

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Bertók László nyolcvanéves

- BERTÓK LÁSZLÓ versei 1281
BERTÓK LÁSZLÓ: Kapaszkodás a versbe (*Ágoston Zoltán beszélgetése*) 1285
PARTI NAGY LAJOS verse 1299
VÖRÖS ISTVÁN versei 1300
KERESZTESI JÓZSEF verse 1302
MELIORISZ BÉLA versei 1303
LÁZÁR BALÁZS verse 1305
HALMAI TAMÁS verse 1306
TARJÁN TAMÁS: Kapcsos sorok könyve (*Bertók László: Firkák a szalmaszálla*) 1307
LAPIS JÓZSEF: Szilánkkák (*Bertók László: Firkák a szalmaszálla*) 1312
MOHÁCSI BALÁZS: Holtomig együtt (*esszé*) 1317

✱

- KASSAI ZSIGMOND: Bajtársak (*regényrészlet*) 1322
VIKTORIA TOKARJEVA: Jó napot kívánok! (*novella*) 1329
VAJDA MIKLÓS: Háttér egy író portréjához (*Kádár Erzsébet [1901–1946]*) 1336
SÁNDOR IVÁN: „Miért kellett nekem úgy élni, ahogy éltem?” (*Búcsú Poszler Györgytől*) 1349
LACKFI JÁNOS verse 1356
LACKFI JÁNOS: „Szöszölős mesterség ez, afféle csipkeverés” (*Ayhan Gökhan beszélgetése*) 1359
ÁRVAI MÁRIA: Síkok, színperspektíva, absztrakció (*Gyarmathy Tihamér és Ország Lili találkozásáról*) 1364
FEKETE VALI: Kozmológiai távlatok – szűk keresztmetszetben (*Gyarmathy Tihamér centenáriumi kiállítása*)

✱

- SZÉNÁSI ZOLTÁN: Nyelvet öltő hagyományok (*Vörös István: Százötven zsoltár*) 1378
THOMKA BEÁTA: Látomás-epika: Cărtărescu (*Mircea Cărtărescu: Káprázat. A test*) 1382

2015

DECEMBER

JELENKOR

LVIII. ÉVFOLYAM

12. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, SZOLLÁTH DÁVID,
VÁRKONYI GYÖRGY (képzőművészet)

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

CSUHAI ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,
PARTI NAGY LAJOS, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögző is) és telefax: 72/310–673, 215–305, 510–752, 510–753.
A szerkesztőség e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310–673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: a Jelenkor Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága.
(1008 Bp., Orczy tér 1.)

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
(Tel.: 06 80 444–444; fax: 06 1 303–3440; e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu)
valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj félévre 5100,- Ft, egy évre belföldre: 9350,- Ft;
a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.
Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.
Számlasszámunk: Szigetvári Takarékszövetkezet 50800111–11164573
Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.
Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.
Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KOZMOLÓGIAI TÁVLATOK – SZŰK KERESZTMETSZETBEN

Gyarmathy Tihamér centenáriumi kiállítása

Kevés magyar város büszkélkedhet annyi nagyszerű művésszel, amennyit Pécs adott a világnak. Kétségtelen, hogy a Duna jobb partján elterülő egykori római tartományi székhely, Sopianae latinos kultúrája s köveiben megbújó *genius locija* az elkövetkezendő évszázadokban a művészeti alkotás formájában akkumulálódott, aminek köszönhetően Pécs a 20. századra a képzőművészeti tehetségek és alkotások páratlan gazdagságú színterévé nőtte ki magát. Olyannyira, hogy mindez Pécs nemzetközi „brandingje”, ha úgy tetszik, városimázsa is lehetne, ha a ma oly divatos városmarketing meglátná ebben azt a kiváló lehetőséget, amely Pécsét Magyarország Montmartre-jává tehetné. Mert azok a művészek, akik meghatározták Pécs képzőművészeti életét a 20. század első felében, szinte kivétel nélkül kapcsolódtak a párizsi avantgárd kortárs mozgalmaihoz, legyen szó Gábor Jenőről, Martynról, Vasarelyről vagy épp Gyarmathy Tihamerről, aki az idén lenne százéves. Centenáriumára a Janus Pannonius Múzeum rendezett emlékkiállítást, amely legalább olyan szerény helyet kapott a várospropagandában, mint amilyen szerény Gyarmathy élete volt.

Gyarmathy 1915-ben Pécsen született, ahol tízéves korától a Széchenyi István Gyakorló Reálgimnáziumba járt. Itt tanított rajzot a pécsi bauhauslerekkel is szoros kapcsolatot tartó Gábor Jenő, akinek szemléletmódja, nyitottsága, nemzetközi kapcsolatai a kortárs képzőművészekkel életre szóló hatást gyakoroltak rá. 1933-tól tanult a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, ahol Vaszary János volt a mestere. 1937-től 1939-ig tanulmányúton vett részt először Olaszországban, majd Francia- és Németországban. Ekkor ismerkedett meg a kor képzőművészeti életét meghatározó művészekkel, Piet Mondriannal, Beöthy Istvánnal, Hans Arppal, André Bretonnal vagy Max Billel. 1938-ban első önálló kiállítását Párizsban, a másodikat Zürichben rendezte meg. Tanulmányairól hazatérve került kapcsolatba a magyarországi avantgárd képviselőivel, Kassák Lajossal és Kállai Ernővel. 1945-ben Martyn Ferencsel együtt az Európai Iskola tagja lett, 1946-ban pedig az Elvont Művészek Magyarországi Csoportjának lett alapító tagja, amelynek tagjaival 1947-ben részt vett a párizsi harmadik *Salon des Réalités Nouvelles* kiállításon Párizsban. A *Salon des Réalités Nouvelles* lett 1946-tól az európai nonfiguratív művészet központja. Az „Új Valóságok Szalonja” magába foglalta mind az informel valamennyi ágának kezdeti megjelenését, mind pedig azokat a különféle, egymástól csak árnyalatnyi vonásokban különböző irányzatokat, amelyek a geometrián alapuló szemlélődő-analizáló képi kifejezést tették művészetük tárgyává. Az „Új Valóság” elnevezéssel ezek a művészek – meglehetősen bölcsen – a művészet egy vitatott terminusát választották, amivel ugyanakkor kivédtek minden támadást, amely megkérdőjelezte az absztrakt művészetnek a valósághoz való viszonyát. És még inkább engedélyezték a nonfiguratív művészet különféle áramlatainak a jelenlétét, ami ugyanakkor később a széthúzás forrása lett a szalon központjában. Az évek során többször át- és újraalakuló csoport tagjai a 20. századi festészet olyan meghatározó alakjai voltak, mint – többek között – Jean Arp, Sonia Delaunay, Jean Dewasne, Antoine



Pevsner, Hartung, Matthieu, Poliakoff vagy a magyar származású Beöthy István, holdudvara pedig külföldi művészek sokaságából állt, akik a szalon kiállításain is megjelentek. A kiállításon való részvételben minden bizonnyal nagy szerepe volt Gyarmathynak, aki korábbi külföldi útja kapcsán ismerte meg az 1936-ben megszűnt Absraction Création körét, amelyből Beöthy Istvánnal szorosabb kapcsolatot ápolt. Ennek köszönhetően a párizsi szalonon a korabeli avantgárd festészet élvonalával együtt jelentek meg a magyar nonfiguratív művészet képviselői is. A kiállításra Gyarmathy az 1945-ös kisméretű *Kompozíció I.* című alkotását küldte.)¹ 1948-ban önálló budapesti kiállítása volt, de az Európai Iskola és a nonfiguratív művészet nyilvánosságának betiltása után Gyarmathy belső emigrációba vonult; nem tudta elfogadni az ideológia által meghatározott szocialista realista stílust, és még átmeneti jelleggel sem kívánt felhagyni az absztrakció keretein belül folytatott tevékenységével és kísérleteivel. Ezért több mint húsz éven keresztül fizikai munkát végzett, illetve műszaki területen dolgozott. 1957-ben részt vett a híres Tavasz Tárlaton, amely hosszú idő óta először nyújtott bemutatkozási lehetőséget a magyar avantgárdnak és az absztrakt festészetnek. Csak nyugdíjazását követően tudott ismét kizárólag képzőművészettel foglalkozni, noha polgári foglalkozása mellett is szüntelenül alkotott. A festés mellett fotogramokat, kísérleti filmet és fémplasztikákat is készített. Művei az 1960-as évektől előbb külföldön, később már itthon is kiállításokra kerülhettek. 1968 februárjában az Iparterv-kiállítások sorozatát bevezető avantgárd kiállítás egyik részvevője volt a Vásárhelyi Pál Kollégiumban. 1971 után többször járt Nyugat-Európában, 1973-ban körutazást tehetett Afrikában is. 1987-ben 120 művét adta át Pécs városának. Élete vége felé elnyerte a legmagasabb művészeti díjakat, 1990-ben Kossuth-díjat kapott. Alapító tagja volt a Magyar Művészeti Akadémiának, később a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia is tagjai közé választotta. Művei a Magyar Nemzeti Galériában, a Fővárosi Képtárban, jelentős magángyűjteményekben, valamint a párizsi Centre Pompidou gyűjteményében (*Piéta*, 1965; *Kettős struktúra*, 1967; *Súlytalan esés*, 1969) is megtalálhatók.

A Janus Pannonius Múzeum a saját tulajdonát képező kollekciónak, valamint más közgyűjtemények és a legrangosabb magángyűjtemények anyagából válogatta a *Bemérve a mérhetetlen* címmel megrendezett centenáriumi emlékkiállítást.

Az ilyen kiállítások előtt szoktak Párizsban kígyózni a sorok, és minimum egy óriásplakát köszön ránk a metrómegállókban. De még egy Reims méretű városban is minden egy ilyen kiállításról szólna. Pécsen – és az országban – ez a kiállítás alig észrevehető. Pedig a kiállítás rendezője, Várkonyi György és a Janus Pannonius Múzeum munkatársai óriási kihívásnak tettek eleget. A kiállítás ugyanis nem monografikus életmű-tárlat, hanem az életmű egymásra épülő, egymásból következő elemeit egymás mellé rendelve újszerűen láttatja azt az alkotói folyamatot, amely meghatározta Gyarmathy alkotóművészetét, és bemutatja a sokoldalú megjelenési formákban rejlő egységét. Ám ez az egység – az objektív feltételek miatt – mégis két külön térben jelenik meg: a Modern Magyar Képtárban és a Múzeum Galériában. Ezért a kiállítás két része – szándékoltan – átfedéseket mutatva, a két helyszínen megjelenő szimultaneitásban mutatja be azt az egységes, az életmű egyes stációiból egymásból kinövő, egymásba átforduló koncepciót, amely a tág műfaji határai között az életmű szempontjából meghatározónak mutatkozik.

Vagyis a kiállítás, a magyar művészettörténet-írás hagyományával ellentétben Gyarmathyra nemcsak mint festőre koncentrált, hanem bemutatja a rendkívül gazdag és sokrétű életművet. „Hiszen Gyarmathy nem csak olajfestményeket, akvarell- kréta- és tusrajzokat, sokszorosított grafikákat, kollázsokat készített, hanem fotogramokat, kísérleti filmet, fém-domborításokat, zománc tablókat, monumentális térplasztikákat is.” – írja Várkonyi György a kiállítás egyelőre megjelenés előtt álló katalógusában.² (Amelyről csak remélhetjük, hogy a

¹ Sinkovits Péter: *Gyarmathy Tihamér. Új Művészet Könyvek*, Budapest, 1991, 13.

² Várkonyi György: *Az ember és ami körülveszi. Kézirat*. A Janus Pannonius Múzeum *Bemérve*



kiállítás bezárása előtt napvilágot lát.) Ez a sokrétűség nem jelent meg együtt eddig egyetlen kiállításon, monográfiában sem, a pécsi centenáriumi tárlat viszont ezt az utat választotta. A kiállítás nagyobb részét a Modern Magyar Képtárban négy helyiségnyi festészeti anyag teszi ki, míg az ezekhez kapcsolódó rajzok és a méltatlanul háttérbe szorult, ötvenes években keletkezett fotogramok a Káptalan utcai Múzeum Galériába kerültek, az alkalmi jelleggel készített és itt egyedülként bemutatott zománcozott fémtáblával, kollázssal és filmmel együtt. Csakúgy a kordokumentumok, amelyek Gyarmathy életét, pécsi származását, művészi fejlődését, kapcsolatait, Kállai Ernő művészettörténész erőteljes hatását tükrözik. A kényszer szülte szétválasztás ez, a még így is szűkösnek bizonyuló két helyszínen, amely a kiállítás koncepciója ellenére megtöri a kiállításrendezők intencióját, s az életmű egymásra épülő egységeit műfaji sajátosságok szerint kénytelen szétbontani. A rendelkezésre álló terek határt szabtak a válogatás és reprezentáció mikéntjének. A pécsi kiállítás rendezői kénytelenek voltak az objektív lehetőségek adta szűkös keretekhez igazítani a tartalmat, ám a kényszer szülte helyzet új összefüggések bemutatását indukálta, amikor részleteiben Gyarmathy a negyvenes évekől kibontakozó korszakát láttatja.

A kiállítás szisztematikusan építi fel az utat, ahogyan Gyarmathy saját festészeti nyelvére és gondolkodásmódjára rátalált. Ezért a válogatás nem szerepelteti „az ifjúkori és főiskolai munkákat, a harmincas évek korábbi kiállításokon felvonultatott és monográfiákban is tárgyalt termését, és nem tér ki, elsősorban lehetőségeinek korlátozott volta miatt, a szobrászattal közelebbi vagy távolabbi kapcsolatot mutató produkciókra” – írja Várkonyi György. „Viszont arra törekszik, hogy az 1940-es években bekövetkezett nonfiguratív fordulatot s az abból levezethető stílusváltásokat láttassa.”³ Ebben kiemelkedő szerepe van a Kállai Ernő által megfogalmazott bioromantika elméletének⁴ és az „Új világkép” kiállítása kapcsán írásba foglalt teóriáknak. Ezek közül különösen érdekes *A természet rejtett arca* című munka hatása,⁵ valamint az elsősorban természetfilozófiai ismeretekből táplálkozó saját festői „nyelv” megtalálása.

E nyelv alapvető morfémai a mikro- és makrokozmosz elemek mellett a felbukkanó organikus elemek. „Amint a kiállítás láthatóvá teszi, az ötvenes évek elején született fotogramok szerves motívum- és élményvilága az idővel bekövetkező hangsúlyeltolódás ellenére sem szűnik meg inspiráló erőként működni, s hol nonfiguratív képletek (v.ö. biomorfikus absztrakció), hol naturalisztikus zárványok formájában még a hetvenes, nyolcvanas évek festményein is megjelenik” – írja Várkonyi.⁶

Ugyanakkor megállapíthatjuk, Gyarmathy arra törekszik, hogy ne formák egymásra utalásának rendszerében építkezzen, hanem a kép alapvető összetevőire és meghatározóira (elsősorban tér- és idő-koordinátákra) redukálja a formákat. E redukció a végtelen térrel állítja szembe, amelynek festészeti megragadására használja a hálót vagy a rácsot mint a *tér* analízisének, elemekre való bontásának eszközét. Viszonya tehát már nem a valóság és a képi ábrázolás viszonyára korlátozódik, hanem a valóság tér- és idő-koordinátáinak megragadására. (Ez az elvont folyamat elsősorban nem egy esztétikai rendszerhez, hanem inkább a XX. századi gondolkodást meghatározó husserli fenomenológiához hasonlatos, amennyiben a teret és időt mint magát a *dolgot*, *önmagában* kívánja megragadni). Ezekhez a kérdésekhez vezethette el a kettős-tér-időben mozgó kép, a film, amelyből sajnos csak egyetlenegy készült. A kiállítás szempontjából a Kállai elméletével való rokonságot jó len-

a *mérhetetlen* című Gyarmathy Tihamér centenáriuma rendezett kiállítás (2015. október 2. – december 30.) katalógusának előszava, megjelenés előtt.

³ Uo.

⁴ Bioromantika. In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt* (bev., vál., szerk.: Forgács Éva), Corvina Kiadó, Budapest, 1981, 147–152.

⁵ Várkonyi, i. m.

⁶ Uo.



ne kézzelfoghatóbbá tenni. Ehhez nagy segítség lehetne Kállai említett tanulmányának publikálása a katalógusban vagy azon kívül.

Egyértelmű, hogy a fotogramok és festmények esetében a valóság konkrét objektumainak, tárgyainak megragadására törekszik, annyi csupán a különbség, hogy a biomorfantikától az új világképig terjedő látványvilág leképezendő tárgyai itt torzításmentesek. Úgy jelennek meg, ahogy az objektív valóság részeként adóttak, a művész ebben az esetben megfigyelő – noha a különböző méretű nagyítások miatt az alapképek jelentésváltozáson mennek át, hiszen a megváltozó arányok miatt megváltozik a bemutatott szerkezetük is. „A tárgyi elemek vizsgálata, azonosítása utólag különös megvilágításba helyezi a biomorfikus absztrakció geneziséét, és a fotogramok között szép számmal akadnak olyanok is, amelyeken a »matéria« egyértelműen alkalmazott szerepbe szorul vissza: formája, szerkezete, textúrája vagy épp alaktalansága szabad kozmikus látomások megfogalmazásának eszközévé válik, miközben épp a lépték-szekvenciák során belüli megváltoztathatatlanság következtében rendületlenül őrzi a művész objektív megfigyelői pozícióját is” – elemzi a fotogramokat Várkonyi. Vizsgálatuk után arra a kiállításon is jól szemléltetett következtetésre jut, hogy a vízszintes-függőleges vonalháló, a rácsrendszer, a képek horizontális-vertikális sémája, kozmológiai rendszere s az abba építőelemekként illeszthető geometriai formák struktúrája feltehetőleg innen ered. A természet mintázataiból, a szerves és szervetlen dolgok belső szerkezetéből, melyekben egyetemes világrend nyilvánul meg, és kevésbé a művész önmaga által is hivatkozott Klee-hatásból. Az ötvenes évek elején készült fotogramok némelyikén a későbbi évtizedek „kiérlelt” festménykompozícióinak fekete-fehér változata, mintegy röntgenképe ismerhető fel. Épp ezért a kurátor bevezető tanulmánya szerint a fotogramok tárgyi és látványvilágához közeli, különböző felületű mintázatokból montírozott kollázsok, montázsok létrehozását hasonló kompozíciós elvek vezérlik, mint a fotogramok kiinduló anyagpreparátumainak összeállítását, illetve az előbbiekkal nagyjából egyidejű, „organikus”, „biomorfikus” jellegű festmények képi világát az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón. Ezért a kiállítás két része – szándékoltan – átfedéseket mutat: az egyik a festészet eszközeinek, a másikon pedig az anyagok, technikák és a „kép” létrehozásának tág műfaji határai tekintetében. És épp ez a párhuzamosság az, ami ez esetben bizonyos szempontból szemben áll a művész ön-reprezentációjával.

A Modern Magyar Képtár négy kisebb termét tehát a festészetit alkotások uralják jobbra a negyvenes évektől kezdődően. Innentől kezdve folyamatos átalakulások fedezhetők fel Gyarmathy stílusán, mely átalakulások csomópontjait a kiállítás „mérőldöklőképekkel” jelzi. Kezdetben a felismerhető természeti formákból építkező képek jellemzik az átalakulóban lévő festői korszakát. Később ezek a motívumok már csak utalásként szerepelnek.

A konkrét formák, természeti elemek még ha utalás szintjén fel-fel is tűnnek, a későbbiekben az alapszerkezetre redukálódnak; ahogy Paul Klee a húszas és harmincas évek közötti képein látjuk, hogy a négyzetekben a legnyilvánvalóbban fejeződik ki a festmények képi anatómiája, amelynek feltárásához egyszerű rácsszerkezetet alkalmazott, s amely Gyarmathy saját bevallása szerint is jelentősen befolyásolta szemléletmódját. „Egyszer a világot szőnyegszerű színcsodának láttam, a legmeglepőbb ellentéteket egy harmóniába feloldva, más-kor a formák mérhetetlen filigránjában merültem el. (...) Emlékszem arra a reggelre, amikor úgy éreztem, hogy egy elemi számrendszer középpontja vagyok. Absztraktnak éreztem magam, az erők ingadozó egyensúlyi pontjának” – írta 1923-ban Klee.⁷

A folyamat egyfajta külsődleges kleei rendszer szisztematikus átvételétől, az alkalmazott formákat redukáló, elemző rácsszerkezettől fokozatosan halad a holisztikus világképen és a biomorfikus absztrakción át a térbeli tárgyiasság teljes felszámolásáig, s a kitágított és átértelmezett térrel a mikro- és makrokozmosz szintetizálásáig vezet.

⁷ Werner Haftmann: *Paul Klee* (ford. Szántó Tamás), Corvina Kiadó, Budapest, 1988, 34.

A kiállításon az életmű átmeneti stációit bemutató képek közé tartozik az 1956-os *Szálló formák*, amelyen „[a] festő már teljes otthonossággal használja az egyetemes távlatok leírására kidolgozott univerzális jelrendszert, virtuóz módon ritmizálja a pulzáló, »fénnel átszőtt teret«, de sejtelmesen felülírja ezt a szöveget a hálótól eltérő léptékű és formájú, egymást metsző, takaró, transzparens síkidomokkal: lebegő, szálló háromszögekkel”.⁸ A megjelenő háromszögek geometrikus elemekként átvesszik a konkrét természeti tárgyábrázolás helyét, funkciójukat azonban nem szüntetik meg, utalnak az égen szálló madarakra. A hagyományos értelemben vett képsíkok meghatározhatatlanok, ami látható, hogy a síkidomok kapcsolódásából keletkező térszegmensek (Várkonyi leírásában a „témáé” és a „kíséreté”) ellentétes mozgásirányt mutatnak. „Azaz a képsíkon jelentkező és jól érzékelhető merőleges háló térbeli hullámozgásán túl egy másik, a képsík mögé hatoló imaginárius rács képzete is kibontható abból a festményből, ahol a háló-mintázatot felülíró geometriai formák nem a makro- és mikrokozmosz rendszer részei, de nem is köthetők (más, ekkoriban keletkezett képekkel ellentétben) tárgyas elemekhez.”⁹

Ebben a folyamatban Gyarmathy nem esztétikai, hanem egyenesen ontológiai kérdéseket feszeget. Ennek eszköze a geometria lesz, amely a térben megjelenő tárgyakat térbeliségük, térbeli létük alapvető törvényszerűségeiben írja le. A pusztán elméleti analízisnél azonban ennek kialakulásában minden bizonnyal nagyobb szerepet játszottak a már említett fotogramok születésekor megfigyelt anyagszerkezetek is. Mindezek a képsíkok fokozatos feloldódásához vezetnek, így e redukció fokozatosan a kitágított tér élményéhez visz, ahol a térbeliséget a képsíkon belül a formákat már nem egymáshoz való, egymásra utaló viszonyuk határozza meg, hanem a színek szerkesztettségéből előtörő fény tágítja kozmikusá a teret. A kortársak, a festészet ontológiai és fenomenológiai redukciójára törekvő irányzatok általában eljutnak a műfaj materiális meghatározóinak lebontásán túl a színekhez és ezen keresztül az ábrázolt fény szerepéhez. (Például Pierre Soulages, aki a festészet önmagán túlmutató materiális alapjait kutatva, a fény közvetítésén keresztül jutott el egyfajta absztrakt metafizikához.) Gyarmathy képein mindezen túl a fény nem merevedik egységesen önmagában kitágított térképzetté, hanem számtalan funkcióval jelenik meg, mivel az adott kép kompozícióján belül a színek egymáshoz való viszonyrendszerből konstatálható, így nemcsak kozmikus távlatokat jeleníthet meg, hanem utalása, ábrázolása, megjelenítése, leképezése lehet a valóság elemeinek. Így az afrikai égboltnak, vagy az éjszaka fényeinek, vagy épp a későbbi, 1981-es *Tükröződések* című kép esetében, amely mintegy prizmaként használt ábrázolt vízfelületen elemeire – színekre – bomlik le. A nyolcvanas években születő nagy táblaképek az életmű egészének esszenciáját adják. Például *A gondolat tere* (1984), a *„Kozmosz/Az ember és ami körülveszi* (1985) jól érzékeltetik a festmény materiálisan meghatározott és műfaji kereteinek határtalanítását.

Míg a képek a kitágított térképzetekig vezetnek minket, a kiállítás megrendezésének objektív feltételei nagyon is érzékeltetik a tér határait. A Gyarmathy Tihámér centenáriuma rendezett kiállítással a Janus Pannonius Múzeum és a kurátor Várkonyi György olyan feladatot vállalt magára, mintha egy szimfonikus nagyzenekarra írt darabot kellene egy kvartettel előadni vagy Wagner-operát egy szobaszínházban. A kiállítás nemcsak jelentőségénél, de koncepciójánál fogva is egységes, reprezentatív, nagy kiállítóteret igényelt volna. Mert így a tárlat kiemelt koncepciója, mely az egymásból következő, egymásra épülő különféle műfaji elemek együtthatóinak bemutatására épült, nem tudja egyfajta linearitásban, egymás mellé rendezésben felvonultatni műfaji sokszínűségük mellett ugyanarra a gondolati szálra felfűzhető műalkotásokat. Így a képekben megnyitott kozmológiai távlatok és az objektív körülmények diszkrepanciája jön létre.

⁸ Várkonyi, i. m.

⁹ Uo.