

hetnék a hitelesség pecsétjét. Ez ugyanis, műről lévén szó, mindenképpen fontosabb annál, hogy maga a mű végül is megélt anyagból született-e, vagy csupán írói fantázia, pontosabban képzeletbeli behelyezkedés segítségével. Alapjában véve pedig ugyanez vonatkozik magára az ilyenformán „fő témává” előlépett alkoholizmusra is, melynek tünetei, a már említett riasztó látomások és a kísértő szenvedéllyel folytatott küzdelem mozzanatai, színességük és helyenkénti szuggesztivitásuk ellenére sem különböznek lényegesen mindattól, amit erről tudunk — akár a hasonló tárgyú szépirodalmi alkotásokból, akár az idevágó szakirodalomból. Ezért támad Hajnóczy könyvét olvasva olyan benyomásunk, hogy az író, művének megírásához „pokolra szállt” ugyan, ám onnan végeredményben mégsem sikerült újat hoznia. Lényegében nem mást, csak amit vártunk.

Hajnóczy regénye végül is ezért nem több érdekesen, ügyesen megírt kis könyvnél. Ugyanezért tetszik úgy, jobb, jelentősebb mű született volna, ha a szerzőnek az általa választott formula fordítottjának alkalmazására nyílik lehetősége. Ha történetesen olyan mondanivaló birtokában kezdeti művét megírni, aminek elmondásához az alkoholizmus ürügy lehet mindössze. Jögcím a másról, többről való szóláshoz.

VARGA Zoltán

K É P Z Ó M Ű V É S Z E T

CSOPORTOK ÉS TÖREKVÉSEK

ÚJ MŰVÉSZETI GYAKORLAT JUGOSZLÁVIÁBAN 1969 ÉS 1978 KÖZÖTT¹

A hatvanas évek második felében a Jugoszlávia nagyobb művészeti központjaiban ténykedő hivatalos avantgarde jórészt még mindig a történeti élcsapat vívmányainak kenyerén él: Belgrádban a szürrealizmusból kinőtt Medijala, Zágrábban a konstruktivista hagyományt ápoló EXAT—51 valamint a Nove tendencije, Ljubljanában pedig az expreszszionizmusból eredő lírai absztrakció. Bármily haladást is jelentettek ezek a törekvések, a jugoszláv művészet összképéhez vagy akár a szocialista országok nagy részének művészeti eredményeihez viszonyítva, lényegében egy polgári vonásoktól sem mentes történeti utat tapostak tovább, eszméik tehát nem a régivel való szakítás jegyében, hanem a ko-

¹ A zágrábi Modern Művészetek Képtárában a múlt év végén megrendezett nagyszabású viszszekezdő tárlat alkalmából gazdagon illusztrált, bio- és bibliográfiai adatokkal ellátott könyvet rendeztek sajtó alá. Az új művészeti gyakorlat történetét a mozgalmat mindvégig kísérő művészettörténetesek, kritikusok és alkotók — Ješa Denegri, Davor Matičević, Marijan Susovski, Nena Baljković, Szombathy Bálint, Mirko Radojčić és Jasna Tijardović — elemző szövegeit világitják meg. Megemlíthető, hogy hazánkban ez ideig egyetlen már megszűnt vagy még létező művészeti irányzatot vagy mozgalmat sem dolgoztak fel hasonló alapossgal és körültekintéssel.

rábban megalapozott eszmék csiszolásával, tökéletesítésével alakultak ki. Hangsúlyozni sem szükséges, hogy ez, a hagyományból táplálkozó avantgarde nem tekintette magának a művészeti rendszer belső zavarainak vagy a művészet társadalmi étékelésének problémáit, sőt el sem jutott a polgári művészettől örökölt visszasságok és belső ellentmondások tudatosításáig. Bármily furcsán is hangzik, de való, hogy az akadémikus szellem még a leghaladóbb mozgásokra is ráaggatta gátló nehezékeit, ami többek között a kiállítói politikára, a művek értékelésére és osztályozására, az egész galériarendszerre volt hatással, s nem utolsósorban elodázta a művész helyének, helyzetének és szerepének tisztázását a mai társadalomban. Az olyanfajta nézetek például, amelyek a művészeti tevékenységet és létformát mintegy elvonatkoztatták a valóságtól, s ezzel egyidejűleg a művészi küldetés isteni eredete mellett törtek pácát, még ma is tartják magukat, olyan dogmákhoz és tévhitekhez ragaszkodva, melyektől társadalmunk az alkotás más területein már rég megszabadult. A fenti helyzetet valószínűleg az a háború utáni felismerés is tartósította, hogy a szocrealista művészet korántsem bizonyult alkalmasnak az emberi lét- és életérzés radikális transzponálására és teljes megismerésére; maradt tehát a történeti avantgarde egyetlen járhatónak ígérkező útja.

A Ljubljanában megalakult *OHO* nevű csoport alkotói gyakorlata azonban már 1966 táján előrejelezte, hogy művészetünkben egy merőben új művészet- és életértelmezés jutott érvényre, a később kialakult alkotói csoportosulások és egyéni kezdeményezések pedig egész frontot alakítottak ki, amely jobb híján az „új művészeti gyakorlat” elnevezést kapta a kissé doktrinér és nem hiteles konceptuális művészet meghatározás helyett. Mint bebizonyosodott, ezek a kezdeményezések egy meghatározott, nemzetközi méretekre is kiterjeszhető szellemi állapot befolyására jöttek létre; szinte párhuzamosan azokkal a külföldi eseményekkel, amelyek közvetlenül is a kérdéses művészeti irányzatok úttörőinek, elméleti megalapozóinak neveihez fűződtek, s amelyek kivétel nélkül egy sok vonásban hasonló társadalmi-politikai pillanatban pattantak ki.

Mondanom sem kell, milyen elmarasztaló és ledorongoló fogadtatásban részesültek az új eszmék terjesztői a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azokban a környezetekben, ahol mindaddig a polgári művészetfelfogás és az akadémikus szellem volt az uralkodó, hiszen az új művészeti gyakorlat már nem a hagyományból táplálkozott, hanem szembefordult vele, itt tehát nem a globális művészeti folyamat egy belső problémájáról, válságáról, hanem a régi és az új frontális és totális összeközöséséről volt szó. Az új művészeti gyakorlat első letéteményesei ugyanis egészében elvetették azokat a kifejezési és viselkedési normákat, melyeket a hagyományos művészettől örökölhettek volna, kezdve a művészeti anyagtól, a kiállítótermektől, a művészi státustól, munkájuk művészeti tevékenységként való verifikálásáig. Az alkotások témájává és

tárgyává maga a művészet, annak természete, fenomenológiája és meghatározása vált, az alkotás egészében véve is önreflexív irányt vett, ön-maga lehetőségeit és határait kutatta és tágította.

Az új művészeti gyakorlat elvetette a kifejezés mimetikus eszközeit, a film, a dia, a fénykép, a polaroid, a képmagnó, az írott beszéd intenzív alkalmazásával pedig eljutott a művészet kifejezési síkjának a jelen pillanatában egyedül lehetséges végső anyagtalanításáig, nem egy esetben magát a gondolatot, a tiszta eszmét nyilvánítva művészetté. Mivel az új művészeti gyakorlat Jugoszláviában kezdetben bizonyos késést mutatott a legfrissebb nemzetközi törekvésekkel szemben, az események is gyorsabban zajlottak, mint a múltban. Körülbelül tíz év leforgása alatt — a hetvenes évek elején a legintenzívebben — valamennyi új művészeti irányzat hosszabb-rövidebb időre nálunk is gyökeret vert, nem egy tartós értékkel járulva hozzá az egyetemes alkotói törekvésekhez. Az új kezdeményezések első gócpontjai azonban — Ljubljana kivételével — nem az akadémiákkal, gazdag művészi hagyománnyal rendelkező központokban, hanem a kultúrélet peremén — Szabadkán és Újvidéken — alakultak ki, megalapozói pedig legtöbbször nem is képzőművészek, hanem irodalmárok voltak, vagy olyan emberek, akik írók és képzőművészek is egy személyben, s akikre az akadémiai programok konzervativizmusa és a művészeti-oktatói intézmények áporodott hangulata nem lehetett hatással. Kétségtelen, hogy a belgrádi csoportosulások létrejöttét már bizonyos mesterséges, művészetpolitikai tényezők is befolyásolták; jellemző, hogy java részük az akadémiákról kikerült fiatalokból tevődött, akik gyakran az ígéretesebb karrier reményében máról holnapra hagyták ott a festőállványt. Legtöbben azonban a hagyományos művészet korlátolt és merev lehetőségei ellen lázadtak fel, amikor otthagyták az akadémiát.

Az események időrendi leírását az OHO csoporttal² kell kezdeni, hiszen egyes tagjainak tevékenysége már 1962-től követhető, a csoport megalakulásának éve viszont 1966. 1971-ig terjedő sokoldalú munkásságuk során az OHO tgjai érintettek a konceptuális művészet tágabb fogalmával meghatározható valamennyi időszerű kérdést, alkotásuk alapjellegzetességét azonban az optikai minimalizmusban és egyfajta transzcendentális konceptualizmusban ismerhetjük meg, ami egyedülálló érték a jugoszláv művészetben. Az OHO csoport művészete jellegzetesen urbanus művészet, mint ahogy az időszerű törekvések valamennyi korai képviselőjéé is az. Bár a csoport munkásságának és művészeti reflexióinak valamennyi eleme szétfeszíti a szlovén vizuális kultúra lehetőségeinek határait, a ljubljana-i grafikai iskola szemantizmusának és konzervatív percepció rendszerének alapjait pedig mindvégig tagadja, mégis egy jellegzetesen helyi művészeti hagyományra, nevezetesen a „reizmusra” támaszkodik.

² Az OHO csoportról szóló bővebb tájékoztatót lásd a folyóirat ez év márciusi számában.



Az új művészeti gyakorlat létfeltételeit biztosító konkrét vizuális költészet egy darabja — Csernik Attila (Bosch + Bosch csoport) alkotása

Míg a fiatal szlovén alkotók helyzete sajátágosan helyi körülményekből, a szlovén kultúra egyfajta befelé fordulásából és elzárkózásából következett, más volt a helyzet Szabadkán, ahová még azok a minimális művészeti információk sem juthattak el, amelyek az OHO számára Ausztria és Olaszország szomszédságában elérhetőek voltak. Szabadka mindig is erős művészeti központnak számított Vajdaságban, de művészeti iskola híján általában a vidékies polgári ízlés és a hatása alatt levő kiállítói politika diktálta a feltételeket, ami a század második felének rohamos fejlődését nemhogy követni nem, még megérteni sem igen tudta. Ebben a környezetben természetesen nem alakulhatott ki olyan alkotói közösség, amely azonnal az időszerű események sodrásába kerülhetett volna, mert minden jelentős esemény oly távoli és meghatározha-

atlan volt. A *Bosch + Bosch* képzőművészeti célkitűzésekkel lépett nyilvánosság elé, de már egyéves működése után, 1970-ben, a csoport egyes tagjai tudatosan elvetették a hagyományos metafizikai festészet fegyvertárát, merőben más művészeti kérdések felé fordultak, holott nem is tudtak azokról a jelentős eseményekről, amelyek nemzetközi téren lejátszódtak a művészetben. A szabadkai és a később hozzájuk csatlakozó újvidéki alkotók kultúránkban egyedülálló művészeti eszméket hintettek el; rövid öt-hat év alatt érintették az időszerű művészet valamennyi területét. Mivel működésük során egyetlen intézmény vagy szervezet sem segítette őket, valahogy mindig is a művészeti élet peremén maradtak, sőt a Jugoszláviában működő csoportokkal és egyénnel sem volt olyan jó kapcsolatuk, mint a kortárs magyar alkotókkal. A *Bosch + Bosch* csoport gazdag munkásságának szakszerű és aprólékos felmérése mindmáig várat magára, pedig egyes tagjai nemzetközi megbecsülést vívtak ki, és az új művészeti gyakorlat jelentős tényezőinek számítanak.

Újvidéken 1970-ben kezdte meg működését a főleg irodalmat hallgató fiatalokból verbuválódó *Kód* nevű csoport, amelynek művészeti opusát egyfajta konceptuális és lingvisztikai beütés határozta meg, szöveges leírásokra, ritkábban rajzos vagy fényképszerű ábrákra redukálva a művészet nyelvét. A csoport tagjai azonban foglalkoztak eljátszásokkal, jelenetekkel, költészettel és zenével is, míg az egy évvel később alakult és rövid életű csoport tagjainak tevékenysége jobbára a strukturalista nyelvészet, az információelmélet és a verbi-voko-vizuális kísérletek köre szerveződött. E két csoport mellett Újvidéken egyéni kezdeményezésekben sem volt hiány (Bogdanka Poznanović, Predrag Šidanin, Miša Živanović stb.), az Ifjúsági Tribün galériája pedig az új művészetek jelentős népszerűsítőjévé vált. Tartományunkban az új művészeti gyakorlat eszméi számos más területen ténykedő alkotó útját és világnézetét is befolyásolták; az új művészeti koncepció talán Jugoszlávia egyetlen pontján sem talált annyi követőre, mint éppen itt.

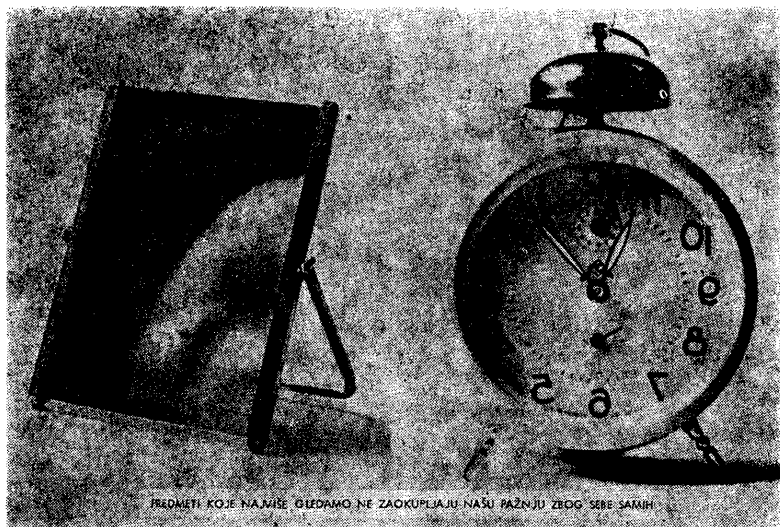
Ljubljanához, Szabadkához és Újvidékhez viszonyítva Belgrádban meglehetősen későn, 1971/72-ben jelentkeztek az új művészet első kifejezettebb szervezeti formái, életterre pedig az Egyetemista Kultúrközpont Képtára körül találtak. 1971-ben alakult meg a művészi eljárásokat szorgalmazó, show-makerekből szerveződött *A3* csoport, majd a *Generacija 71* nevű rövid életű csoportosulás, amely oly jelentős és markáns egyéniségeket adott, mint a body art művelőjeként fellépő Marina Abramović vagy a művészetszociológiai tanulmányairól ismert Raša Todosijević. Az 1975-ben létrejött *143* csoport nyelvészeti orientációja már azt jelezte, hogy elültek a hagyományos művészettel való összetűzés hullámai, lejárt a nagy felfedezések korszaka. Kutatásaik központjába ily módon az eszme és az anyag artikulációjának végsőkéig leredukált formája került, munkásságuk pedig egészében véve az időszerű művészetről alkotott visszapillantó vizsgálgatásokra, reflexiókra épült. Az egyéni teljesítmé-

nyek közül Vladan Radovanović zenei és verbi-voko-vizuális kísérletei, valamint a valamikor hard edge-vásznairól ismert Damnjan viselkedés-művészeti megvalósításai emelhetők ki.

A külfölddel szoros kapcsolatokat fenntartó és visszahatásokat is gyorsan befogadó zágrábi környezet inkább konstruktivista törekvései révén volt ismert, hiszen a mai művészet álláspontjaihoz közelebb álló *Gorgona* haladó eszméi ellenére sem tudott kilépni egy szűk szellemi kör határaiból. S míg az új törekvések Belgrádban kevés kivétellel a galériák zárt teréhez kapcsolódtak, az új művészet zágrábi szószólói szinte kivétel nélkül az utcára, az emberek közé, a valóságos életterbe helyezték működésüket. Erről nevezetes Braco Dimitrijević és Goran Trbuljak, a konceptualista művészetszemlélet két nemzetközileg is elismert szóvivője, akik korai, 1969-es akcióikat *Grupa Penzioner Tihomir Simićić*³ néven mutatták be. Az 1972-ben létrejött TOK nevű csoport bizonyos értelemben a Nove tendencije szellemét fejlesztette tovább, s főleg utcai akciókat és esztétikai intervenciókat szervezett a városi környezetben. Az 1975-ben indult *Hat szerző csoportja* a TOK megkezdte utat folytatja, azzal, hogy a városi környezetet részleteiben, szociális tagolódásában, nem pedig globális egységként értelmezi. Lényegében az utcához kapcsolódik az Ida Biard vezette *French Window (Francia Ablak)* nevű galéria és a gyorsan megszűnt *Lakók galériájának* működése is. Nem hallgatható el, hogy az új művészeti eszmék támogatója Zágrádban is az Egyetemista Kulturközpont volt, mellette azonban jelentős szerepet vállalt a Modern Művészetek Képtára fiatal szakembereivel.

A felsorolt csoportokon és egyéneken kívül számos kevésbé jelentős vagy csak részleteiben érdekes kezdeményezés is létezett, (néhányról) pedig alig maradt fenn hiteles adat vagy dokumentum. A valamikori vezető csoportok megszűntek működni, s legmarkánsabb tagjaik egyéni kutatásaira redukálódtak. Ilyen például az OHO maradványának nevezhető žemspasi kommuna Szlovéniában; Vladimir Gudac és Sanja Iveković a valamikori zágrábi körből; Marina Abramović, Raša Todorosić vagy Damnjan Belgrádból; Ladik Katalin és Szombathy Bálint a valamikori Bosch + Bosch-ból. Néhány alkotó külföldön folytatta pályafutását (Braco Dimitrijević, Marina Abramović, Gergely Urkom), de olyanok is voltak, akik szakítottak a művészeti tevékenységgel vagy magát az életet nyilvánították művészeti jelenségnek. Az új művészeti gyakorlat korántsem ért véget, pályája nem zárult le, csupán egy kontemplatív vagy kis túlzással bizonyítónak nevezhető fázisba került, forradalmi funkciói kötöttebbek lettek, és az újítások, felfedezések öröme az össze-

³ Egyik utcai akciójuk során Dimitrijević és Trbuljak gittbevonatot helyezett el egy kapukilincsen. Amikor egy véletlen járókelő — Tihomir Simićić zágrábi nyugdíjas — kezét a kilincsre tette, Dimitrijević megkérte, hogy vállalja az így keletkezett mű, vagyis a kézlenyomat szerzőségét. Tihomir Simićić a kérésnek eleget tett. Később Dimitrijević és Trbuljak arra kérték az idős embert, hogy engedélyezze vezeték- és személynevének művészi célokra való alkalmazását. A két tagból álló csoport így kapta a *Grupa Penzioner Tihomir Simićić (Tihomir Simićić nyugdíjas csoport)* nevet.



A legtöbbször látott tárgyak nem önmagukért hívják fel magukra a figyelmünket — A3-as méretű fekete-fehér fénykép Vladimir Gudac (TOK csoport) 1977-es mappájából

gezés szükségességének és felelősségteljes vállalásának tudatosítása váltotta fel.

A jugoszláviai új művészeti gyakorlat természetét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy csak részben azonosítható a Joseph Kosuth vagy az *Art Language* csoport által megalapozott konceptuális művészet „filozófián inneni” elveivel és tautologikus természetével. Konceptuális törekvések a szó szoros értelmében csak egy helyütt, az újvidéki Kód csoportnál jelentkeztek kifejezettebben. Talán nem is véletlenül, hiszen ennek az alkotói közösségnek a tagjai fordították le és rendezték sajtó alá első ízben a konceptualizmus filozófiai ábécéinek nevezhető Kosuth-, LeWitt- és Millet-szövegeket⁴. A konceptuális művészet tágabb körébe sorolható és stratégiaileg vele azonosítható ökológiai művészet, land art, body art, earth art, arte povera, behaviour art, process art stb. azonban annál több helyi követőre és kutatóra talált már azokban a korai években is, amikor ezekről az irányzatokról olvasni még nemigen, esetleg csak hallani lehetett (kellő információk híján például a land art — föld művészet — egyes körökben a tájkorrekció elnevezést kapta).

El kell mondani, hogy az úttörők kezdetben egymásról nem tudva tevékenykedtek. Dimitrijević és Trbuljak például nem tudtak sokáig az

⁴ Polja, Újvidék, 1972/156. szám.

OHO-ról, mint ahogy a Bosch + Bosch sem tudott az OHO-ról és a zágrábiakról, sőt egészen 1972-ig az újvidéki Kód-ról sem. Az országos szintű művészeti információcsere körülbelül 1972/73-ban indult meg, amikor már egyik-másik sajtótermékben napvilágot láttak az első tájékoztatók, beszámolók és kritikák, s egyre több olyan kiállítást és találkozót szerveztek, melyeken az új művészet képviselőinek nagy része is jelen lehetett.

Az új művészeti eszmék feltörésének előfeltételét Ješa Denegri művészettörténész mindenekelőtt a verbi-voko-vizuális kísérletek termékenyítő hatásában látja, pontosabban, hogy a konkrét vizuális költészet volt az első olyan művészeti modell, amely szakított a nyelvi kinyilatkoztatás metafizikai jellegével, és az alkotók figyelmét a nyelvre, elemeinek természetére irányította. A hatvanas évek végén tért hódító konkrét vizuális költészet viszont nem az akadémiákon tanuló fiatalok, hanem az irodalommal vagy az irodalommal és képzőművészettel egyszerre foglalkozó ifjú alkotók művészetszemléletét befolyásolta leginkább. Az utóbbiak — a szabadkaiak és az újvidékiek — helyzetét tehát eleve megkönnyítette, hogy a verbi-voko-vizuális költészet természetének megismerése által szinte azonnal átállhattak a vizuális művészet legújabb területeire, szemben azokkal a belgrádi és zágrábi alkotókkal, akiknek el kellett verniök a hagyományos művészetről kialakított teljes képet, az akadémiai tananyagot, sőt magát az iskolát is.

A baloldali eszmékkel áthatott konceptuális művészet szabadabb értelmezéséből következő *új művészeti gyakorlat* művészetünk fejlődésének logikus következménye, mert elsősorban azokat a haladó, dinamikus mozgásokat és változásokat tükrözi, amelyek társadalmunk egészére is jellemzőek. Ebben az esetben tehát az új művészeti eszmék kisarjadását egy konkrét társadalmi gyakorlat határozta meg, funkciója pedig sem politikai, sem ideológiai vonatkozásban nem azonosítható a nyugati konceptuális gondolkodáshoz korábban fűzött, ma már szertefoszlott forrongások társadalmi-politikai indítékaival. A forradalmi mozzanatokat elsősorban a művészi hatékonyság átértékelésében, egészében véve pedig az alkotói gyakorlat demisztifikálásában, önelemző magatartásában és a valósághoz való kritikus viszonyulásban — vagyis a művészeti munkálkodás társadalmasításában és elkötelezettségében — határozhatjuk meg. Az új művészeti gyakorlat kezdettől fogva bírálta és mellőzte az elavult értékrendszeren alapuló polgári művészet megjelenési formáit, stratégiáját és szervezeti struktúráját. Az új művészet kerülte a zárt és elitista kiállítótermek korlátozott kereteit, működési helyétül pedig a természetet, a városi környezetet, a reális emberi életteret jelölte ki, vagyis kereste a kapcsolatot a tömegekkel. A művészeti akciók és eljátszások pedig a mindaddig passzív és tanácstalan nézőt aktív részvevővé tették, ezzel is hangsúlyozva, hogy a művész kiemelt szerepköre valójában egy olyan álmagatartáson alapul, amely a polgári művészetfilozófia hatására ma-

radt fenn a mai, gyökeresen megváltozott körülmények között. Nem egy fiatal alkotó tiltakozott személyének művésszé, alkotói munkájának művészetté való kikiáltása ellen. Mások viszont a művészeti tevékenységet magával az étellel, a mindennapi tevékenységgel és viselkedéssel egyenlítették ki. Azt hiszem, nem tévedek, ha az új művészeti gyakorlatot végül is az étellel azonosítható magatartási formaként határozom meg.

SZOMBATHY Bálint

Z E N E

EGY SIKERKONCERT

A PRO MUSICA SZABADKAI ÉS BELGRÁDI HANGVERSENYE

Szinte közhelyként hat megállapítani, hogy Szabadka bővelkedik zenei eseményekben, annyian és olyan sokszor leírták már — és legtöbbször igazuk is volt. Mert nem fulladt el a dal, a muzsika azóta, hogy — több mint 110 évvel ezelőtt — zeneiskola alapítását határozták el a régenvolt városatyák. Akkor, 1968-ban indult el Szabadka a zenei városiasodás, a muzsika határokat nem ismerő világa felé. Azóta, ami a zenével kapcsolatosan Szabadkán történik, valamilyen formában összefüggésbe hozható a zeneiskolával: vagy belőle nőtt ki, vagy más vonatkozásban kapcsolódik hozzá.

Ebben az idényben ünnepelte tízéves jubileumát a város legkiválóbb zenei együttese, a Pro Musica Kamarakórus. A zeneiskola centenáriuma alakították — alkalmi társulásként — az iskola egykori tanulói (azóta pedagógusok, hivatásos muzsikusok), akkori tanárai, növendékei.

Az ünnep elmúltával azután — az együtt töltött órák, napok szép emlékével gazdagabban — ki-ki visszatért mindennapi munkájához. Azaz nem mindannyian: egy kis csoport számára ez az alkalmi kórus új távlatokat nyitott, felébresztette a talán szunnyadó, talán tudatos, de meg nem fogalmazott éneklési kedvet.

Annak ellenére, hogy a kórus Égető Gabriella irányításával — aki a megalakítás óta áll az együttes élén — a kórusirodalom minden korszakát végigénekelte, a közelmúlt, sőt korunk zeneszerzőinek alkotásaiból is szakított egy-egy csokorra valót, a csúcsra (legalábbis eddigi művészi produkcióinak csúcsára) a barokk zene nagyjai: Bach, Vivaldi, Buxtehude alkotásai révén jutott.

Az elmúlt négy év néhány nagyszerű hangversenye (Bach h-moll miséjének és Máté-passiójának néhány tétele, majd a Magnificat, közben az