



Georg Kühlewind Alapítvány

Harmincegyedik hírlevél

Kedves Olvasó! Alapítványunk 34. hírlevelében Boros Lajos (1928-2011) festőművész munkáit mutatjuk be. Bevezetőben Székely György tanulmányát olvashatják. Ezt követően képek szemléltetik a művész látásában bekövetkezett változásokat. Majd a művész vázlatos életrajzát olvashatják. A szövegek, képek a *Lajos Boros – Farbthematization in der Malerei* (mit einem Beitrag von Georg Kühlewind) című könyvből származnak. (Kiadta: Barbara Ganß, 1999; Nicolaische Verlagsbuchhandlung – Beuermann GmbH, Berlin, und Freudeskreis Lajos Boros). A könyv kiadója, Barbara Ganß készséggel járult hozzá a képek és szövegek közzétételéhez, melyért ezúton is köszönetet mondunk. El kellett fogadnunk, hogy a képek színei – sok-sok kísérlet után – sem olyan élénkek, mint a könyvben, amelyből valók. Már csaknem elkészült ez a hírlevél, amikor kiderült, hogy a budapesti MissionArt Galéria 2017. január 17 és 28-a között kiállításon mutatja be Boros Lajos 11 olajképét. A kiállítás rendezője Boros-képeket tett közzé az interneten. Ezeket láthatják e hírlevél 10. oldalán. Közlésükhöz Boros György fotográfus, a művész fia ellenszolgáltatás nélkül járult hozzá, melyért itt ismételt köszönetet mondunk. A MissionArt Galéria még egy meglepetéssel szolgált. A kiállításon meg lehetett vásárolni Gazda József monográfiáját Boros Lajos életútjáról és művészetéről (Gazda József: *Boros Lajos*; 2016). E könyvből csupán 6 kép került válogatásunkba, érzékeltetvén, hogy a mester festői látása élete utolsó pillanatáig változott. A folyamatot Gazda József könyve gazdagon dokumentálja. Reményeim szerint a MissionArt Galéria (Budapest, V. Falk Miksa u. 30.) segítségével a könyv beszerezhető.

Fenyő Ervin

*

GEORG KÜHLEWIND

Boros Lajos festészetéről

Amit látunk, *ott* látjuk, ahol van – nem a szemben, nem az agyban. Noha a látás folyamat, a folyamatot általában nem éljük át, csak a látottat. Ez már meditációs mondat (Massimo Scaligero): „A látottat látjuk.” Bodhidharma¹ a folyamat másik végét éli át és ezt mondja: „A látás nem-látás.” Mert amikor már látunk *valamit*, akkor a látás – a folyamat – már lejátszódott. A folyamat nyilvánvalóan villámgyors és tudatfölötti, mint a beszéd mikéntje. Ha nemcsak a látás végét élnénk át, akkor mindjárt a folyamat elején átelnénk lényegét, szellemi jelentését – másmilyen jelentés nincs is –, fogalmi gondolkodás nélkül. A fogalmak ott jönnek létre, ahol megtorpan az értés, stop-táblába ütközik az intuitív gondolkodás. A látás *kezdeten* a dolgok érezhető világosságát látnánk, kisugárzott akaratukat, hogy azok legyenek, amik – aminek összesűrűsödött jele az, amit általában látunk.

Ha megtanulunk a szokásosnál sokkal nagyobb intenzitással figyelni a látásban, akkor átéljük a figyelem azonosulási folyamatát, ahogy látottá *válik*, ahogy a látott jelenség *lényege* alakítja – képpé formálja. Ezzel még nem érjük el a lényegét, még nem léptünk eléggé vissza a

¹ Bodhidharma, (470, India – 543, Kína) indiai származású buddhista szerzetes, a zen alapítója Kínában.

végeredménytől, a látottól, addig a pontig, ahonnan az észlelés folyamata ered: saját lényünk és a látott jelenség lényének, lényegének azonosságából. Hasonlóképpen lehet követni, ahogy a még folyékony-élő gondolkodásból gondolat lesz.

A lényeg itt mind az egyetemes (univerzális), mind az egyedi (individuális) lényegét jelenti. A gondolkodás, a szavak csak az egyetemeset ragadják meg; az anyagi jel érzékszervi észlelése megragadja az egyedit is, vagy csak azt. Azt mondjuk, hogy „zöld”, de amit látunk az a zöld valamilyen kimondhatatlan árnyalata.

A megjelenések világában az anyagi az, ami egyedivé tesz.

A festészet – mint a többi művészet is – a megjelenések világában, az anyagiságban dolgozik, és az érzékszervi észlelésnek szól: az egyedivel foglalkozik, akár valami világban létezőt ad vissza, használ ürügyként, akár valami teljesen újat hoz létre. Mivel a gondolatok és a szavak nem tudják megragadni az egyedit, ez utóbbi könnyebben szól az érzéshez, mint az egyetemes, amely a gondolkodás és a beszéd témáját adja. Az észlelés *folyamatát*, a „képalkotást” ugyanígy nem éljük át tudatosan, mint a gondolkodásban az egyedit (és a gondolkodás folyamatát): egyfajta megismerő érzést élünk át. Ennek hatására a mű, a kép érezhetővé teheti a „képalkotás”, a látás (vagy hallás) folyamatát is, nemcsak az eredményét. A ceruzát vagy ecsetet nem a gondolkodás, hanem az érzés vezeti – ez a rajzolni vagy festeni tudás titka. Ha nem így van, akkor többé-kevésbé csak valamilyen fényképészettel állunk szemben; ami nem mond ellent annak, hogy egy jól megragadott *témán* keresztül egy fénykép is szólhat az érzésnek.

A megismerés végül is azt jelenti, hogy a megismertet gondolati vagy képzeti formába öntjük; ez nem feltétlenül informatív, lehet meditatív is. A művészetnek *ez* nem feladata, *erre* nem törekszik. A mű arra való, hogy beindítsa a befogadóban azt az észlelési folyamatot – belül is –, amelyből a mű keletkezett, *ami* művé lett. Gondolatból ezért nem szülehet igazi művészet; ha valami már gondolattá vált, akkor fölösleges a „kép”, legyen akár látható, akár hallható kép. Ezért az olyan művek, amelyeket gondolatilag el kell magyarázni ahhoz, hogy „megérthessük” őket, fölöttebb gyanúsak, hogy nem művészi alkotások. Hasonlóan gyanúsak az olyan kompozíciók is, amelyeket kész, eredetileg nem művészi céllal készült tárgyakkal raknak össze, és amelyek mögött általában világosan megfogalmazott gondolat, „mondanivaló” rejtőzik. Azt sem sorolom a művészet körébe, ami csak meglepő, vagy szokatlan és talán „mond” is valamit, de olyan valamit, amit szövegben is el lehetett volna mondani. A vallásos művészetben a téma maga is képes volt egy fajta megismerő érzést fellobbantani. A festészetben a téma később nyilvánvalóan ürüggyé vált, alkalmat adott, hogy színek és formák segítségével életre hívja az esztétikai érzést a szemlélőben. Egy művészi kép célja soha nem az volt, hogy információt közöljön – mondjuk azt, hogy na, így néz ki egy szélmalom.

Az úgynevezett nonfiguratív képzőművészet elhagyja az ürügyet. Ez több okból történik. Egyrészt, a valótlanságot mesterei alkotásokon is érezni lehetett: kék lovak, zöld arcok – tulajdonképpen mindegy, hogy ki hordja a kéket, egy ló, egy tehén vagy egy lovas. Másrészt, a folyamat jellegűség, a folyamat tapasztalása annyira fölerősödött, hogy *előre megadott* téma nélkül is képes volt megállni.

Harmadrészt, a súlypont már a figuratív festészetben is áthelyeződött a formáról a színekre. Ez feladta a kérdést a festőknek: mit fessünk?

Ezen a ponton az intellektus elkezdett nagyon erősen belebeszélni a festészet kérdéseibe (dadaizmus, kubizmus stb.), mert a színek, akárcsak az íz, szag, hő vagy hang önmagában formamentesek, egy kép viszont nem állhat színek *tetszőleges* elrendezéséből; forma nélkül csak féligazság maradna.

Sok festő törekedett arra, hogy új valóságot hozzon létre, amely a színek hordozója lehet. Az új valóság nem található az észleleti világban, csak a képen. A nézőnek, aki a figuratív kép előtt állva nehézség nélkül meg tudta állapítani, hogy *mit* ábrázol a kép, most találgatnia kell, hogy *mi* az új realitás a képen.

A kérdés, hogy *mit* ábrázol a kép – a múzeumi vezetések kedvenc témája – elterel a kép lényegétől, amely, a vallásos művészettől eltekintve, nem abban keresendő, hogy *mit*, hanem hogy *hogyan*.

Ehhez kapcsolódik egy további kérdés: a művészet viszonya a természethez.

Utazás Itáliában c. könyvében Goethe idézi Karl Philipp Moritz 1788-ban Braunschweigben tartott előadását², amely jól jellemzi nézeteit a természetről és a művészetről. Moritz fejtegetései az érző erő szerepéről a szépség megragadásában igazán csodálatra méltóak.

„Mivel azonban azok a hatalmas összefüggések, amelyek teljességében a szépség megjelenik, már nem esnek a gondolkodási erő területére, ezért a szépség képzőművészeti utánzásának élő fogalma is csak az érzésben működő teremtő erőben, a keletkezés első pillanatában jöhet létre, amelyben a mű már kiteljesedve, fokozatos létrejöttének összes lépcsőjén áthaladva, egyszer csak homályos sejtelemben fölmerül a lélekben, és az alkotás ezen első pillanatában mintegy valódi létét megelőzve jelenik meg; ami azután létrehozza azt a vágyat, amely mindig újra alkotásra ösztönzi a zsenit... A szépség természete éppen abban van, hogy belső lényege a gondolkodási erő határain kívül, keletkezésében, létrejöttében van. A szép éppen azért szép, mert a gondolkodási erő már nem teheti fel a kérdést, hogy miért. Mert a gondolkodási erőnek nincs semmilyen viszonyítási alapja, amihez képest megítélhetné a szépséget, amihez képest bármit is mondhatna róla. Mert milyen más viszonyítási alap létezhet a valódi szépséghez, mint a természet nagy egészének harmonikus összefüggései, azok lényege, amelyhez semmilyen gondolkodási erő sem érhet fel? A természetben mindenhol szétszórtan felbukkanó szépség csak annyiban szép, amennyiben többé-kevésbé megnyilatkozik benne a nagy egész összefüggéseinek lényege. Ez tehát semmiképp sem szolgálhat a szépség megítélésének alapjául a képzőművészetben, mint ahogy a szépség igazi utánzásának példaképeként sem; mert a természet egyedi jelenségeinek legmagasabb rendű szépsége még mindig nem elég szép a természet mindent átfogó egésze mögötti hatalmas és fenséges összefüggések büszke utánzásához. A szépséget ezért nem lehet megismerni, hanem létre kell hozni – vagy befogadni, az érzésben.”

Ami Goethe nézetét – a természet megnemesítését a képzőművészetben – illeti, a nonfiguratív művészetben természetesen szóba sem jön, ahogy a zene esetében ez mindig is világos volt. Az archaikus művészettől eltekintve, a természetnek sose volt sok köze a művészethez. Az archaikus művészetben is éppen a természettől való eltérés volt a lényeg; a vallásos művészetben a természet, mondjuk úgy, a hétköznapi szerepét játszotta, amely aztán egyre jobban behatol a képbe, amíg csak teljesen ki nem szorítja a vallási tartalmat. A zenében a természetnek kezdettől fogva nem sok keresnivalója van, sőt a nyelvben sem, amely – néhány ugyancsak primitív elmélettel ellentétben – teljesen idegen a természettől: nincs egyetlen

² Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (A szépség utánzása a képzőművészetben)

olyan hangzó, egyetlen nyelvben sem, amely előfordulna a természetben. Ha összehasonlítjuk a szépséget a természetben és a festészetben, mindig ugyanoda lyukadunk ki: ami a természetben szép, az egy képen egyszerűen csak giccses. Azok az ideák, amelyek jele a természet, túl hatalmasak, túl vakítóak az ember számára. Az olyan művészet, amely „leképezi” – inkább ürügynek használja – a természetet, valójában „megszelídíti”, emberi léptékűvé, ártalmatlanná teszi a természetet, közelebb hozza az emberhez, teljesen Rilke esztétikájának megfelelően:

„... Mert hisz a Szép nem más,
mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk,
s mennyire bámuljuk, mert megveti szenvtelenül, hogy
összetiporjon.”³

Noha itt az „iszonyú” az angyali lényekre vonatkozik, ugyanúgy érvényes a természetre is.

A természet „szelíddé” tétele a megismerés rovására történik. Minden további nélkül átérezhetjük az őszi kikerics szépségét anélkül, hogy sejtenénk, hogy ez a virág mérgező, és, hogy milyen mérget tartalmaz – amit egy archaikus ember esetleg tudott.

Az esztétikai tekintet a valódi megismerő érzés külszínét éri el, „olvasása”, értése mintegy közepén marad a dolgok igazsága és megjelenése, jel mivolta között.

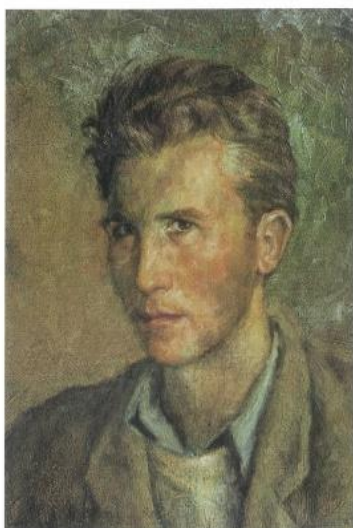
Boros Lajos „őskompozíciója” segítségével törekszik a forma, a „mit fessünk” problémájának megoldására, amely később a kör és a négyszög, ill. kör és kereszt lazán tartott motívumává alakul át. A „kompozíció” keretei idővel egyre jobban fellazulnak, és olyan képek jönnek létre, amelyeken szinte csak a színek szólnak, és amelyek mégis valóságot ábrázolnak. Boros nem *ezt* vagy *azt* fest, hanem *azt*, *amiből az* lesz. Ahogy a gondolkodás esetében beszélhetünk egy szavak nélküli, predialektikus szintről, úgy Boros képei esetében beszélhetünk egy „tárgy előttiségről”; ha folytatná, akkor létrejönne egy tárgy, egy *az*. Így megmarad a keletkezés lebegésében.

Ezt a megoldást nemcsak zseniálisnak tartom, de nagyon hasznosnak is: van szerkezet, de nem terel el, nem visz kísértésbe, hogy keressük a tárgyat, *azt*.

Nem hiszem, hogy csak egy őskompozíció lehetséges. A lényeges az, hogy hogyan használja valaki, hogyan lazítja és oldja fel úgy, hogy a képen mégis *rend* uralkodik. Arra *neveli* a festőt, hogy intuitíven alkosson, ahogy a morális parancsok a morális fantáziára nevelnek, ha elmélyül bennük valaki. Boros képein jó néhány törvényszerűséget lehet találni. Ahogy az őskompozíció sorsa mutatja, ezek is ki vannak téve a változásnak, és nem lehet őket előre tudni: minden teremtés megteremti a saját törvényeit, amelyeket *utólag* lehet megtalálni. Hiba lenne újra *alkalmazni* őket egy következő műben. Az alkotó, teremtő ember jelszava: „Ímé mindent újjá teszek“ (*Jelenések könyve*, 21, 5) – legalábbis ez kellene, hogy legyen. Minden nap, minden teremtésben.

Böszörményi László fordítása

³ Rainer Maria Rilke: *Első duinói elégia*, Nemes Nagy Ágnes fordítása.



Önarckép, 1951



Naplemente, 1952



Akt-tanulmány, 1955



1/1973



2/1974



3/1974



4/1975



5/1975



6/1975



7/1976



8/1976



9/1982



10/1988



11/1988



12/1989



13/1992



14/1993



15/1993



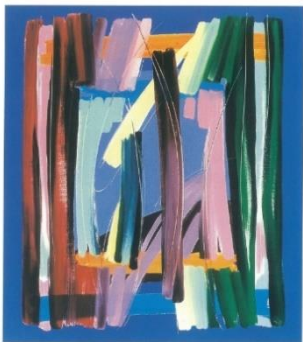
16/1994



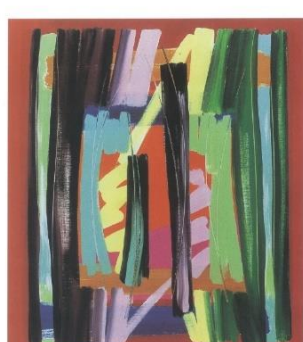
17/1995



18/1996



19/1996



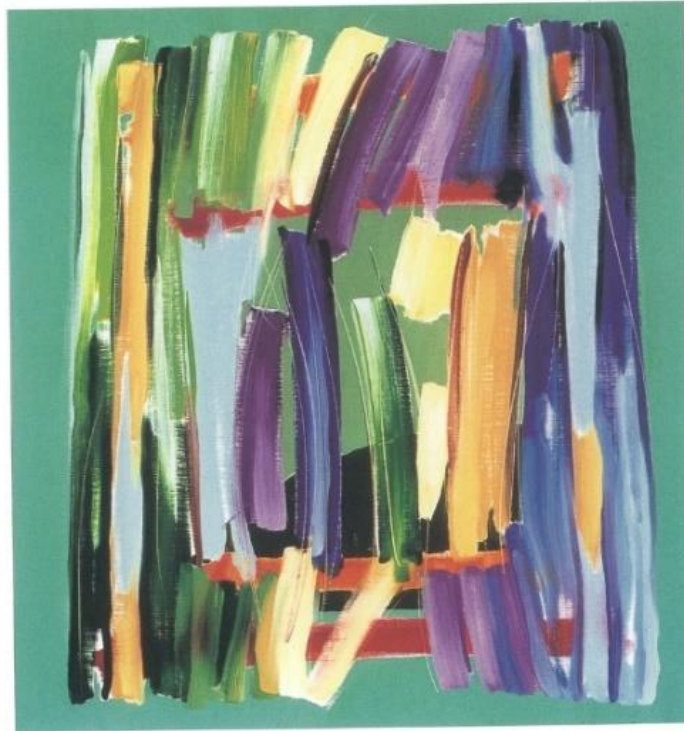
20/1996



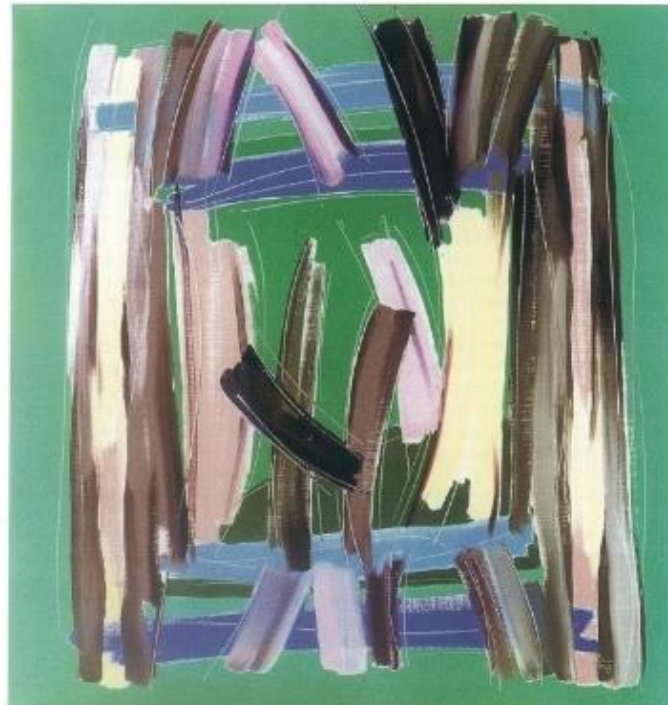
21/1998



22/1992



23/1997



24/1998



1977-1995



2009



2010



2010



2011



2011



2011

Boros Lajos életrajza

1928. november 11-én született Máramarosszigeten 4 gyermekes zsidó családban, ahol a közös nyelv a magyar volt.

1949 A háború kényszerű szünete után matematika-természettudomány tagozaton tesz érettségit.

1949-1955 A kolozsvári Képzőművészeti Főiskola hallgatója. Szemináriumokat látogat művészettörténeti, pedagógiai, pszichológiai és filozófiai témákról. 1945-ben az erdélyi népművészet elemeit tanulmányozza. Barátságot köt a művészettörténész és néprajzkutató Pap Gáborral.

1955-1957 Kétéves állami ösztöndíjat nyer el.

1956-1960 Brassóban barátságot köt Mattis-Teutsch Jánossal (1884-1960), aki a *Die Brücke*, a *Der Blauer Reiter*, a *Der Sturm* és a *Bauhaus* művészeivel állt kapcsolatban. Tanácsára az ikonfestészet kompozíciótanát tanulmányozza. Mattis-Teutsch antropozófiával foglalkozott, de ez csak egy évtizeddel halála után derült ki róla. Ő maga erről soha nem beszélt.

1959 Tanulmányút a Szovjetunióban. Andrej Rubljov ikonjai mély benyomást tesznek rá.

1963 Újabb tanulmányút a Szovjetunióban.

1964 Első önálló kiállítása Bukarestben. Erős kritikai visszhang szocialista-realista irányvonaltól eltérő munkái miatt.

1964-1966 Tanulmányutak Magyarországon, Lengyelországban, Csehszlovákiában és az NDK-ban.

1967 Első önálló kiállítása Brassóban.

1969 Mattis-Teutsch János emlékkiállítása Brassóban.

1970 Brassói művészek kiállítása Wiesbadenben (NSZK). Ott-tartózkodása alatt menedékjogot kér az NSZK-ba. Családja – felesége és két gyermeke – Erdélyben marad.

1971 Új kezdet.

1972 Találkozik az antropozófia tanításaival.

1973-1993 Művészetet tanít a kelkheimi Immanuel Kant Gimnáziumban.

1975 Családja is kiutazási engedélyt kap az NSZK-ba. Öt év különélés után Wiesbadenben telepednek le.

1993 Befejezi a tanítást.

1994-től előadásokat tart, tanfolyamokat vezet, kutatótevékenységet folytat.

2011. május 18-án hunyt el.

