
csáji attila üzenetei

MEZEI OTTÓ

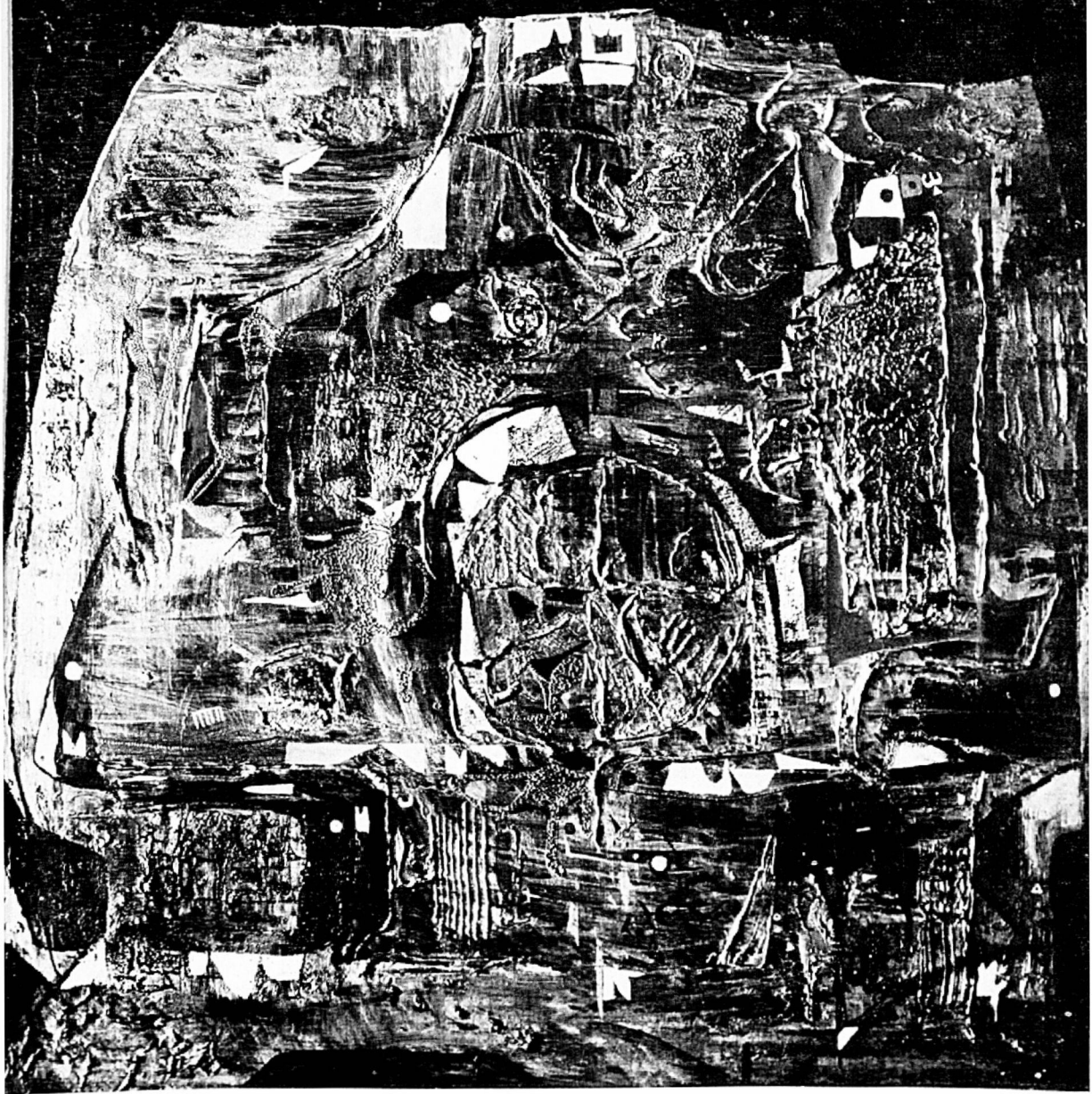
Csáji Attila legújabbán a Műgyetem R-épületében rendezett „Az új magyar avantgarde” csoportkiállításán (1970. december) keltett feltűnést a központi teremben elhelyezett három képével. Nem is képek voltak ezek, inkább kollázsok; idegen anyagok (hullámpapír, rongy, alumíniumfólia, papírtobjástartó, konzervdobozfedél) felhasználásával készültek, s a művész ezeket az ipari úton előállított tárgyakat erősítette farostlemezre. Nem hagyta őket kitakaratlanul, de a színekkel rendkívül takarékosan bánt; elsősorban feketét, szürkét, fémszíneket használt. Egy-egy élénkebb szín itt-ott, zöld vagy lilás áttűnése az alsó réteg egyes helyeinek, a vakráma fehérre vagy kékre festett szegélye mulatta csupán, hogy nagyon is tudatos festői eljárásról van szó. Az első pillanatban neo-dada vagy pop-geisztusra gondolhattunk, de a tüzetesebb vizsgálat során feltáruló strukturális összefüggések nem hagynak kétséget afelől, hogy Csáji Attila festészetének gyökeres megújulásáról van szó, ugyanakkor a banális anyagok, a leghétköznapibb valóság bevonását úgy tudta elvégezni, hogy ezzel korábbi munkásságához is kapcsolódik. Nem a „provokatív gesztus” a lényeges, bár e nélkül nem születhetett volna meg a sorozat, hanem az a szellemi-művészi többlet, amely az egyes darabokban testet ölt.

Csáji Attila fejlődése — legalábbis nagy vonalaiban — nyilvánosság előtt folyt. A Fényes Adolf Teremben (1968. május—június) és a Hotel Műszakiban (1970. február) rendezett kiállítása alapján felmérhettük azt az utat, amit mostanig bejárt. Sajátosan egyéni ez az út; a hatvanas évek közepén, huszon-egynéhány éves korában, prófétikus hevületű szürreális képek után elérkezik a gesztikulációhoz, mit sem tudva a korabeli külföldi áramlatokról. Ez a technika az anyag, tágabban a lét mozgástörvényeinek felfedezését jelentette számára, az úgynevezett esztétikum különösképpen nem érdekelte. Későbbi képeinek ismeretében világosan látszik, hogy célja — akár ösztönösen megérezte, akár tudatosan is vallotta — a felület maximális feszültségű, következetesen

végigvitt betöltése volt, egyelőre szigorúan festői eszközökkel, téri illúziókkal, de minden plasztikai manipuláció nélkül. Az anyag és a lét mozgástörvényeinek felfedezése viszont — érthető módon — egyet jelent számára a körformára való ráleléssel, mindenfajta térbeli és időbeli realizálódás alapszkémájával. Azzal, hogy ezt a szkémát azonnal gesztikuláció útján, vagyis az időmozzanat bekapcsolásával teremti meg — a kéz mozgását egyelőre síkra redukálva —, egyben el is indulhatott a teljes képfelület kitöltése irányában. A festői anyag készségesen alkalmazkodik ugyan a pszichomotorikus erőknél, de a tükörsima felületet hovatovább szűknek, kevésnek érzi. A festék felületét szemcsés anyagdarabok, csomósodások, bőrösödések bontják meg, a sík egyre fényigényesebb lesz, s hatásértékei a szemlélő helyzetváltoztatása során bontakoznak ki. Mindezzel párhuzamosan a körkörös mozgásból támadó feszültség a felületet fokozatosan veszi birtokba, szükségszerűen kilép az eleve adott-kialakított szkémából, s kettős, hármas alakzatokat is erővel képes megtölteni.

A durván vázolt folyamatot a Fényes Adolf termi kiállítás tükrözte. Ugyanakkor arra is fény derült, hogy a festői anyag mozgásenergiája Csáji Attila számára különleges értékkel bír: a gesztikulációt idolszerű alakzatok megteremtésére használja fel. A figurális igény az anyaghoz megilletődött kézzel nyúló ember mozdulatából fakadt. Ősi s egyben modern gesztus volt ez, évezredekkel ezelőtt éppúgy van rá példa, mint napjaink szobrászatában és festészetében, nemcsak Európában, hanem szerte a világon, különösen azoknál a népeknél, ahol a múlt és a civilizáció átalakította jelen között nem szűnt meg a termékeny kapcsolat. Az *Ezüsttömb*, a *Pár*, a *Menyegző*, a *Hármas alakzat* ezt a kikristályosodási pontot jelzi. A kép funkciója is hangot vált, nem a körkörös mozgás egyszerű leképzése, alakított-irányított gesztusképlet, hanem némi jelentésmódosítással: *profán ikon*. A fémszínek ezüstös felcsillanásai, a gyűrődések és bőrösödések felvillanásai az anyagból kinövő idolk szerves tartozékai, s így, együtt az ünnepélyesség levegőjét árasztják.

A felület egységes kitöltése egyelőre beteljesületlen, a körkörös mozgásból ugyanis jobbára elkülönülő alakzatok születnek, amiket a képzület s utólagos utalások — ecsetvonások, színfoltok — egészítenek ki. Ezek térjelző, formalezáró értékűek, máskor a körkörös mozgás és az irányt adás megismétlődő jelzései (*Hármas alakzat*, *Kis ezüstpár*, *Lúto-gatók*). A festékanyag mozgása a továbbiak során kiszakad a kör vonzásából s szín- és tónusértékben gazdag, érzékeny felületű szövedékek támadnak; festői és plasztikai hatásértékű idolk laza szövetei. Valóban az anyag tárja fel önmagát, itt-ott hideg, fémes csillogással, az ember eltűnt erről a kiégett tájról, hol a mikro-, hol a makrovilág felszínével asszociálható környékről (*Város*). Egy-egy jelet, vizuális szimbólumot, egy-egy apró tárgy lenyomatát hagyja emlékeztetőül a nyugtalan vonalú felület-gyűrődések közé ékelve, vagy magába a festői anyagba nyomot-tan. Az *Élő torpedó emlékezetén* (1968 vége) a körkörös mozgást sugalmazó szkéma újból a teljes felület meghódítására indul, gyűrődései — mintha csak a hajó lapátkerekeit imitálnák — a két társszínben, aranyban és ezüstben csillámlanak, de mellettük, mögülük felkomorlik a fekete is. A szkéma köré rendeződő felület azonban „nem tölti ki a kereket”, a felületet lehatároló fekete szegély most először jelzi feltűnő módon azt a drámai fordulatot, amely Csáji Attila festészetében nem-

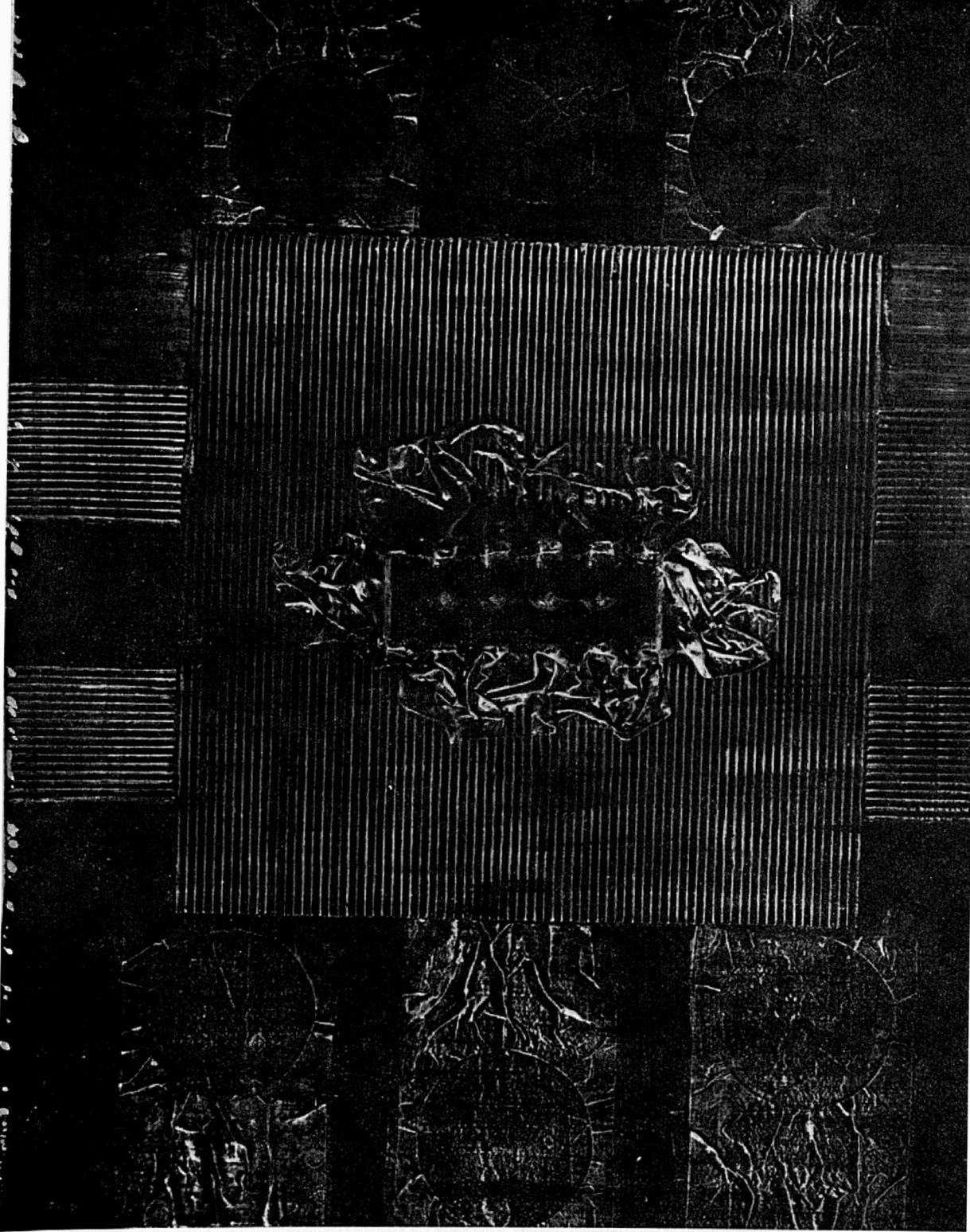


csáji attila ÉLŐ TORPEDÓ EMLÉKEZETE (1968)

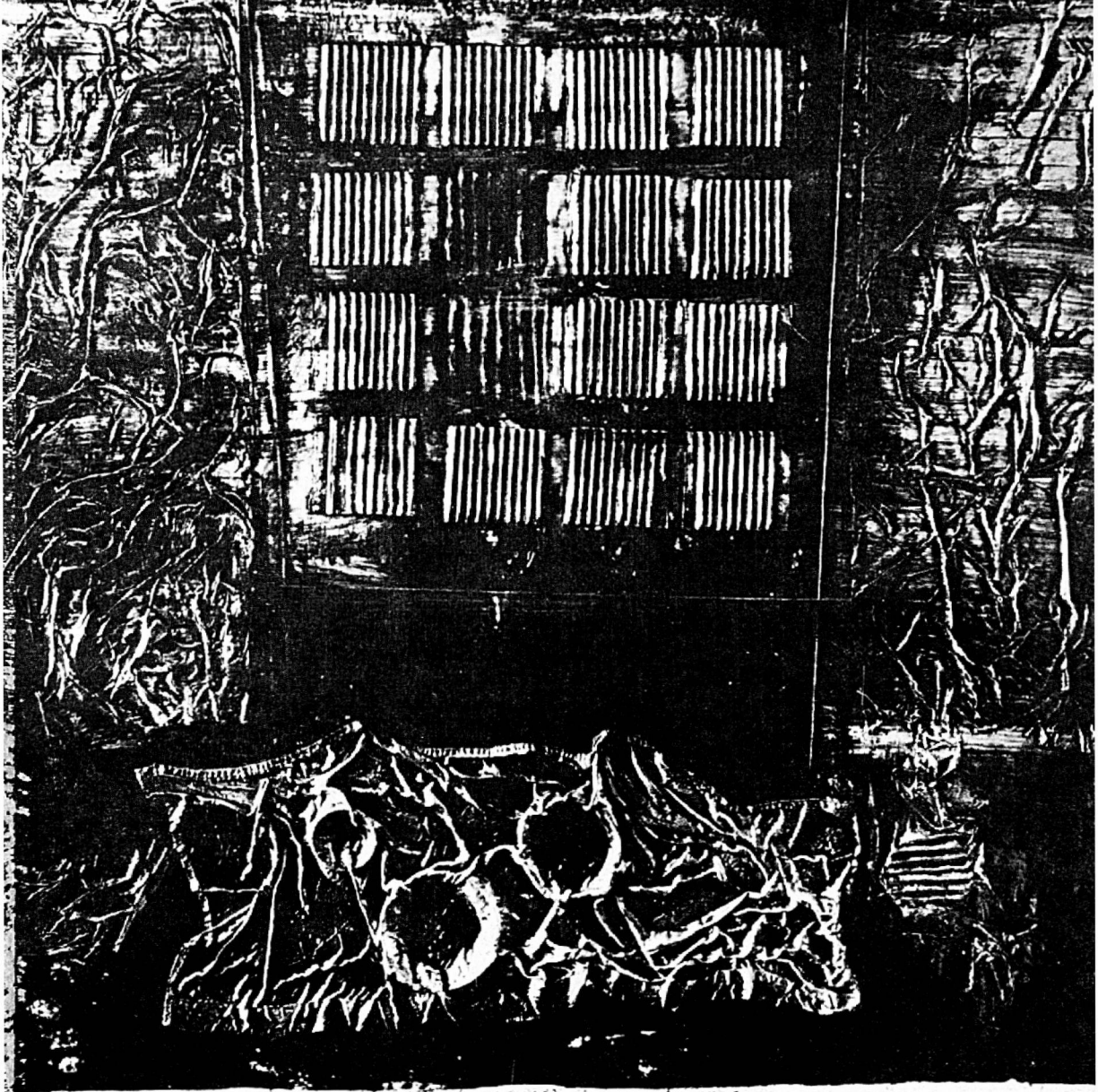


csáji
alfila

ÁTHATOLÁS
(1970)



csáji attila FEKETE (1970)



csáji attila VÁROS, FÉM, CSEND (1970)

sokára bekövetkezik. Ez a drámai „felhang” korábban is meg-megjelent, de csak jelzésszerűen, így fekete négyzetbe illeszkedő kör alakjában (*Hármas alakzat*), sohasem ennyire szervesen, az anyagba és a képfelületbe ágyazva. A szétterjedő szövedék életét egy-egy elevebb színfolt, mozgásirányt jelző idom teszi változatosabbá, de a kényszerű felismerés tényén ezek mit sem változtatnak.

Ezt a felismerést az *Ikontranszparensen* sikerül mély művészi erővel megfogalmaznia. Egész addigi útját összegezi benne. A körre mint alapvető mozgásformára és a négyzetes rácsra épül; az anyag szabadabb és irányított mozgása egyaránt szóhoz jut. Emellett — alulról felfelé haladva — a szín- és tónusértékek fokozatosan plasztikai értékkel telítődnek, s legfelül a hármaskör alakzat, feketével öveze, valóban ikonok módjára húzódik szét a felületen. Az *Élő torpedó emlékezetének* drámai „felhangját” elnyomja az elemek harmonikus eloszlása, alul még négy-szövegységbe zártan, majd vertikális irányú gyűrődések átvezetésével az uralkodó arany fényjátékában, megnőtt méreletben, szabadon kibomolva. Kereshetünk s találhatunk is a képben figurális megfeleléseket, s így az egyes, páros és a hármaskör alakzat betetőzésének tekinthetjük. Ami talán lényegesebb, a három fejforma gazdag színjátéka, síkban és reliefben, alakzaton belül, külön-külön. Az egyik oldalt a folytatott festékanyag uralja, a másikat az érzékenyen alakított plasztikai jelek együttese, s ez az együttes középütt vakító aranyban tündököl. Ez a kép mutatja legszembetűnőbben, mit jelentett Csáji Attila számára az anyaggal és a színnel — hozzátehetjük: a tér és az idő világával — folytatott küzdelem, kezdettől fogva. Ha korábban, a gesztikuláció során a pszichomotorikus erők feszültségéből adódóan el is merült időnként az anyagban rejtőző lehetőségek áradatában, most teljesen úrrá lett ezen a varázslatos világon. Nem tagadta meg törvényeit, elsősorban a mozgását, ellenkezőleg: pontosabban felismerte és az emberi szféra teljes értékű részévé avatta. Ez a fény és a színek világa; ami ezen kívül esik, a sötétség és az ismeretlen erőké, háttérként jelen van, de léte csak jelzett, szóhoz nemigen jut.

Az *Ikontranszparens* a maga nemében teljesség, variálható, de meg nem ismételt. Az anyag másfajta megközelítési lehetőségét az érzékeny, plasztikai értékű felületek megjelenésüktől kezdve magukban hordozták. Csak az alkalmas pillanat kellett, hogy Csáji Attila az írás menetét követő, balról jobbra haladó, plasztikai jelek megteremtésébe kezdjen. Ez is eredendő gesztusa az embernek, nemcsak a jól ismert kalligrafikus, hanem ez a plasztikai változata is. Az 1967-tel kezdődő *Üzenet-sor* darabjai, amelyek közül mintegy tíz a Hotel Múszakiban került első ízben bemutatásra, az anyagot szellemével, manuális érzékenységgel birtokba vevő művész kézjegyei. Gesztikuláció ez is, de a keverékmasszából festőkéssel kialakított jelek a térbe rajzolódnak és töményebb hatásfokúak, mint a kalligráfia. Az alap, amely szín- és tónusértékekben gazdag felület, és a rákerülő plasztikai jelegyüttes között valódi és illuzionista téri viszonylatok, összefüggések teremődnek, az egyik a másik hatásértékét fokozza. Ezeket a jelegyütteseket nem a körkörös mozgás tartja össze, bár a szkéma lenyomata, egyesével vagy sorjázva meg-megjelenik, de ez az alapforma ugyanolyan helyi értékű, mint a pont vagy a kéz többi elemi mozdulatából származó „betükép”, a vízszintes vagy függőleges vonások összefüggő, máskor meg-megsza-

kadó sora. A gesztikuláció szervező ereje az az intenzív pszichomotorikus feszültség, amely végigcikázik az egész felületen, akár négyszögmezőkre oszlik egy-egy tábla, akár a „betűképek” folyamatosan kapcsolódnak egymásba. Szabályosságról nincs szó, az egyes keret-egységek egymás mellé rendelve, üres nincs is köztük, de az egyes egységek a legkülönbözőbb mozgású és plasztikájú gesztusok befogadására alkalmasak. Erejük, feszültségük ebből a különbözőségből adódik, a kéz különböző irányú, erősségű és ritmusú lendületéből. Amikor pedig az egész tábla, vörös aláfestéssel és ezüst széllal övezve, megszakítatlan egységet alkot, a kéz fel-le irányuló mozgása szabatosabb, rendezettebb ábrát ad ki (*Üzenet III.*).

Az *Üzenet-sorral* Csáji Attila újítónak számít. A festékanyag plasztikai értékeinek kiaknázására volt már példa, de őt nem a tubusból a vászonra nyomott anyag mozgása izgatja. Magát az anyagot ő állítja össze, s ennek a keverékanyagoknak olyan gazdag plasztikai tagolást és mozgékonytágot sikerül adnia, amely az ismert megoldással nem érhető el. Nem a látványosság a célja, tevékenysége a legkomolyabb műhelymunka; nem kiélni óhajtja a feszültséget expanzív erővel, hanem az anyagot alakítva rögzíteni a festői és a plasztikai értékek egyidejű kihasználásával. Ezért is lesz alkalmas ez a módszer többre, mint mozgásenergiák közvetítésére. Ezer korábban a körkörös mozgás az idolemtérítés vagy tájjellegű struktúrák (*Mediterrán táj*) igényével párosult, úgy születtek most olyan jelegyüttesek, amelyek a rész és az egész, a hasonlóság és a különbözőség egységében nyernek értelmet.

Vizuális hatásértékük elképzelhetetlen erős súrlófény nélkül. A sima felület és a plasztikai jelek így kerülnek szerves egységbe, érzékeljük a különválást, de az összefüggést is. A szín mindkettőnek lételeme, de míg a „háttér” szín- és tónusértékekben gazdag felület, a kitüremléseknek a fény és árnyék együttesen ad életet. A jelek ezáltal kettős értéket kapnak: egy valósat, amely a személyiség legbenső megnyilatkozása, plasztikai kézjegye, és egy másikat, ennek árnymkéjét, amely a „háttér” anyagának varázslatos színtonadékkára vetül rá; külön léte nincs is, hiszen megfoghatatlan, tűnő jelenség. A szembefényben meg is semmisül. A Plató ennek a kettősségnek egyszerűbb megfogalmazása: az „üzenetet” hordó barna felületet feketésszürke szegély határolja jobbról, balról, ezért lesz platószerű. A tábla arany metszés vonalában lassú körkörös mozgás észlelhető, a szkéma lenyomata szürkében kétszer is megjelenik, alig elválva a barnás alaptól, amelynek plasztikailag a körből kiinduló s le-, illetve felfelé kigyózó laza hálózat ad életet, színben a festékanyag arany színű csillanása, alul gyengébben, felül erősebben.

Az egész *Üzenet-sor* alapkoncepcióját adja ez a monokróm kép. Értelmezhetjük tetszés szerint, elsősorban tájstruktúrának, a visszafogott színek és gesztusok, az indulatmentes és mégis határozott mozgásirány elemi „üzenetet” közvetít. Nem oly színekben pompázót, plasztikailag erőteljeset, mint a sorozat többi darabjai, s így a fény-árnyék kontraszt sem kap jelentősebb szerepet. Ereje, szépsége éppen ebben a puritán visszafogottságban van. Minden, ami a felületen történik, odakötött, s ott realizálódik egyedül, a barázdált fennsík, a mozgás és „árnymképe”, a lent és a fent csaknem egészen egyenértékű rétegeződése. A lassan kigyózó gesztusból, amely itt ugyancsak a körkörös mozgáshoz kap-

csolódik, születik majd a sokféle ágazó, tagolt és változatos jelsor. Ennek a *Plató* mindössze kettős irányát jelzi s ez is megbékél az átlósan húzódo, kényelmesen hullámozó szövedék megszakítatlan egységében. A *Sivatag*, a sorozat egyik legkiértékeltőbb darabja, ellenpólus. Nem szingazdagságban, hanem a téri és a plasztikai hatásérték felfokozottságában. A jelek csupán a két felső részében terülnek szét, vakító fehérén, alattuk az üres tér sárgás színgomolyaga lebeg. Mintha légköri tűnemény, délibáb vagy fata morgana űzne velünk csalóka játékot, pedig valóság az egész: a jelek, a művész végső üzenetei, karakterisztikus egyediségükben plasztikusak, megragadóan érzékeny szövedékűek, s árnyékuk is rárajzolódik a síkra. A homokra vagy a felhőre? Ne keressük, a kép vizuális-plasztikai hatásértéke ennek a sajátos lebegészerű állapotnak a rögzítése.

Az *Üzenet-sor* technikája ugyanúgy eszköz volt Csáji Attila számára, mint a körkörös alakzatokat, idoloikat teremtő s az *Ikon-transzparens*-ben csúcsonódó oldottabb gesztikuláció. Egy adott ponton túl ezt sem lehetett folytatni az önismétlés veszélye nélkül. Sőt, most a kérdés még kiélezettebb: egyáltalán a pszichomotorikus erők feszültsége fokozható-e tovább, hiszen a festékanyagoknak, bármennyire engedelmes jószág, megvannak a „tűrési határai”. De ugyanígy gondolhatunk a nagyjából azonos szerkezetre, a jellécs-rendszerre, amelynek egyensúlya *végső fokon* eléggé bizonytalan, a végsőkig élezett gesztikulációs mozgás bármelyik pillanatban felborulással fenyegethetette. Emellett a fény- és a szín-, valamint a sík- és térviszonylatok olyan felismerést is rejtenek magukban, amelyből az egész vállalkozás időleges voltára következtethetünk. Más, nyugodtabb temperamentumú művész talán évekig elélt volna ebből a valóban gazdag festői értékeket produkáló technikából, de Csáji Attila számára az adott vagy kiharcolt módszer sohasem lanygosodott állóvízzé. „A törvény — ahogy a Fényes Adolf termi kiállítás alkalmával megfogalmazta —: a megteremtődés, a keménységében caligulai tagadás és továbblépés. Továbblépés annak ellenére, hogy eredményeket hagy el.”

S most, ezután érkezik el a legmaibb mába, s nyúl olyan anyagokhoz, az ipari termelés hulladékdarabjaihoz, amelyek más fából faragott művészt könnyen tévútra vihettek volna. A pop art az ő számára most is az anyag, pillanatnyilag a legbanálisabb matéria felfedezését jelentette, leszállást a hétköznap legközönségesebb megjelenési formáihoz. Hullámpapír, alumíniumfólia, rongy, préselt tojástartó, konzervdoboz vagy akár kartonpapír: nemcsak hulladékanyag mindegyik, szemétre hányt kacat, értékteny limlom, de még közvetlen kapcsolatuk sincs az eredendő anyaggal. Anyagból készültek ugyan, de másodlagos értékűek: a valódi értéket képviselő beburkolására, eltakarására használjuk. Ez még csak fokozza értéktelenségüket, hiszen az anyagnak csupán lenyomatai. A művész számára viszont vizuális-plasztikai értéket képviselnek, sőt közelebbi szemrevételezésük azt mutatja, hogy mindegyikük kapcsolatot mutat Csáji Attila jelrendszerével, akár magukkal az egyes elemekkel, akár — tágabban — a gesztikulációs szövedéssel. A konzervdobozfedél az eredendő mozgásformát, a kört aposztrofálja; a kocka alakú kartondoboz az *Üzenet-sor* egységeit; a kimetszett hullámpapírdarab egy-egy „üzenet-egységet”; az összegyűrt-alakított rongy vagy alumíniumfólia az oldottabb gesztikulációjú szövedéket; a fokozottabb plasztikai értékű

papírtőjástartó, akár egyesével, akár sorjában — a kartondobozhoz hasonlóan — az alapszkéma térbe kinövő, nyers erejű „áttétele”. Mindez az összefüggés csak a jelrendszer elemeit érinti, de nem vonatkozik az egyes művek vizuális-plasztikai értékeire, egyszerűen az egész sorozat különös világára, amely Csáji Attila festészetében gyökeres fordulatot jelez.

Ezek a jelekké vadlett anyagok végső fokon — a materiális lét *plasztikai értékű árnyékképei*, s az egész világ, ahogy képről képre feltárul előttünk — árnyékvilág. Feketében, szürkében, hideg fémes ezüstben csillog, az erősebb tiszta színek vagy a vakrámára szorulnak, a képfelületen csak kivételesen jelennek meg, vagy alulról világlanak át, feketével takartan. Ha valamelyikük, mint a kék vagy a zöld, mégis alkalmasnak bizonyulna tárgy — itt az impregnált rongy — színezésére, akkor is a bomlás, az organikus pusztulás levegőjét árasztja. Ez a világ *csirájában* ott rejtőzött az *Üzenet-sor* plasztikai jeleinek vetett árnyékaiban — hogy a legkézenfekvőbb analógiára utaljunk —, de most mindent az árnyék ural, s ebben a kísérteties megvilágításban nemcsak hogy életet nem észlelünk, minden uniformizálttá is válik. Az *ipari hulladék* megjelenése Csáji Attila festészetében ezt az újabb vonást is magában hordja, felhasználásától függetlenül. A hullámpapír szabályos mélyülete-domborulata ugyanazt a monoton „üzenetet” képes közvetíteni; a tojástartó vagy a kartondoboz akár ritmikusan, akár szétszórtan kerül a felületre — nem „egyedi tárgy”; s a rongy, alufólia vagy a konzervdobozfedél is tucatáru. Más kérdés, hogy a műbe illesztés során milyen metamorfózison mennek át, s plasztikai értéküknél, sajátos ritmusuknál fogva milyen újabb, esetleg gyökeresen más jelentéssel telítődnek.

Mindebből arra következtethetnénk, hogy Csáji Attila látványos öntemetést végez, egész múltjára borít leplet, még csak nem is ironikus, hanem szarkasztikus gesztussal. A képek, vagy inkább kép-tárgyak, ha sorba szedjük őket, *nem erre* mutatnak. Most is utat jár végig, a szellemi, vizuális és a manuális tevékenység szoros kölcsönhatásában, s ha ezt az utat korai is lenne lezártnak tekinteni, alakulásában nyomon követhetjük. Az első darabok (*F-O.*, *F-I.*, *F-II.*) az anyaggal, technikával folytatott küzdelem és a — megrendülés dokumentumai. Változatlanul hisz a körkörös mozgás szervező erejében: a felületre konzervdobozfedelelet erősít, a központi magból karton- és hullámpapírcsíkokat eredeztet, ahogy annak idején, a festékanyag mozgását megindító gesztikulációnál. Most, ennél az újakezdésnél talán hihetett az *Üzenet-sor* folytatásában: a fedél alatt „üzenetet” hordozó „tábla”, de felül a másik „tábla” üresen maradt. A kép (*F-O.*) befejezetlen, de csonkaságában is tanulságos. Mintha ez a félbemaradt vállalkozás is jelezné, hogy merőben új jelenségről van szó, szakításról és újakezdésről egyszerre. A továbbiak során (*F-I.*) a felületen papírcsíkok, -szalagok, meggyúrt papírrongyok jelennek meg, az utóbbiak hol önállóan, hol a síkra írt körben, annak egy részét el is fedve. A „letakarás”, rongydarab körbe illesztése, a kettő között csavarkerék-imitáció, ékre emlékeztető festékfoltokkal, fekete csíkok közé iktatott, ezüstösen csillogó „fémtraverz”, festve persze — minden már nem az *Üzenetek* visszajátszása, gyökeresen más: *genesis*, a visszájára forduló világ első megfogalmazása, amint

arra legalul még egy, kisebb kör utal kék alsó felével s fémes felső részével.

Az elemek és anyagok természetszerűen olyan „összeszerelést” is invokálhatnak, amely ezzel a világgal rokonítható tárgyi képzetektől adódik. Ez talán a legkézenfekvőbb megoldás; ahogy a játékkockákból először is házakat épít a kéz, itt a körlapból, csíkokból, hullámpapírnégyszögből, papírcafatból — sorompóval lezárt út lesz, csatornanyílás, fekete madár, „súlyos veretű” kapu, mintha ehhez az alsó világhoz vezető utat is a képfelületen meg kellene járni. A világ viszont, ahová belép és amit teremt, nem mozdulatlan, nem egyszerű leképzése a benne élőnek. Az anyagok és elemek újabb, és újabb viszonylatba kerülnek egymással, s ezzel párhuzamosan változik a művész alapállása is. Gesztusa a rongy, papír vagy az alufólia meggyűrésével indul. Ez a megoldás még mérsékelt plasztikai hatást eredményez, elsősorban a „letakarás” mozzanata érvényesül. Hiába van alatta dobozfedél, tojástartó vagy hullámpapír, a gyúrt és ráncolt rongydarab lenyomja valamennyit. Különben ez a tábla (*F-IV.*) a legreménytelenebb látomás: a felső, kitakart hullámpapír-felület megjelenik ronggyal fedetten is, plasztikai „üzenetek” belejátszásával, majd még egyszer, alul, ugyancsak szabadon, álló helyzetben s nem ferdén, mint feljebb, bizonytalan, lebegő állásban. A rongy színe sem közömbös, a fekete-ezüstös fémszín sem tudja eltakarni a piszkoskéket és kékeszöldet.

Megváltozik a helyzet, mihelyt az elemek erősebb plasztikájúak, s a „letakarás” ellenére nekifeszülnek a rájuk tapadó buroknak. Az *Íven* a hármasával három sorba rakott kartondobozok egyenesen az *Üzenet-sor* tábláit fordítják visszájára. Sima felületükön még egy-egy jelnek is hely jutott, természetesen csak a rájuk simuló rongyon, amit különben oldalról s fentről pántok, csíkok fognak a kerethez. Ez a fokozott plasztika a síkba húzó s a kifelé törő erők végletes feszültségét biztosítja, amihez hasonlóval — ha teljesen más értelemben és megoldásban — ugyancsak az *Üzenet-sor* tábláin találkoztunk. Következő lépésként az uniformizált elemek át is nyomulnak a szövetanyagon, mindössze felső végükkel (*Gyúrt ábra, Áthatolás*). Plasztikai hatásban ezek a legerőteljesebbek, s ez a plasztikai érték lépésről lépésre realizálódik. Különböző anyagfelületek illeszkednek egymásra, az egyik erőszakosan tapad, nyomul rá a másikra, a papírtárgyak már valósággal szétfeszítik a rájuk súlyosodó rongydarabot. Ugyanez a dinamizmus él a meggyúrt felület mozgásában, a gesztikuláció letapintható; iránya, sodrása van. A *Gyúrt ábránál* ezt csak fokozza a minimal art-os képforma, a hegyére állított négyzet, az *Áthatolásnál* a hullámpapírékbe kifutó rongydarab. Még ha nem is tudjuk, hogy a hullámpapír, rongy, tojástartó vagy az ék a művész korábbi jeleinek „transzformálása” — végső fokon nem is szükséges tudnunk —, elhelyezésük, összeszerelésük, egymáshoz s az egészhez való viszonyuk olyan átütő erővel jelentkeznek, hogy enélkül is beszélnek. Többfelé kapcsolható asszociációs vonatkozásuk is van, halott organizmusnak, tájnak is nézhetők, de valahol ebbe a merevségbe mégis élet szakadt. Hiába tekintjük „árnyékvilágnak”, a dolgok visszájának, a felfokozott plasztikai-vizuális érték belső életről, mozgásról tanúskodik.

A *Város, fém, csend* és a *Fekete* ugyanolyan összegező „felismerés”, mint annak idején az *Ikontranszparens* volt vagy a *Sivatag*. Az elsőt alul ronggyal letakart konzervdobozfedelek, kihűlt kráterhez hasonlít-

hatók; felettük, szabályosan négy sorba rendezve, hullámpapír szegélyek terpeszkednek szét, s futnak végig, felfelé az egész felületen; oldalt meggyűrűt alufólia. Ez a dolgok halotti képe, ugyanolyan, mint az *F-IV.*, csak most minden rendezett és kimért, szenvtelen és szenvedélymentes: a terep „feltérképezése” és jelekbe sűrítése. A *Fekete a Gyűrűt ábra* és az *Áthatolás* betetőzése, középen egész tojástartó felület jelenik meg, négy előremeredő hegyével, teljesen kitakartan, kihívó daccal. Négyzetes hullámpapír kellős közepébe illeszkedik, a rongydarab köréje szelődül. Az oldalsó csíkoknak nincs is visszafogó funkciójuk, mint ahogy korábban, az *Ív* esetében még volt, a hullámpapír s a rongydarab szorosan rátapad az alsó felületre. A *küzdelem eldőlt, s plasztikailag is realizálódott a négy előrelépő tojásburokban, az anyag — tulajdonképpen az élet-kezdet — széria-lenyomatában.* A hullámpapír alatti és feletti részt 3—3 körforma tölti ki, talán az *Ikontranszparensre* való utalással, még a sík és gyűrű felületek is váltakoznak, mintha ez a 3—3 régről ismert alapszkéma kötné, kapcsolná az egész hullámpapírtáblát, az uniformizált jelegyűttest le, illetve fel, az eredetileg kékre festett vakramához.

Nehéz és kockázatos lenne ebből a képből a jövőt kiolvasni. Annyi bizonyos, vissza nincs út, Csáji Attila eddig is csak előre lépett. A *Fekete* vissza-visszaütaló jellege ellenére is elsősorban *felmutat*, a győzelmes újat és a kiharcolt bizonyosságot reprezentálja. A visszaütalás új értelmet kap, ha a központi motívummal összefüggésben tekintjük, amelynek ugyancsak van korábbi analógiája (*Fríz*), mégsem ez a döntő. Amit a sorozat legelső darabján nem sikerült megoldania, legalábbis eddig, azt itt sikerült végső formában rögzítenie. A különböző elemek birkózása és harca a vizuális-plasztikai érvényesülésért végül is ide fut ki, ebbe a komor, de végletekig kimért és tiszta kompozícióba. A központi motívumot tekinthetjük bátor kiállásnak, de semmi esetre sem üres gesztusnak, belőle még további vagy egészen új élet fakadhat. Művésznak lenni ma annyit jelent, mint újjászületni újra és újra s a megtalált-kiharcolt formát diadalra vinni. Higgyünk ebben Csáji Attila esetében is.