



MÁMI KORPUSSZAL | 1992 | TUS, PAPIR | 700x550 MM

92-IX

## PLUGOR MAGOR A rajz mint létlelet

A Plugor Sándorról szóló tanulmányok átfogóan méltatják festői felületeinek eleganciáját, a piktúrájában keresetlenül, mégis arányosan rendezett formavilágát, annak rajzos jellegzetességeit és életművének jelentőségét a 20. század második felének erdélyi környezetében. Különösen grafikai munkáinak mesterszerű eljárásait. Az elemzésekből kivétel az a képzőművészeti konzekvencia, hogy egy rendhagyó életművel szembesülünk, a laudációkban mégis kimondatlanul marad az a kérdés, hogy a technikával összhangban áll-e a tartalom? Vajon csak egy behatárolt, provinciális szintéren releváns Plugor Sándor életműve vagy a művészet tágabb összefüggéseiben is az? Hasonlással élve: a képi világ nem csupán egy olyan Odüsszeust ábrázol-e, aki képes lett volna a trójai túlerővel szembeszállni, ám fegyvereinek csörgése idő előtt lelepleződik, és ezzel elmarad a történet eposzi jelentősége. Korlátolt marad az erőfeszítés, Trója mindennapjai továbbpörögnek, nincs egyetemes és megőrzésre érdemes kifejtés, csak akkor és ott kieszközölt magyarázat.

Ha általánosabban fogalmazunk, a kérdés úgy módosul, hogy vajon lehetséges-e a 20. század második felének erdélyi teljesítményével érvényesen – és valós időben – reagálni a művészeti áramlatokra? Vagy ez erőn felüli küldetés marad? A kérdést pontosan kell feltennünk, mert néhány egyébként is nehezen megragadható összetevő tovább nehezíti az értelmezését. Mindjárt az első olyan vonatkozás, amely felett hajlamosak vagyunk átsiklani az, hogy miben áll a részleges provinciális érvény? Lehetséges-e egy elszigetelt területen (Csíkmindszenten, Zsögödön vagy Kökösbén) központi kérdéseket vizsgálni, ábrázolni? Kellő távlat birtokában, ma már pontosabban láthatjuk, hogy ez a szempont önmagában nem meghatározó, hiszen Cézanne-nak és társainak a célja éppen a kivonulás. A modern piktúra főbb eredményei egy provinciális fordulatban fellelhető törekvésből fakadtak. Azonban egyáltalán nem mindegy, hogy honnan érkezünk a végekhez: elszigetelten mindvégig ott voltunk, vagy a központi törekvések ismeretében (és minden járulékos előzményével) választottunk alkotói színteret. A lényeg a döntés megalapozottsága, kiérlelt és elementáris igénye. Cézanne (és társai<sup>1</sup>) radikális fordulattal újították meg az addigi piktúrát: az elődeik művészeti (és tudományos) paradigmájának esszenciája az embernek és környezetének a megismeréséből származtatott leírható valóság volt, és ennek megfeleltetve az ábrázolt tartalom közvetítése. A görög gondolkodás felől értelmezve, a fénybe emelt (láttatott és megismert) valóság a leírás és ábrázolás folyamatában az ember jelenvalótlétét, boldog otthonosságát teremtette meg és szolgálta. Ahogy Heidegger Arisztotelész meghatározása szerint kiemeli, a tudás az igazság láttatása (apophainesthai peri tés alétheias). A tudás mint szemlélet univerzális törvényekben és átfogó szimbólumokban, egyetemes metaforákban közvetíthető. Ennél a mozzanatnál érhető tetten a kiérlelt és elementáris festői felismerés: Cézanne radikálisan megújította (még pontosabban:

<sup>1</sup> Cézanne a múlt század végi alkotók közül talán a legkifejezőbb, nála mutatkozik meg minden szélsőség nélkül mégis hangsúlyosan a fény és szín, illetve a forma és felület megújuló szerepe.

eredeténél megragadta) ezt a görög gondolkodásig visszavezethető elvet, amikor azt a felismerést ábrázolja, hogy a fénybe állítást követő feltárás és megismerés helyett már magában a fényben benne lét is lehetőség az ember boldogságára. A fényt szemlélni, a fényben tartózkodni önmagában teremtő léttapasztalat: a fényben megmutatkozás esemény, a festészet önmagában is boldogság. A festői ábrázolás maga irányítja a nyalábokat a tárgyra, arcokra, teremtő játékkal hozza létre a valóságot. Formai értelemben ez mindig így volt, csak hogy a hagyomány ezt Platón nyomán a jelenségek másolatának tekintette. Cézanne-nál azonban a puszta forma helyett a fény mutatkozik meg, az ábrázoltak festői fenoménként újulnak meg azzal, hogy a kitapintható és a nem kitapintható vulgáris kettőse helyére Cézanne a kizárólag szemlélhető – fenoménként megjelenő – fényt vette az ecsetjére: nem a Sainte-Victoire hegyet festette meg, hanem a Sainte-Victoire ideáját. Ehhez nyújtott Provence vagy Nagybánya leíró alkalmat: az áradó fényben úszó lét, a maga tökéletességében kifejezte a lét tartalmait, kifejezte a pillanat tulajdonképpeni boldogságát. Ez jelent meg Csontváry álmában Napútként, ezt emelte ki esztétikájában József Attila a műalkotás ismérveként: napfogyatkozásként a műalkotás el kell fedje a valóság érzéki jelenségeit, a maga fenoménjével kell láttatnia önmagát. A helyszín helyett tehát a választás, a teoretikus döntés és a tisztásra jutás igénye a döntő, és a természeti jelenségek ábrázolására egyébként is a legalkalmasabb pozíció a provincia.<sup>2</sup> A világégi helyszínek problémája úgy tűnik, sokkal inkább az, hogy a provinciális alkotónak alig akadnak tanúi, elillannak hírvivői. Ekhó közönye leteríti őket.

A fény származtatott jelentősége ebben az összefüggésben az, hogy korpuszukuláris jelenség: légies korpusz maga is, de emellett a testeken való tükröződése, a játéka, hajlása és törése a megmutatkozás alapvető feltétele. A Cézanne által fölmutatott – nevezük most így – elragadtatott képzőművészet ezzel összefüggően a festészetet egy másik kötegbe is összevonja: a piktúra és az ábrázoló művészet a test szeretetének nagy elbeszélése. A képzőművészet elsődlegesen a test oldaláról ábrázol (miközben emiatt nem véti el a lelki tartalmakat sem), témáit mintegy testi vonatkozásaik szerint járja be. A festészet mindennél hangsúlyosabban, elementárisan a korpusz aspektusait jeleníti meg. E sajátosságra Schelling figyelt fel: részben még kiforratlan esztétikai kategóriáiban a festészet műfajait a transzcendentális cél érdekében a szerint sorolta be, hogy egy kép milyen testeket ábrázol, majd rendszerének logikája nyomán az emberi arcot és a teológiai tárgyú ábrázolást magasabb rendűnek ítélte, mint az antropomorf elemeket nélküli csendéleteket, tájképeket. Ezt a megoldást Heidegger emelte tényleges rendszerbe –

ezzel mintegy Schelling megközelítését kiszélesítve – amikor Van Gogh parasztcipőinek példáján a létfeltárás mozzanatát olyan emlékezetesen mutatta be: az elhasznált lábbelik tárgyként is eminens tanúi egy sorsnak, feltárják az azokat viselő ember csaknem valamennyi gondját. Plugor Sándor munkásságának éppen ez a legsajátosabb jegye: a testek szinte szakrális szeretetének

<sup>2</sup> Ez a fordulat, a fény és a Napút elragadtatott ábrázolása azonban a 20. század modern felismeréseit követően szerte-foszlak: a fény csak a látható világ jelenségeinek leírására alkalmas. Az asztrofizika Cézanne halálával csaknem egy időben, 1906 októberében bejelenti Poincaré sejtését a nem látható anyagról. Ebből viszont következik, ha az impresszionizmus valamiért késlekedik, talán egyáltalán nem is lett volna.

ábrázolása; mégpedig a szeretet tulajdonképpeni lehetőségének értelme szerint, ezért a korpuszokat nem egy idealizált világban és a boldogsággal szembesítve jeleníti meg, hanem a fáradtság, az ember vállára nehezedő súly vagy a krisztusi szenvedés és a getszemáni magány fojtogató pillanatai között. Lovai alig lehetséges, inaszakadtáig kicsavarodott helyzetben nyerítik fájdalmukat és a test megaláztatottságát a kizsákmányolt, szeretetet nélküli alárendeltség függelme szerint. Máskor azonban vágára kapnak, a szabad ég alá kirohannak, és a fiataltság ösztönző szellemét hordják magukon. A test fenoménként az idő tanúja (akár egy elhasználódó cipő): testünk révén érkezünk a létbe, vágyainkon keresztül teljesedhetnek ki lét-aspektusai, majd a zörgő, őszi levelek mintájára száránál szakadva a test is földre hull.

A lét természeti rendjét közvetítő szimbólumrendszer jelentőségét a közelmúltban Olga Tokarczuk hangsúlyozta, amikor a Nobel-díj átvételekor beszédében hangot adott a modernitással szemben érzett félelmeinek. Miközben az emlékezet és a kulturális folytonosság változásairól, illetve a fikció és realizmus, valamint a „negyedik személyű” érzékenyebb narrátor esélyeiről szólt, Tokarczuk egy széthullóban lévő világ jeleire is figyelmeztetett. Nem csak olyan korábról ismert morális problémákat világított meg, mint az önzés, a mohóság és ennek összeadódó környezeti következményei, hanem azzal is szembesített, hogy a képzelet és ítélőképesség használatára való restség, az esztétikai létezésre való képtelenség, miként az ezekig eljuttató gondolati erőfeszítés hiánya látszik eluralkodni rajtunk. Személyeskedő szólisták hangzavaraként – a dialógus formáinak feladásával – a modernitás elbizonytalanít és idegenné tesz bennünket, noha a világot mi nevezük meg, mi értelmezzük és gondozzuk, így a restségünk nemcsak egy rossz irányba megengedett lépés, hanem egyúttal mulasztás és a jótól való távolodás. Az univerzalizásra, szimbólumokra, a művészetekre vonatkozó süketségünk elriaszt az érzékenységtől és az empátiától: zombik módjára kívül kerültünk a tényleges létezésen. Küszöbön áll a rejtjelezett kozmosz, a mese és a fikció szerepének elvesztése: ha a világ szavakból áll, különösen jelentős, hogy mit állítunk róla. Ugyanakkor amit nem mondunk ki, azt el is veszítjük, a nyelv, a metaforák, a mítoszok és történetek hiányát szenvedjük el: a világot és a kozmoszt a tehetetlenség testamentumaként írják le a szövegeink. Ahogy ő fogalmaz, egy megújuló hagyományra, egy negyedik személyű érzékeny narrátor (Czuty narrator) történeteire/rajzaira lenne szükség.



Amit Tokarczuk a 2019-es Nobel-díjátadón elmondott, azt Heidegger – más megközelítésből – csaknem száz évvel korábban a *Lét és idő*ben leírta. A lét értelmére vonatkozó kérdés kidolgozása során a vizsgálat módszerére mint kulcsmozzanatra hívta fel a figyelmet: ennek a módszernek a fenomenológiának kell lennie (phainomenon, phainó – fénybe állítani, napfényre hozni). A fenomén így mindaz, amit az önmagán megmutatóként szemlélhetünk, és amit legtöbbször egyszerűen a létezőkkel azonosítunk. A fenomének valójában mégsem figyelhetők meg ilyen közvetlenül, mert a dolgok és a létezők gyakran valamilyennek ugyan látszanak, de ez nem mindig azonos a látszat forrásával. A látszattól továbbá meg kell különböztetnünk a jelenségeket: a rejtőzködők, meg nem mutatók maguk elé vont díszleteit. Ráadásul különféleképpen lehetnek a jelenségek elfedettek: fennáll esetenként szándékos torzításuk is. Heidegger ilyenként beszél a betemetett fenoménekéről, mint gyakori és veszélyes jelenségekről, amelyek makacsul ragaszkodnak hamis díszleteikhez. Tehát a szemléletnek ez a többszörös fenomenológiai rétegzettsége nehézséget jelent a tisztánlátás szempontjából. Azt azonban nem lehet nem észrevennünk, hogy a lét értelmére vonatkozó kérdés, és annak fenomenológiai módszertana mennyire szemléleti (ha úgy tetszik festői – és Cézanne eljárásához hasonló) struktúrában bontakozik ki Heideggernél!<sup>3</sup> Összességében a fenomenológia azt jelenti: önmagából láttatni azt, ami megmutatja magát, vagyis a gondolkodó feladata magukhoz a dolgokhoz visszatérni, eredetük szerint szemlélni őket. Az eredetről beszél Tokarczuk is, amikor a rejtjelezett kozmosz, a metaforák és szimbólumok érvényét keresi féltő

<sup>3</sup> A *Lét és idő* 1927-es megjelenésekor Heidegger még nem foglalkozott behatóbban Cézanne-nal. Később, 1958-ban el is zárándokolt Aix-en-Provence-ba Cézanne életét és munkáit alaposabban tanulmányozni. Ez a nagyfokú hasonlóság Cézanne-nal azt is fölveti, hogy Heidegger talán mégsem annyira „modern”, inkább következetes, módszeres. Vagy ahogy a 2019-es magyar kiadás (Martin HEIDEGGER, *Lét és idő* [Budapest: Osiris, 2019]) említi: az előzményei radikális szintézise.

<sup>4</sup> Az aktualitást Baudelaire érzékenyen ragadta meg, amikor a műalkotást egyszerre aktuálisnak és egyszerre öröknek határozta meg [ezzel kijelölve az aktuális célját és terjedelmét]. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (Charles BAUDELAIRE: *La modernité*, 1863)

<sup>5</sup> Plugor Sándor mint számára fontosakkal, Kierkegaard és Heidegger gondolataival csak az 1990-es évek elején ismerkedett meg behatóbban, Szalay Lajos rajzai után ez a tapasztalat is megerősítette addigi eljárásaiban.

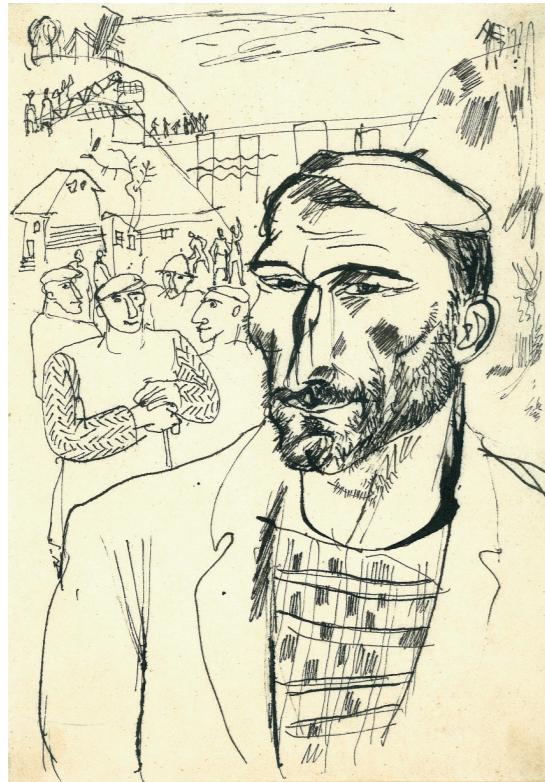
gondoskodással. Egyben ez a hermeneutikai alaphelyzet az, ahova a negyedik személyű, érzékenyebb elbeszélő pozicionálható: a dolgokat e szerint szükséges újraértelmezni, a maguk megmutatkozásában felismerni.

Ezzel összefüggően a most kiállítandó Plugor-rajzok legpontosabb leírása (egyben jelentősége és aktualitása<sup>4</sup>) ugyancsak Heideggernek a lét értelmére vonatkozó fenomenológiai módszere szerint értelmezhető. Míg Cézanne-nál a fényben megmutató jelenség emlékeztetett a *Lét és idő* nagy módszertani struktúrájára, és fordítva, mintha a heideggeri fenomén fogalmáról először Cézanne Mont Sainte-Victoire-ábrázolásai jutnának eszünkbe: Heidegger és Cézanne ugyanúgy fenoménekben (fénybe állítva) gondolkodtak a létről. Viszont Plugor Sándor munkái kapcsán a jelenvalólét időbeliségének elgondolásában mutatkozik meg a párhuzam<sup>5</sup>, különösen a halálhoz

viszonyuló tulajdonképpeni lét egzisztenciális kivetülésének szerkezetében idézi. Rajzai Heidegger jelenvalólétről alkotott legfontosabb gondolatainak közvetlen képi rokonai. A jelenvalólét egészének analízise lehetőség létként mindig csak a halálhoz viszonyulása révén értelmezhető, tehát előre kell szaladnunk a halálig, hogy a jelenvalólét egzisztenciális lehetőségét és szabadságát kiteljesíthessük, illetve leírassuk és ábrázolhassuk. Ezt az előreszaladó halálhoz viszonyuló létet rajzolta, ábrázolta Plugor Sándor már az 1950-es évek végén, tizenéves korában. Koraérettségét, szinte gyermekként kiteljesedett empátiáját (Heideggernél lelkiismerettel bírni akarását) életének azzal az eseménysorával indokolhatjuk, amivel a jelenvalólét létének egész temporalitását felismerte édesapja tragikus sorában, és a háborús fogságból való hazaérkezésében. Az ötvenöt éves, súlyosan legyengült apa a hétéves kisgyermek számára segítségre szoruló aggastyánként mutatkozott. Furcsa érzések kavargtak a lelkében, amikor a falu utcáján először megpillantotta. A jelenvalólét létének értelmezése korántsem csak egy tenni-való, hiszen állandó, véget nem érő kihívás és létfeladat. Még kevésbé egyszerűsíthető az ábrázolása. Egy kitüntetett individuáció szükségszerűségének és lehetőségének állandó újragondolása mellett az egyes ember halálig történő előrefutását, a halál elővételezését jelenti: az előrefutás ebben az összefüggésben az a paradox erőfeszítés, hogy a halálra gondolással mintegy előidézük elhunyasunkat. Mindennek fenomenológiai értelme, hogy a halálhoz viszonyulás a jelenvalólétet a saját lehetőségéhez viszonyuló létté teszi: a halállal foglalkozó ember végső soron az életének tapasztalataival szembesül, előrefutása tisztítja meg a feleslegestől, a fecsegőtől, és a halált elrejtő mindennapitól – a halálnál kutatva mintegy éppen az élet értelmét találja meg. Az előrefutással a jelenvalólét léte az, ami megmutatkozik, és ebben gyökerezik az a törekvés és gond, amely a jelenvalólétet kiemeli saját létének elmulasztásából. Ez a többlet azonban nem a valóságot színezi ki vagy teszi valahogyan tartalmasabbá, hanem az előrefutás teszi hozzáférhetővé a halálhoz viszonyuló létet, mint önmagát megértő tulajdonképpeni létet. A halál a jelenvalólét legsajátabb lehetősége: sajátossága szerint vonatkozás nélküli, tehát nem valami megvalósítandó tett szükségessége körvonalázódik ebben a lehetőségben, hanem a lelkiismeret mutatkozik meg általa. A lelkiismerettel bírni akarás teszi lehetővé, hogy a jelenvalólét tulajdonképpeni egész-létté váljék, mentes maradjon az akárkitől, a céltalan mindennapiságtól, és ebben a diszpozícióban szabadságra ad lehetőséget: a jelenvalólét akkor lesz önmaga, ha mint valamiről gondoskodó és valakit gondozó létének lehetőségét felismeri. A halálig előrefutás lehetősége, a halállal való foglalkozás pontosan az



a középponti kérdés, amely Plugor Sándor rajzaira jellemző: a halálig előreszaladó lélek önvizsgálata és a tulajdonképpeni lét lehetősége szerinti ábrázolás fénylik fel rajzain: grafikáin mindannyiunk öregségének fenoménje mutatkozik meg.<sup>6</sup> Hétköznapi fordulattal: amit Plugor Sándor rajzain látunk, az mindannyiunkkal éppen most történik. Ezzel meg is válaszoltuk korábbi kérdésünket, hiszen nem lehet valami aktuálisabb, mint önmaga legsürgetőbb lehetősége: létünket legsajátabb lenni tudásként megélni. Munkáinak néhány sajátossága ugyancsak arról tanúskodik, hogy Plugor Sándor ábrázolásai lényegi kapcsolódásai szerint ennek a gondnak (a jelenvaló lét időbeliségének, a halálig előreszaladó lélek-



<sup>6</sup> A modernitást követően módosul a fenomén és a jelenvalólét létének bemutatása: a fényből kilépve és a provinciát elhagyva, a gondot átírva a mozdulat és az ötlet aspektusa uralja a figyelmet, lényegük a bizonytalanság. A test szerepének helyét, ahogy Francis Bacon fölmutatja, a test démoni szerepe veszi át. A testben való lét nem a boldogság vagy az üdvözülés lehetséges tulajdonképpeni helyszíne. A betemetett jelenség-corporus démonok kezeiben tartózkodik.

nek és a lelkiismerettel bírni akarásnak) a diszpozíciói, különböző aspektusai. Amikor Plugor Sándor a marosvásárhelyi képzőművészeti középiskola utolsó két évfolyamát megkezdi, már tetten érhető nála az előrelépés, amely a tudatosan alkotó művész belső meggyőződése szerint alakul, önállóan kezd dolgozni, a tananyag fölötti rendszerezés lehetősége és a hivatás egésze kezdi foglalkoztatni: körvonalazódó céljai már messzire vezetnek. 1957-től személyesen alakított programmal kezdi rajzolni – különösen a félévi és nyári szünidők otthontartózkodásai során – a közvetlenül megmutakozó kököszi szülői házat és a falu lakóit. Mindenekelőtt idősödő szüleit ábrázolja (amikor az Öregek sorozata készül, édesapja már hetvenéves), de ezzel együtt a betérő rokonok, szomszédok beszélgetései alatt kialakuló jellemző élethelyzeteket is rögzíti. Miről szóltak ezek a rövidebb otthoni pillanatképek, rokon látogatások? Döntően a háború(k) eseményeinek rezignált felidézései, az elmélyült és a valós történeti tényektől elrugaszzkodó remények egypercesei (ugyancsak a halál és az elhunytak kérdésköre ez, de nem annyira egy-egy katona, sokkal inkább az erdélyi tragikus sors felől), aminek a napi mezei teendők, tehát a kalendáriumi szükségletek adtak keretet. A főiskola éve alatt hasznosítja kiváló tanárai esztétikai elveit, szakmai fortélyait, de önálló ábrázolási lehetőségek szerint rögzíti élettapasztalait

és a művészeti hagyomány közvetíthető eredményeit is. A kököszi rajzok sorozatát egészen 1963-ig folytatva több száz vázlatot készít, melyek sikerültebb darabjai első saját, immár teljes értékű alkotásai. Ezek a grafikák lesznek később – több mint tíz éven keresztül visszatérően lapozta őket Szilágyi Domokos – ihletői az *Öregek* könyvének. Rajzait osztatlan elismerés övezi, mégsem kap meghívást a pályáját kezdő fiatal művész: a főiskola nem emeli vissza magához, a fontos ajtók zárva maradnak<sup>7</sup>. Az önálló útkeresésnek hátrányai is vannak.

A munkafolyamathoz azonban egy váratlan, mégis döntő megerősítést nyer. Ez fölötté áll az akadémiai útmutatások élményanyagának is: az 1956-os pesti szabadságharc bebörtönzött kolozsvári szimpatizánsai közül 1960-ban szabadulnak az első elítéltek. A meghurcolt egyetemisták sorában volt a két képzőművész kolléga is, Páll Lajos és Tirnován Vid. A szobrász Tirnován térhet haza hamarabb (Páll Lajos csak mintegy két évvel később). Az egyetemi hallgatók kis csoportjai óvatos találkozókon egy-egy biztonságosabb helyen gyűltek össze. Ezekon a találkozókon részben a magyar kulturális lehetőségek, részben a művészet átfogóbb alkotói kérdései kerültek szóba. Egy alkalommal a szatmári színésznő Tarnói Emília – Tirnován nővére – könyvtárunkban megmutatta Szalay Lajos *Hatvan rajzát* Miklóssy Mária-nak, Plugor Sándor későbbi feleségének. A Püski Sándor által gondozott kötet a Bolyai Akadémia többi kiadványához hasonlóan a kiadó hangsúlyos magyarországi kulturális szerepe miatt indexen szerepelt, ezért kölcsönzése, olvasása szankciókat vonhatott maga után. Miklóssy Mária azonnal felismerte a kis könyv jelentőségét és lehetséges párhuzamait Plugor Sándor rajzaihoz, majd kikönyörögte, hogy Tarnói Emília a szülei engedélyével két hétre, illetve újabb rábeszélések után két hónapra kölcsönözze, noha titokban nem is magának igényelte, hanem Plugor Sándornak akarta megmutatni, hiszen a könyv grafikáinak a világa megerősítése volt annak a rajzi programnak, amivel a kököszi öregek világát reprezentálta. Amikor Plugor Sándor a könyvvel találkozott (húszévesen, 1961 legelején), rögtön elhatározta, hogy a kötet hatvan rajzát lemásolja. Intenzív és izgatott állapot kerítette hatalmába, amikor a másolt rajz belső újraélésével a maga számára átlényegítette az eredetit.<sup>8</sup> Plugor Sándor a másolatokat a Püski-kiadvány zsebkönyv-méretéből fakadóan közel kétszeres nagyítással készítette el. Ez a hatvan Szalay-rajz a későbbiekben elindította Plugor Sándor illusztrációs karrierjét: megerősítette addigi elgondolásaiban<sup>9</sup>, illetve a grafikai lehetőségek irányába is elkötelezte a festészet szakos művészt. A munkának lázasan fogott neki (a rendelkezésre álló idő rövidege miatt), végül 1961 első két hónapjában mintegy nyolc hétig dolgozott rajta. Munkamódszerére jellemző volt, hogy ezekben a hetekben mélyítette el az önmagát és a tudat felügyeletét erősítő ászana-gyakorlatait: a rajzos ülések között elkötelezetten jógázott. A Szalay-rajzok elkezdett munkáját visszaigazolták, ettől kezdve pályáján fordulat állt be: a hit és bizonyosság tárgyi, tartalmi és technikai többletével dolgozott, ez egyben rajzi és képi világának

<sup>7</sup> Az Utunk kolozsvári hetilap képszerkesztői állását nagy reménnyel várta, de a lehetőség végül pusztán ígéret maradt.

<sup>8</sup> Egy parafrázis emocionális intenzitására kifejező példa: Francisco Goya, Los Caprichos – 80 darabból álló aquatinta-sorozata (1797–98), illetve Salvador Dalí, Los Caprichos (1973) ciklusa.

<sup>9</sup> Szalay Lajost 1976-ban személyesen is felkereste New York-i otthonában.

átfogó stiláris és szerzői egységet biztosított. Megtapasztalta az alkati, nem annyira technikai, inkább a kezet vezető szellemi rokonságot, és ezzel egyben azt is, hogy olyan magaslaton áll, ahol már húszévesen kifogástalanul, önállóan teljesíteni tud.

Ezekben az években 1963 és 1964 között készült el az *Öregek könyve* sorozat rajzai mellett az állatok ábrázolását megörökítő monotípiákkal, a máramarosi rajzokkal, illetve a kolozsvári festményeivel – mindenik egy önálló, kiforrott egysége életművének. Ezt a rendkívül termékeny időszakot egy látens válság követi, amikor Brassóban nehéz társadalmi környezetbe kerül: román nyelven tanít, az Astra román nyelvű művészeti folyóirat grafikai szerkesztője, miközben családi életének megalapozására törekszik. Ebben az időszakban az öt kolozsvári balladaskötet illusztrációin dolgozik (*Báránka* – 1963; *Novákékról szól az ének* – 1969; *Szarvasokká vált fiúk* – 1971; *Márk vitéz* – 1974; *Három testvér, kilenc sárkány* – 1976), illetve érlelődik benne egy grafikai eljárás, ami az Öregek-sorozat és az addigi eredmények új technikai megközelítését teszi majd lehetővé. Az önálló módszert a brassói grafikai szerkesztői évei alatt az ofset-műhelyben dolgozta ki: lényege a fehér vonal alkalmazása fekete felületeken. Először litográfiákkal, majd tussal hozott létre drámai felületeket (utóbbin a tusfoltba visszakarcolva viszi fel a vonalat), míg megtalálta az egyedi, csak rá jellemző cinklemezbe metszett levonatokat. Az eljárás egyedisége, hogy a lemezre alapozógyantát vagy egyéb anyagot nem visz fel, hanem a nyomdai cinklemezre közvetlenül karcolja a vonalat. Így savval maratni sem kell, hanem finom festékes hengerelest követően közvetlenül készülhet a levonat, ami különleges, drámai hatás elérését teszi lehetővé. Hátránya, hogy egy lemezről igen kevés minőségi levonat készülhet (minél finomabb a rajz, annál könnyebben tömítődik a festékkel).

Ezek az évek adtak alkalmat arra, hogy az 1968-ban megindult romániai közigazgatási átrendezés során a sepsiszentgyörgyi újjászerveződött intézményekbe (múzeum, színház) áthelyezését kérje<sup>10</sup>, és 1970-től bekapcsolódhasson az akkori évek kimagasló háromszéki anyanyelvű kulturális életébe. Ez a lehetőség a magyar kulturális örökség nagy lírai témáinak feldolgozására adott alkalmat<sup>11</sup>, fémkarc illusztrációi irodalmi fordulatot hoztak munkásságába. Kísérőrajzokat készített Petőfi, Ady, József Attila, Illyés Gyula verseihez (Illyés színműveihez), illetve az erdélyi kulturális életben meghatározó Sütő András drámáihoz és Farkas Árpád költeményeihez. Farkas Árpád versei ürügyén kezdi megrajzolni és festeni sajátos lószorozatát, amelyet a vászonfelületeken temperával kivitelez. A metszetsorozat lesz a '70-es években, majd a lószorozat a '80-as években az *Öregek könyve* eredményeinek és mondanivalójának méltó párja, miközben annak témáját élete utolsó időszakában ismét fölleleveníti, és biblikus tartalmakkal összegezve monumentális méretekben is megjeleníti.

<sup>10</sup> Az Astra folyóiratnál rögtön benyújtja lemondását.

<sup>11</sup> Terveiről itt nyilatkozik: hozzáférés: 2020.01.07., doi: [https://mek.oszk.hu/12100/12115/mp3/50\\_plugor\\_sandor\\_festo\\_1975\\_05\\_24.mp3](https://mek.oszk.hu/12100/12115/mp3/50_plugor_sandor_festo_1975_05_24.mp3)

Munkásságának ezeket a periódusait, illetve az *Öregek könyve*-sorozatot gyakrabban elemezték, kevesebb figyelmet kapott ugyanakkor a Máramarosi rajzok-sorozata. Nyers szociográfiai érvényük miatt kötetben vagy kiállításon nem is szerepelhettek ezek a rajzok, így méltatni

sem igen volt alkalom. Addig mintegy tízezer rajzon van túl: mindennap, legyen utazáson, egyetemi gyakorlaton, kollégákkal sakkpartin a Mátyás-házban, levélírás közben vagy a vonaton, állandóan rajzol és fest. Így érkezik el hatodéven a szakdolgozatához, és ennek zárótémájával összefüggésben Máramarosra: mintegy tanulmányútját dokumentálva – amúgy is állandóan, út közben is rajzol – készíti el a harminc grafikából álló sorozatot. Dolgozatának választott témája az avasi népművészet, rajzaival azonban ennél sokkal többet végez el: miközben az avasi népművészet felé Bartók szellemiségével és gondosságával fordul (elsősorban a fazekasság – bokályok és tányérok érdekelték), megrajzolja azokat az emberi vonatkozásokat, társadalmi összefüggéseket, amelyek magukon hordozzák a teljes 20. századi erdélyi sors tragikus hátterét, szociológiai és eszmei kritikáját, a diktátum aránytalan vonásait. A technika részben ugyanaz, mint az *Öregek könyve* esetében, viszont a nézőpont átmérősen fordul: milyen tekintet és rendezőelv alá helyezte Erdélyt a két háború? Amikor Plugor Sándor 1964-es Máramarosi rajzait föllapozzuk, akkor a felületi adottságok, a mozdulatok és kifejezések reflexióin túl a cselekvés lehetséges határait megjelölő belső mozgatórugók, az érzelmi hálót jellemezni tudó kifejezések vagy éppen a tenni nem akarók ábrázolásával szembesülünk. Az önmaguk mindennapiságában megjelenők úgy tekintenek vissza felénk, hogy közben beismerik saját lényegi hozzájárulásukat a semmittevéshez. Ők a végtelen átlagosság tanúsítói. Az ábrázoltak a szemlélőket is bevonják a lét egysikúvá tételének eltűrésébe. Maradjon csak minden ebben a kerékvágásban! Mindez a lélek transzparens, láthatóvá tett, szinte leplezett vonásai szerint jelenik meg. Olyan átfogó és tényleges emberismeret mutatkozik meg a lapokon, amit másként elvéve idézhetünk fel, és csak a Shakespeare-drámák felsoraiból érzünk ilyen természetesen közvetíthetőnek. Plugor Sándor emberismerete a falu és a természet mélyen megértett, megtapasztalt és végigpróbált eredet-élményein alapszik. Az állatok ábrázolásának kulcsa munkáiban nem az ember és az állat rokonítható testi vonatkozásainak érzékeltetése. Képei nem az állatok ürügyén kigondolt tanító szentenciák. Nem az egymást jellemző tükrözött állat-ember viszony ábrázoló, hanem a magatartásuknak, mozgásuknak, a testük funkcióinak a váratlanul expresszív leleplezői. Anatómiai tökéletességgel ismerte az emlősök és a madarak mozdulatait, és a testi vonatkozások, a mulandóság érzékeltetése számára az állatok világán keresztül is lehetséges volt. Az állatok példája olyan felszíni, de nem felszínes megmutató tapaszlat, ami állandóan az idővel szembeállított lét kérdéseit eleveníti meg. Az állatok küzdelme, sorsa és törekvése a rajzain, grafikáin, festményein



univerzális és totális események, az istenek teremtő akaratában is legtovább mérlegelt eshetőségek újravételezése: Babits *Esti kérdésének* rajzos párhuzamai. Ha modell után dolgozott, nem a főiskolai órán ülő modell testhelyzetére összpontosított, hanem a mozdulatot szervező álmok és vágyak pszichés árnyalatait, a keletkeztető energiát értelmezte. Gyermekkorában a kökösi határban állatokat legeltető fiú, aki Szent György napjától Szent Mihályig mezítláb róta a réteket, minden fűfélét, sarjat és harasztot talpán keresztül felismert, látta az állatok rétre iramodó igyekezetét, a kérődzők roppant étvágyát, a betegek elnehezdedését, a pusztulás egyértelmű előjeleit. Mindezt a lét hálózatának szöveteként, az elmúlók és kielégítettek mozzanatait és a felszámolódás tragikus kivetüléseként is. Hideg időben beleállt a még forró, az elgémberedett kék lábakat megújító gőzölgő tehénlepénybe, minden eseményt megtapasztalt az elléstől az elvesztett fiókák, üszők és jerkék gondolataiig. Ilyen tér-, idő- és fenoméneket kompozíciós rendben feltáró létismerettel, megfigyelés-előzménnyel és valóságos tapasztalattal találkoztunk a Máramarosi rajzokon, de a küszöböt átlépve, az otthon környezetében az *Öregek könyvének* eredendően fordított értelmű lapjain is. Plugor Sándor úgy beszél az emberről, mintha a maga keze szerint agyagból, kenyérbélelőből gyurmázva formálná őket. Végül azonban magát látta gyermekkori élményeinek tárgyaként: a mezőre leterítő kór alanyaként. Daganatos betegségének (melanóma) utolsó súlyos testi tüneteként a látása, az a készsége romlott meg, amellyel kortársai között mindenkinél élesebben és egyszerűbben mérte fel a sorskérdéseket. Így ábrázolta – félig már búcsúzva – makói tábori lapokként a szabadságharc sajtó lovasrohámát, majd a világháborús ostromok foszlányait, édesapja ritkán szóba hozott emlékeit az Úz völgyéről. Szeretett és háborúban megviselt apjánál huszonkét évvel fiatalabb korában, nagy terveket félbehagyva, de szándékait kifejezve és érvényesen képviselve, rajzi lehetőségeinek délidőjén halt meg. Mindenkinek vannak jellemző sajátosságai, amelyeknek határai közül nehezebben mozdul ki, amelyeknek keretei között otthonosabban érzi magát. Plugor Sándor egyik ilyen sajátossága a szerialitás volt: a világ megismerésében, feldolgozásában és elsajátításában alapvető készség, a dolgok sorrendiségének, összefüggésének folyamatát leíró elrendezés. Minden megmutatkozó folyamatot magas fokú szerialitással érzékelt, és ami ezúttal fontosabb, így is ábrázolt. Folyamatban, eseményrendben ragadta meg a képzőművészeti céljait, majd sorozatokat és variációkat alkotott ezekből. Elhatározta, hogy az összes akadémiai évfolyamtársát lefesti, minden tanárát megrajzolva ugyancsak portrészorozatot készített. Az *Öregek könyvében* szociológiai igénnyel feltárta és lerajzolta a kökösi faluközösség tablóját; a fémkarc eljárásai szerint végiggondolta a magyar irodalom számára releváns alkotásait. A lószorozatban lovait minden, a leigázottságot kifejező, a csontok és inak szakadás nélküli végpontig kifordítható és még anatómiai érvényes mozzanatban lefestette; nagyméretű tusrajzain a halállal szembesülő öregeket és az előrefutó lét számára megmutatkozó aspektusokat sorba rendezte; hosszasan mérlegelte és újravételezte a keresztút szenvedéseinek állomásait, és kis miniatűrökben megrajzolta a magyar szentek sorát és alakjait. A Sinkapuszta kötethez nyolcvan portrét készített: szeriálisan értelmezte a kérdéseket, és így juttatta el a legjobb megoldásig a rajzait. Sohasem javított a grafikáin, festményein: ha netán a kompozíció, a beállítás, az első sugallat nem bizonyult a leghelyesebbnek, inkább szeriális logikával egy szintetikus megoldásért újra nekikezdett, amíg elérte a lehetőség szerint megfelelőt. Ezt a soro-

zatos, fürtökben álló elrendeződést ugyancsak megmutatóként élte meg: nem pusztán porcióként viszonyult hozzá, hanem a hálózatok állandó alakulóban levősége szerint. Ahogy a dolgok kapcsolódnak a természetben, a rajzoknak ugyancsak hálózatokban szükséges kibontakozniuk. Egy másik sajátossága volt, hogy a kisebb formákhoz kötődött: a rajzot szívesebben vette a szárnyai alá, az ölébe. Kevésbé szeretett állva és nagyobb méretekben rajzolni. Legjobban akkor tudott függetlenedni a körülményektől, az aznapi kényszerítő teendőktől és az elvárásoktól, ha a rajzot ülve, és ezzel a testhelyzettel összefüggő méretekben kivitelezte. Festeni persze térközzel szeretett, de rajzainak nem kedvezett az ezredvégi eljárásokban szinte kizárólagossá vált monumentalitás, a nagy térben kibontott és így bemutatott tevékenység. Sok esetben vállalta ezeket a megoldásokat, nagyobb nehézség nélkül dolgozott kiemelt méretű felületen, de szabad, önfeledt és szárnyaló megoldásait legtöbbször ülve találta ki. Utolsó rajzain a 70x100 centiméteres méret is könnyedén kezelt grafikai felülete volt, de annak minden összetevőjét előkészítette, és éppen a szintézis igényével összegezte. Azoknak a rajzoknak már ez volt a megfelelő mérete. De a neki kedves kisebb felületeken a művészet kiemelkedő alkotója, ahogy Damó István megfogalmazta: „Azt hiszem, hogy Pöso volt az utolsó vérbeli nagy rajzos e tájakon.” Technikai tudása azonban sohasem vált öncélúvá: egy középiskolás fiú szerénységével dolgozott mindvégig. Az ismerősei, szomszédjai, munkatársai tenyerükre vették, nagyon szerették. Majd halála után mindannyian úgy emlékeztek, hogy ők Plugor Sándornak a barátai voltak.



MIKLÓSSY MÁRIÁVAL A VESZPRÉMI EGYETEM AULÁJÁBAN | 1994