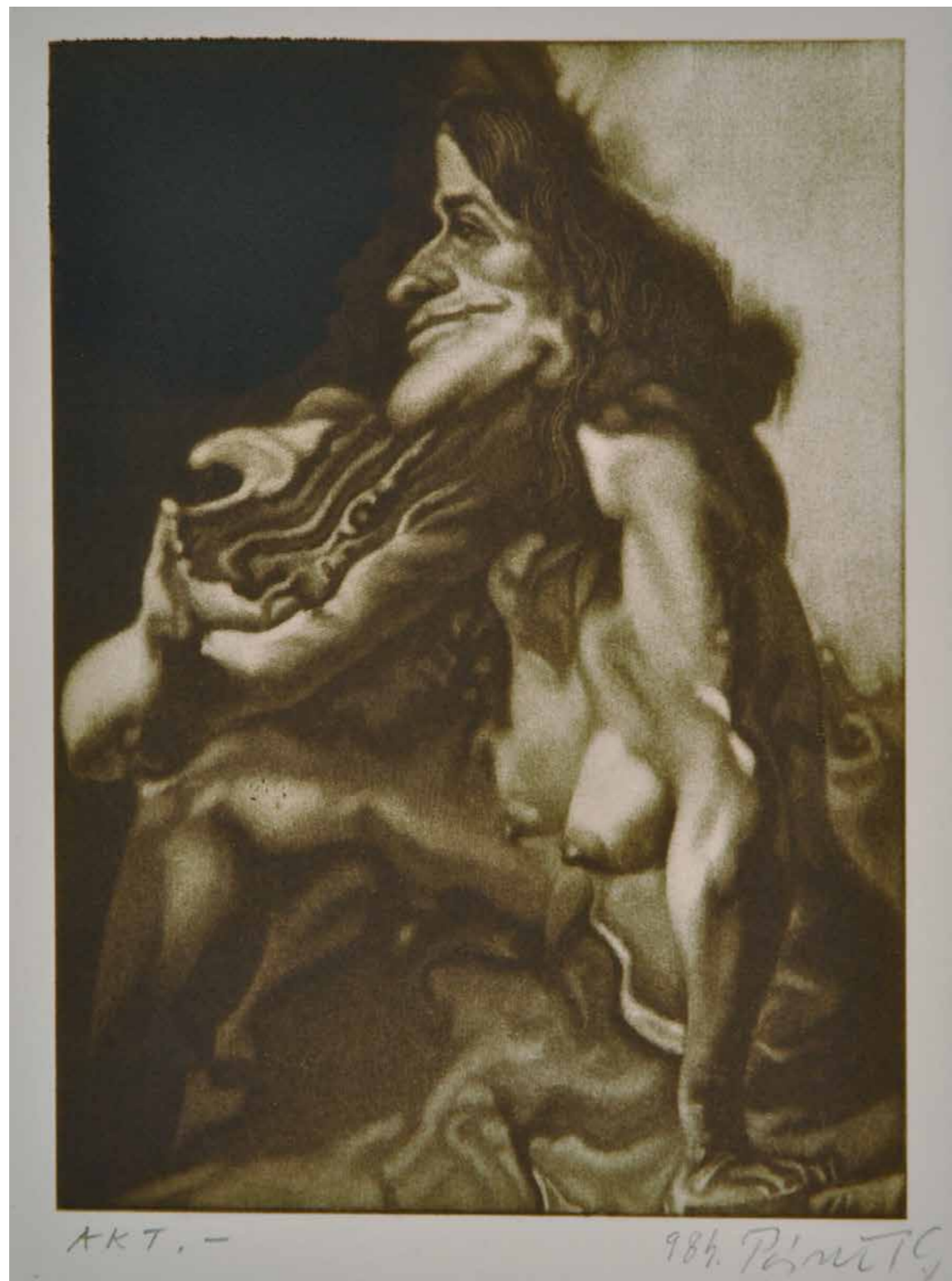


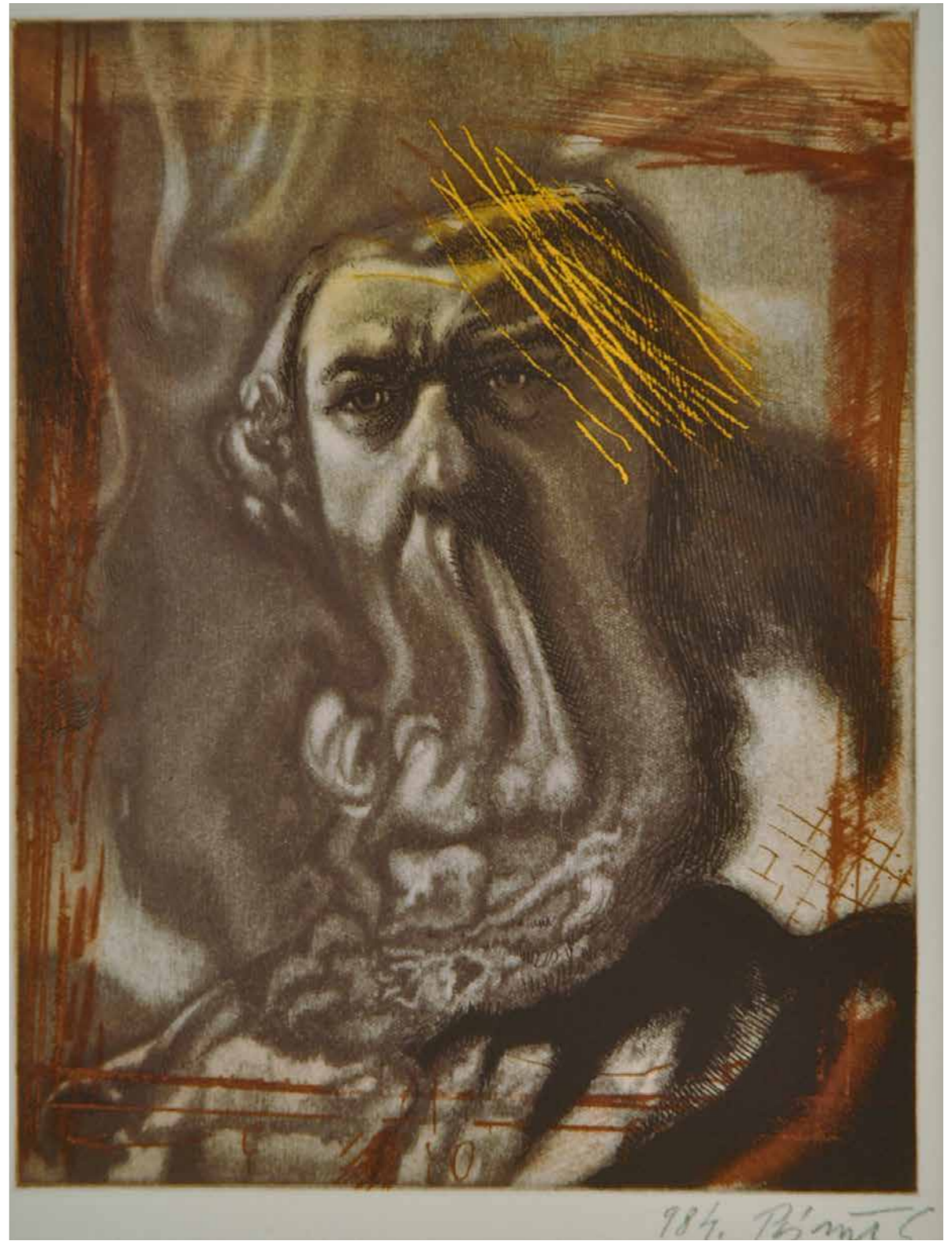
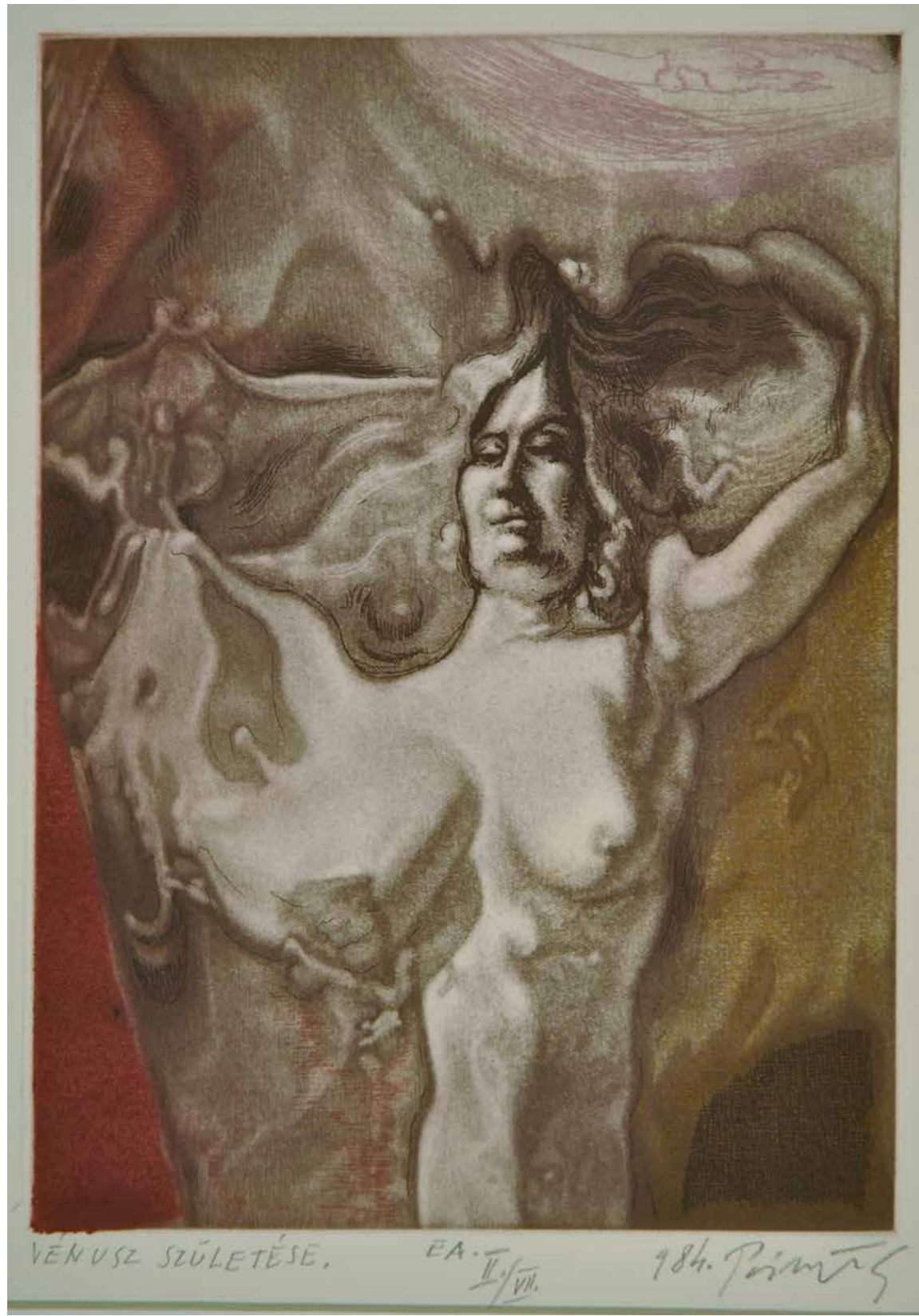


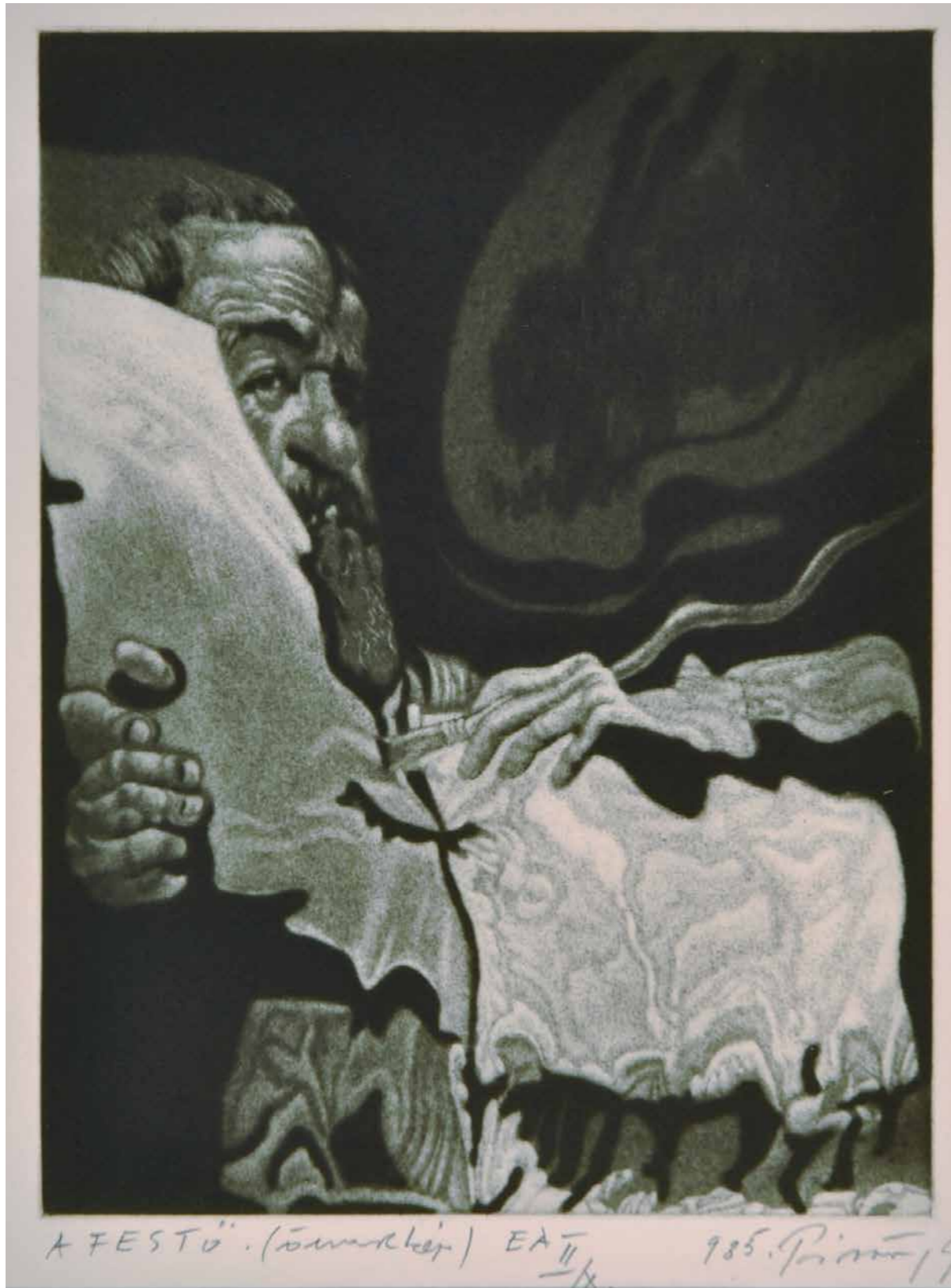


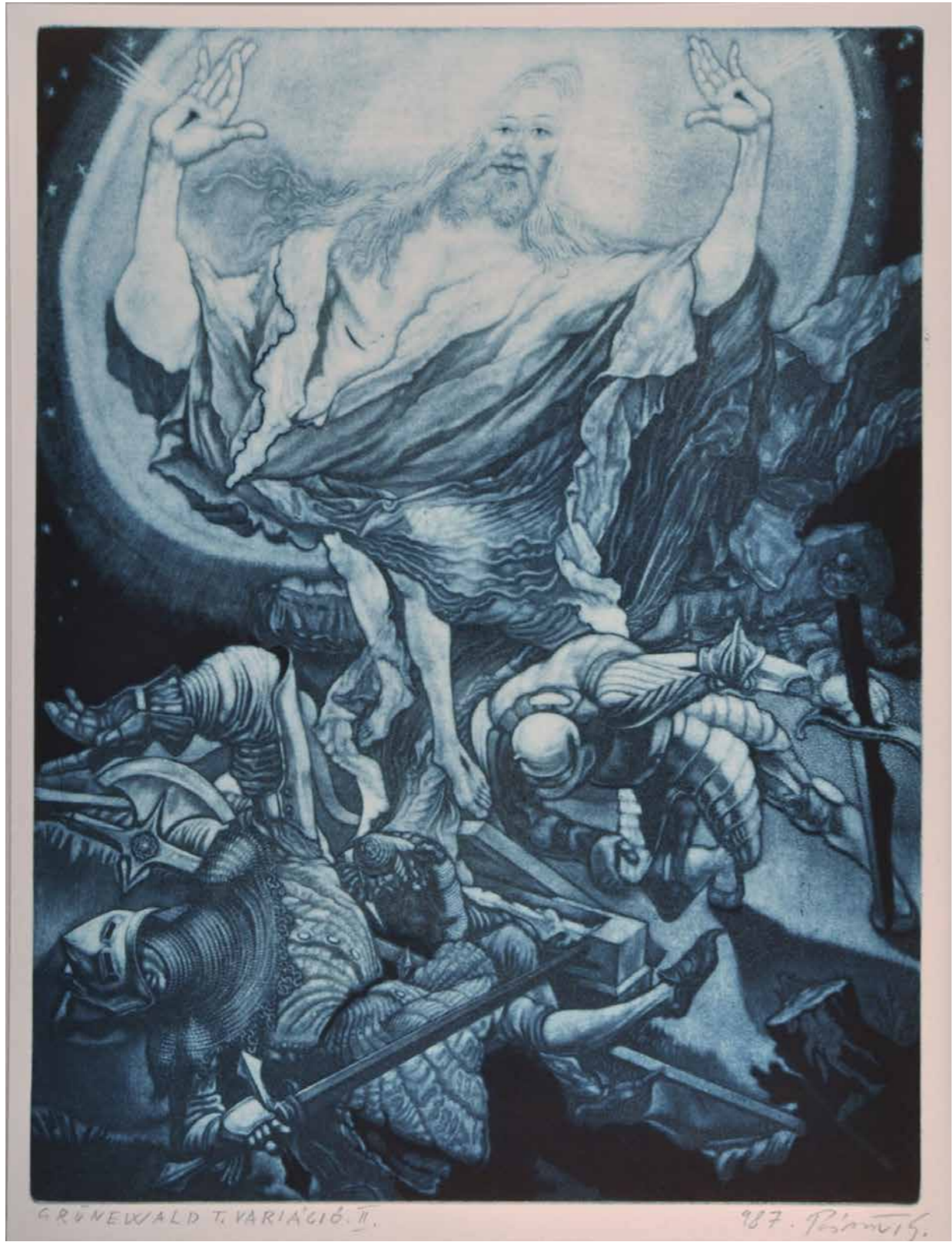












GRÜNEWALD T. VARIACIÓ. II.

987. Pázmány S.

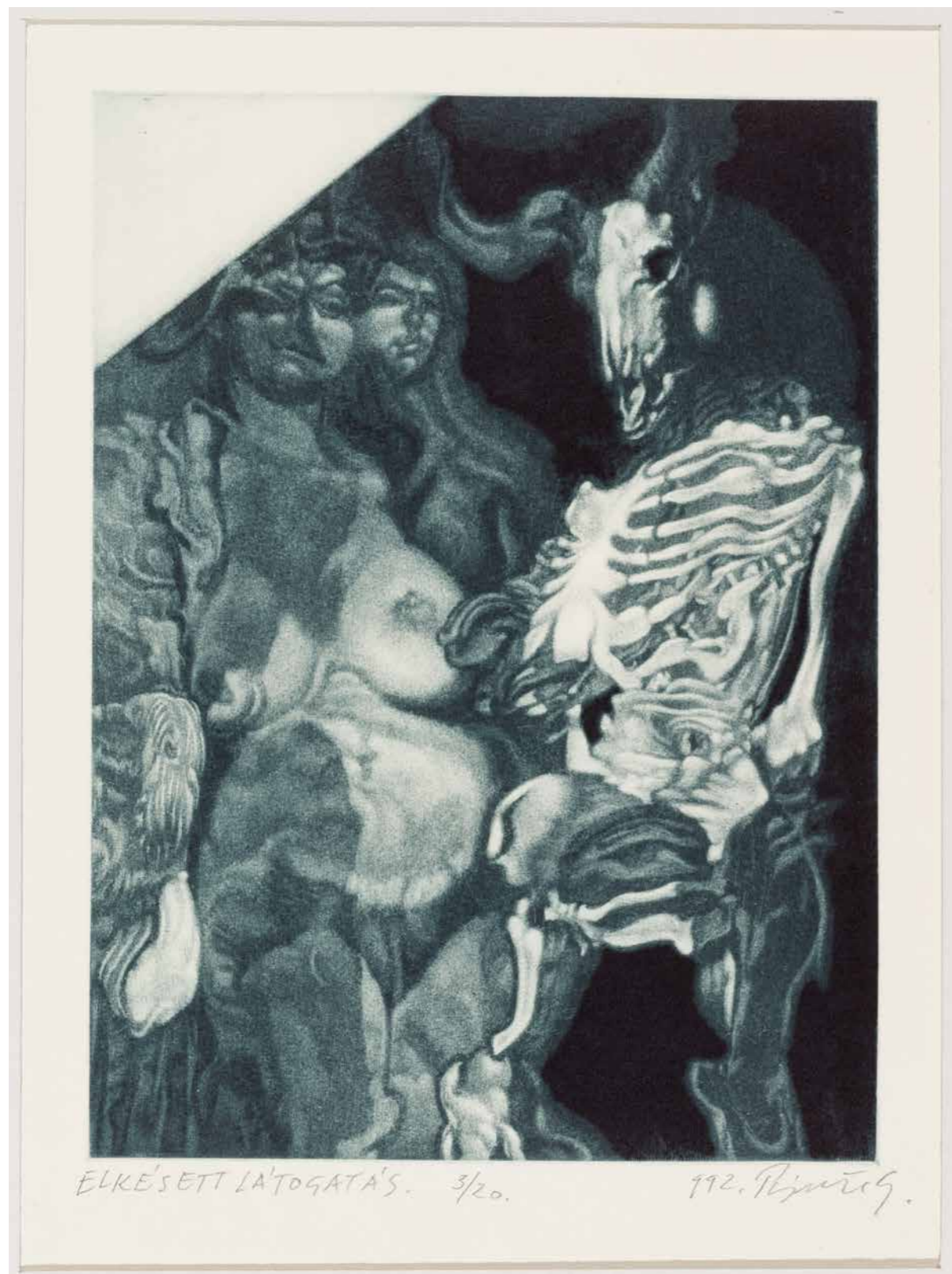


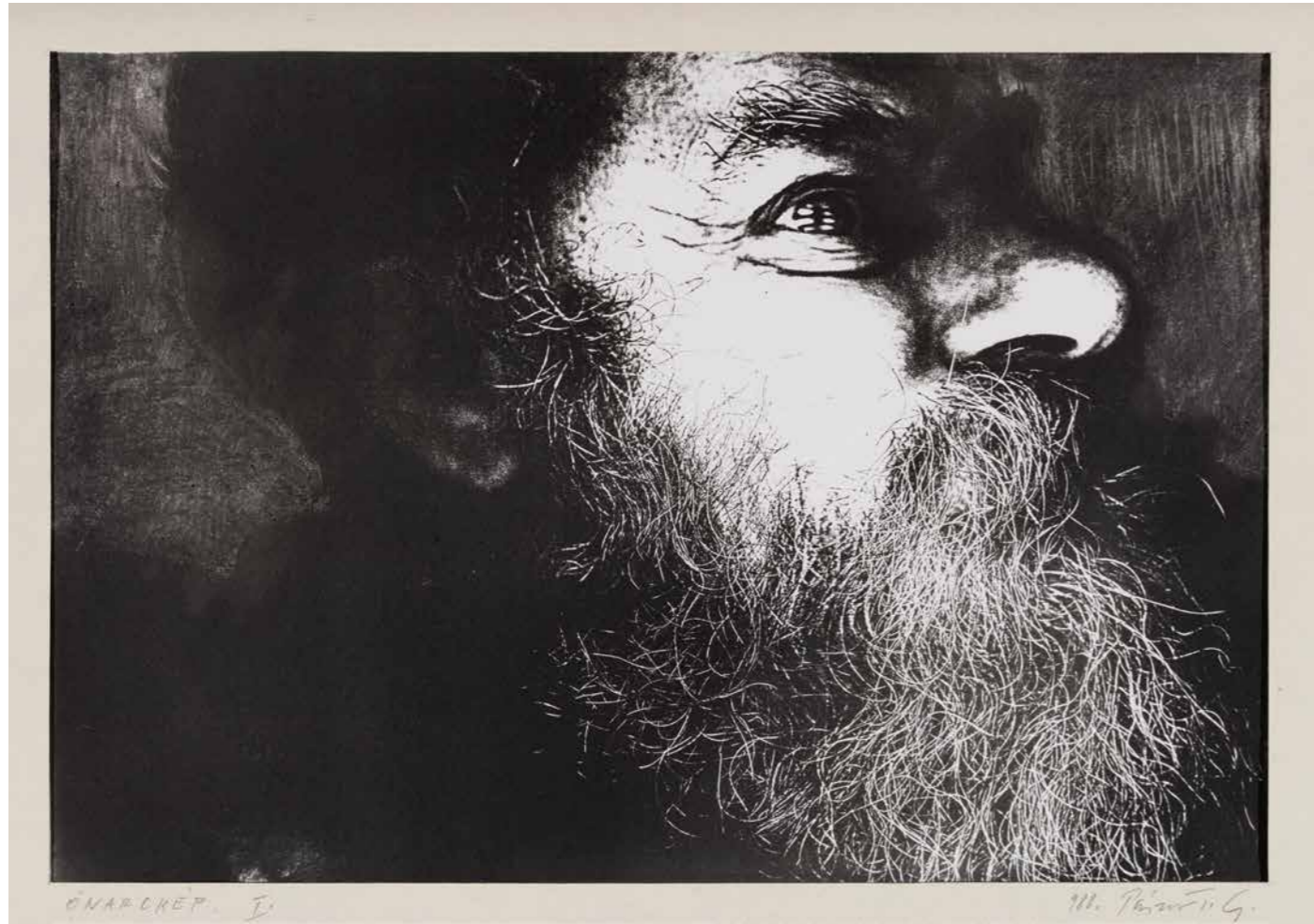
GRÜNEWALD T. VARIACIÓ. II.

4/15

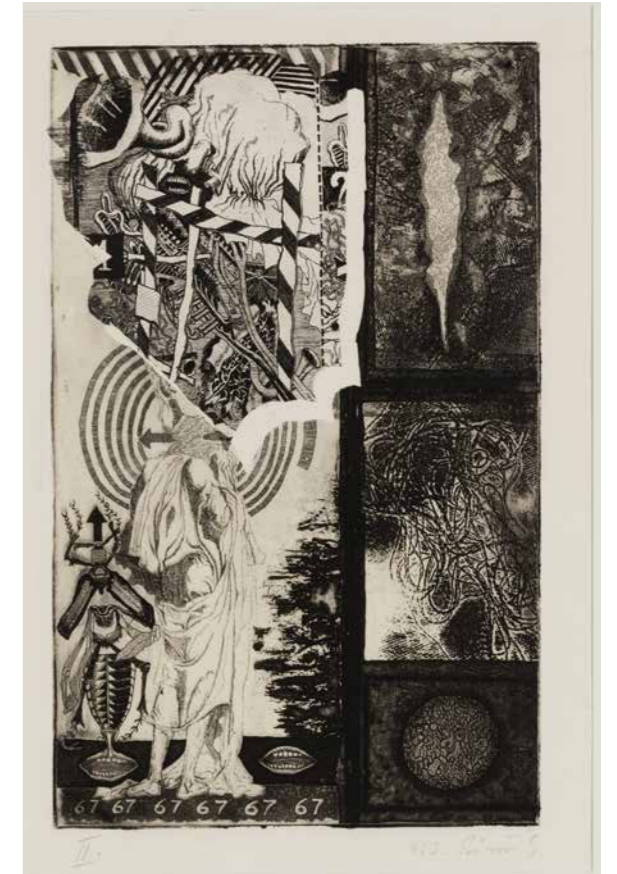
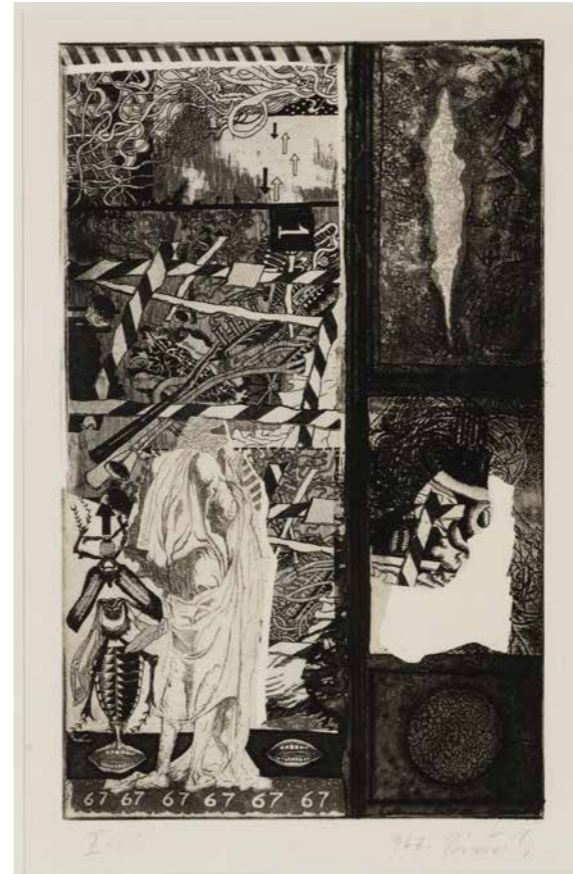
189. Pázmány S.

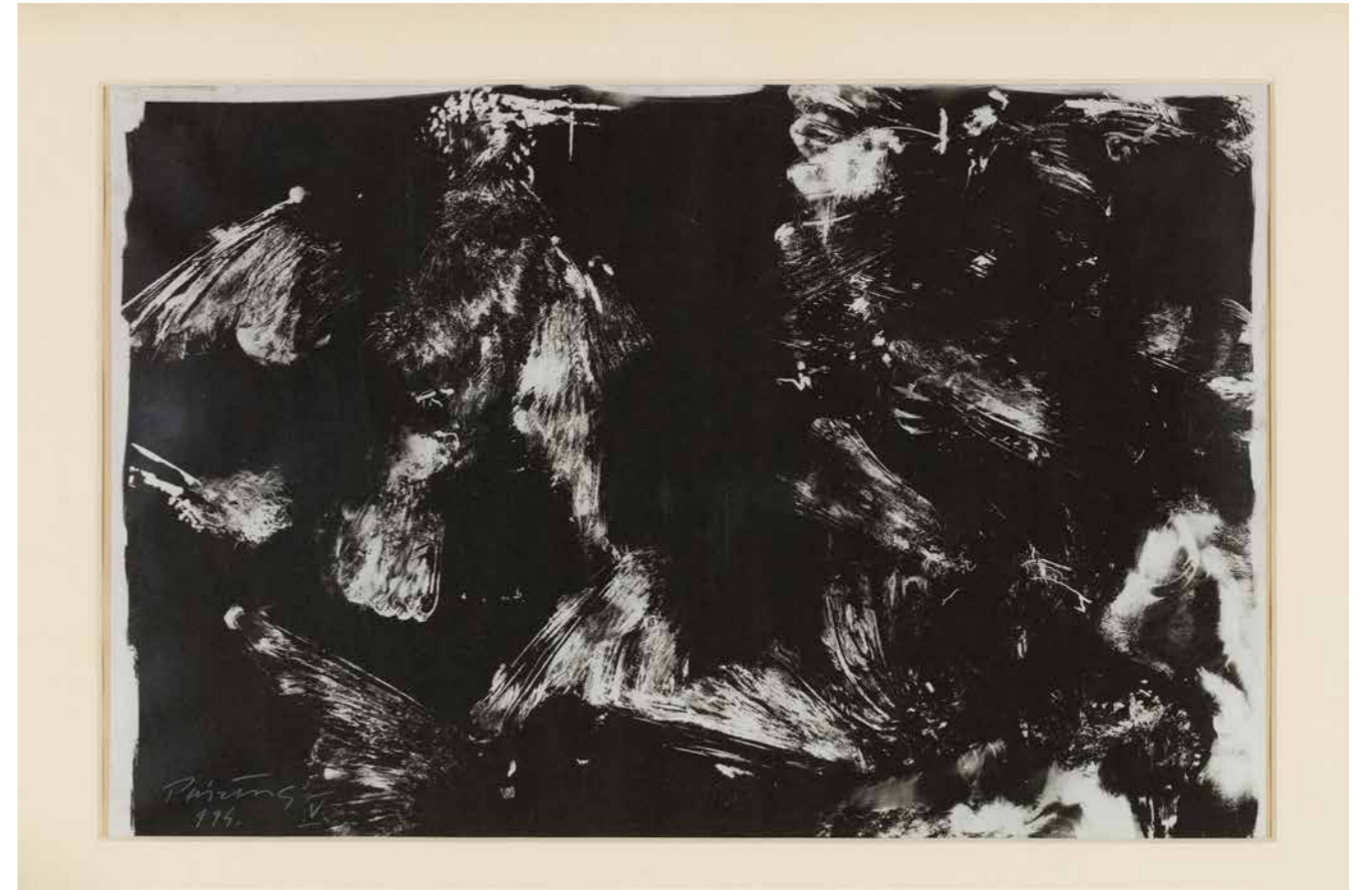




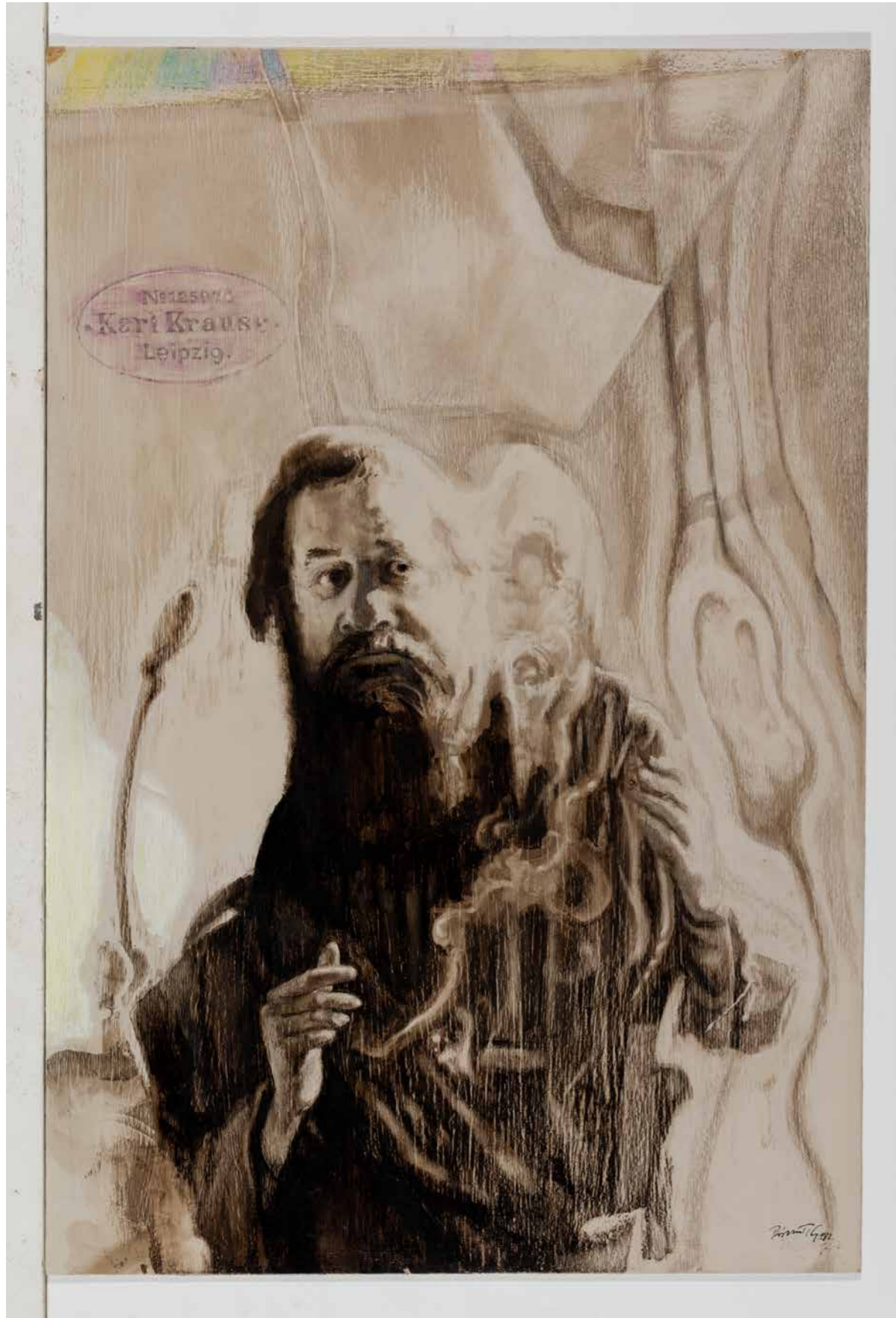


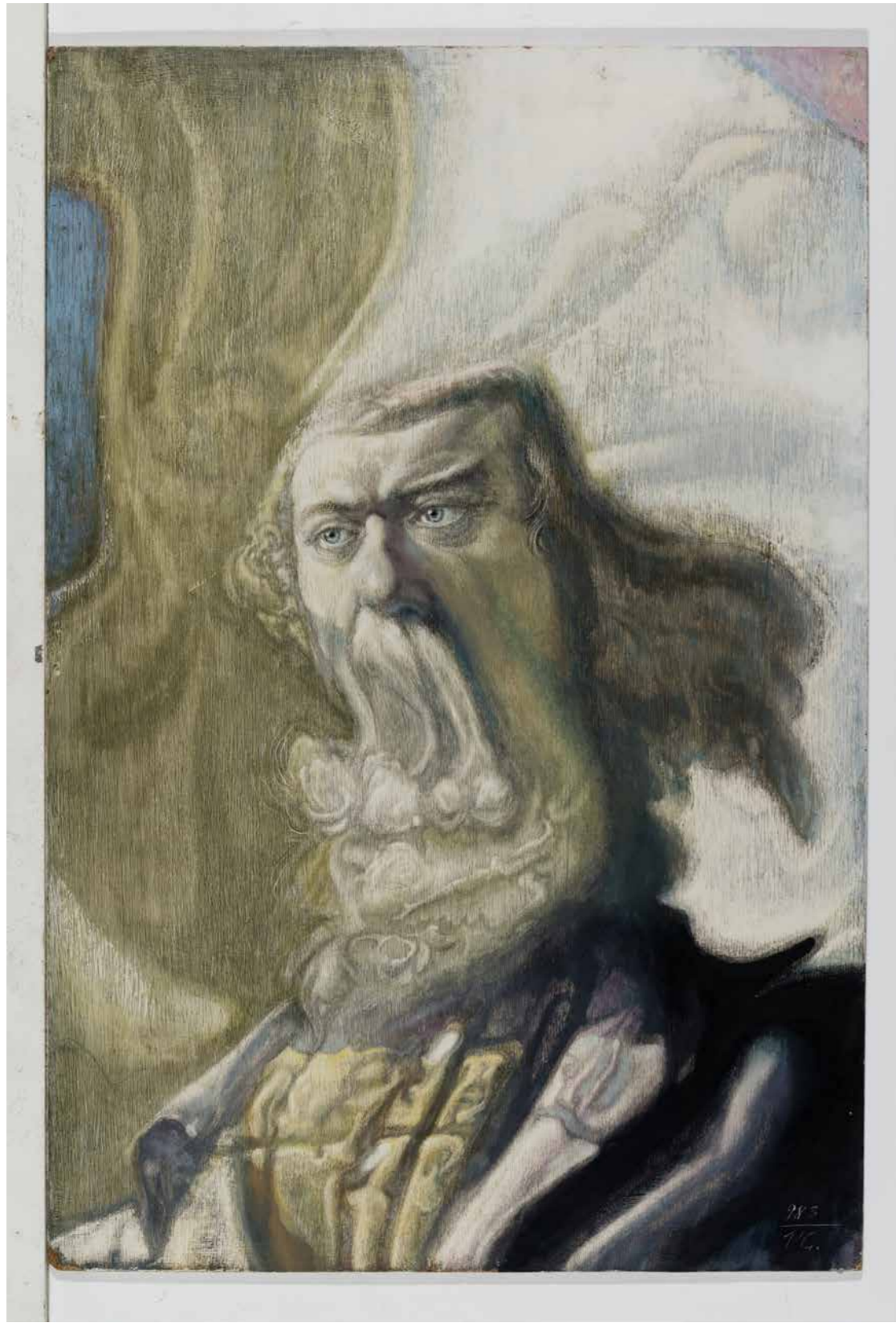










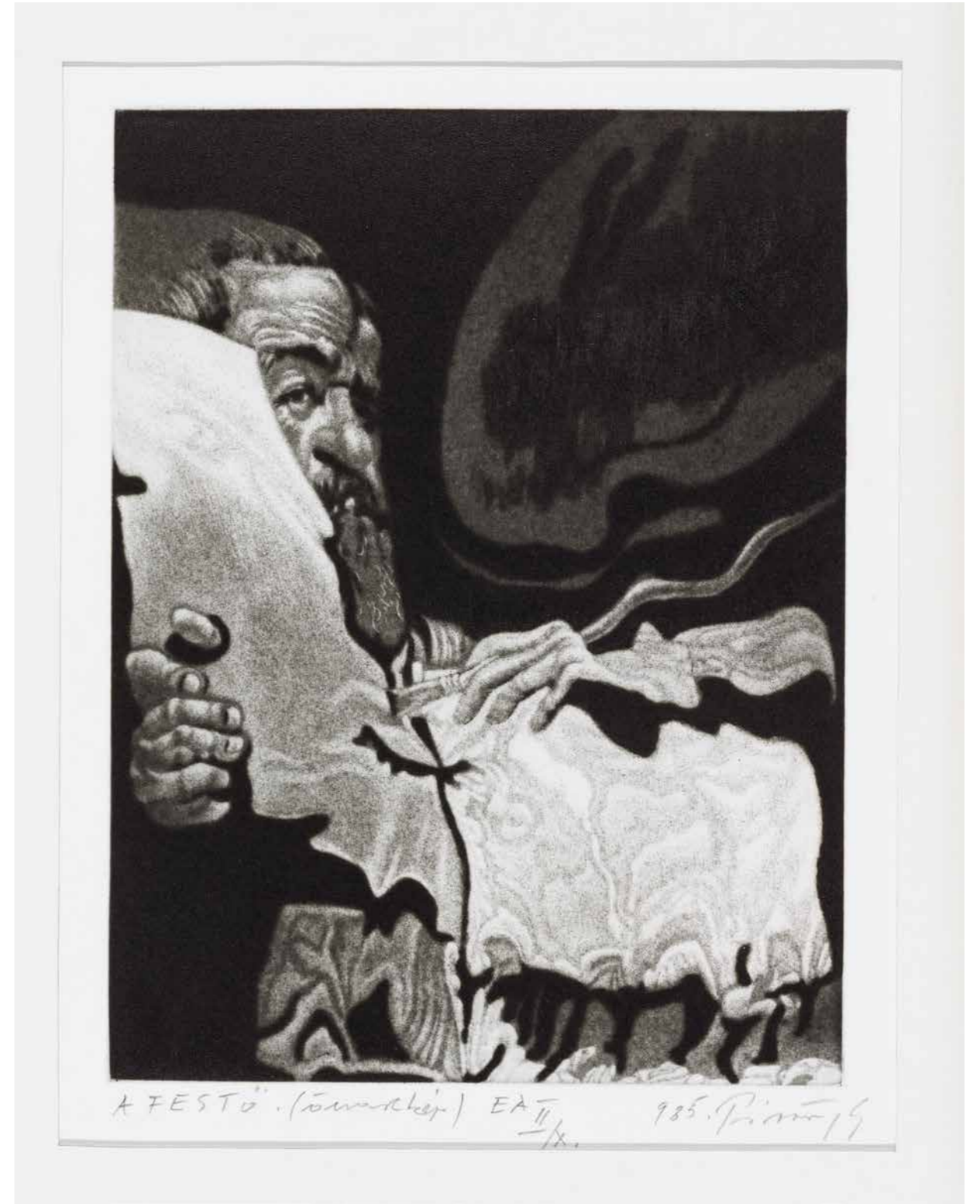
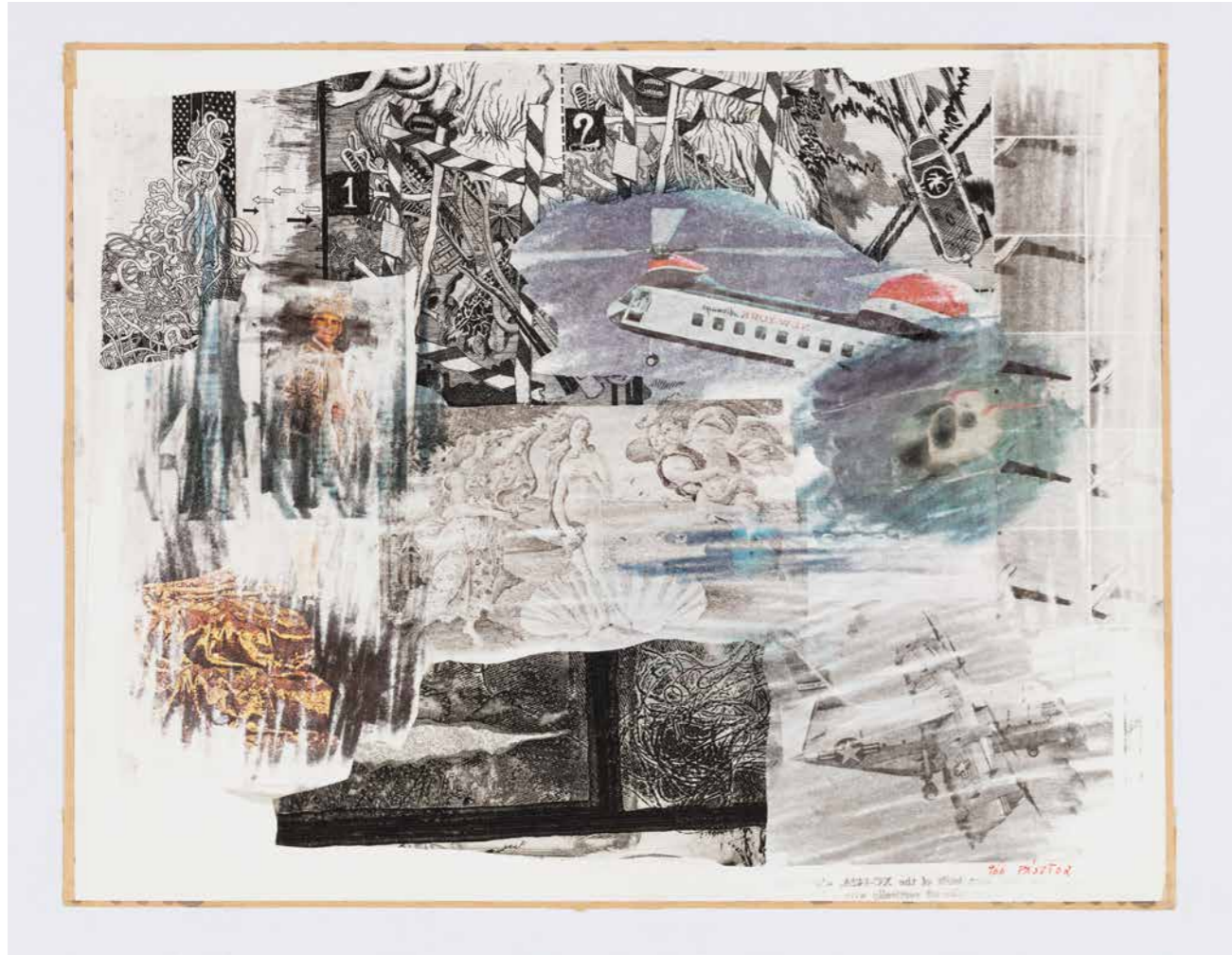


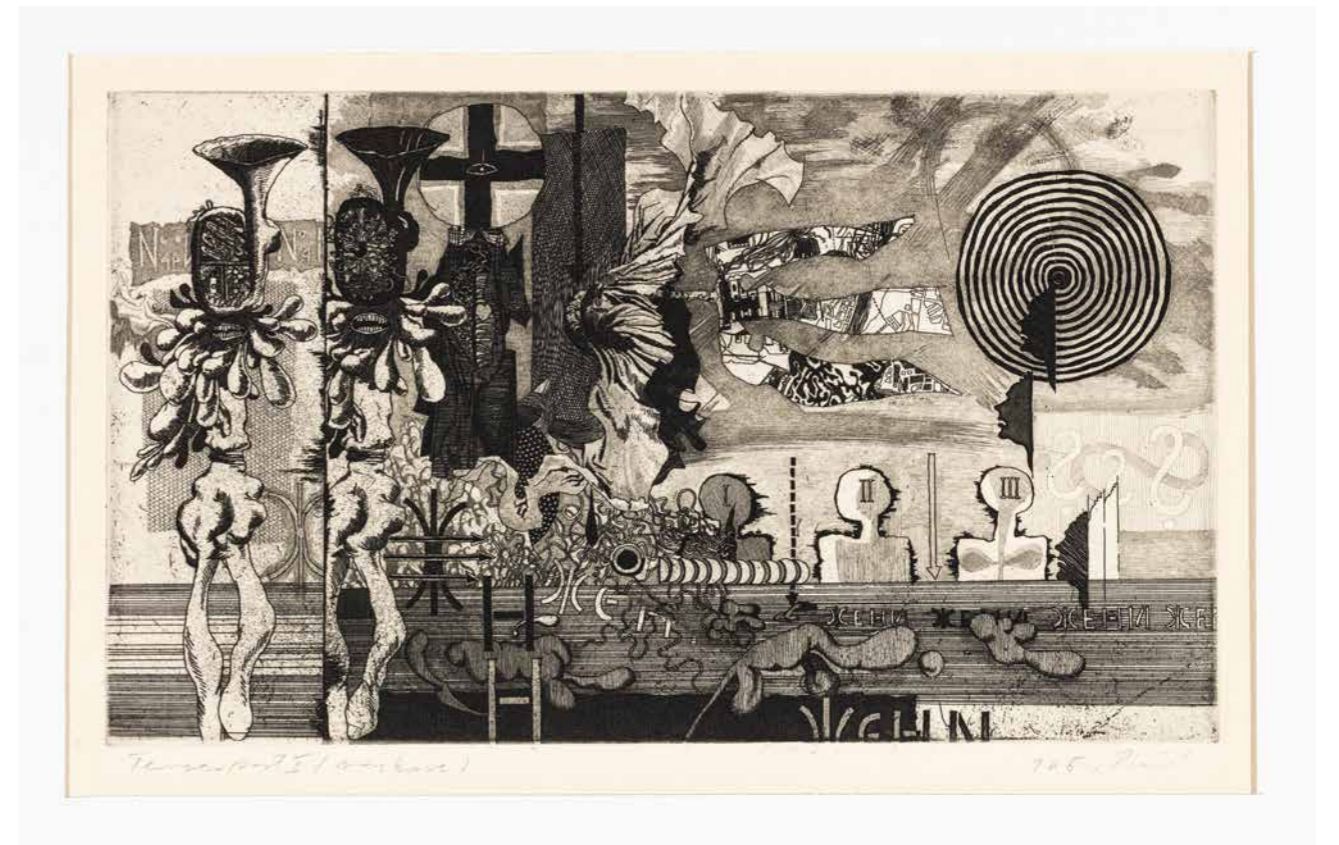
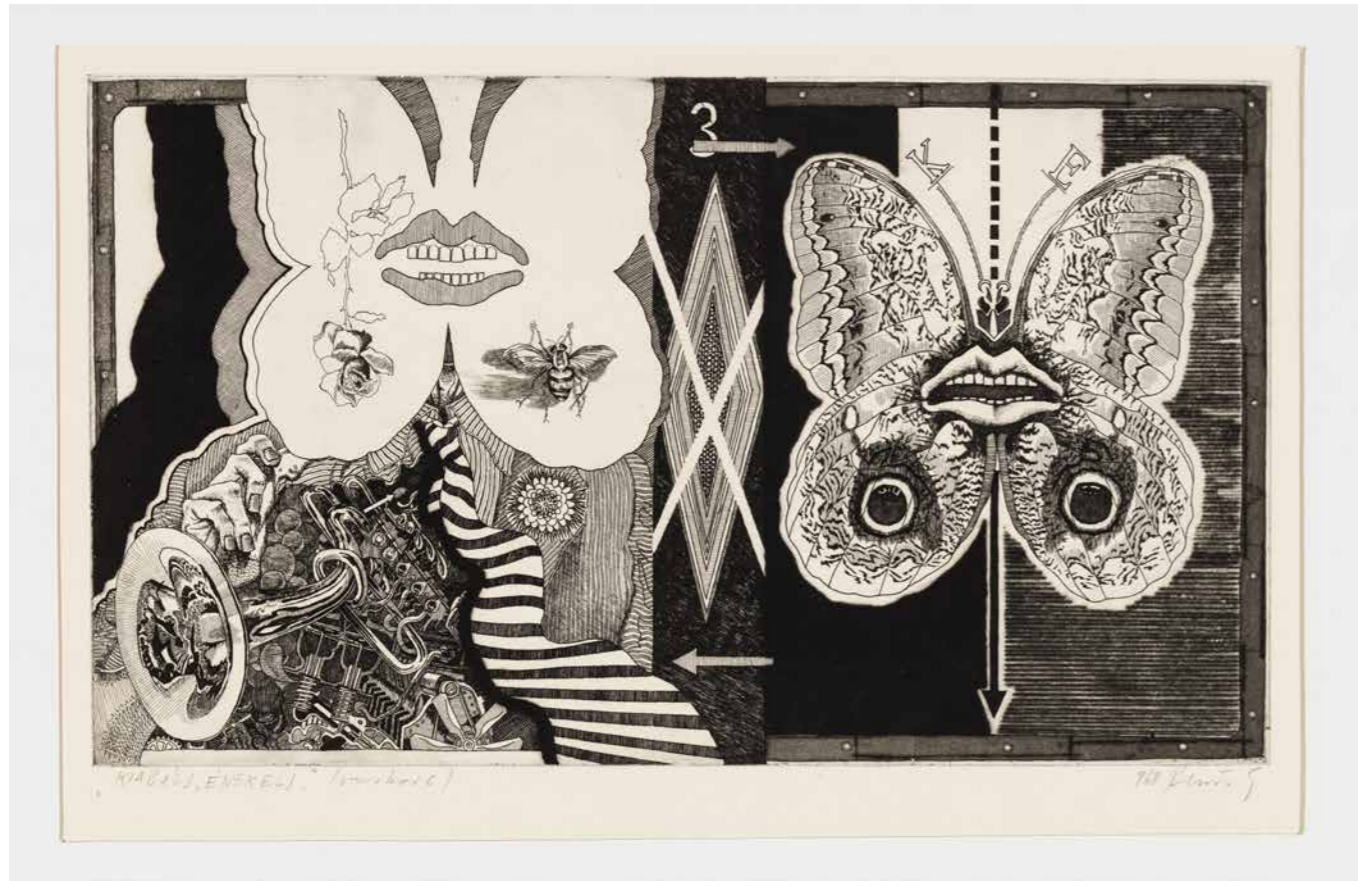
108



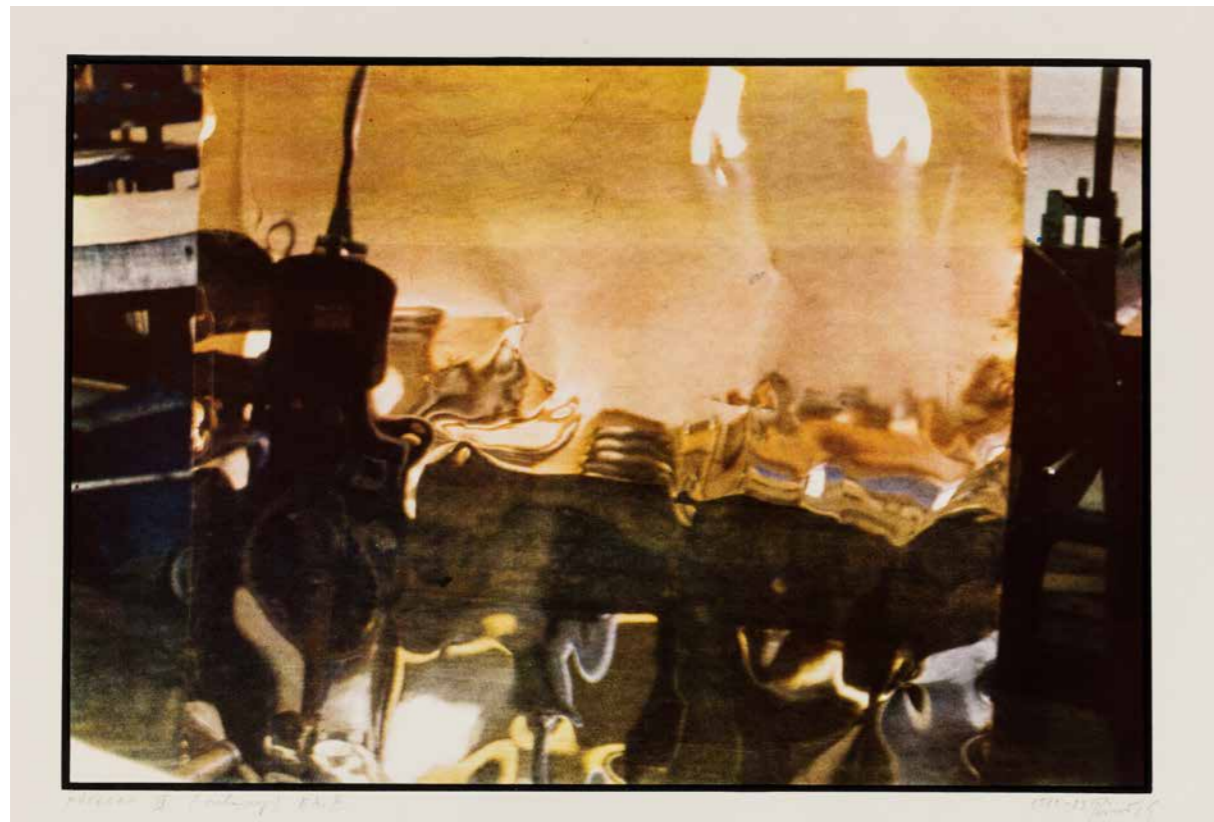
109









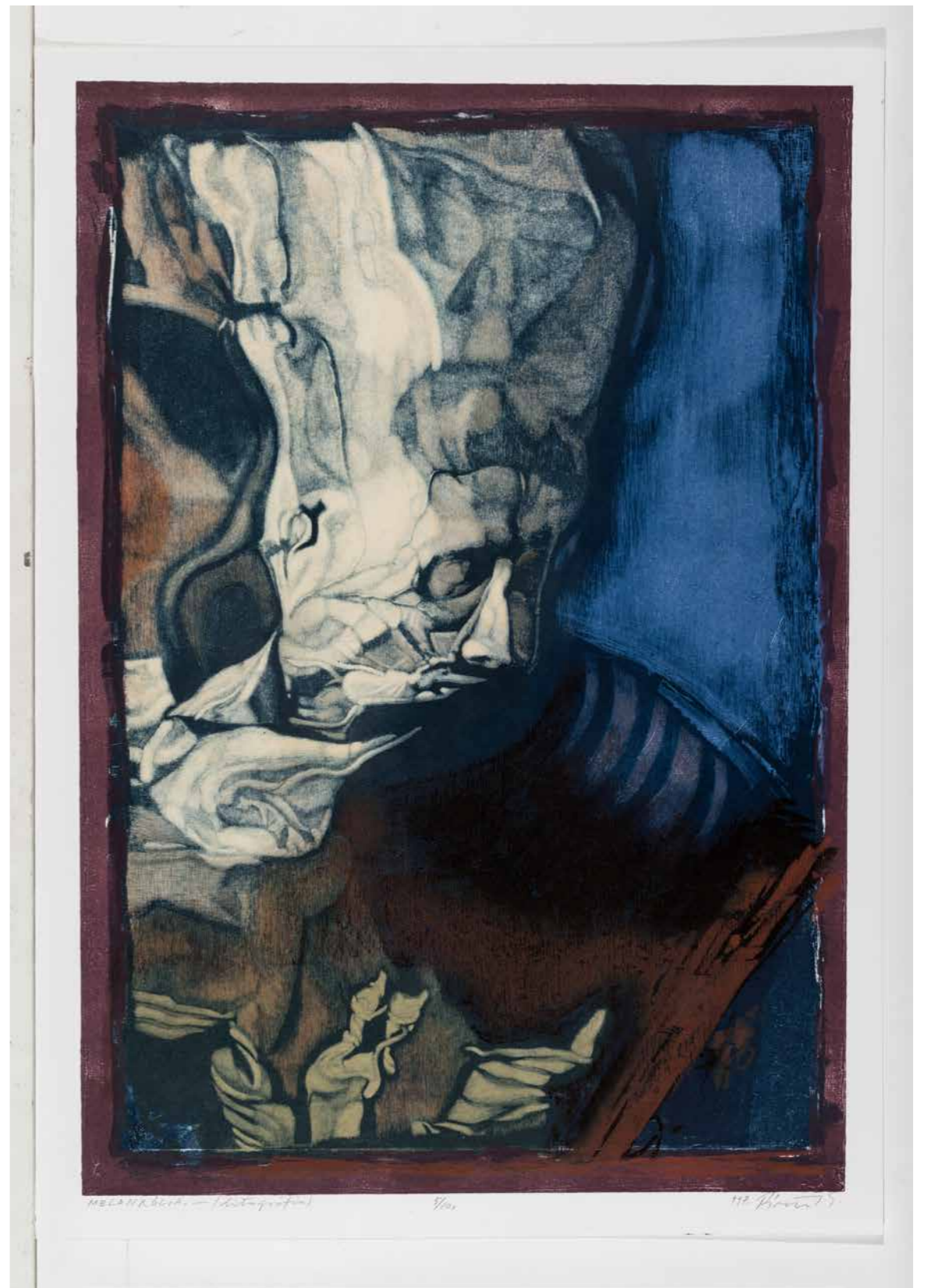
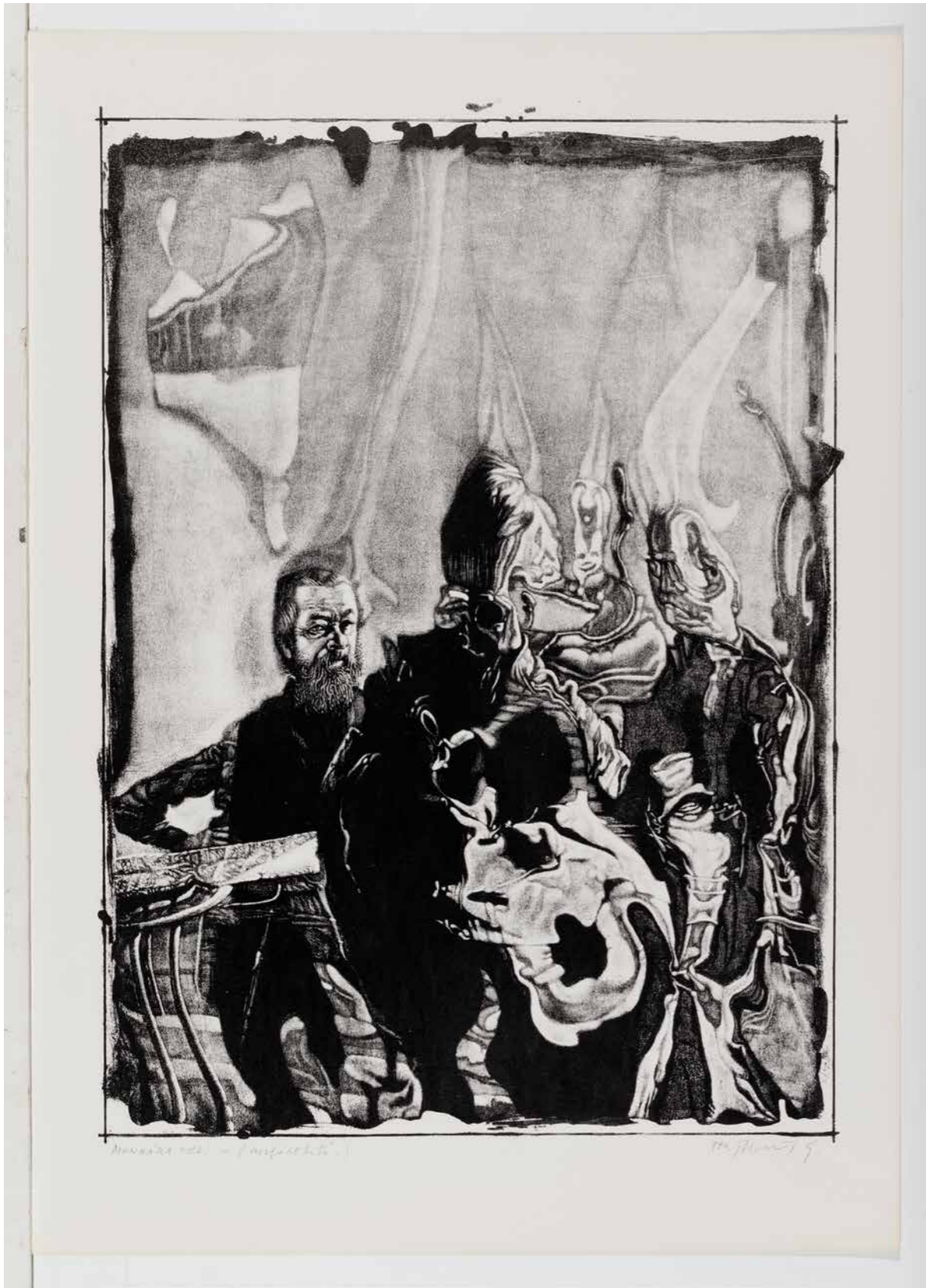






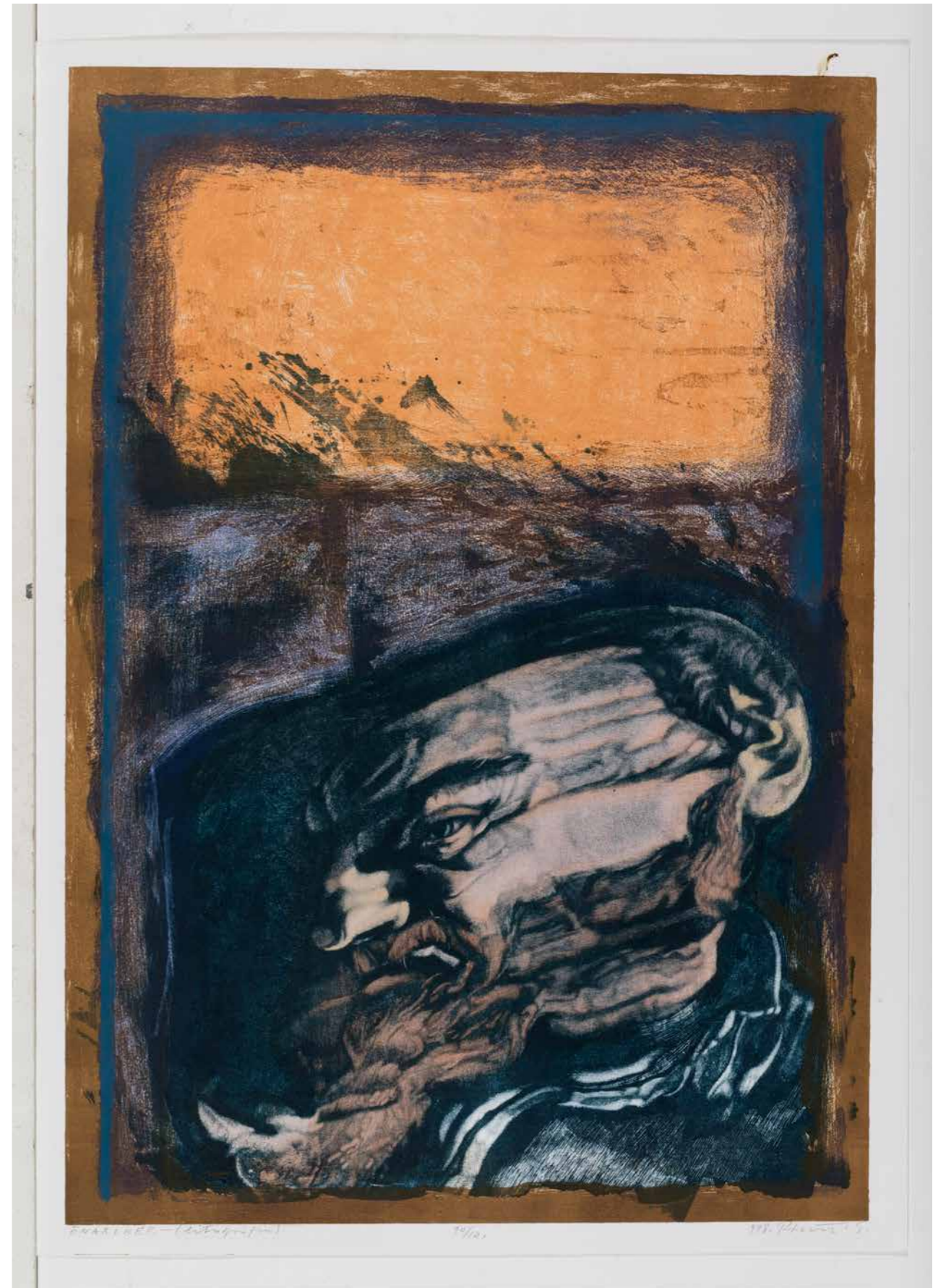




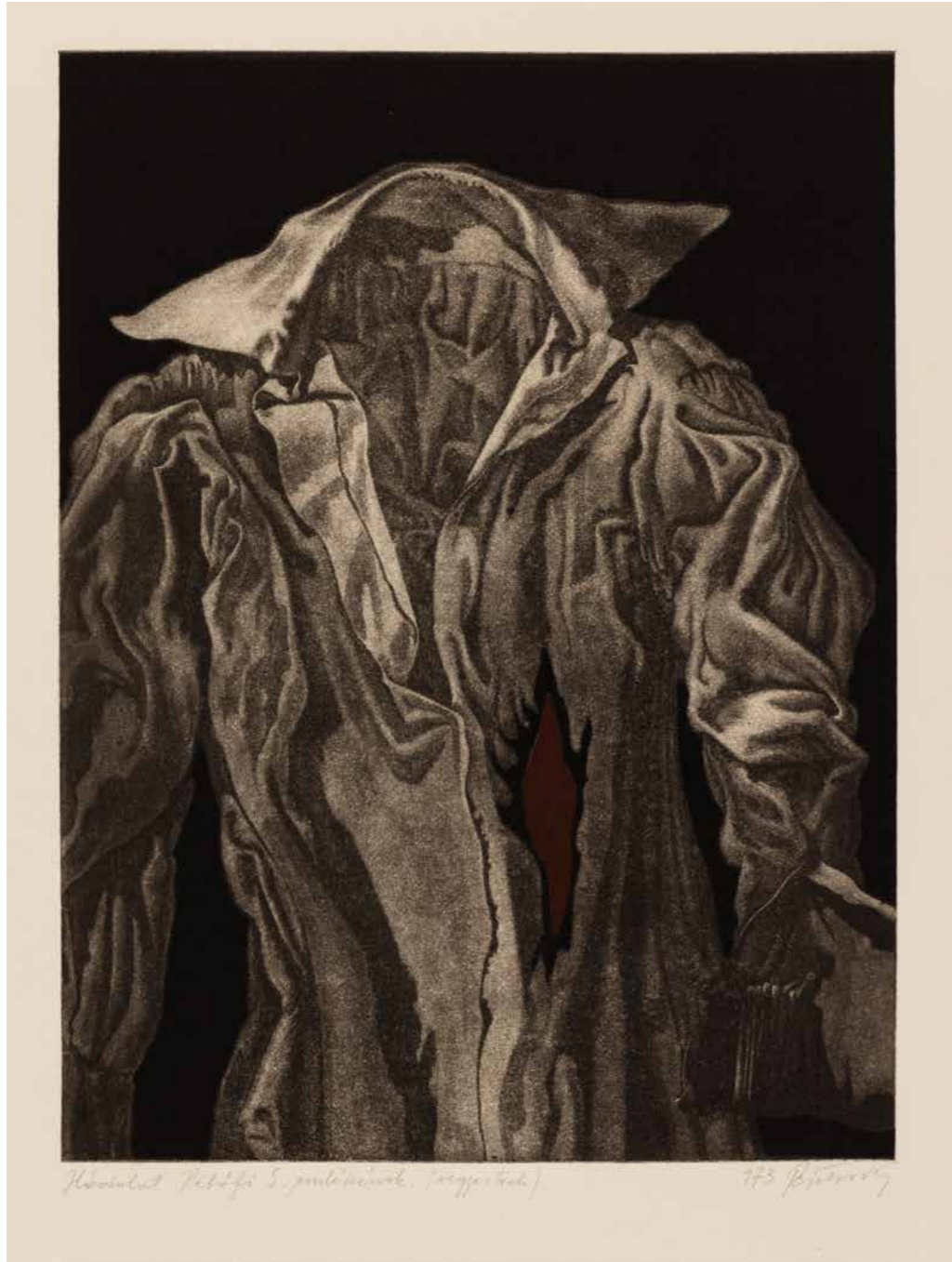


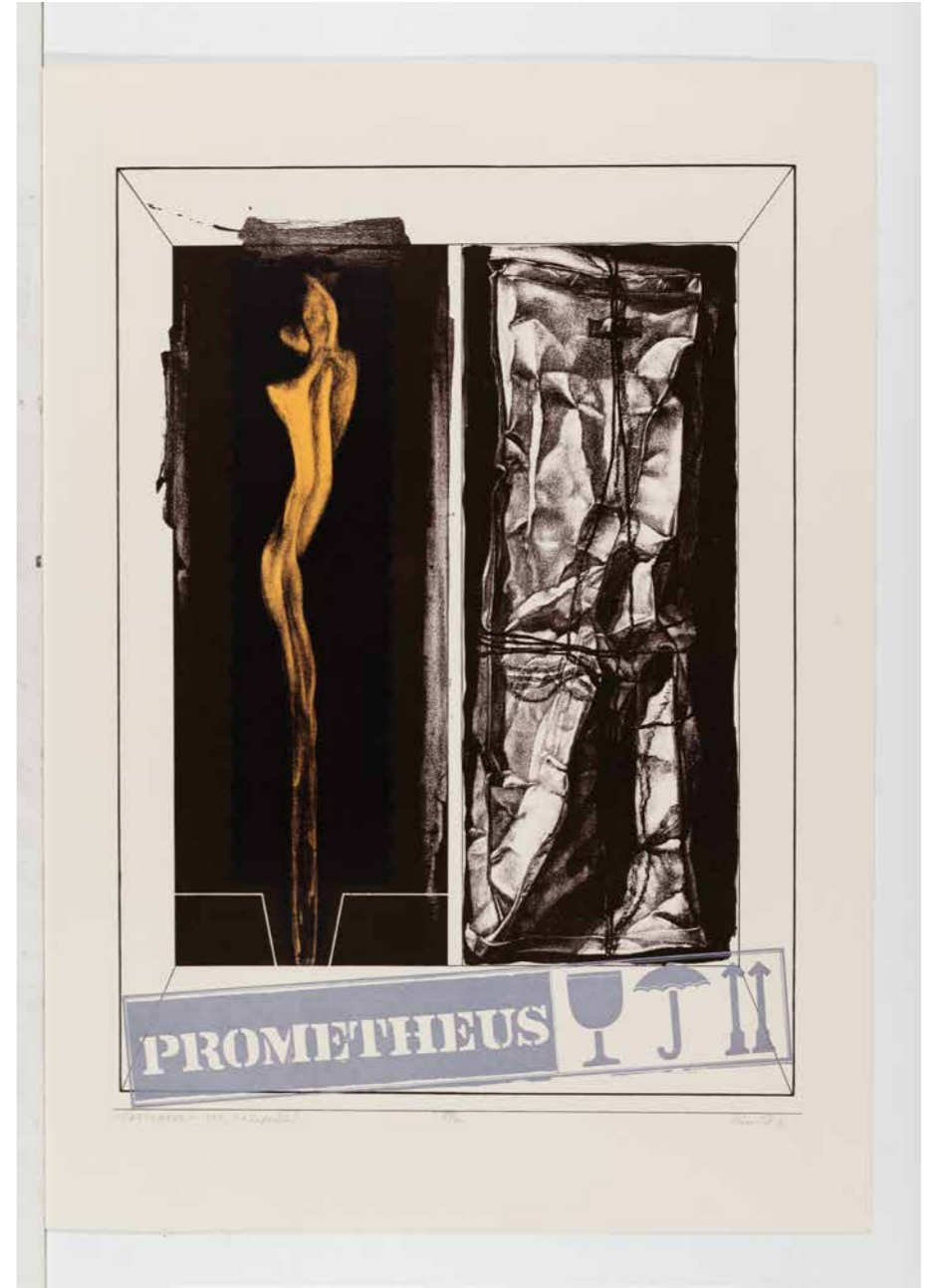


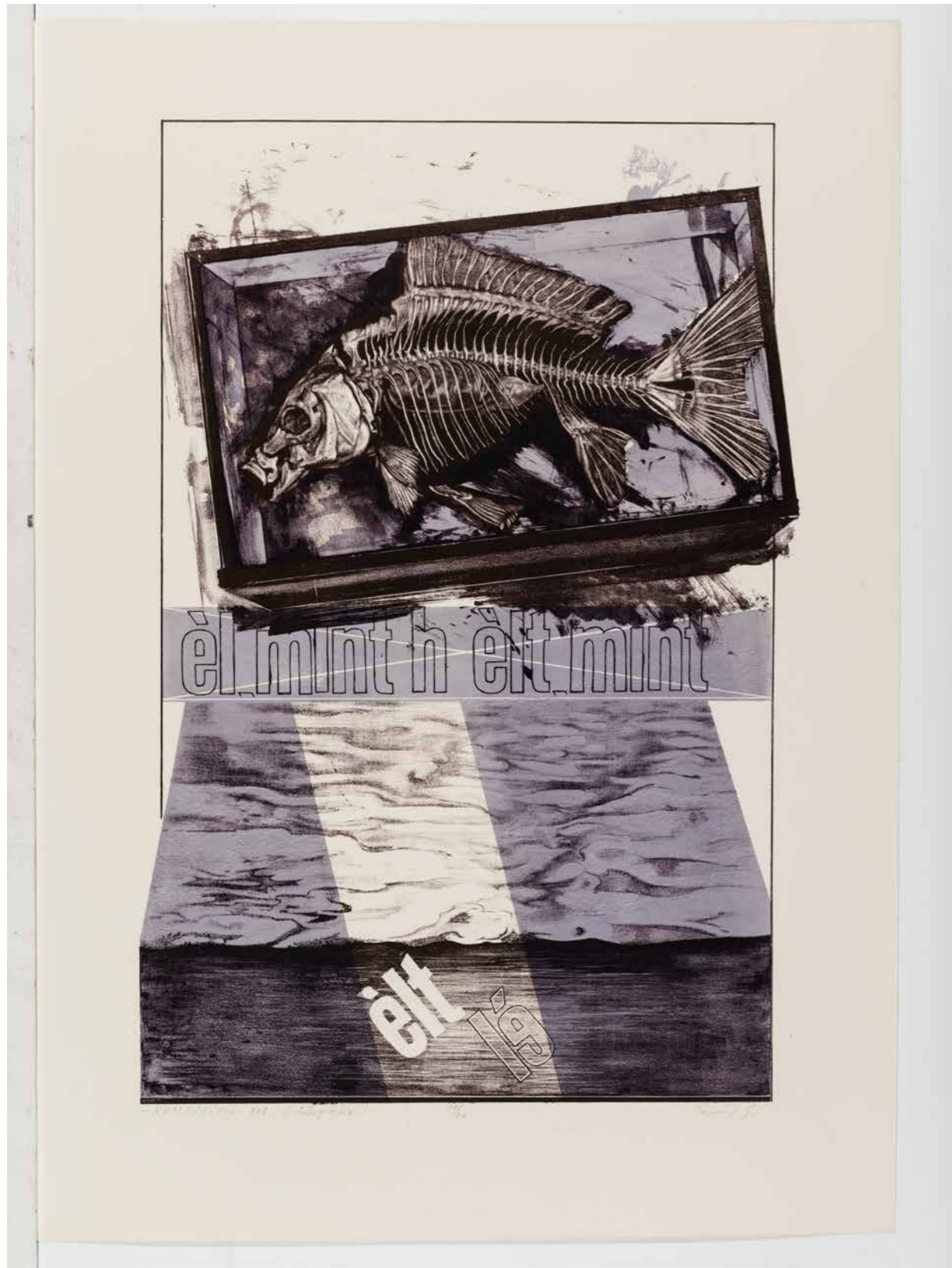
130



131



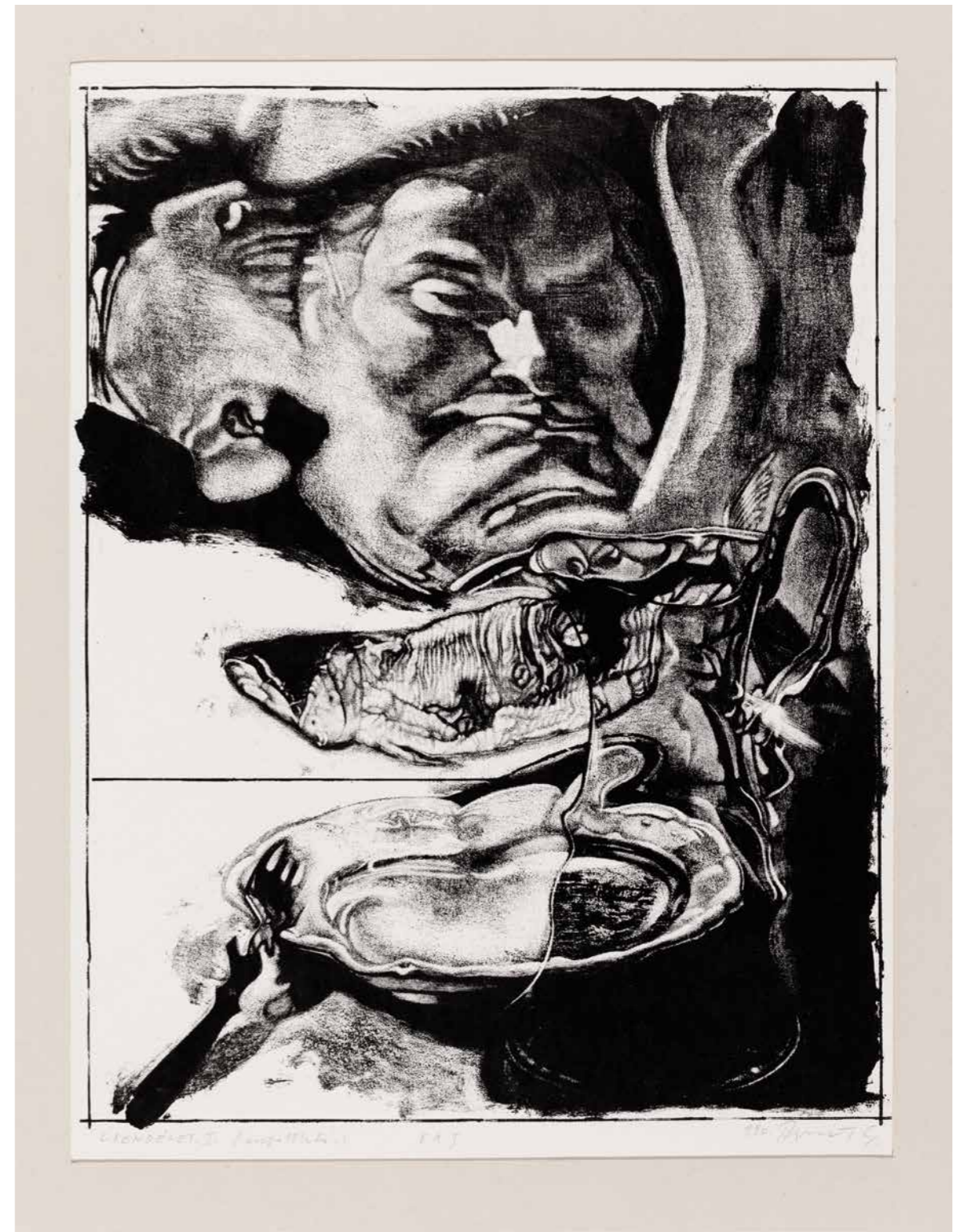




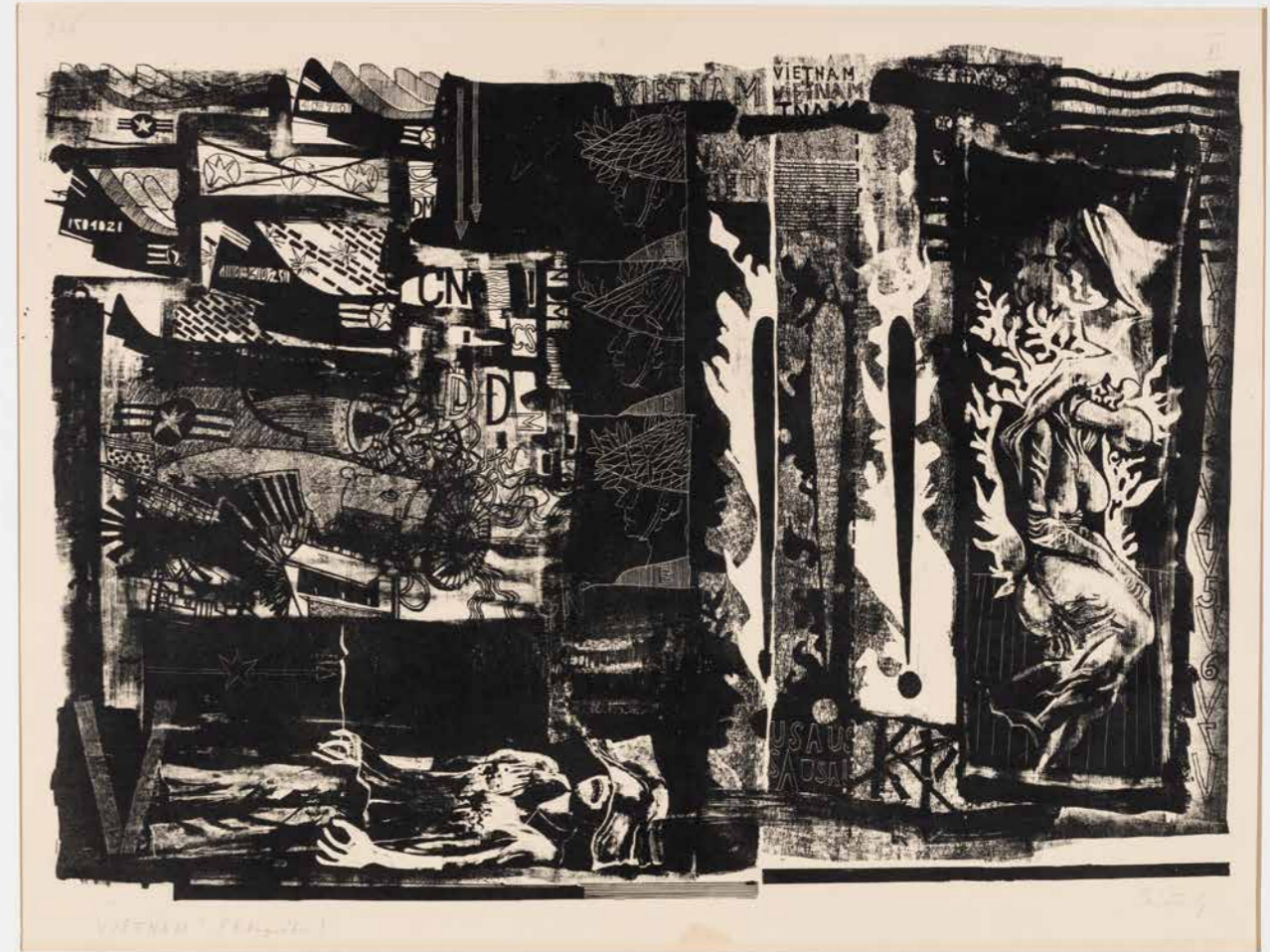
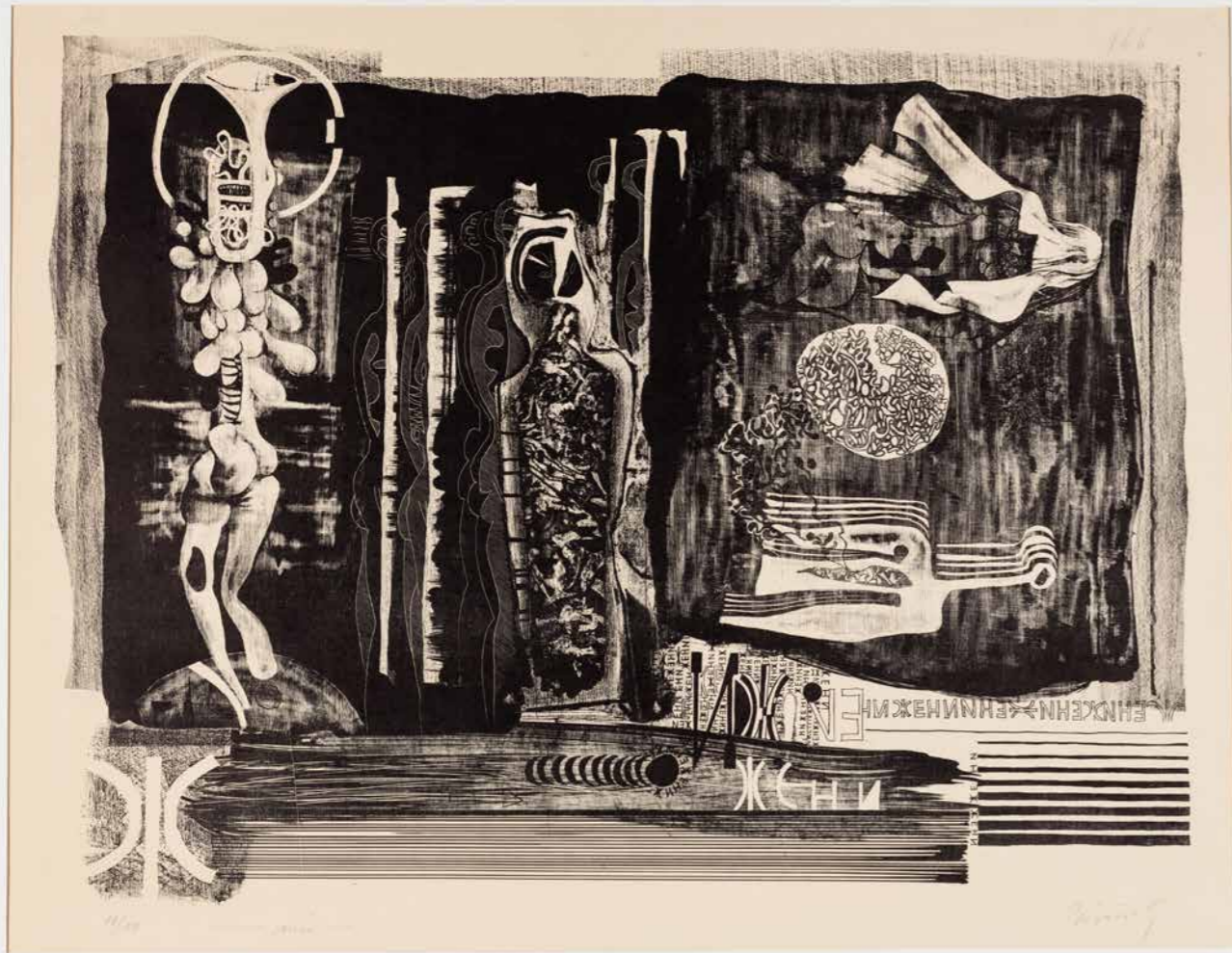


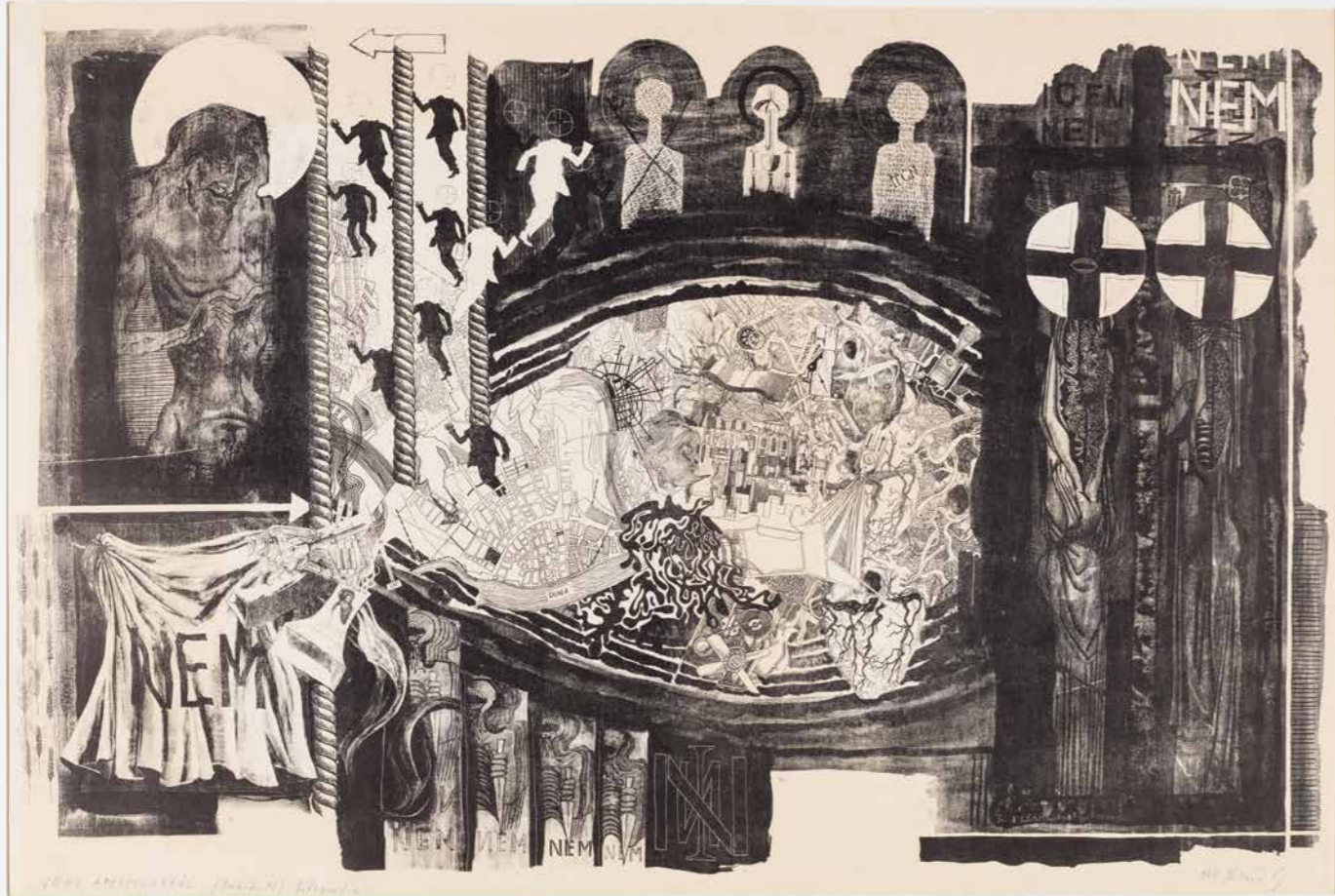


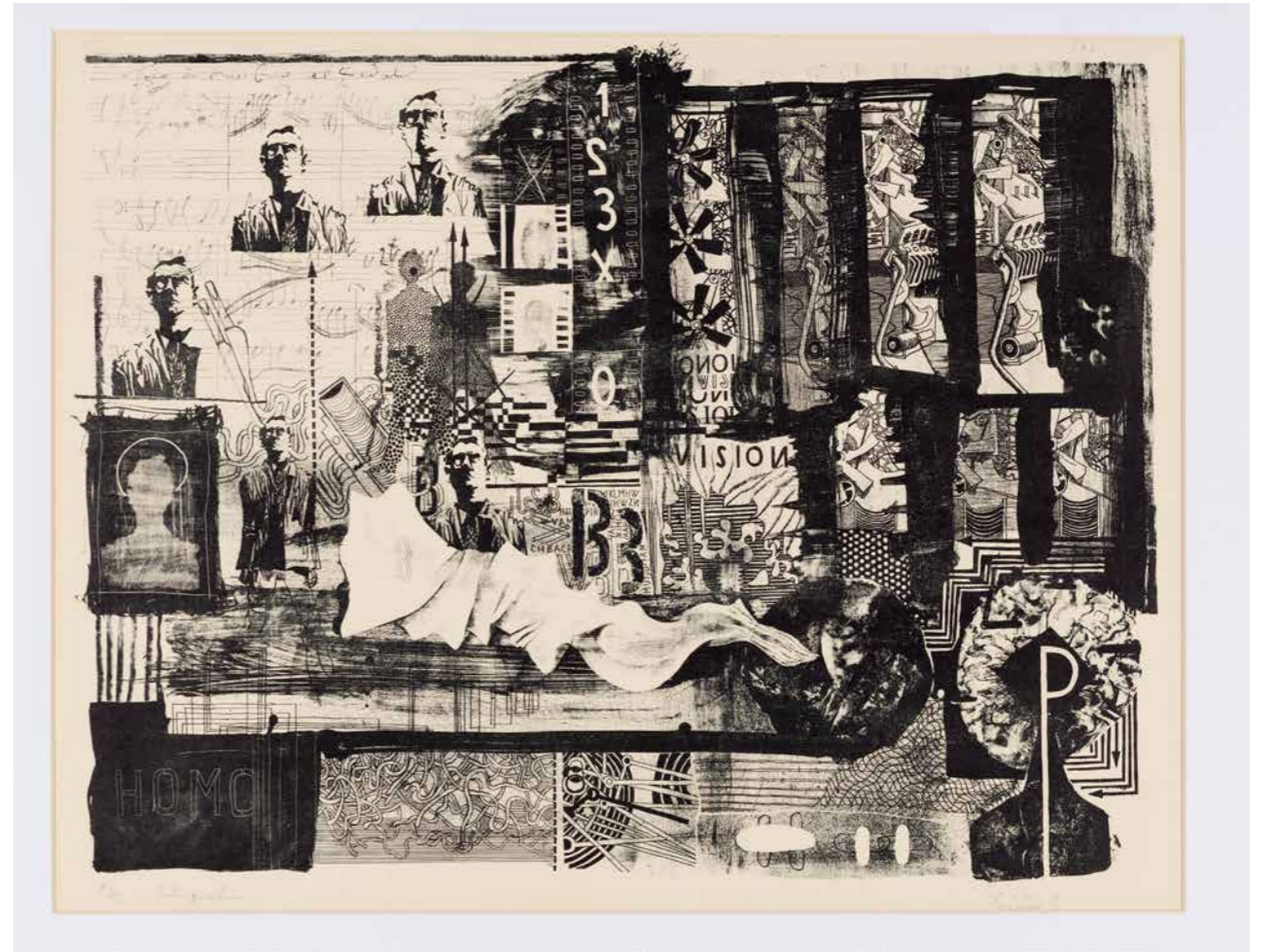




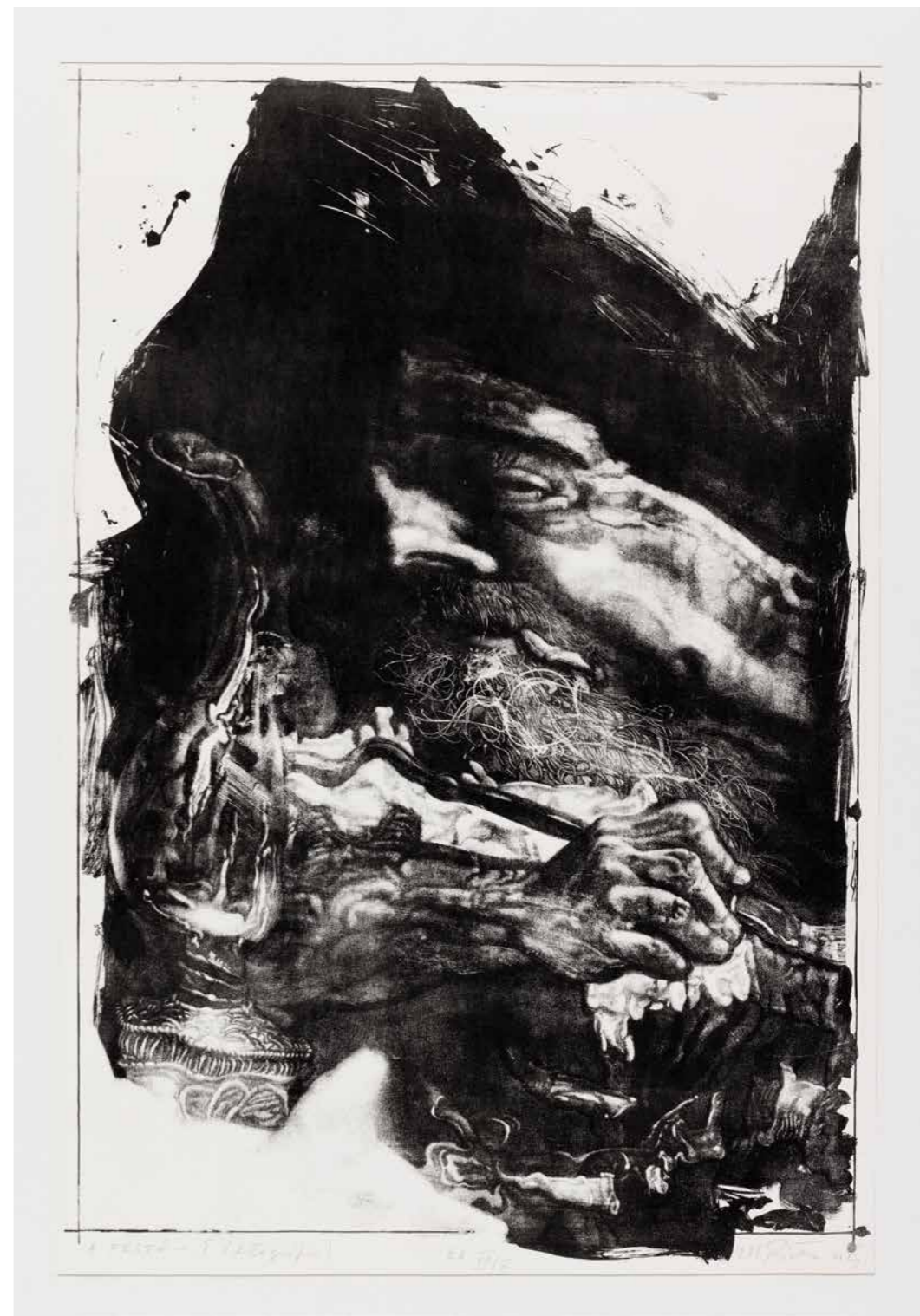
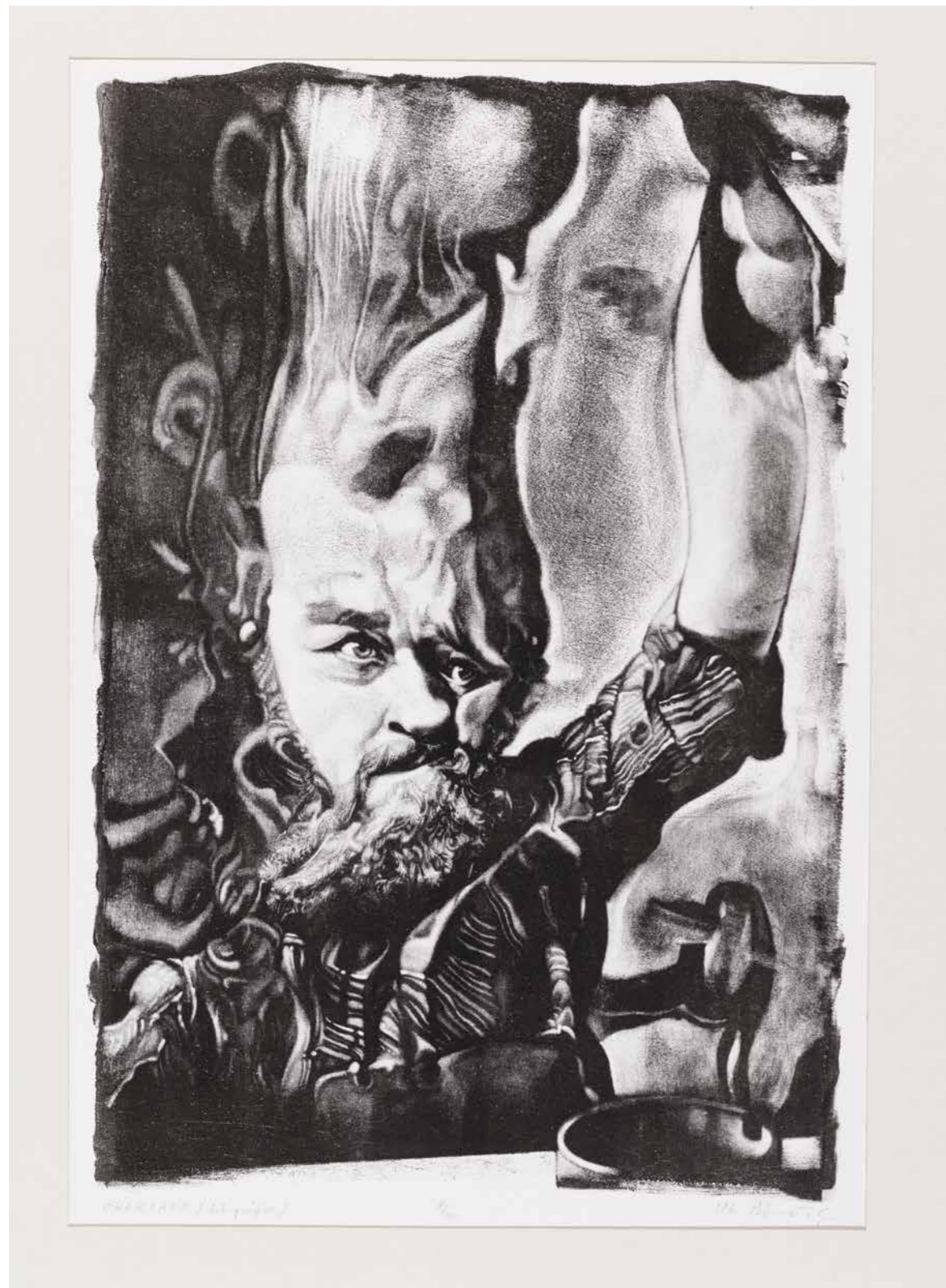




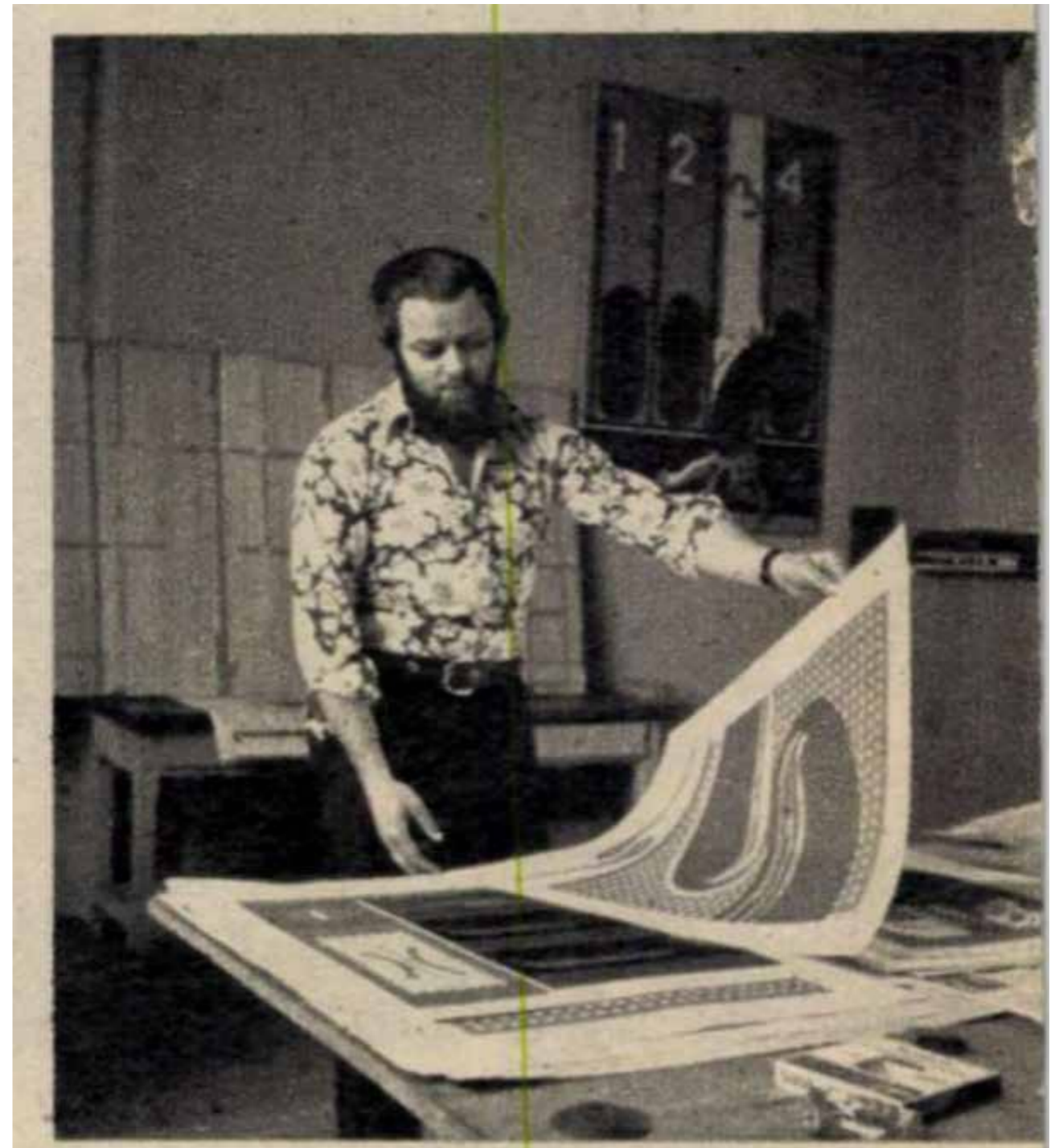








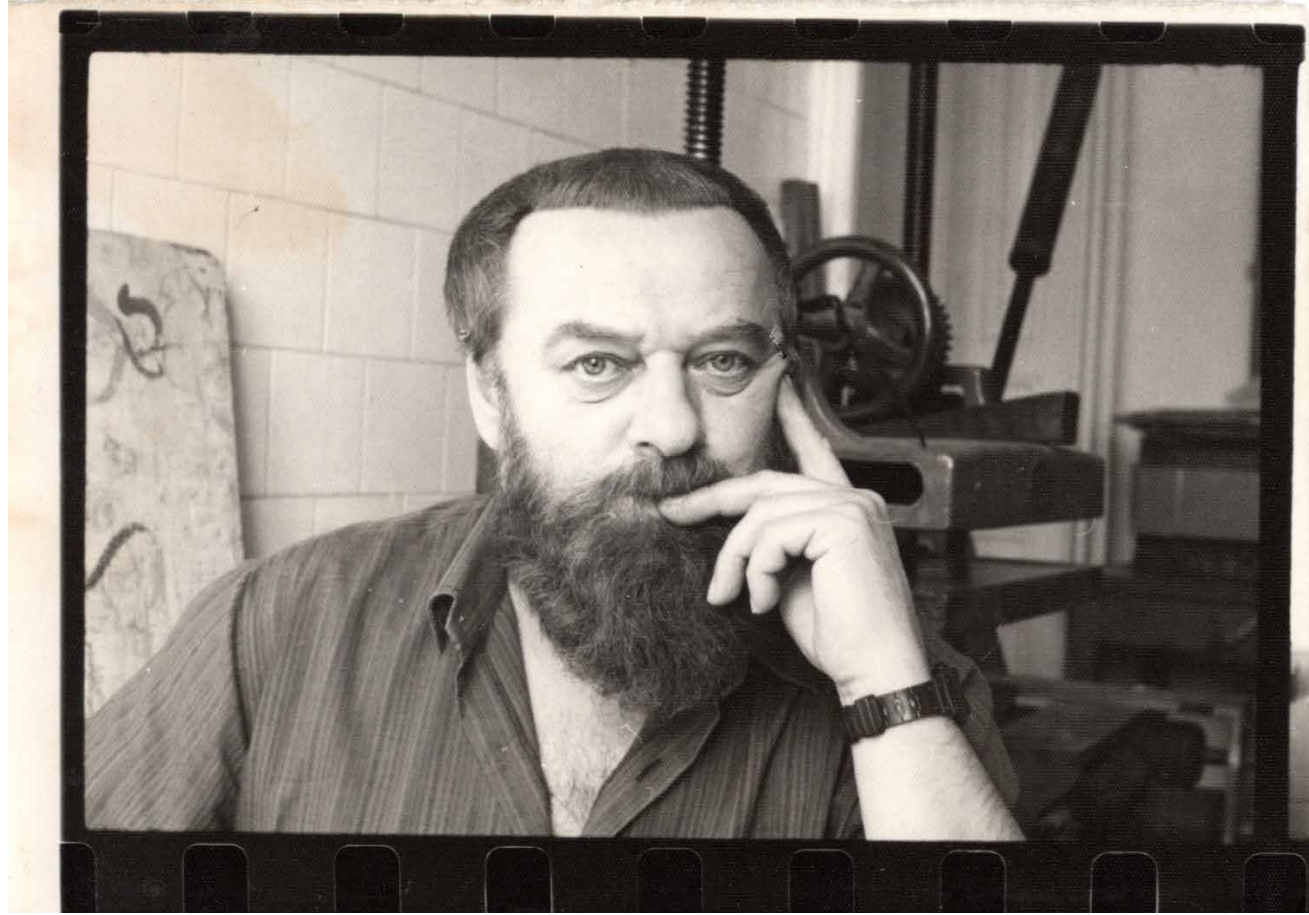


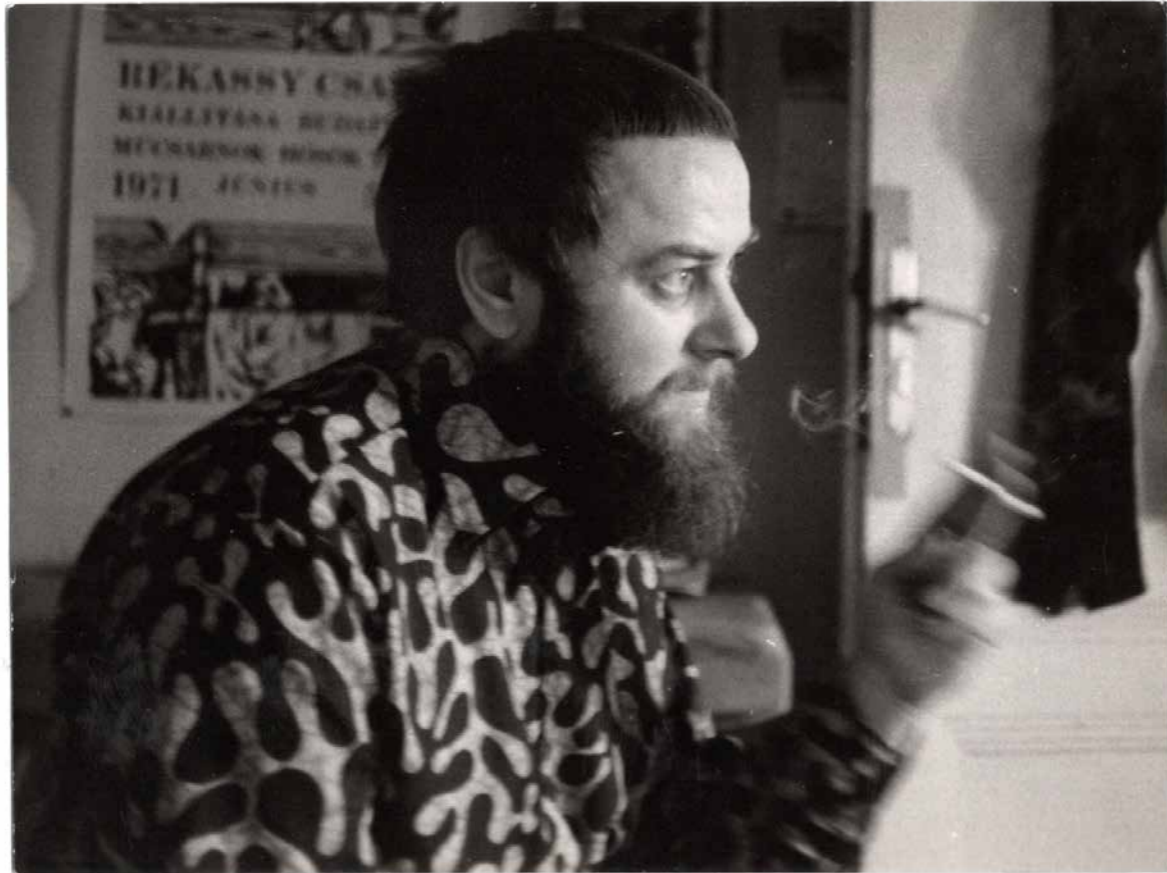


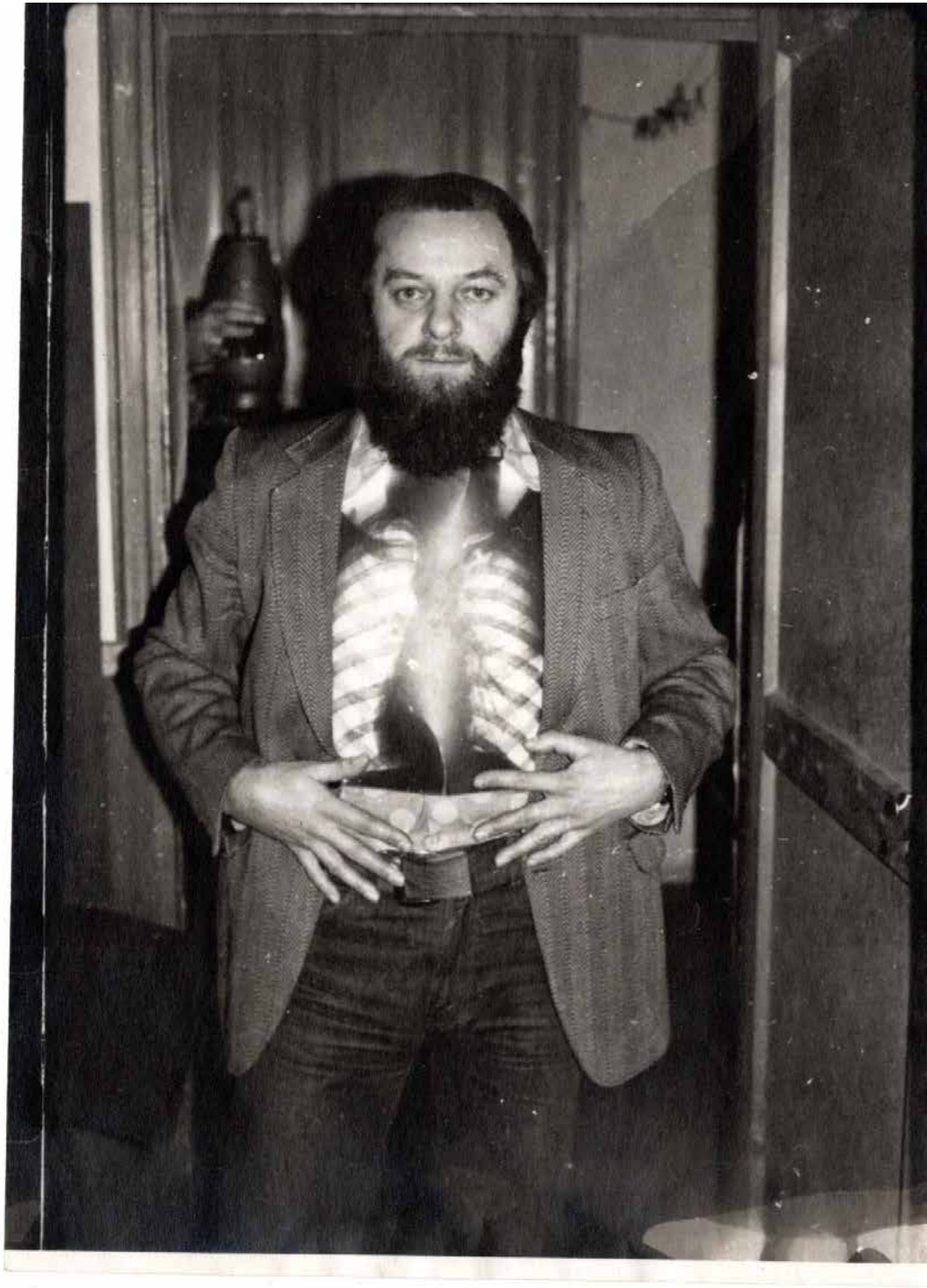














## Pásztor Gábor grafikáiban a „pop art” megjelenése

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<sup>1</sup>, hiszen a „pop art” tárgyalásában történtek elmozdulások, gondoljunk az ezredfordulótól zajló „európai pop” vagy a másfél évtizeddel későbbi „internacionális pop” jelenségeinek meghatározására történő kísérletekre. Hogy a Pásztor életmű kiemelt szegmense miképp, milyen módon viszonyul ezekhez a pop art definíciókhoz, nem egyszerű körültekintően, 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 igény-nyel elkészült tanulmányok Timár Katalin<sup>2</sup> által korábban felvetett pop art terminus használatával kapcsolatos aggályokra is választ adnak.

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 felvetéseknek, 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 dinamikus formálódó értelmezésnek lehetünk tanúi. Néhány dramaturgiai is fontos csomópontját szeretném kiemelni ennek a „mozgásban lévő” értelmezői mátrixnak, kezdve a sort a 2012-es fotórealizmus tanulmánnyal<sup>3</sup>, majd a 2015-ben született pop art

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

2 Lásd 1. jegyzet

3 Dávid Fehér: *Édentől keletre Fotórealizmus: Valóságváltozatok. Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest. 2011. szeptember 14. – 2012. január 15. kiállításához kapcsolódó katalógus szövege.* Fehér Dávid: *A megfestett valóság. A fotórealizmus kezdetei Magyarországon / Painted Reality. The Beginnings of Photorealism in Hungary*, in: *Édentől keletre. Valóságváltozatok / East of Eden Versions of Reality*, exhibition cat., Ludwig Museum, Erőss Nikolett ed., Budapest, 2012, 14-39.

áttekintésén<sup>4</sup> keresztül a 2018-ban megjelenő figuratív festészetet tárgyaló szöveg<sup>5</sup> után a szerző eljut végül a 2019-es Ipartervvel kapcsolatban megfogalmazott összegzéséig<sup>6</sup>. 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 kolonializált közeg vizuális kultúrájából”<sup>7</sup>, szögezi le Fehér érvelésében, miután áttekinti a dekolonializáció vagy a hibriditás fogalmával operáló kritika más, a magyar popnál alkalmasabb példáit.

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 kiállítás<sup>8</sup> által vázolt szemléletnek, a polifon megközelítéseknek és a kiállításához készült kötet<sup>9</sup> tanulságainak kiemelt és egyben követendő szerepet szánt ebben az értelmezési sorban. Az én megközelítemben ebben a folyamatban szembeötlő a teóriának az a dinamikája, amelyben valójában az egyik modell nem cseréli le a másikat, inkább kiegészíti, finomítja, áthangolja a korábbi elképzeléseket<sup>10</sup>. 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. by Darsie Alexander–Bartholomew Ryan. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148. Fehér itt még egyfajta kulturális transferről, kulturális fordításról beszél.

5 Fehér Dávid: *Festészet és valóság. A figuratív festészet új tendenciái*. In: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig: *A kettős beszéden innen és túl: Művészet Magyarországon 1956-1980*. Vince Kiadó, Budapest, 2018. 137-159.

6 Fehér Dávid: *Nyugati művészet és lokális kontextus. Az Iparterv-kiállítások és az „együtt lépés” paradigmája*.

In: Készman, József - Popovics, Viktória (szerk.) *IPARTERV 50+ 1968/69-2019* Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2019. 162-175.

7 Im. 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 készíti 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*. Ed. by Darsie Alexander–Bartholomew Ryan. Minneapolis, Walker Art Center, 2015.

10 Ezt az „értelmezési mozgékonyt” szimptomatikusnak tartom a kutatási terület dinamikus fejlődését tekintve, másrésztől a kutatói rezilienciának is egyik példa. Egyik meghatározó modell ebből a szempontból Piotr Piotrowski.

A magyar pop jelenségeit vizsgáló kutató nem áll meg a kulturális fordítás és a kulturális transzfer korábban tételezett kérdéskörénél, egészen a horizontális művészettörténetírásig tágtítja 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, dekodolási 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 termékekre és a fogyasztásra fókuszál, az „európai pop” sokkal inkább a mindennapi – médiával átitatott – környezetre.

Az Európa centrikus történetektől a „Nemzetközi pop” kiállítás<sup>11</sup> tanulságaival remélhetőleg még tovább jutunk. Nem csupán azért, mert nem mozgalomként vagy stílusként közelített a pophoz, hanem mint egy éthoszhoz. Globális szintéren 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 művészettörténet<sup>12</sup> 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 iránynak tűnik. Ennek az integráló mozzanatnak persze előfeltétele

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

12 Piotr Piotrowski: Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In: Sascha Bru – Peter Nicholls (eds.): European Avant-Garde and Modernism Studies. 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](https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski_Piotr_2009_Toward_a_Horizontal_History_of_the_European_Avant-Garde.pdf) Piotr Piotrowski: 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](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)

a lokális mikrotörténetek beazonosítása. Szeretném kiindulópontomnak tekinteni azt, amit globális platformon ez a kiállítás és a hozzá kapcsolódó kutatómunka a pop területén elért. Rész kutatásaink<sup>13</sup> remélhetően hozzájárulnak a minél több részmozzanatot felfejtő közép-európai pop kutatásokhoz, amelynek égboltján Pásztor életművének ott a helye..

Mindemellett továbbra is használhatónak tűnik indokolt esetben a kutatói fordítás<sup>14</sup> elmélete a kulturális hibriditás<sup>15</sup> 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 segítségül hívása a művészeti jelenségek lokális formáinak, az életmű és azon túl a mű minél részletgazdagabb analízisén és kontextualizálásán kell, hogy alapuljanak. Az elmúlt évtizedek azt is bebizonyították, hogy a kritikai elméleteket sem árt időnként kritika alá vonni<sup>16</sup>.

### Viszony a pophoz

Ebben az esetben is érdemes ezt a körültekintően vizsgálódó, a 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 összenyomásra is 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 re-

13 A kötet másik, Pásztor Gábor egész pályáját áttekintő elemző tanulmányában Önarckép tükörben. Pásztor Gábor művészete Révész Emese kiemelten foglalkozik ennek a periódusnak (1966-1980) a vizsgálatával, valamint korábbi konferenciászövegem a hatvanas évekre fókuszálva már felvillantotta a pop felőli megközelítés kérdéskörét. T.A: Szintézis-teremtés Pásztor Gábor korai grafikáiban. In: A magyar grafika évtizede 1961-1971. Szerk.: Nagy T. Katalin. Hermann Ottó Múzeum - Miskolci Galéria, Miskolc, 2023, 88-103.

14 Fehér László évekkal később is hangsúlyozza ennek a kritikai módszernek a fontosságát 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 László: *Provincializálható-e Európa?: Kulturális transzfer*. MŰÉRTŐ 2021 : 2-3 p. 15 , 1 p. (2021). <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) Lettre* 51. 2003 Tél [https://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/boris\\_buden.htm](https://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/boris_buden.htm)

15 Hornyik Sándor a hibriditás fogalmán keresztül kísérli meg definiálni egyes magyarországi művészek (Szentjóby 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 43. évf. 4.sz (2017) 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 elmélet előítéletességét mutatta ki. Horányi Attila: *Művészet, történet, Kelet-Európából*. BUKSZ 2019/3-4

cepciójában 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. Any nyit például tisztán láthatunk, 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, rendkívül nyitott volt a friss, beáramló, eleven impulzusokra, fontosnak tartotta az aktualitást és a korszerűséget. Ezt nemiképp artikulálta a Csapó Györggyel folytatott beszélgetésében<sup>17</sup> is: „...mi ma élünk. Képeink akár akarjuk, akár nem, „korszerűek””. 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 Pásztor pophoz explicit módon kötődő személyekhez való viszonyát, vagy a magyar pophoz mint jelenséghez való viszonyát, illetve érinteni az akkori művészeti közegben betöltött pozícióját. Például Pásztor munkáiban ugyan felismerni vélhetünk párhuzamokat Lakner László munkáival, Lakner személyéhez való viszonyához viszont csak kevés közvetett adatunk adott, 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 át 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 Műszaki Egyetem Irinyi utcai kollégiumában szervezett „pop-kiállítás”<sup>18</sup> együtt szerepel Pásztor Lakner Lászlóval valamint Maurer Dórával és Major Jánossal, ugyanakkor az Iparterv szervezéséből már kimaradt, holott Sinkovits eleinte számolt vele. 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 rézkarcjai, litográfiái szürrealis képi elemekből építkeztek, térben lejátszódo jelenetek, emblémák, misztikus jelek furcsa kavargása, sokszínűségével, technikai megoldás precizitásával ígérte, hogy Pásztor a figurális grafikában új utat keres magának. Hamarosan azonban stílust váltott.”<sup>19</sup> A két művész gyakran került „egymás mellé” nagyobb csoportos kiállításokon. Az 1972-ben a Kulturális Kapcsolatok Intézetében rendezett kiállítása<sup>20</sup> katalógusát Lakner tervezte, ugyanakkor ez egy csoportos kiállítás volt, amelyen szerepeltek Kondor Bélától és Melocco Miklóstól is művek.

17 Az eredetileg 1973-as Ország-Világban közölt interjú Csapó szerkesztett kötetében is bekerült: Csapó György: Művészek, műhelyek. 34 beszélgetés képzőművészetről. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, é.n. 152.

18 Lakner László, Major János, Maurer Dóra Pásztor Gábor grafikuművészek kiállítása. 1968 április 12-én Németh Lajos nyitotta meg a meghívó szerint

19 Sinkovits Péter így foglalta össze az 1980-as IPARTERV emlékkiállításához (IPARTERV Dísztermében 1980 január 30. - február 15.) készített IPARTERV 68-80 c. kiadvány részére elkészített Kronológiájában. 4. o.

20 1972. március 17. – április 2. Kondor Béla, Melocco Miklós, Pásztor Gábor. A kiállítást rendezte Kovács Béla

Gémes Péter az 1973-ban Varsóból Pásztornak írt levelében<sup>21</sup> 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, vajon erre az értelmezésre ő mit reagált? Pásztor munkái ismeretében feltételezhetjük, hogy a szürnaturalizmus fontos impulzus lehetett számára, az ő polcán is ott volt Max Ernst katalógusa<sup>22</sup> (azt már nem tudjuk, mikor került oda), bár az 1969-es megjelenési évszám láttán korábbi egyéb impulzusokkal is számolhatunk. 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<sup>23</sup>.

### *A montázshasználat kezdetei*

A kollázs, és montázs történelmi használatát vizsgáló tanulmányokkal szemben a kiterjesztett montázselméletek megállapításait tartom mérvadónak Pásztor montázsainak természetének megértésében, ezek magyarázzák szélesebb alapon ezt a jelenséget, úgy mint a Peter Bürger féle montázs-elmélet és a „városi montázs”-felfogás, így az egymástól független elemek egymáshoz illesztésével létrejövő kompozíciók egyéb területeken is, nemcsak a képzőművészetben (dada, szürrealizmus, konstruktivizmus, szituacionisták, pop art), hanem kollázs a zenében, a koreográfiában, az irodalomban, vagy a filmben. A filmelméleti montázs-elméletek közül Gilles Deleuze<sup>24</sup> által kidolgozott elméletet tartom elég széles-spektrumúnak, modellértékűnek, **és inspirálónak**. Saját elméletébe integrálta a klasszikus orosz montázselméletek és gyakorlatok tanulságait is (Eisenstein, Kulesov, Pudovkin, Dziga Vertov). Egy olyan kiinduló képfajtákon és viszonyukon alapuló tipológia részletes tipológiai rendszert dolgozott ki, amelynek az egyéb természetű **képek szerkesztésére** is vonatkozhatnak bizonyos modelljei (dialektikus montázs, kvantitatív montázs, intenzív montázs, perceptuális montázs, aktív montázs affektív montázs, klasszikus narratív montázs, konceptuális montázs)

21 Levél Pásztor Gábor hagyatékában.

22 Max Ernst 1917-1969 Moderna Museet Stockholm Sept 13-Nov 2, 1969 Printed Swedish MAX ERNST: MALNINGAR, COLLAGE, FROTTAGE, TECKNINGAR, GRAFIK, BOCKER, SKULPTURER, 1917-1969 / Max Ernst: Paintings, Collages, Frottages, Drawings, Prints, Books, Sculptures, 1917-1969 -Moderna Museet, Stockholm, Sweden - 1969 Paperback – January 1, 1969.

23 „Eddigi munkásságom leginkább kiállításokon mérhető le az illusztrációs munkám mellett” Beszélgetés Kratochwill Mimi és Pásztor Gábor között. Közölve a Helikon kiállítás leporellóján (1982. november 18. — december 12.)

24 Gilles Deleuze: *Film. A mozgás-kép*; (1983)ford. Kovács András Bálint; Osiris, Bp., 2001 (*Osiris könyvtár. Film*) és *Film, 1-2.* ford.: Kovács András Bálint. Palatinus, Bp., 2008 (*Palatinus filmkönyvek*) *A mozgás-kép, Az idő-kép.*

Következő lépésben hasznosnak bizonyul összevetnünk munkáit hazai és az europop 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. 1966-os év már a Babits-illusztrációkban megjelenő – ünnepelelt - „Pásztori grafikai montázsnyelvének” az időszaka, ezzel párhuzamosan jelennek meg a fotótranszfer-szerű kísérletező montázművei, amelyek technikailag inkább a Rauschenbergi áttételekre, rétegelésre emlékeztetnek, mint az európai megoldásokra. Ez az első és egyben elszigetelt nyoma az explicit pop montázsnyelvezet felbuklásának az életműben. Kicsit korábban már Csernus Tibornál és Lakner Lászlónál láttunk erre példát. Csernus Tibor nem csak a transzfer-szerű montázzsal operál, de motivikus kapcsolat is felmerül a repülőgépek részletek szerepeltetésével. A transzfer technika megjelenik a korszak legjelentősebb Csernus-művén, az 1965-ös *Vasárnapokon* is a táblakép formátumba rendezett montázzsal<sup>25</sup>. 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<sup>26</sup>. Laknernél az 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 művésznek a rauschenbergi minta kínál inspirációt az itt vizsgált műveknél. Erdély 1966-ban írja meg a filmi montázst, a szürrealista montázst a rauschenbergi montázzsal **összekapcsoló tanulmányát, a Montázs-éhséget**<sup>27</sup>. Lakner ezt megelőzően már 1964-ben elkezdte montázműveit<sup>28</sup>, a Híreknél részleteket, sajtóképek töredékeit rendezte össze kompozíciókba, de a fotószerű részleteket kézzel festette meg, tehát nem áttételekkel felhasznált fotóról, hanem annak imitációjával állunk szemben.

Pásztor saját portfóliójában ezzel a négy lappal jellemzi ezt a periódusát. Ő maga állítja össze utólag műtárgyfotókból ezeket a főlíázott, spirálozott füzeteket. Amellett, hogy egyfajta szelekció is megjelenik ezekben az összeállításokban, kirajzolódik ezek alapján egy formanyelvi kronológia illetve az elkülönülő tematikus sorok is nyomon követhetővé válnak. Ez a pár lap az általunk „popos montázsok” címmel illetett műcsoport részeként kap helyet az életműben. A kísérletinek ható lapok mellett érdemes a Babits 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. Ahogy az európai popban gyakran a fénykép válik a kép forrásává, Pásztornál - a pár korai montázskísérletet leszámítva – a tárgyak fotografikus hűséggel történő ábrázolásáról beszélhetünk. Ez, valamint a hétköznapi ismerős motívumok feltűnése, a technikai képek soka-

25 Csernus montázsairól Hornyik Sándor ír részletekbe menően 2020-as akadémiai doktori értekezésében Hornyik Sándor: A szürnaturalizmus archeológiája. Csernus Tibor festészete 1957-1964. Ő idézi Lakner kapcsolódó munkáit is Fehér Dávid kutatásait összegző Lakner kismonográfiájára hivatkozva: Fehér Dávid: Lakner László. Hungart, Budapest, 2016.

26 Fehér Dávid: Lakner László. Hungart, Budapest, 2016. 15-17. különösen 15., Fehér Dávid: 2018 191-193 [https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/40311/dissz\\_feher\\_david\\_filozofiatud.pdf](https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/40311/dissz_feher_david_filozofiatud.pdf)

27 Erdély Miklós: Montázs éhség. Valóság, 1966/4. 100-1006.

28 Fehér László: A nemzetközi pop felé In: Fehér László eds. Lakner László Alter ego. Modem, Debrecen, 2023, 188.

ságának semlegességet, elszemélytelenedést sugalló uralma mind „europop” jellemvonás-ként lett detektálva. De ezeknél fontosabbnak tűnhet az a vonatkozása, hogy a popkultúra európai speciális használata 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, jelzésszerűen, előfordul szimbolikusan, alkalmanként az azonosulás pozícióját felkínálva (gyászoló alakként, Sirató), elenyésző esetben jelenik meg a nő mint a vágy tárgya, rendszerint ilyen esetben 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 az 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 kép: *Adj esélyt a békének*. A virág motívum gyakran használt „popos” béke szimbólum többször is feltűnik a Pásztor életműben, de nem feltétlenül azonos jelentés-színezettel. Pásztor *Fekete virág* (1968) című színes cinkkarc sorozatánál az ábrázolás egyes részletei, a számok szerepeltetése botanikai - közelebbről virág-morfológiai - illusztráció formáját idézik, a mégis a textilmunkákra emlékeztető stilizáció játékos forma és színvariációi ellenére 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 expresszívabb felhangokkal, és végtelenül egyszerű hétköznapi elemekkel megtöri a megszokott sematikus ábrázolások rendjét. Gyakori a figurák sematikus formára való leegyszerűsítése, a motívumismétlés, például a forradalmi illusztrációknál megjelenik a Pásztorra máshol nem annyira jellemző mozgalmasság<sup>29</sup> így például a *Hadsereg született* lapjain, borítóján<sup>30</sup> a figurák sokszorozásával vagy a 133 nap című Tanácsköztársaságra emlékező grafikai lapján az azonos szögben feltűnő fegyverek monoton sokasága. 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<sup>31</sup> készített grafikai lapokról van

29 Illetve, ha a kompozíció egy részén látunk erre jelet, egy másik részén kiegyensúlyozza azt, erre példát a Babits illusztrációk között találhatunk: Vers, apostolokról

30 Havas Ervin szerk. Hadsereg született. Zrínyi Katonai K., 1977.

31 Például a felszabadulás emlékére A felszabadult Magyarország negyedszázada mappa 1970-ből, vagy a Tanácsköztársaság emlékére 1919-1979 Tizenhat metszet, 1979

szó. 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. Majd 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 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 fotó helyett saját magáról készített 1977-es önarcképét közlik<sup>32</sup> Ezek a megrendelésre, évfordulóra elkészülő politikai művek. De ugyanígy a politikai tematika körébe tartozott 1956 „ábrázolása” is Eredetileg a 10 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 nyelvét 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 megfogalmazásban elhangzik a „kiválasztott képrendszer” kifejezés, ebből a terminológiából kiérezhetjük a grafikai elemek szemiotikai jelrendszerével fennálló kapcsolatot<sup>33</sup>. A bal sáv a 90 fokkal elfordított város jelzesszerű sziluettjét mutatja, emellett egy rendet jelképező kapurészen feltartóztatatlanul áradó, kizúduló téztaforma (belsőség?) jelképezi azokat az erőket, indulatokat, energiákat, amelyek azokban a napokban aktívává váltak. A két hatalmas mandulaforma seb a két összecsapó oldal sérüléseit jelképezi. A sok töredékes, megszakított motívum számunkra egy bedeszakázott keret mögül válik láthatóvá. **Az esemény időpontját a 956-os szám** is jelzi a képen, illetve feltűnik egy összezavart számsor is. A főbb motívumok körül 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.

32 A „Harcban született” (Hadsereg született?) című antológia illusztrációjából közöltek részleteket a Pásztor Gáborral készített interjú részeként Néphadsereg, 1977. július-december (30. évfolyam, 35. szám) 1977. 08. 27.

33 Ez azért is meglepő, mert Pásztor máshol elhárította a kép értelmének felfejtését mint gyakorlatot. Nem kis ellentmondás. Teljesen más indítatásból fogalmazta meg Susan Sontag 1964-es „Az értelmezés ellen” című manifestum 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. Ez a modell távol áll a jelek olvasásától.” Lásd a 17. jegyzetet 152.

## Tartalmi művészet

Az európai jellemvonásokat meglehetősen leegyszerűsítve, de mégis találóan Dorthe Aagesen<sup>34</sup> a következőkben foglalta össze: talált motívumokat használ fel a populáris kultúrából. 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 anyagiság, a kézjegy hangsúlyozása (Richter, Immerdorf), még a mechanikusabb jellegű munkáknál is feltűnő egyfajta festői és texturális dimenzió (Hamilton, Vostell), ez Pásztor is foglalkoztatja (Faktúra, Textúra). 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, evvel 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, gyakran illeti az érzelemmentesség vádja<sup>35</sup>.

A hangsúly a művészet tartalmára esik, nem elégti ki a felszín formai minősége, megpróbálja a művet 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 konstrukciónak látja ezeket a képeket, érzékeli a mélyebb, pl. 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 művek eszközök arra, hogy befolyásoljuk és formáljuk a valóságot. Amennyiben az európai pop art saját művészettörténeti örökségén alapszik, ez egy olyan művészet, amely a hosszú művészeti hagyományát folytatja és egyszerre kötődik a modern valósághoz. Ugyan Pásztor látszólag ózdkodik a lehatárolt, meghatározott jelentéstől, az egzisztenciális tartalmat semmiképp nem nélkülözi a munkái. Erős küldetésstudata van művészként, hisz abban, hogy a grafika eszközével széles körben eljuthatnak munkái a közönséghez, és a munkák hatást gyakorolnak a többiekre.

34 Dorthe Aagesen: Positions in European Pop 128-137. Europop : A Dialogue with the US Christian Gether, Holger Reenberg, Dorthe Aagesen (Eds.) Arken Museum of Modern Art 1999

35 Ez az 1973 körüli időszakra vonatkozik. Ennek forrása a 17. jegyzetben hivatkozott Csapó interjú, ahol Pásztor a következőképp válaszol erre: „A kép megszerkesztése főként agymunka.” 151. Feltételezhetjük, hogy az 1967-es többszátatú kísérletekre szintén ez áll.

## **Pop art nyelvezet**

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 beszűrkedik, épp a tisztán pop art alkotás értékelésével kapcsolatban: „Montázsainak szürrealisztikus összevágásával, a pop-art elemeknek kompozícióiba való beépítésével sikerült formanyelvét rendkívül hatásossá és kifejezőképessé tennie. Úgy tűnik, most ő fog „iskolát teremteni”.... Kiabálj, énekelj! című rézkarca viszont tiszta pop-art alkotás, mely a további út buktatóinak lehetőségét hordja magában - elsősorban tartalmi szempontból.<sup>36</sup> 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 hangnem kiértékelésével nyilvánvalóvá válik az eltérő viszonyulás ehhez az új vizuális nyelvhez. A 60-as és 70-es évek fordulóján úgy tűnik, a pop art még mindig védelemre szorul, amit végül egyik legfrappánsabb korabeli összefoglalásban - Sinkovits Péter manifesztum-szerű Iparterv szövege helyett - **Néray Katalin** pop ikonográfia-elemzéséből ismerhetünk meg<sup>37</sup>. 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 válaszok 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 kifogások általában **így hangzanak**: nem lehet magyar a pop, hiszen nálunk nem vált még csömörré a technika, nem konzumálódottunk 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 rauschernbergeri 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

36 Borbély László: Az V. Országos Miskolci Grafikai Biennálé. Művészet, 1970. március, XI/9, 8.

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

vehetjük alapul. Ebben az időszakban a sok formai kísérletezés és változás mellett a pop arttal összevethető jelenségnek folyamatosan tanúi lehetünk, ezek alapján a következő szakaszokat különíthetjük el:

A *Cím nélkül* korai sorozat lapjai, az 1966-os fototranszfer-jellegű montázs munkák, amelyre a fotografikus hűség és a popos vizuális motívumok, elemek egyaránt jellemzőek. Noha ennek a szerkesztésnek a későbbiekben nincs folytatása, jelentőségét ezeknek a munkáknak az adja, hogy Pásztor később beavagott a maga által összeállított portfóliójába.

Az 1966-ban a Babits illusztrációkkal kezdődő „új narrációt képviselő művek” csoportja. Ezek közé tartoznak az ezekkel nem csak kompozicionális kapcsolatot tartó direktebb politikai tartalommal bíró munkák is. Gondolok az 1919-es évfordulóra **készített művek** (Sirató, Fegyverbe) és egyéb grafikai mappákba szánt propagandisztikus jellegű szocialista témák átfogalmazására vagy az 1956 tragédiájára emlékezve **készített lapra** éppúgy, mint a vietnámi háború áldozatainak emlékére **készített mű** vagy a hippikultúra háborúellenességének idézéseként ható lapokra (Kiabálj, énekelj!), de ide tartozik az összes utalásában még be nem azonosított 1966-os Trió vagy Litográfia vagy a Mű.

A jelszó-szerű pop munkák példái, saját pop-jelek variációi, egyszerűsödő vizuális készlet (már az 1967-es ikonikus többosztatú képek is ezirányba mutatnak) a Fekete virág különböző színvariációival 1969, Kompozíció I. (Légy), lito, 1971; Kompozíció I. cink (Dürer emlékére), az 1971-es cink - többosztatú popos ikon-szerű színes stilizált formák, figurák (penge, kapszula); 1971-es cinknyomatok „tészta”, „cseppes” színes verziói; 1971-es szita Kompozíció; 1972-es Kompozíció (MNG-ben is! Kompozíció II. lito) nagy színes cseppekkel, **és végül két sorozat: a** Textúra I-IV. a Balaton hullám-formái 1973-ból

Az utolsó ilyen csoport: a kései, „plakátszerű pop”, az 1974-től megjelenő, 1975-1979 közötti szakasz. A recepcióban geszes, 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. Az 1974-es Csomag, az 1975-ös Litográfia I. (galamb csontváza), Autó, 1978-as Lebegés, 1979-es Prométheus 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. 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, mely sorozatban bonyolult többszörös áttéten keresztül jut el a **kép** a „par excellence” pop art grafikai technikáig, a szitáig, amit egy rövid 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, önidézetekkel telített, drámaiságot sem nélkülöző nagy alkotói szakaszt. Korábban már fel-bukkant néhány önarckép (1966-ban a Csákós önarckép, 1975-ben az Önarckép pillangókkal és 1977-ben pedig a Néphadsereg újságban megjelenő önpottré) 1981-től Pásztor ezzel a sorozattal kezdi meg azt a folyamatosan visszatérő képi

toposzt, ami önmaga képe lesz, inentől 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, játékoság, amit ő maga választott, amikor e között a két alternatíva között választhatott.<sup>38</sup>

### Illusztrációk

A „pop munkák” sorához kívánkozik alkalmazott műveinek egyik csoportja is. Ki szeretném emelni azokat az könyvillusztrációkat, amelyek még ehhez a popos nyelvhez kapcsolódnak. Ezek közül Miguel Angel Asturias: A zöld pápa<sup>39</sup> című regényének 1968-as illusztrációi tartanak legszorosabb kapcsolatot az 1966 utáni szakasz pop nyelvével. A formaelemek Pásztor pop-nyelvezetére emlékeztetnek: a nyilak, a kérdőjel, sávok, fonatok, vonalkázások, a profilok és a száj, kecske, csontváz, patkány ábrázolása. Valamennyire ehhez a formanyelvhez kötődik T.S. Pillai : A tenger törvénye<sup>40</sup> 1969-es illusztrációja is szájakkal, kezekkel, a tézta-motívumokkal, virágokkal, míg más elemek az 1964-es grafikákat idézik: a madarak és az emberi alak sziluettje. Carlos Fuentes: Artemio Cruz halála<sup>41</sup> szintén 1969-es illusztrációs anyaga inkább egyfajta sajátos montázsrelvével kötődik ehhez a csoporthoz, kevésbé a formavilága olykor absztraktba hajló részletekkel egybekomponálva férfi és nő, nő és gyermek, pap és haldokló, a korai tenger-képek idézetei, szárnyas figura, és a pillangó és virágok motívuma. Más művekhez borítót készített Pásztor, így Asturias: A kincses úrfi 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, Richard Wright Feketé és fehérék borítóján egy talán éppen meglótt, hátraeső férfi félalakos figurája az 1973-as Petőfi ing nyelvzetét idézi, Alejo Carpentier Az idő háborúja borítóján az illusztráció például a kettős osztatú képzetársításos munkákhoz kapcsolódik, a kép felső térfelén egy sérült galambbal. Carlos Fuentes: Artemio Cruz halála későbbi kiadása a harsány képzetársításával két szárnyal, között egy gyertyával szinte a Szárnyak és számok kompozíciójának központi motívumát idézi. Jorge Amado csodabazár szintén a kettősosztatú grafikák struktúráját reprodukálja: a felső térrész fotó alapú, az alsó grafikai módon ismétli az emberi sziluett formáját, felírtos táblákkal kiegészítve. Egyébként a könyvillusztrációk körében kicsit tovább kitart a popos tónus, Jorge Amado Gabriella 1982-es kiadásán a hullámok, kezek, női fenék, fluidumok a régmúlt Jókai illusztrációk leegyszerűsített stilizált világát idézik, a másik, jobboldali térfelet pedig a hajzat faktúrája urlaja, a háttérben fakturális térkitöltés alkalmaz a négyzetes kompozíció belül. A kiválasztott munkák a sűrítés gondolati műveletét mutatják, mind időben, mind térben távol eső szereplők, jelenetek egy kompoícióba kerülhetnek, gyakran éppolyan szabadon kezeli Pásztor az illusztrálandó szöveget, mint a Babits lapoknál, mintegy kiindulópontnak tekinti, bár ezeket nem kezeli önálló kiállítási lapokként. A korszakban készített illusztrációk pop nyelvzete változatos,

.....

- 38 Csapó interjúban Lásd 17. jegyzet 152
- 39 Európa K, Budapest, 1968
- 40 Európa K., Budapest, 1969,
- 41 Európa K, Budapest, 1969

még a szecesszióból is táplálkozó, kissé pszichedelikus ízű illusztráció is felbukkan: ilyen Krúdy Gyula Ady Endre estéi című regényéhez készített grafikai lapja. A szecesszió grafikai nyelvén kívül kapcsolatba hozható Kemény György popos formanyelvével, vagy a külföldi példákat tekintve a pop art pszichedelikus áramlatával 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 ez európai jelenségek mikrotörténeteire irányította a figyelmet, ugyan az európai feldolgozásokból korábban sem hiányozhatott az európai szál<sup>42</sup>. 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 vizsgálódás körébe.<sup>43</sup>

Mindemellett a párhuzamos amerikai hatásvizsgálat szintén fontos marad, ki milyen impulzusokból táplálkozott, ahogy például az 1919-es Iparterv 50+ kiállítást kísérő beszélgetés tanulsága szerint a magyarországon a poptól megérintett alkotók egészen eltérő tapasztalatok nyomán és különböző forrásokból ihletődtek<sup>44</sup>. Az európai művészetbe beáramoltak az új amerikai képek, impulzusok integrálása az európai hagyományba folyamatosan kimutatható, az amerikai példa a tematikus struktúrára is hat: 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” 50-es évekbeli művészete, vagy az első pop kiállítás Londonban zajlott, 1956-ban THIS IS TOMORROW címen a Whitechapel galériában, és az elnevezés is innen, Richard Hamilton kiállításához készített kollázsáról származik, melynek a *Vajon mi teszi a mai otthonokat olyan mássá és vonzóvá?* című kollázs-

.....

42 Lucy Lippard a pop art európai változatát külön tárgyalja a brittől, ebben egy olyan társadalmmal jellemzi, amit a „mass media” dominál és a hirdetések, miközben a társadalmi kondíciók teljesen eltérnek az amerikaiétól az europopnál.

43 1999 Europop A dialogue with the US Európai pop art: finn, dán, német, angol... (főleg északi), Pauline Boty, Öyvind Fahlström (svéd), Raymond Hains, Niki de Saint Phalle, Wolf Vostell, 1999 olasz nyelvű kötet a vizsgálódás köre, a hatásvizsgálatok szempontjából (pl. a film szerepe) fontos. 2008-as „Europop” Kunsthaus Zurich katalógussal: Tobia Bezzola kurátor és a bemutató közreműködőinek a szövegei: Walter Grasskamp és Catherine Grenier tanulmányai is ezekre a kérdésekre fókuszálnak

44 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 kiállítási katalógust is megemlí, mint inspirációs forrást, ami történetesen a pop felől a konceptbe való átlépését is ösztönözte, holott egy amerikai nagykövetségi könyvtárból kikölcsönzött pop art kiállítási katalógusról van szó, 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. Kereksztal beszélgetés. Elhangzott Az Iparterv-jelenség nyomában című konferencián. 2019. május 23. In: Készman József - Popovics Viktória (szerk.) IPARTERV 50+ 1968/69-2019 Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum Budapest, 2019. 212-221.

kompozíciója egy 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 Iparterves katalógusban 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 katalógusaikon keresztül válik virálissá.

Pásztor poppal összevetésre érdemes műveinek körénél ez a viszony nem egyértelmű: néhol plakátszerű, leegyszerűsítő és harsány, de az üzenet átadására éppen megfelelő, alkalmas (kiáltás/ üvöltés jellegű), a vizuális nyelvezet korszerűsége jellemzi. Széles körben értelmezhető ez a jelenség, milyen pop, amit Pásztornál felfedezhetünk? Az életművön belül és a saját korabeli művészeti (vagy akár mindennapi) környezetében, lehet az politikai, hétköznapi, történelmi, mitológiai, kozmikus vetülete is, a tematika akár tartalmaz személyes motívumokat, akár nem, a Pásztor féle képi megfogalmazás tónusa többnyire egzisztenciális.

Miképp értelmezhető a nemzetközi kontextusban? Az amerikai James Rosenquist reklám és a tömegmédiá ikonográfiájában, ahol megjelenik a fogyasztás, a termékek, és az ezt körítő életérzés is, a résztamotívum egy olcsó és gyors ételre utalhat – egy gyors autó társaságában. A tézsa motívum Rosenquistnél akkumulálás, ahogy a tapasztalatokat gyűjti, felhalmozza a látványelemeket (kortárs látásmód, látomás és látvány), ahol jelentést kapnak a textúrák, a színek. 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, hemzsegő férget, kifakadást, pusztulást idéz. Kimutatható az újrealizmus kollázsmentalitása is ezekben a művekben, mint a városi élet metaforája, a sok képi elemből álló kollázs/montázs megszerkesztése, a képszerkesztés, a képi látásmód lenyomata. Pásztornál 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 saját/os hang megszólaltatható. Részre kell, hogy legyen ennek a feltáró munkának Pásztor mikrotörténetének utólagos beillesztése is. Még akkor is érdekes ezek alapján a szempontok alapján is megvizsgálni ezeket a műveket, ha explicit módon ő nem beszél saját munkáival kapcsolatban popról. Az is ennek a történetnek a része, hogy Pásztor hogyan kapcsolódik a szürrealistákhoz illetve az „iparterves” pop art felfogáshoz.

### ***Motívumok vándorlása***

Ha a különböző motívumokat végig követjük, kiderül, hogy Pásztor legtöbbször pop grafikájának népszerű motívuma már 1964-től jelen van a lapokon. Pásztor 1965-ben elkezdi tanítani, ez az időszak sok változást hoz számára, például egy állandó szellemi közeget, folyamatos inspirációt a fiatalok felől, és nme elhanyagolható szempont: a technikához való folyamatos hozzáférés.

Pásztor saját motívumainak (visszatérő toposzainak) tipológiája:

a seb és a sebből kibomló tézsa, 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 szöveg-használat, jelek a szalagon (pl. közúti balesetnél használt elkerítő szalag, távolság méréséhez használt eszközök, számszalag)

lepke, pillangó (lélek, boldogság, szárnyalás, szabadság)

madár: gyermekkori emlék, szárnyalás és szabadság, de néha baljós motívummá válik (vészmadár, a kuvik?), béke, lélek (szárnyalás motívumok), Ikarusz

repülők

kéz, kéz és száj kombinációja

száj

csontváz, koponya

alakok, sziluettek, női figura, ikon-szerű figura, fejek, büsztök

rovarok, hártyás szárnyak, ízelt lábak

virágok

csepp, fluidumok

önarcképek

hangszerek

céltábla

Két gyakori motívumot szeretnék közelebbről is megvizsgálni. Milyen képeken bukkanak fel és mit jelenthetnek, hogyan viselkednek? A képi motívumok közül az egyik leggyakoribb a 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. Az 1966-os *Esős nyár* kompozícióján esőcseppként jelenik meg. 1970-es több színű Kompozíció (Légy) esetleg a légy testnedve, vagy az a nedv, amire a légy rászáll? Van ahol mint festékcseppet ismerjük fel, ahogy az 1972-es „ecsetvonásos” litográfiákon, a csepp és az ecset itt együtt alkot képi egységet, ide tartozik az 1972-es *Kompozíció* című színes litográfia szélén túlfolyó olajosan csillogó festékcsepp. Az 1973-as *Tanulmány* cseppje kérdéses, mert hol mint testnedvek, például könny, vagy vér jelentésben tűnnek fel, itt nincs semmiféle kontextus, részlet, ami eligazítana bennünket, a kép főmotívuma a sok cseppbe osztható fluidum. Az 1971-es bab formájú vagy kapszulás motívumot is gyakran kíséri talányos fluidum. Az 1971-es szitanyomat is cseppecskés. Az 1972-es Kompozíció színes litográfiáján ölelkező festékcseppek, népi motívumra emlékeztető forma, a pöttyös felületen a plasztikus, alatta a négyzehálós sávon, mintha egy műszaki rajz lenne, a sík leképzése a fenti formának.

Az 1973-as *Két seb* cseppje a vérre utal. Néhol a tenger ábrázolásához köthető, például az 1974-es *Ikarusz* rézkarcon a zuhanás következtében felcsapódó vízcseppek a tengerből. Az 1974-es *Ablak* borzolásos technikával készült kompozíciójánál a szürrealis jelenetben a tenger tör ki a képkeretből, illetve a keret is cseppfolyóssá válik. Az 1975-ös *Orchis* kompozíciót is vízcseppek övezik, A korábbi *Szent Sebestyén* kettős osztatú grafikának mindkét térfelén megjelennek a nyálkák, így a tüdőrontgenen is. Váratlan a megjelenése az *Adj esélyt a békének* kompozíció közepén, a Krisztusi alakra emlékeztető Máriára utaló figura kezén váratlanul felcsap. A kép szimbolikájából kiindulva talán a könny lehetne a legkézen-

fekvőbb magyarázat, viszont egészen szokatlan a kéznél ábrázolni a könnyeket.

Ezzel szemben a sebnak egy sokkal lehatároltabb jelentése van: mindenféle sérülés, veszély, halál témájára asszociálhatunk. Van, ahol a seb motívum megjelenése meglehetősen egyérterlmű, így például az 1956 című művön, Petőfi ingén (1973 Petőfi Sándor emlékére ing, Hódolat Petőfi Sándor emlékének - háttérben faktúra) vagy egy sebesült galambon az *Adj esélyt a békének* című lapon. Sokkal meglepőbb a seb motívuma egy „zenei” grafikai lapon, az 1966-os *Trió*, 1971-es Kompozíció bab-cseppjén 1967-es Kompozíció rombusz-sebvel négyosztatú, Kompozíció 1967-es rombusz-fejjel kétosztatú grafikán. De feltűnik a Fekete virág lapjain is. És nem rögtön szembetűnő, seb motívumként lehet olvasni a Babits illusztrációk Vers apostolokról című 1966-os lapját, kellő távolságból nézve Budapest transzformált térképe a sebben látható szálakra emlékeztetően jelenik meg.

### ***Az 1966-os év mint fordulópon***

Pásztor pályája 1960-ban az ÉS-ben közölt vonalas illusztrációkkal kezdődött, és az 1961-es miskolci grafikai biennálés szerepléssel. Néhány szerkezetesebb rajz mellett a korai munkákon még érzékelhető Kondor 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 pár kiválasztott művön keresztül. Az 1966-on belül egy közelebről nem datált négy lapból álló sorozat az első műcsoport. A Dobrik féle kötetben a műtárgylistában<sup>45</sup> *Cím nélkül* címen szerepel vegyes technika megjelöléssel. Példa nélkül áll az oeuvre-ön belül ez a néhány lap, fotótranszfer-szerű megoldással fotók közvetlen felhasználásával létrehozott négy kis montázsról van szó. Inkább olyan benyomásunk lehet, hogy ez egy kísérlet a Rauschenberg-féle fotómontázs alkalmazására, magas- és tömegkutúránk válogatott, de esetlegesnek ható képeinek töredékeivel. Itt minden motívum azonos szinten jelenik meg, legyen az Botticelli vagy a Mickey egér. A kompozíció egymás mellé sorolja az egyneműnek ható elemeket, nincs középpont, kiemelés, hierarchia, különösebb tekintetet 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 képtöredékek, közel teljesen kitöltik a rendelkezésre álló teret. Az első kompozíció Úrhajóst, Madonnát gyermekével, repülők képét, zígóta szerű formát, saját grafikájánól részleteit montírozza egy képpé. Hasonlóan sok elem szerepel a többin is, a *Háború* című saját grafika részletei, és a repülők motívuma mindig, a szövegek/betűk, számok, felira-

45 Pásztor Gábor grafikusművész retrospektív kiállítása Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum 2003. szeptember 11.-október 18./Kiállítási katalógus Dobrik István szerk.

tok többször. Két képen azonos kompozicionális helyen megjelenik az 1956-os grafikán is felbukkanó kapuból kitoluló belsősegekre emlékeztető „tésztafolyam”, hírességek fotói és művészeti „közhelyek” - kulturális emlékek így a Botticelli Vénusz születése és Michelangelo Vatikáni Piétája. 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 beválogatott, ezért szokatlanul sokféle kortárs törekvést bemutató Stúdió 66 kiállításon, ahol díjat is kapott munkáiért. A kiállítást rendező Bolgár Kálmán a formalizmus vádját a fiatalok korszerűségekre való törekvésével hártja el, következőképp magyarázza a kiállításon tapasztalható stílus-pluralizmust: „A fiatal alkotók ugyanis legjobb meggyőződésük alapján különböző módszerekkel, formai rendszerekkel fejezik ki magukat és ezáltal korukat.” Kénytelen a kiállítók jóindulatával érvelni, amellyel 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 montázsszerű hatást. A bolgár utazás nyomán korábban már több grafikán is a tengerparti képeken felbukkanó cirill betű, betűk, itt már nem a valós térben elhelyezett (nők fürdőzőhelyére utaló) feliratként jelenik 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 képzetársításai, 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 sejtet talán a testi és a szellemi vagy lelki párbaállítását. 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 számít) formájával egy máshol is felbukkanó „vándormotívummá” válik, önidézet, ami az anyagiség 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 70-es években újra feltűnik Országnál). 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 a 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 melkasán felhasított sebbel.

Nem csak a fátyolos nő motívuma az egyedüli jellegzetesség, amivel kapcsolatban Ország művészete idéződik fel bennünk, bár ez talán a legszuggesztívebb vizuális kapcsolat. Ország Lili motívumisméltései, 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 térszerű alakzatok az áramkörök/labirintusok szövedéke párhuzamaként hat. Ország 1963-ban már montírozás-szerű szerkesztéssel él gyakran, ám míg ő a sokaság, tömeg, vonulás, mozgást teszi érzékletessé a Pásztor művek dinamikája a legtöbb esetben statikus, kimerevített. Viszont a jelszerűség irányába mindketten elmozdulnak. A motívumisméltés 1960-as években teljesen általános és van néhány motívum, ami nem csak kettőjük munkásságában közös (1969 kártyák, Ikarosz 1975). Ország ikonos és írásos képei már korábban jelen vannak, de a Lakneri betűhasználatához közelebb áll a Pásztoré, ahol kulturális vagy mágikus utalások helyett inkább plakátszerű jelszavakként érvényesülnek vagy a mindennapok velejárójaként jelennek meg a feliratok.

Ezen a kiállításon nem csak zsüriként, festőként is szerepelt Lakner László *Menekülő* című asszablázssal 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 majd belekerül Németh Lajos 1968-as opusába<sup>46</sup> a Modern magyar művészet záró műveként. 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. (Stúdió '66-67 Ernst 2006. 45. o.) Lakner zsürizése mellett például Major János 1962-es nehezen definiálható töredékes ugyanakkor részletgazdag naturalista *Tanulmánya* is bekezdülhetett 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 grafikai válaszolnak. Pásztor erről így számol be Frank Jánosnak: „Babits ... közelebb állt hozzám. Megértettem, hogy ő saját, zártnak vélt világaiban általános emberi problémákat feszeget...Amikor (a grafikus) a költővel azonos problémákról beszél, akkor a veréshez hozzá tudja fűzni a saját gondolatait.”<sup>47</sup>

Fortissimo, Esős nyár, Mindenek szerelme, 1918 és Vers, apostolokhoz című Babits versekhez készítette el litográf technikával kiállítási lapjait<sup>48</sup>, mely technika alkalmas volt a fekete-fehér kérlelhetetlen kontrasztjait meglágyítani. A versekben előforduló motívumokat összevetve a grafikai lapok nyelvével leginkább az indulatokban, energiákban találhatunk párhuzamot. A lapok motívumrendszere sűrű szövésszerű, egy-egy lap vizuálisan már-már túltelített. Nem hiába írja Frank, hogy Pásztor a kompozíció nagymestere, sikerült az al-

46 Németh Lajos Modern magyar művészet című kötete. Corvina, Bp., 1968.

47 Frank János: Pásztor Gábornál. Élet és Irodalom, 01. 20. 8. 1968. 12. évfolyam, 3. szám 1968.

48 Babits Mihály legszebb verseinek illusztrációi. PIM, 1966. XII. 17.–. Rendező: Sára Péter.

kotónak megkomponálnia kiegyensúlyozott képszerkesztésű darabokat. Ezeket a lapokat Pásztor már igazán sajátjának érezte. Alapvetően a kritika is jól fogadta, bár ennek ellenére volt aki túlburjánzóknak látta ezeket a lapokat, vagy épp a motívumok bizarrságát emelte ki<sup>49</sup>. Míg Pásztor későbbi, az ettől teljesen eltérő grafikai nyelvét bíráló fanyalgó kritikusi recepciójukban ezt a korszakot, formanyelvet kérhették rajta számon. Pásztor 1974-ben még egyszer visszatér Babits Fortissimojához: *Ki ma csendes, gonosz vagy gyáva* címmel a beszélő kezek motívumával jeleníti meg a költeményt, háttérben az agy formájú atombombafelhőbel, a kompozíció alján egy áldozat letakart arcáról készült felvételek egy filmcsíkon, az alatt kockáspapír (miliméterpapír?) sáv.

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 Fiala Művészek Párizsi Biennáléján, ez az a litográf lap, amellyel Párizsban el is nyerte 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 középrészen fotókockák, különböző képszelvények mögül feltárolt légcsvarok, 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<sup>50</sup> 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. 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 az alkotó belső képekkel. Szövegében a képi építkezés asszociációs modelljétt vázolja. Együtt van jelen „az ilyen típusú képen a valóságosnak ábrázolt tárgy ... a politikai és morális jelképekkel és a pszichikumot kifejező emlékképekkel<sup>51</sup>”. Modern mitológiára hivatkozik. Ez a fordulat

49 „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. Művészeti, 8. évfolyam, 1967 / 2. szám 23. o.

50 Miklós Pál: Mai magyar grafika. Élet és Irodalom, 1968. 03. 16. 1968. 12. évfolyam, 11. szám 7. o.

51 Uo.

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<sup>52</sup> is. Barthes hétköznapi mítoszokról beszél, az ő megközelítése túlnyomórészt kritikai, inkább leleplezi a természetesnek feltüntetett valójában történelmileg kialakult hamis látszaton nyugvó jelenségeket, mint detektálná őket. 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 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 hatékonyan megközelítési módnak bizonyulhat, amennyiben képi elemcsoportok montázsai állunk szemben. Az megállapítható, hogy Barthes vállalkozását és Miklós Pál rövid, de annál velősebb észrevételeit azonos összetettség-tudat vagy komplexitás-érzékenység hajta, 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. Az elkerítő szalagokra emlékeztető elemek diagonálisan osztják ketté a kompozíciót. Vonalukat egy kéz törí meg és egy kitátott (szörny) szájban repkedő rovarok sokasága, rovaratani 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. A béke egyezményes jele a nukleáris leszerelés kampányához köthető logóból lett egy általános szimbólum. 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, 1968 után 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.

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

Ő készítette az 1949-es Párizsi Béke Világtanács emblémáját. A képet mindkét oldalon felkiáltójel-pár fogja keretbe. A „háttér” kitöltik a nehezen kivehető sötét foltok, a Bosch idéző rémtől kezdve a rovargyűjtemény mintázatát követő részletekig. A kép közepén egy roncsolt, rovarok által épp elfogyasztott pillangó. Hagyományosan lélekszimbólum, amely nem csak a lélekfejlődését, 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.

1976-os kísérlete, kitérője sem nélkülözi a popos nyelvezet jellegzetességeit - ahol a több színben lehúzott nyomattal létrehozott - színvariációk sorozatában gondolkodik az alkotó. A felületeket nagyméretű korlátozott számú motívum töli ki ennél a műcsoportnál. A fej vagy maszk-szerű kornissi motívum is felbukkan a kétosztatú munkákban, majd ez a struktúra marad, csak a motívumok cserélődnek: biomorf jelek töltik ki a két térfelet. Ugyanekkor a négyosztatú műveken megjelennek a sematikus biomorfabb 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 és 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 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 semleges, hűvös megfogalmazás jellemzi ezeket a munkákat. Az 1974-es Ablak kompozícióján az agy formájú atomfelhő pozitív és negatív képe tűnik fel, egy gazdagon profilozott tumpánonos 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 az ő 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 ő hova utazhat, hova jutnak el művei, milyen műveket fogadnak el tőle kiállításra, milyen műveket Képcsarnoki beadásra<sup>53</sup>. Úgy tűnik

53 Egyetlen állami (kétezerlekes) 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

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 szorosán kapcsolódó, inkább amolyan sűrítmény-szerű grafikai lapok. 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), 1972-ben a Velencei Biennálén Lakner László és Würtz Ádám társaságában három lappal szerepel a Ca'Pesaroban rendezett grafikai bemutaton. Az 1972-es KKI-kiállítás anyaga már nagyon megosztó, az 1973-as Csók Galériás kiállítását pedig már egyöntetűen értetlenül fogadják. A kiállítás kritikák 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 ötvözet), 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.”<sup>54</sup> Míg Rózsa Gyula így összegzi stílusát, 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 szakkifejezéssel is illethetnénk, de amelyet egyik kifejezés sem jelöl pontosan.”<sup>55</sup> 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 grafikaival. Rózsa Gyula az 1973-as Csók Galéria-beli kiállításról már kritikusabb hangon szól.<sup>56</sup> 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<sup>57</sup>, a leegyszerűsített, erősen stilizáló formanyelvvvel operáló munkákat egyenesen ál-titokzatosnak, érzékszervi, banálisnak, spekulatívnek nevezi, lapos frázisokról és megemésztetlen modorosságról beszél. Vadas József kritikája is egy másik Pásztorról beszél: „tehetséges ember képeivel állunk szemben. De nem igazi Pásztor művekkel, hanem stílusgyakorlatokkal.” Azt tartja alapvető

---

művészek bevonulása - A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945-1992

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

55 Rózsa Gyula: Kondor, Melocco, Pásztor. Bemutató a Dorottya utcai kiállítóteremben. Népszabadság 1972. március 25. 30. évf. 72. szám 7.

56 Rózsa Gyula: Pásztor Gábor grafikai és Csók Galériában. Népszabadság, 1973-11-09 / 31. évfolyam 262. szám 7.

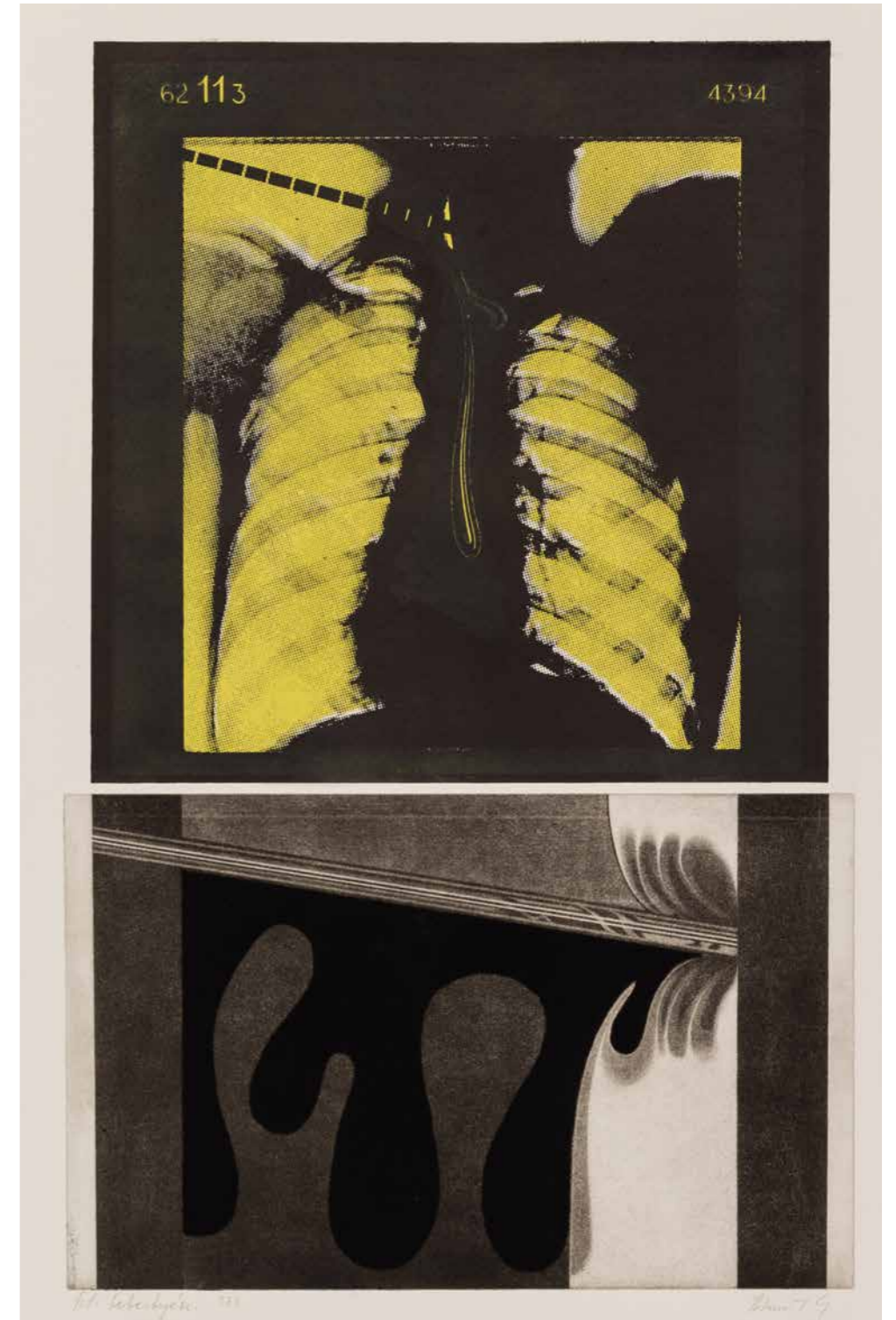
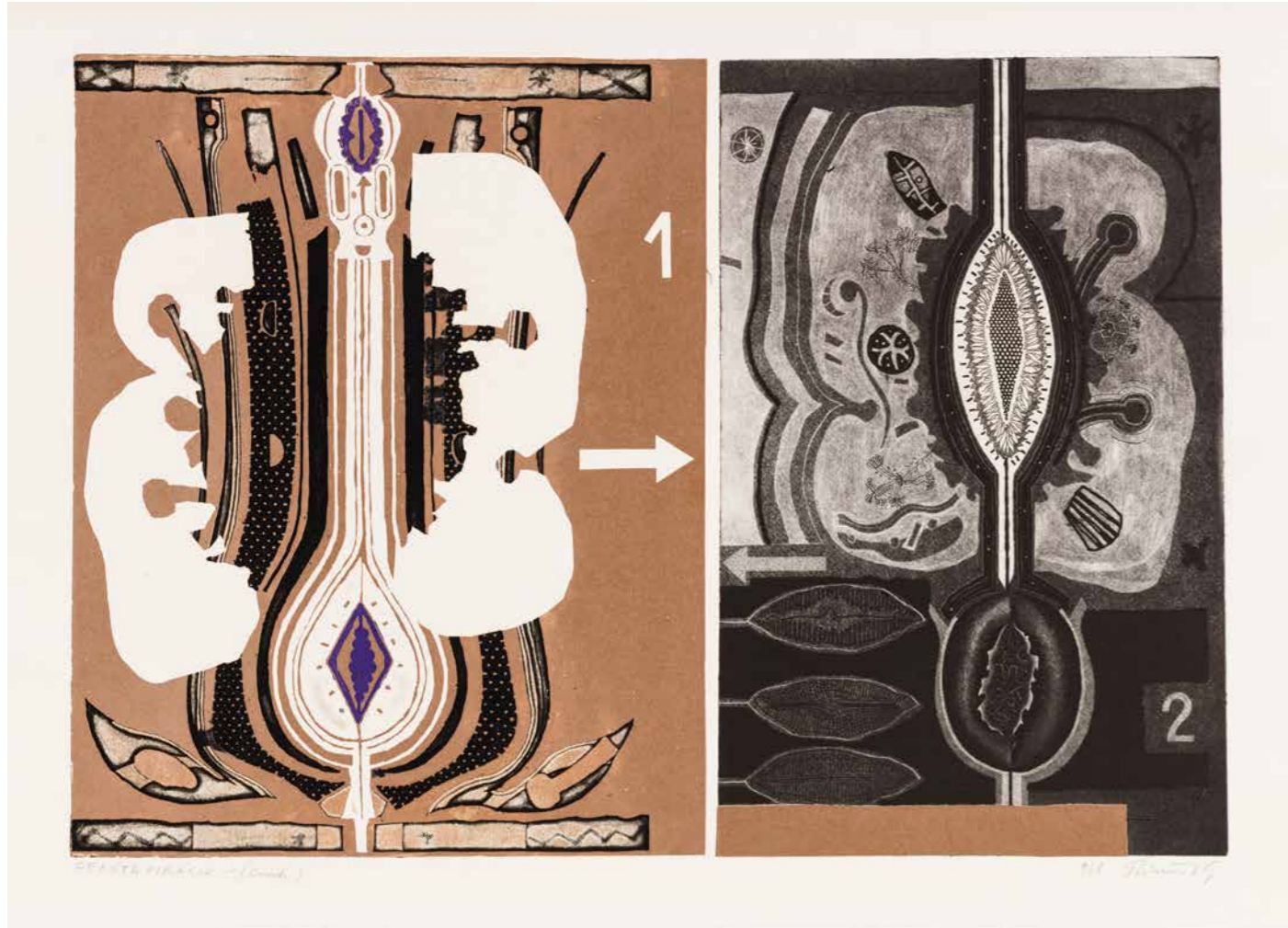
57 Épp a Balaton kompozíciójával kapcsolatban és a Fekete virág formai megoldásával kapcsolatban felmerülhet az a ki nem fejtett szempont, lehetséges kölcsönhatás, hogy felesége Gáspár Irén textiles iparművész korábbi munkáin hasonló motívumokból építkezett

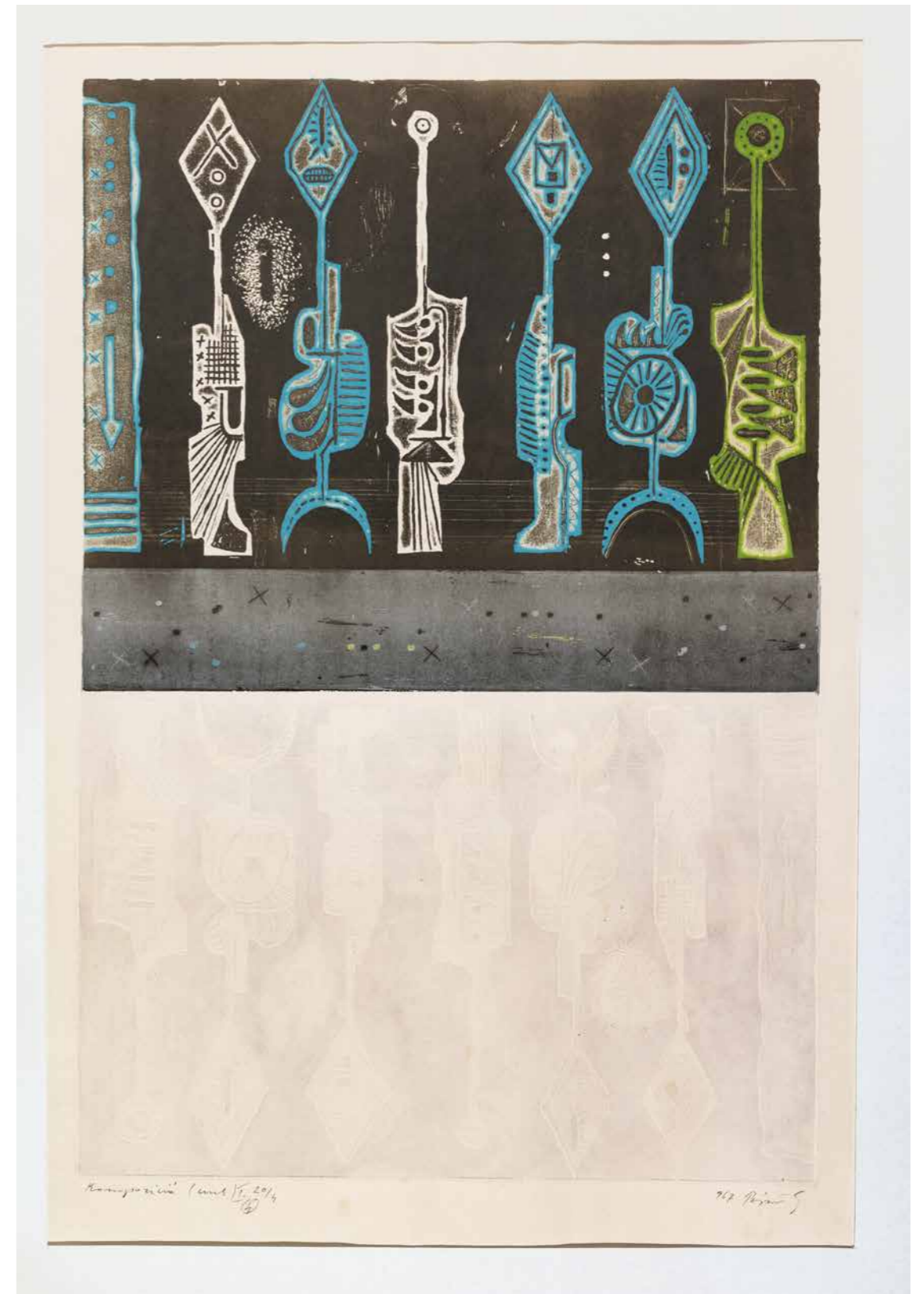
problémának, hogy szinte képről-képre változnak a törvények Pásztor új munkáin, feltehetőleg egy egységes képiséget hiányol. Visszamenőleg Pásztor 1972-es kiállítása is megkapja a maga kritikáját, problematikusnak tartja a motívumok felnagyítását, a formátum-kérdést<sup>58</sup>. Milyen mátrixban értelmezhetőek ezek a kritikák, és valójában mire reagáltak értetlenül azok a kritikai hangok, amelyek egyfajta elvárás-rendszernek adnak hangot.

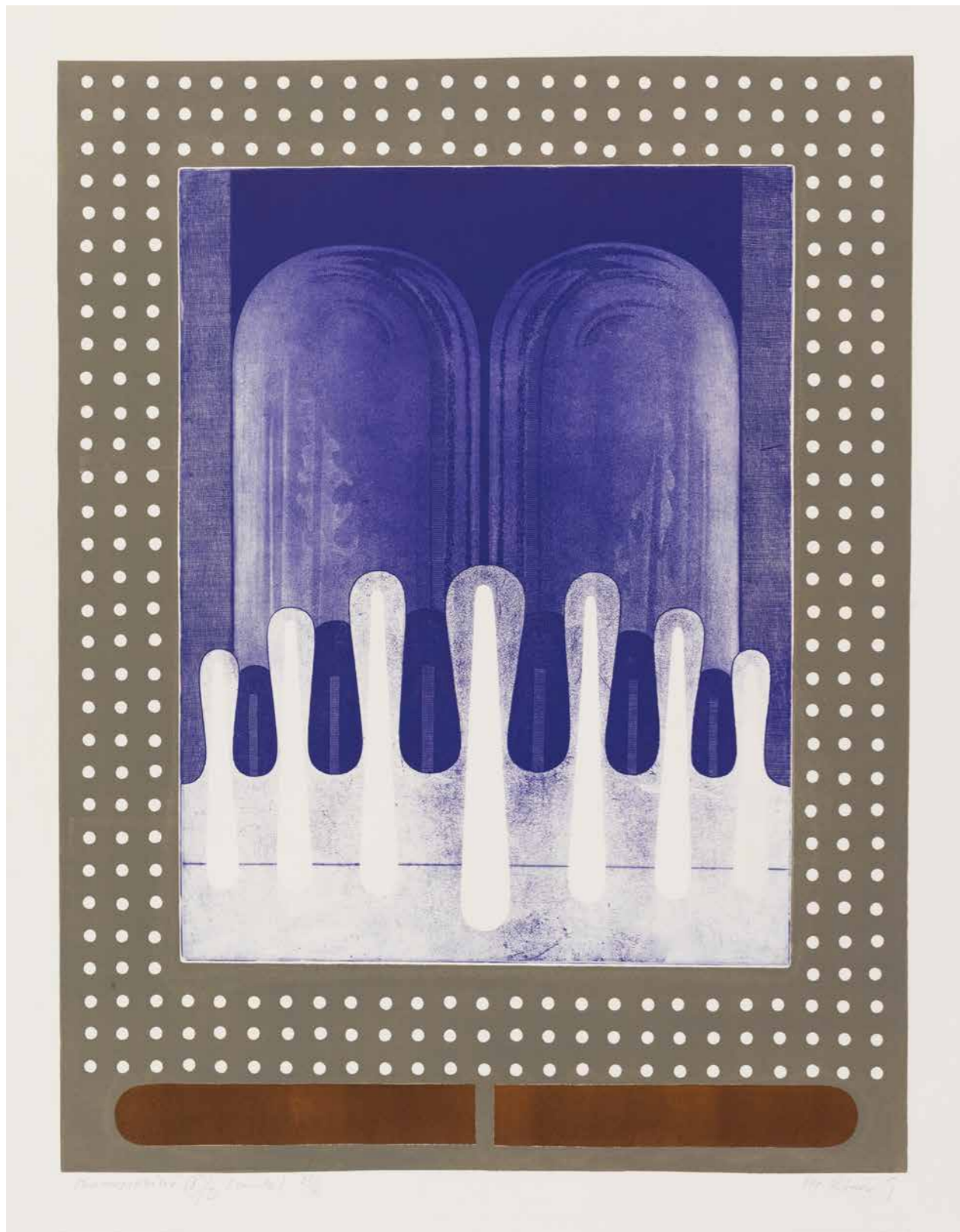
### Záró gondolatok

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 avantgardhoz 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. Művészek műveinek kontextusa életük, ismereteik, kapcsolataik tükrében. Talán még ennél is tovább mehetünk, ha egy adott korban egy adott terület pop arthoz kötődő művészeinek egyes munkáira fókuszálunk/koncentrálunk, egy-egy munkából fejtjük 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 mikro-történeteinket 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. Azt látjuk, hogy maga 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 művészetéről az intézményes keretek lehetővé is tették. Ha a későbbi nagy hazai összefoglaló, újraértelmező kiállításokra gondolunk, úgy tűnik az életmű a grafika rezervátumában rekedt, ahogy számos fontos grafikai életmű, holott az 1991-es *Hatvanas évek. Rejtett dimenziók* kiállításán szerepeltették az ő munkáját is Major János és Maurer Dóra grafikaiban 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.

58 Vadas József: A mumus megszélesítése. Élet és Irodalom, 1973. 11. 17. évfolyam, 46. szám 12.

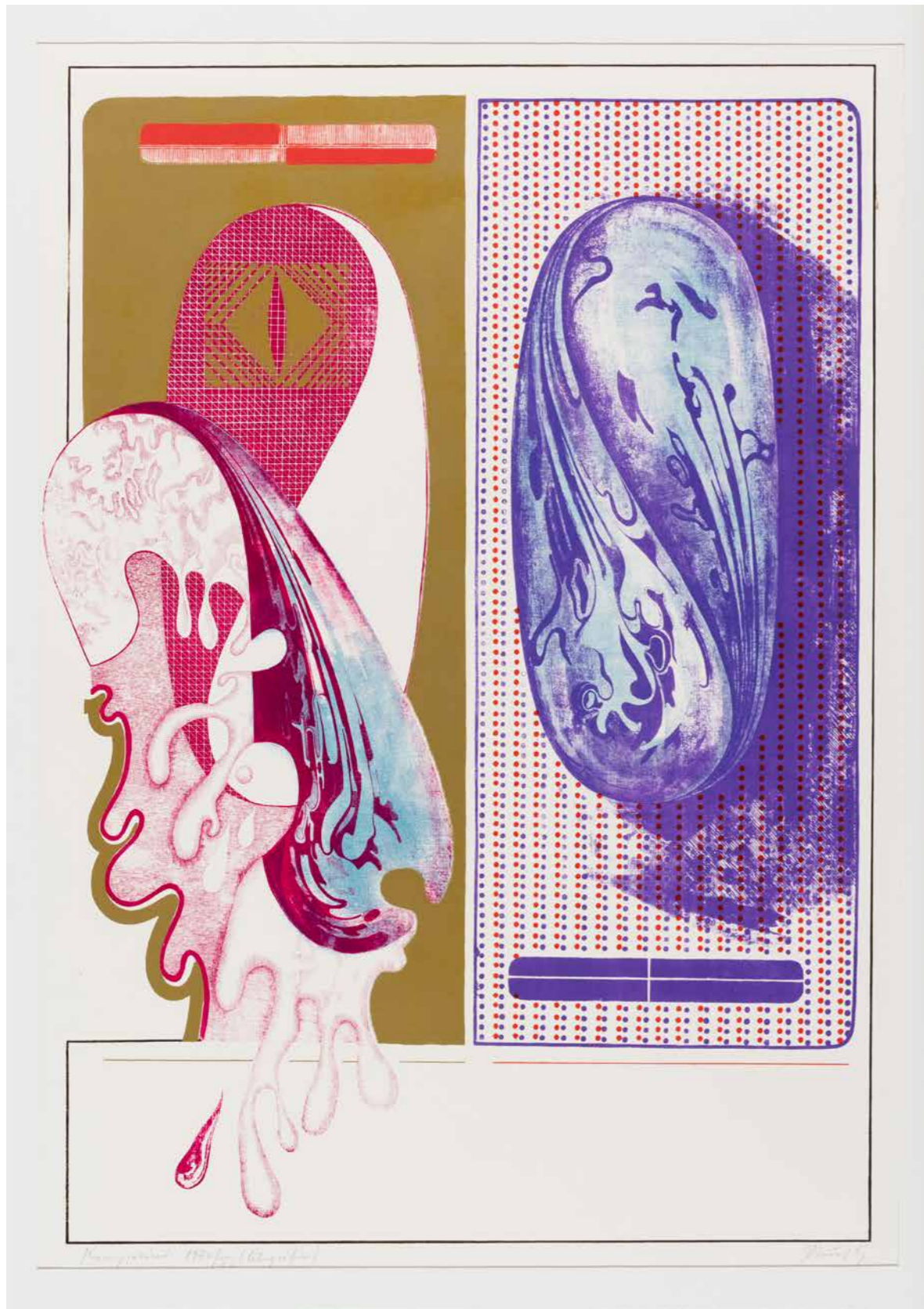




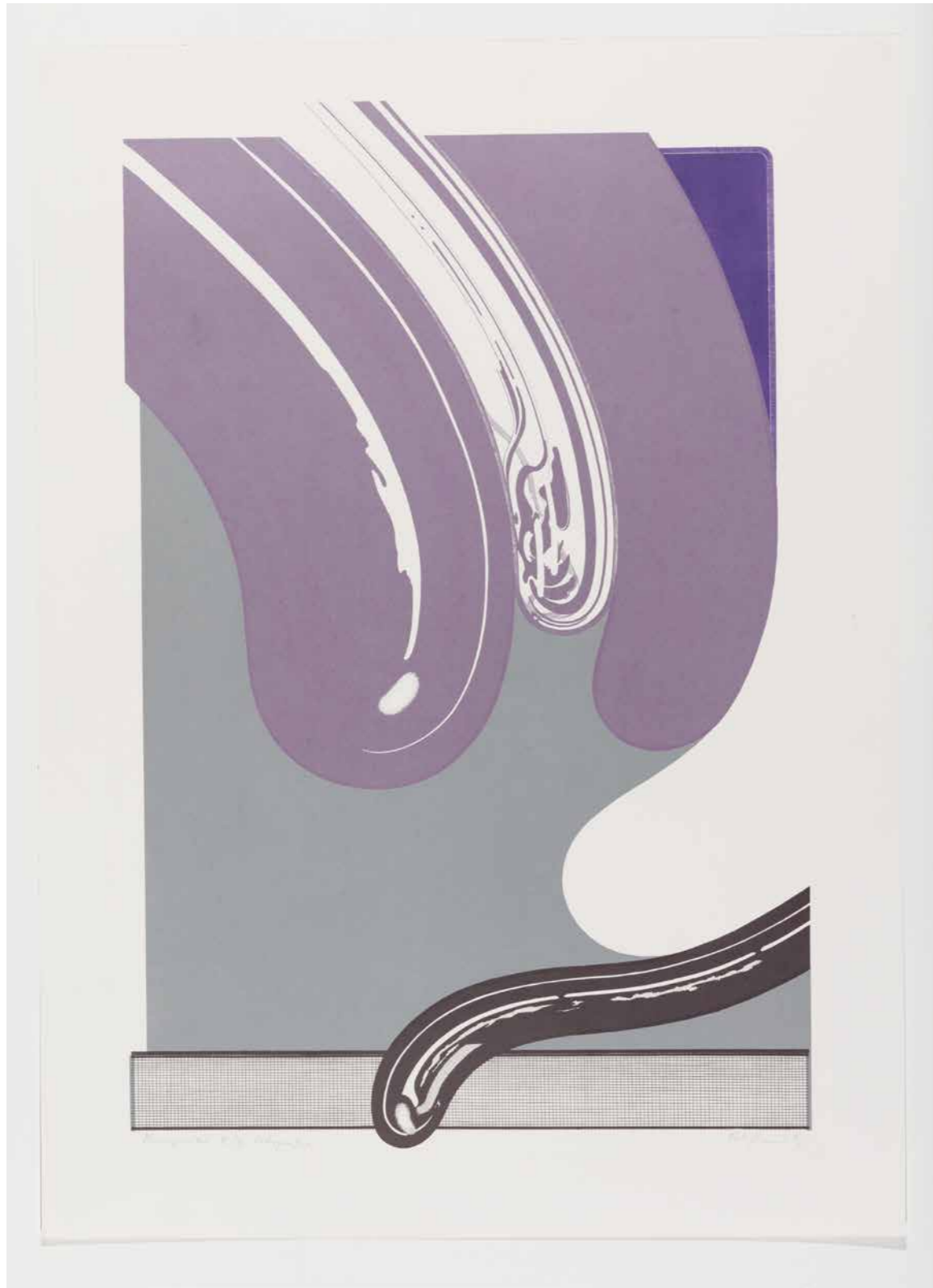








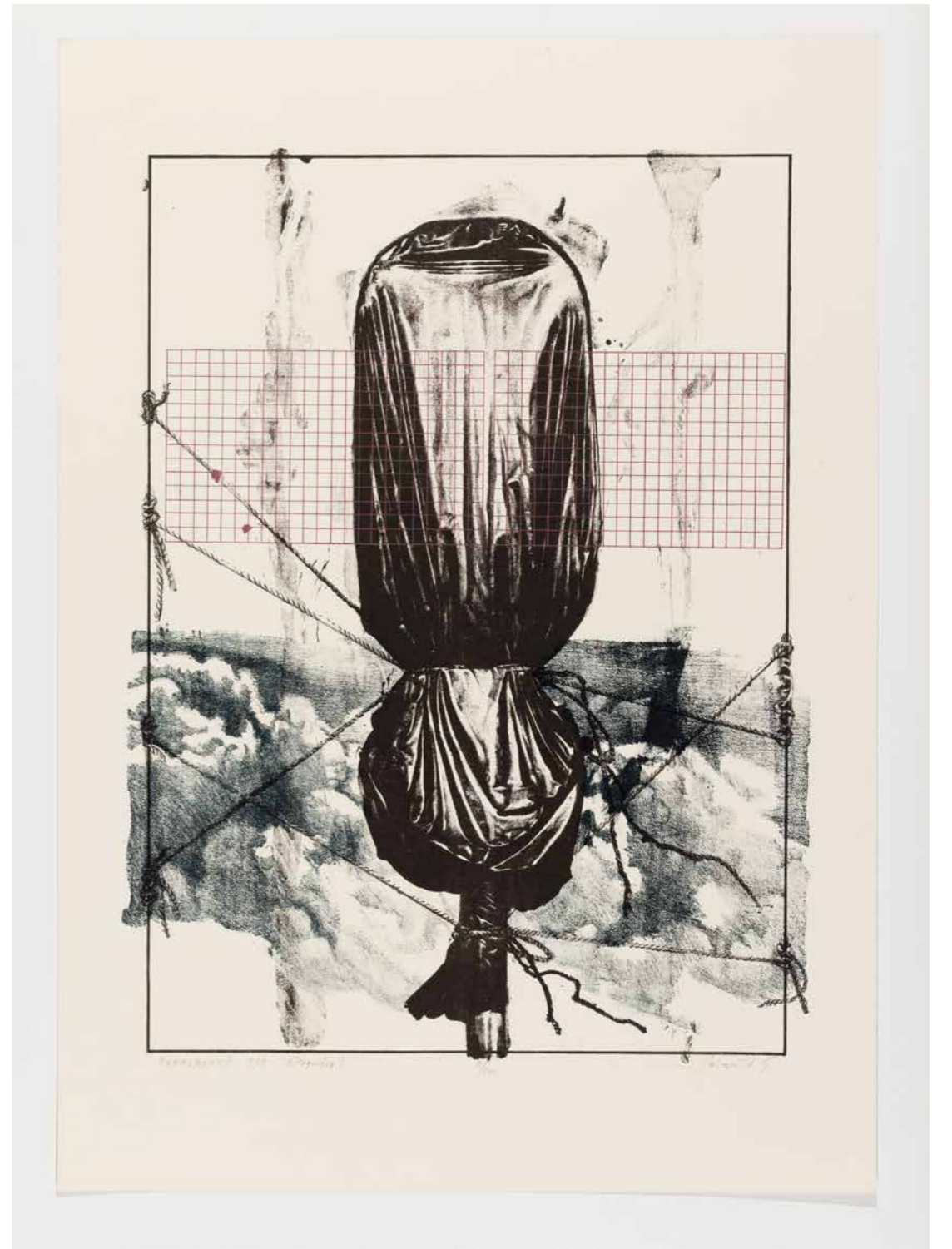




214



215





218



219



### 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 Kisképző s a Főiskola is szent, templom szerű, mitikus helyeknek tündek 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 fűtől, 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 *mintafelismerés 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 művésznak! 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 végezzem. 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.





*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 egzakttságával 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 kozmoszsal, 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 szeméről: „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 egybenöve eresztenek gyökeret a levegőbe — az „eresedik az ég roppant szemalja” alkonyati hangulatában. A tenger élménye Bulgáriában és a kecskeméti eget „cirmozó” repülők, 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, genezis 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 jáspislemez időtlenségével, minden elváráson túli őszinteséggel - rembrandtos méltósággal.

Tudatunkat esetleg élménykapcsolatok mintázzák. Civilizáciánk 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



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 szemszögéből — 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 „felhősödik”. Narkisszosz olajfoltos tócsába néz. S nem kell menni a Vidámparkba, kísértet-kastély a világ. Az efemer látvány: széltől kuszait függőyminta, homokba karcolt ábra, vagy a hullámzó víztükörkép borzongása. Ugyanaz, mint a „keresztmetszet”: egy fa évgyűrűi, térképek amőba alakú szintvonalai, csiszolt márványlap erezete, 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 kihagyezett 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 betérített 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 újrakezdés: a grafikus előkészíti az alapot a rajzhoz, a követ, rézlemez — 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 „zsinórirása”, egy tágasabb idő „vízjele”, ahogy Gábor édesapja locsolta udvarukban az elgreblyézett 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 pocolyában 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, ős-emberi, 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 hullámzásként” tengermélyi Laokoón-küzdelem jelenik meg Pásztor lapjain, láva-látomás és kihűlő 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.



## Életrajzi kronológia

Született a Pest megyei Turán, 1933. december 3-án

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

1953-ban szakérettségét 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-ban 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 tanáraként 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 Hungaricum-ban. Májusban a bécsi Europahaus nemzetközi grafikai tárlatán a Babits-illusztrációkkal szerepelt, amelyek közül a *Vers az 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' Pesaroban 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.

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.

## Kiállított művek jegyzéke<sup>1</sup>

Tolókocsis fiú kutyával, 1958 körül. Litográfia, 545x590 mm

Felvonulók, 1959. Színes litográfia, 622x430 mm

Roncstelep, 1959. Litográfia, 282x414 mm

Fiú fej kékben, 1959. Litográfia, 595x490 mm

Aratás, 1960. Színes litográfia, 374x844 mm

Építkezés, 1960. Színes litográfia, 380x554 mm

Hajógyár I. 1960. Színes litográfia, 368x550 mm

Nagyvárosi Éjszaka, 1960. Színes litográfia, 388x540 mm

Női portré 1960. Színes litográfia, 426x298 mm

Ipartelep füstölgő gyárkéménnyel, 1963. Litográfia, 448x593 mm

Népgyűlés, 1963. Rézkarc, 215x275 mm

Tengerpart 1963. Litográfia, 360x495 mm

Tengerpart 1963. Litográfia, 510x375 mm

Kompozíció (Dürer-termi meghívó) 1., 1964. Rézkarc, 200x123 mm

Kompozíció (Dürer-termi meghívó) 2., 1964. Rézkarc, 200x123 mm

Repülők 1964. Litográfia, 280x485 mm

Tengerpart, 1965. Litográfia, 450x590 mm

Tengerpart II. 1965. Vaskarc, 200x338 mm

Romeltakarítás 1. 1970. Rézkarc, 200x295 mm

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

Romeltakarítás 2. 1970. Rézkarc, 195x295 mm

Mózes (Illusztráció Madách Imre *Mózes* című drámájához) 1964. Litográfia, 430x530 mm

Mózes (Illusztráció Madách Imre *Mózes* című drámájához) 1964. Litográfia, 505x385 mm

Tankréd (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 7. színéhez) 1964, Litográfia, 505x370 mm

Tankréd (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 7. színéhez) 1964, Litográfia, 505x385 mm

Kepler (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 8., prágai színéhez) 1964, Litográfia, 400x530 mm

Kepler (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 8., prágai színéhez) 1964, Litográfia, 400x500 mm

Falanszter (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 12. színéhez) 1964, Litográfia, 400x530 mm

Az úrben. (Illusztráció Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájának 13. színéhez) 1964, Litográfia, 400x500 mm

Illusztráció Eugéne Ionescu *Az orrszarvú* című drámájához, 1964. Litográfia, 420x598 mm

Illusztráció Eugéne Ionescu *Az orrszarvú* című drámájához, 1964. Litográfia, 420x595 mm

Cím nélkül, 1966. Vegyes technika, 224x290 mm

Cím nélkül, 1966. Vegyes technika, 218x290 mm

Cím nélkül, 1966. Vegyes technika, 225x287 mm

Esős nyár (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966. Litográfia, 490x690 mm

Fortissimo (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966. Litográfia, 690x480 mm

Mindenek szerelme (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966. Litográfia, 450 x 700 mm

Új esztendő 1918 (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966. Litográfia, 700x500 mm

Vers apostolokról (Illusztráció Babits Mihály verséhez), 1966. Litográfia, 510x740 mm

Mű, 1966. Litográfia, 610x860 mm

Trió, 1966. Litográfia, 480x625 mm

Vietnám, 1966. Litográfia, 450x610 mm

1956, 1967. Litográfia, 500x730 mm

Kompozíció I/(1) 1967. Cinkkarc, 625x420 mm

Kompozíció II/A, 1967. Cinkkarc, 680x430 mm

Kompozíció III. 1967 Cinkkarc, 658x425 mm

Kompozíció V/2, 1967. Cinkkarc, 600x430 mm

Fekete virágok, 1968. Cinkkarc, 350x503 mm

Kiabálj, énekelj! 1968. Vaskarc, 197x340 mm

Adj esélyt a békének, 1969. Litográfia, 585x838 mm

Kompozíció léggel, 1970. Színes litográfia, ???

Kompozíció 5/D, 1970. Cinkkarc, 490x390 mm

Kompozíció (5)/C (Dürer emlékére), 1970. Cinkkarc, 600x451 mm  
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz.: 71.238

Kompozíció (3)/B, 1971. Cinkkarc, 724x414 mm

Kompozíció II/A, 1971. Cinkkarc, 620x500 mm

Kompozíció 4. 1970. Vaskarc, dombornyomás, mezzotinto

Kompozíció léggel, I. 1970. Színes litográfia, 517x815 mm

„Egész az északi pólusig” Jókai-illusztráció I, 1972. Vegyes technika, 595x425 mm  
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz.: MM 78.114

„Egész az északi pólusig” Jókai-illusztráció I/C, 1972. Vegyes technika, 595x425 mm

„Egész az északi pólusig” Jókai-illusztráció II, 1972. Vegyes technika, 595x425 mm  
Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, Budapest, ltsz.: MM 78.115

„Egész az északi pólusig” Jókai-illusztráció II/D, 1972. Vegyes technika, 595x425 mm

Kompozíció 1/A, 1972. Színes litográfia, 740x473 mm

Kompozíció II/B, 1972. Színes litográfia, 750x490 mm

Petőfi Sándor emlékére, 1973. Mezzotinto, 396x298 mm

Szent Sebestyén, 1973. Vegyes technika, 530x330 mm

Ablak, 1974. Színes litográfia, 570x410 mm

Csomag, 1974. Színes litográfia, 725x450 mm

Halak és ikon, 1974. Mezzotinto, 444x298 mm

Ikon, 1974. Mezzotinto, 398x297 mm

Irány, 1974. Színes litográfia, 820x595 mm

Autó, 1975. Színes litográfia, 720x488 mm

Galamb csontváza, 1975. Színes litográfia, 710x 520 mm  
Önarcmás pillangókkal, 1975. Színes litográfia, 696x490 mm  
Kompozíció (él mint hal). 1978 . Színes litográfia, 680x437 mm  
Lebegés 1978. Színes litográfia, 660x480 mm  
Prometheus, 1979. Színes litográfia, 678X490 mm  
Tanulmány II. 1979. Színes litográfia, 655x500 mm  
0933 (Cigaretaszünet), 1980. Szitanyomat, litográfia, 840x596 mm  
Műterem III. 1981. Szitanyomat, 585 × 400 mm  
Műterem VI. 1982-83. Szitanyomat, 404X596 mm  
Műhely II., 1982. Fotókollázs, farostlemez, 40x60 cm  
Önarckép műhelyben, 1982. Olaj, vegyes technika, 60x40 cm  
Műterem I., 1983. Szitanyomat, 400X590 mm  
A festő, 1985. Mezzotinto, 198x150 mm  
Csendélet birkafejjel, 1986. Olaj, farost, 48x36 cm  
Önarckép 1986. Litográfia, 620x410 mm  
Önarckép, 1986. Rézkarc, 285x195 mm  
Önarckép, 1986. Rézkarc, 150x100 mm  
Önarckép, 1986. Rézkarc, 150x100 mm  
Grünwald variáció 1. 1987. Akvantinta , 580x400 mm  
Önarckép I., 1988, xerox, 270x390 mm  
Menekülés II., 1989, xerox, 275x385 mm

Aranysisakos férfi 1989. Aszfaltlitográfia, 620x420 mm  
Grünwald variáció II. 1989. Akvantinta, 610x430 mm  
Önarckép turbánban, 1989 körül. Ceruzarajz, 430x308 mm  
Rossz hír 1989. Aszfaltlitográfia, 620x420 mm  
Turbános önarckép, 1989. Aszfaltlitográfia, 610x410 mm  
Csendélet 1. (Önarckép hallal), 1990. Aszfaltlitográfia, 550x420 mm  
Önarckép csendélettel 1. 1990. Litográfia, 500x700 mm  
Munkára fel! 1990. Litográfia, 590x420 mm  
Csendélet (Vénusz születése), 1991. Aszfaltlitográfia, 640X430 mm  
Festő és modellje 1991. Aszfaltlitográfia, 620x420 mm  
Önarckép jellel, 1991. Litográfia, 600x430 mm  
Elkészett látogatás, 1992. Mezzotinto, 199x145 mm  
Elkészett látogató, 1992 körül. Olaj, farost, 40x30 cm  
A festő 1. 1993. Litográfia, 650x430 mm  
Danae, 1993. Litográfia, 620x420 mm  
Makói kancsók, 1993. Színes litográfia, 457x633 mm  
Önarckép koponyával 1994. Litográfia, 630x430 mm  
Önarckép tanulmány, 1994. Fotogram, 330x455 mm  
Szárnyak, 1994, fotogram, 325x454 mm  
Csákós önarckép, 1996. Színes litográfia, 665x467 mm

Csendélet hallal, 1996. Színes litográfia, 700x520 mm

Danae, 1996. Színes litográfia, 660x440 mm

Önarckép 1996. Színes litográfia, 665x443 mm

Salome 1996. Litográfia, 640X450 mm

Festő és Múzsza, 1997. Színes litográfia, 660x460 mm

Keresztelő Szent János, 1997. Színes litográfia, 660x465 mm

Meditáció 1997. Színes litográfia, 654x450 mm

Melankólia 1997. Színes litográfia, 655x450 mm

Meditáció 1997. Borzolás, hidegtű, 422x610 mm

Vénusz születése, 1997-98. Színes litográfia, 657x452 mm

Csendélet, 1998. Színes litográfia, 666x467 mm

Önarckép 1998. Színes litográfia, 660x462 mm

Önarckép kalapban, 1998. Színes litográfia, 665 x 464 mm

Önarckép kalapban, 1998 körül, szénrajz, 420x295 mm

Önarckép színes ingben, 1990-es évek, olaj, farost, 70x50 cm

Önarckép szemüvegben, kék ingben. 2000 körül. Olaj, farost, 49x39 cm

Repülő, 2000 körül. Olaj, farost, 40x60 cm

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

Önarckép, 2005. Olaj, farost, 46,5x35 cm

Önarckép, 2004. Olaj, vászon, 55x45,5 cm

Önarckép kék palettával, 2004. Olaj, farost, 50x40 cm

Önarckép zöld szemmel, 2004. Olaj, farost, 50x40 cm

Önarckép párnán fekve, 2004 körül, ceruzarajz, 420x295 mm

A füstölthal álma, 2005. Olaj, farost, 50x40 cm

Jákob és az angyal. 2005. Olaj, farost, 50x40 cm

Nagy önarckép kék szemmel, 2005. Olaj, farost, 60x40 cm

Naturmorte, 2005. Olaj, farost, 50x40 cm

Önéletrajz 1. 2009. Komputergrafika, 65x93 cm

Önéletrajz 3. 2009. Komputergrafika, 65x93 cm

