

PISZKOLÓDNI TISZTULNI

Egykor Pálinkás Györgytől kölcsönöztem a Pécsi Műhelyről írt könyvem mottóját.¹ *Fókusz blamázs*.² Ez volt a vers címe. Júliusban találkoztunk az Írók Könyvesboltja előtt, egymás szavába vágva soroltuk terveinket. Pálinkás György nemrég, szeptember 25-én hunyt el. 2016. november 26-án pedig meghalt Halász Károly. Vagy ahogyan édesanyja halálát követően – minthogy az ő nevét is felvette – kezdtük nevezni őt: Hopp-Halász Károly, Munkácsy Mihály-díjas festőművész. 1946. január 28-án született. most, 2016 februárjában lett a Széchenyi Irodalmi és Művészeti akadémia rendes tagja.

A Pécsi Műhely tagjaként benne is elevenen élt és erős volt a vágy, hogy a szépségről és a szabadságról szólva ne hagyja ki érveléséből az általa megélt mindennapokat és azokat a szellemi jelentőségű impulzusokat sem, amelyeknek értelmes hasznosításáról ugyan még végleges döntéseket nem hoztunk, de érvényességükről nem voltak kétségeink. Kassák képei, Andy Warhol nyomatai, filmjei éppúgy ide tartoztak, mint Maurer Dóra, Erdély Miklós vagy Pauer Gyula munkássága. Másról is sokat tudott. Ő adta kezembe Nicolas Schöffer *A kibernetikus város* című művét valamikor 1971-ben.³ A könyv vitt el engem először életemben Párizsba. Halász teraszán a természet kiegyensúlyozott békéje képtelen tágassággal szerveződik az ember szeme előtt. A részletek gyönyörködtetnek, minden sáv, árnyalat, alakzat a természet elemeinek titokzatosan megtervezett rendjét sugározza. Aligha véletlen Halász alázata, lényének csendessége. A szótlanság ellentmondásaival valamennyien találkoztunk már. A némaság mélységével, a beszédes csennel. Vagyis, ha végül Halász munkába kezd, akkor annak eredményei megkerülhetetlenül érintkezni fognak a tartóssággal, és az úgynevezett „legfontosabb értékekkel”. Hogyan tudta Halász „átrágni” magát olyan gyorsan a kortárs modernizmus nemzetközi tendenciáit leginkább megfoghatóvá tevő alkotók életművére, majd eredményeiket feldolgozva visszatérni a paksi ház erkélyére?

Halász életművének minden darabja zökkenőmentesen vezethető vissza emberi helyzetéhez. Megalázó körülmények között élt Pécsen. Az érettségi után az Ércbánya Vállalatnál dolgozott dekorátorként és a bánya jóvoltából rendelkezett egy uránvárosi pince használati jogával. Ahol dermesztő magányban élt, és aprólékosan kidolgozott, végtelenül precíz műveit készítette. Ahol angolul tanult, és a leveleit fogalmazta. Rengeteg levelet írt. Ő is kereste a megerősítéseket. Hideg és sötét luk volt ez a pince, ezért szívesen töltötte az időt a Pécsi Műhely sétatéri műtermében, ami ugyancsak pince volt, de akadt hely a munkák raktározására.

Valaki a csapatból mindig dolgozott ott, volt társasága. Kereste és ápolta a kapcsolatokat, gyűjtötte az izgalmasabbnál izgalmasabb könyveket és igyekezett a személyes tapasztalatszerzés köreit tágítani. Többször voltunk együtt külföldön is. Feledhetetlen élményünk volt 1976-ban találkozni az első, kölni Ludwig-gyűjteménnyel, az amszterdami Stedelijk Múzeum Kienholz-anyagával, a párizsi, bázeli fiatal művészekkel.

A melodikus indíttatású absztrakció színes festői szövetét Martyn Ferenc, a képalkotás logikai gyakorlatait Lantos Ferenc ismertették meg Halással. Ennek ellenére, a nemzetközi képzőművészeti változások egyidejű feldolgozása mellett az említett befolyás

1 Aknai Tamás, A Pécsi Műhely, Jelenkor kiadó, Pécs, 1995.

2 „Tudod már olyan kicsik vagyunk hogy mondhatják / Nékünk: olyan kicsik vagytok s csak nézünk / Magunkra mint a fordítva tartott kukkerrel / Ama vizsgáló-bíró ki azt mondta: most olyan kicsik / S tudod ha közel mehetnénk e fordítva tartott / Látsóhöz valóban azt látnánk hogy ők olyan nagyok / Csak a csiszolt lencsék közé beékelődött a blende / És most nem tudni hogy aki szembe az / Talpon áll vagy mi álltunk fejre”

3 Nicolas Schöffer: *La Ville Cybernetique*, edition tchou, 1969., ed., dnoël, Párizs, 1972.

sem sugallt egyértelmű megoldásokat számára. de bátran állíthatjuk azt is, hogy már az „új szenzibilitások” előtt megjelent Halásznál az igény egy olyan áttekintés elvégzésére, melyben a poétikus-individuális indíttatású képalkotás és a rendszerezés hűvös fegyelme egyaránt megjeleníthető értékhorozó.⁴ Szinte zavarba ejtő volt, de a figyelmes szemlélő előtt aligha maradhatott rejtve, hogy egy 1975-ös pécsi utca kiállítás plakátpályázatára készített munkáján az „egyirányú utca” és a „megállni tilos” közlekedési jelzőtáblák közvetlenül kommunikatív-propagandisztikus szerepet is játszottak.

1970 januárjában a pécsi Iparművészeti Stúdió (a Pécsi Műhely közvetlen elődje) kiállításán hajszálpontosan megrajzolt, finom pókhálószerű struktúrát mutatott be Halász Károly dekorátor. A Pécsi Műhely tagjai között talán Halász volt az első, aki már a hetvenes évek legelején teljes érdeklődéssel fordult a nemzetközi művészeti élet hivatalos fórumaihoz, múzeumokhoz, galériákhoz, könyvkiadókhöz, hogy saját törekvéseit másokéval szembesítse, információkat, intellektuális bizonyosságokat szerezzen. Volt-e, lehetett-e ebben az ambícióban valami a túlmozgásaiból, nem tudom, de az bizonyos, hogy Halász volt az egyetlen Műhely-tag, aki nem végzett felsőfokú tanulmányokat. Sokat próbált amatőr volt.⁵ Az amatőr besorolás elleni harc esetében sokkal többet jelentett, mint a társadalmi státusz megváltoztatására irányuló törekvés. Halász a maga csendes és szorgalmas módján, eltökélten építette „évfolyamról évfolyamra” a maga „egyetemét”, tudatosan és tisztán mutatta meg, hogy művésszé válásának folyamatában az intézményi minősítésnek csak részleges szerepe lehet.

Emellett természetesen ő is vágyott a sikerre. Művészi önképének megformálásában kétségtelenül az a közeg játszotta a legnagyobb szerepet, amely Lantos Ferenc körül jött létre. Ebben a közegben az „amatőr” emlegetése mást jelentett, mint a köznyelvben. A Pécsi Műhely amatőrői mindenekelőtt szabadok voltak. Nem kellett alakoskodva elfogadni számukra meg nem felelő gondolkodásmódot, nem kötelezte őket semmire a tradíció és szabadon választhatták meg szellemi orientációjukat. Miközben a „reflex modernizációs” stíluscsereket meglepődve regisztrálták. Milyen mulatságosak voltak a korszakot jellemző közvetlen formaátvételek, amelyek a „követő” jelzőt társították az új módszerekhez. Szabadon élhettek a „felszabadított művészettörténet” és a lassan áthatolhatóvá váló országhatárok csábítása szerint. Nem kellett viszonyulniuk a „külső” sikerképességet egyebekben meghatározó körülményekhez, értelemszerűen kevésbé feszélyezte őket piaci megfontolás, mégsem érezték magukat közönség és kommunikáció híján lévőnek. Lantos Ferenc „csapatainak” mindig jó híre volt. Pécsen a hatvanas évek közepén Lantos személyiségében és műhelyében megjelent a magyar művészettörténet visszamenőlegesen is progresszív teljesítményeinek és a szabad gondolkodásnak az összhangja. Mindehhez hozzájárult Lantos lankadatlan készsége a dolgok barátságos „végigbeszélésére”. Az a példa, amit megjelenésével, munkáinak pedantériájával, véleményalkotásának improvizációktól mentes – tulajdonképpen akár száraznak is mondható – megfontoltságával jelentett, egy nemzedék számára a szemlélet jelentőségének bizonyossága volt. A Művészeti Szakközépiskola alkalmassá tette Halászt a grafikus munkakör betöltésére. Mesterségre, manuális készségek elsajátítására, a rendszeres és olykor gyors munkára a grafikai műhelyben kényszerült. A pécsi múzeum kiállításrendező csoportjában négy évig dolgoztunk együtt, találkoztunk minden nap. Az elvégzett munkák, kivitelezési megbízatások két, igen lényeges princípiumot hangsúlyoztak, amelyek mindvégig jellem-

4 Az 1980-as évek fordulóján jelent meg az achille bonito oliva által transzavantgárdnak nevezett irányzat. az új szellem térhódítását olyan kiállítások jelezték, mint a zeitgeist és a new Spirit in Painting. az „új szenzibilitás” hegyi lóránd tipológiája szerint az avantgárd modernitásával, expanzionizmusával, konceptualizmusával szemben rezignált, introvertált, érzékiségre törekvő műveket teremt.

5 lásd P. Szűcs Júlia: amatőr avantgárd, Népszabadság, 1980. aug. 3.

zői maradtak. Ma már azonban az életmű teljes ismeretében egyáltalán nem állíthatjuk – mint korábban tettük –, hogy Halász munkásságának a dekoratív síkszerűség és a szemantikai egyszerűség volnának a legfőbb értékei.

Mint fentebb írtam, Halász életművének minden darabja zökkenőmentesen vezethető vissza emberi helyzetének korántsem emelkedett tényeihez. Hallatlan mennyiségű aprómunkát végzett. Egy-egy véglegesnek szánt mű készítésekor mérgesen toporgott a nyilvánvalóan megalkuvásnak tűnő technika (polycolor, linocolor festékek, farostlemez stb.) meghaladhatatlan korlátai előtt. 1972-ben Halász Károly magyar festő nem tudott vászonra igazi olajfestményt készíteni, mert nem tudta megvásárolni a szükséges anyagokat és eszközöket. Ezek a látszólagos megalkuvások a hitelesség korrelációjában nem kedvezőek, mégis sokatmondóan jellemzik és értetik meg a helyzetet, ami „volt”. A lényeg azonban az lehet, hogy a paksi erkélyről lenézve a pop art vagy az avval párhuzamosan jelentkező újgeometriai irányzatok kérlelhetetlenül összekapcsolódnak. A teraszról nézve minden mindennel érintkezésbe kerülhet. Halász műhelyében olyan tulajdonságokat vesznek fel a dolgok, amelyekhez eredeti közegükben aligha volt közük. A pontos alak- és tárgyleírás és a geometrikus Vasarely-szimulációkat, az indulás jellegzetes munkáit a kivitelezés precizitása kötötte össze. Halászra is jellemző volt a Pécsi Műhely valamennyi tagjánál megtalálható mediális közömbösség, ami azt jelentette, hogy minden forma, anyag, technika érdekes volt számukra, igénybevételük csupán az éppen adott témától és aktuális érdeklődésüktől függött. Halász tehát semmiféle gátlást nem érzett, amikor a Duna-mente akvarell-portréi egyszer csak mértani rendszerré kényszerültek válni, olyan fokon rendezett dekoratív jelentéshalmazokká és olyan alakítási potenciállá, melyek vizuális műveletekként és önálló optikai jelenségként-minőségként is „működhetek” tovább.

Igen szoros kapcsolatot vélünk felfedezni a hetvenes évek elejének Halász-munkái között. Szinte állandósult bennük a komplex, festői intenzitás szempontjából kiegyensúlyozott előadásmód, melyben a kvadrát-forma mutációi, a sugaras, átlós osztások, másodlagosan felhasznált kép-idézetek (akár emberi alakokkal) is a dunai táj sugallta és abból kifejlészthető vizuális rendszert ismételték vagy alkalmazták. még a kezdetben komor-analitikus tv „modulációk”, majd önironikus indíttatású áltévé, (másutt Pszeudo TV) széria is a véletlenszerű, gesztusértékű, valamint rendszerszerűen előadott formakeverésével válik érdekessé. Az elvonatkoztatás szintjei egymás mellett született műveken is különbözők lehetnek. A rendkívül kevés hiperrealista „hangolású” és a „közönségesség” szépségében is lehetőséget keresve szándékoltan giccs-közelire sikerült mellett sokat fotózik. rögzíti saját documentáit, és persze fest, többnyire a geometrikus absztrakció körében aktuális, elegáns tempera, olajképeket.

Értekes „elszólásnak” tetszik az a papírdoboz-halom, amit 1973. június 16-17-én Gellér Brúnó (Gellér B. István) tettyei kertjében állított ki (Erdei tv-je mellett). Halász a számára figyelembe veendő nyugat-európai művészeti modernizmus aktuális távolságának feloldására használta a szabadtéri bemutatót. Gellér Brúnó számos, Pécssett dolgozó, majdnem minden művészeti ágat képviselő kollegáját meghívta, építészeket, szobrászokat, zenészeket és írókat, így a Pécsi Műhely tagjait is. Ezen a kora nyári vasárnapon Halász nagyméretű hullámpapírládákat csomagolt ki, a dobozok oldalára Európa és az USA nagy galériáinak, könyvkiadóinak a nevét írta, emblémáit festette fel. Warhol Brillo- (...és társai) darabjainak nyilvánvaló emlékképe Halász munkájában a teljesíthetetlen vágykép pozitívja és negatívja egyszerre. Természetesen nem kértek Halásztól képet a Wallraf-Richartz múzeumba, Königék kölni könyvesháza sem adta ki írásait, Leo Castelli galériájában sem készültek Halásznak kiállítást rendezni. Az örökzöld bokrok alatt egymásra rakott dobozok oldalára a „brandek” jellegzetes írásképeivel festette a Leo Castelli New York, Galerie Müller Köln, Documenta 6 Kassel neveit, címeit. Nem egyetemi katedrákról, de Magyarországon sajátította el az újkori művészet történetét. a ládák az utazásra, az

indulásra készség, információ metaforái, címzéseiket Pécsett, Pakson készítették. De érkeznek is hozzá a könyvek, a katalógusok tömegével. Levelezésben áll a hetvenes évek elején néven nevezhető világnagyságokkal, galériákkal, kiadókkal. Az 1972-es kasseli Documenta volt az alkalom első, hosszabb tanulmányútjára, melynek során véglegesnek látszó döntéseket hozhatott választott hivatásának folytatásával kapcsolatban. A Fluxus és a Koncept nagy demonstrációja elnyelte Halászt, vándorbotjának eredete nagy bizonyossággal az ismert Joseph Beuys-képeslapig megy vissza, amit kis kommentárral kísérve Kassából a Pécsi Műhelynek küldött. „La rivoluzione siamo noi, 1972” – mondta a lapon Beuys – „a forradalom mi vagyunk”. „Útrakeltem” – írta ugyanerre Halász.

Mindevvel együtt alighanem meglepő a tény, hogy ezenközben a *Magasles*-ciklus fém-plasztikaként és festményként a nyolcvanas években is hatásos kompozíciói már 1972-ben elkészültek a Boglári Kápolnatárlat kiállítására. Bizonyított, hogy Halász műhelyének programkínálata 1973-ra szinte minden olyan alapesetet tartalmazott, ami a hetvenes évek legvégéig majd foglalkoztatja. Az 1970-től 1973-ig tartó periódus után sem beszélhetünk azonban „fejlődésről”. Még hosszú ideig a hangsúlyváltások és a témabővülések jelentik majd a „fejlődés”-t Halász művészetében. Személyes életének motívumai közvetlenül mutatkoznak ekkoriban műveiben, a *Privát adás* 1975-ös performansa, vagy az 1978-as amszterdami *Transition* (Átváltozás) akció színpadias önmegmutatással, öndokumentálással váltja fel a műtárgyként elidegenülő geometrizálást és annak poétikáját. Ezekről a kevesek által megélt eseményekről is a dokumentumok mesélnek, de csak képzőművészetként értelmezhetjük módszerüket és céljaikat, hiszen a mediális különőség, a színpadszerűség ellenére is a képzőművész keresi viszonyát saját múltjához, megkísérli ezekben kívülről látni, eredeti módon újra felhasználni a korábban létrehozott munkákat.

A *Vándorbot*... álnaiv festménye magányosan áll a teljességgel más típusú munkák sorában: nem szükséges különösebb érzékenység annak megérzéséhez, hogy Halász számára a kis léptékű ingázás munkahelye és otthona között és a nagy léptékű mobilitás alkalmi, de inkább korlátozott lehetőségei élményeinek közvetlen forrásai. a vándorlás-effektus nem csak a koncept felé tett kirándulásnak olyan dokumentumaiban lelhető fel, mint az 1973–74-es *Magister Artium* (Egyetemi végzettségeim) szőlővesszővel, tükörrel, Kassák- és Documenta-katalógussal teli bőröndjének képében. nem lehetetlen a *Modulált TV* ciklusait a „vándorlások” alteregójaként szemlélni. a megtalált és kötött plasztikai forma, a Halászt jól jellemző kontúros hasáb-variációk 1972-től a tér és idő mindenféle reprezentációjával kapcsolatba kerül, vándorol az antikvitás képeitől a futball-világbajnokság jeleneitig, az olasz TV-film, az Odüsszeia sorozatáig. A dologban, a „világban” benne lenni képzet természetesen hitelesíthető a személyes névjegyként alkalmazott sztereotíp Halász-emblémák felismerésekor. A „külső” valóság helyettesítésére hivatott TV képernyő, az üzenetek tarkaságával, formai elrendeződések eltérő minőségeivel megfelelően szolgál a „vándorlások” közegeül, fecsegés nélkül veti fel ezekben a munkákban Halász az újkori civilizáció leghatározottabb és legbefolyásosabb eszközéhez való kollektív viszonyunkat, az elsődleges és másodlagos furcsa helycseréjét a realitásban. Az információ tárgyat, anyagot, fogalmi folyamatokat pótló hihetetlen kapacitását. A „világot” teljes eréllyel helyettesíteni képes új médiumot. nem véletlenül adja egyik szekvenciájának címéül 1972-ben: *The TV watches us* (a tv figyel bennünket). természetes életet él, organikus tulajdonságokat vesz fel a TV. Viselkedik, viszonyt teremt velünk, és mi vele. az amszterdami Videohead stúdiójában készült 1978-as *Transition* egyik utolsó egységében Halász az üres TV kávéjával testnyelven játssza el a „Szeretlek” drámaian ironikus mozdulat-párbeszédét. A TV él. A valóságban „benne lenni” aktivista jelszava – ami a Pécsi Műhely intencióinak gerince is lehet – kissé átalakult Halász műhelyében. A TG többé már nem eszközlétében működő alárendelt jelenség, hanem partner, aminek hatalma is van felettünk, aminek keresni kell a kegyeit. de anyag is a TV és tárgy is, Pek Namdzsun is

bizonyította⁶, hogy a vele tett vándorlás intellektuálisan korlátlan, szenzuális minőségében azonban egysíkú és redukált tartalmú. Ez a felismerés visszacsalogatta Halászt ahhoz a ponthoz, ahol a TV kevésbé érzelmesen, hevesen, inkább racionálisan, mint aktív tükör szemlélhető, mint valamely alkotó eljárás összetevője, poétikai elem. A *Privát adás* 1975-ös performansa sokatmondó, nagy kapacitású jelként vette igénybe a képernyőt, illetve annak üres helyét a készülék kávéjában, ahol a festmény és a katódsugárcső közötti vizuális lehetőségek körültagozásaként sík és különböző szögben elfordított tükröket használt fel. Kitérés kísérlet kezdődött el itt az analitikus és rendszerelvű sémák mellett „egyfajta sajátosan struktúraelvű Neue Innerlichkeit (Új bensőségesség)” felé.⁷

A séta, a mókás gimnasztika, a stúdió padlójára ragasztott geometrikus „formák” igénybevétele ugróiskolaként jelenthették a „festői” ízét e laza dramaturgiájú cselekménynek, jelezve azt is egyszerre, hogy a határátlépés következményeivel várhatóan számolni kell a szigorúbban vett festői vagy szobrászati műhelymunkában.

Miskolcon, a Molnár Béla Ifjúsági és Úttörőházban az „eddás” Felvinczy Attila 1979-ben meghívta Halász Károlyt, hogy az emeleti galériában mutassa be legújabb munkáit és kedve szerint csináljon egy performanszt a ház aulájában. Halász itt rendezte meg a *Menni, menni... (és maradni)* című cselekményét. a labirintusszerűen zárt falak között „kóborló” művész egy idő után elkezdte benépesíteni az üres felületeket vándorlásai lehetséges és fontosnak mondott támaszpontjaival, felírta a falra Paks, Pécs, Kassel, Köln, Amsterdam városneveit, majd egy, a mennyezetről magában lelógó TV képernyőt védő előlapjára ráírta: documenta 6. Vándorbotját a széknél támasztotta és hosszasan nézte a néma, mozdulatlan, saját írását hordozó képernyőt. Elfáradván a „vándorlásban”, a padlón kigöngyölte hálósájkát, levetkőzött, betakarózott és elaludt.

Ebben a performanszban semmi nem történt, ami bármilyen formai vonatkozásban felidézte volna Halász naponta gyakorolt manuális fogásait, de alaphangulatában teljességgel a korábbi rendszert elhagyni szándékozó, lírai-melankolikus atmoszférát keltette, melynek jegyében az elkövetkező esztendő munkái jönnek majd létre, festékfröccsenésekkel, széles ecsettel rajzolt gesztusokkal, kéz- és lábnyomokkal rajzolva át a geometrikus mustrapályát szövedékét, oldottan felelgetve a feszes szerkezetnek. Itt, a hetvenes évek legvégén már határozottan érzékelhető volt a változás, amelynek során önmagukban, értelmezetlenül már soha nem fognak visszatérni a kezdetek formái, struktúrái, színei.

Az ekkor született kritikai irodalom alapján helyi jelentőségű alkotóknak kell leírnunk a Pécsi Műhely tagságát, Halászt is. Az analógiák rendezgetésénél általában elismert, valóban meghatározó világteljesítmények idéződnek fel, melyek szemléletükben és a művészet intézményeivel kialakított kapcsolatukban is igen távol vannak Halásztól. Maga is jól tudja ezt, hangjában az önfelmérés eredményeként még sincs nyoma az alázatnak. a szellemi és fizikai jelentésében is telített fogalomnak, a „távolságnak” és persze a „szociális státusznak” a szemléltetésére szolgálhat a kis modellek sora, melyekben saját munkái mellett utazásainak, a nagymesterekkel kapcsolatos emlékeinek „állított” emléket. befőttesüvegekben. A múzeumi kiállítással, művészeti alkotásoknak múzeumok biztosította sorsával érintkező reménytelenségének oka az egyszerű élmény. a jövőre rezignánsan néző Halász tekintetét a vidéki magyar művelődésügy kisszerű közhelyei homályosították el, korábbi élményeit ezért „mélyhűtésre” ítélte. Elsősorban az emlék és érték megőrzésének paradoxonát írta körül múzeum-sorozatának darabjaiban, az alkalmanként különbözőképpen elrendezett, celofánpapírral fedett konzerves üvegekben. 6 Pek Namdzsun (1932–2006) készítette el 1970 körül a *TV Buddha* sorozat darabjait, amelyeken önmaga vetített mását szemlélő buddhája egyaránt szól a „ki néz kit?” kérdéséről, a helyzet öntetszégéről, a televíziós média magánszférába tolatkodó és bűvöletbe ejtő voltáról, a „nézem, aki engem néz” végtelen körforgásával a buddhizmus reinkarnációs hitéről.

7 Hegyi Lóránd: *Halász Károly művészete*. Kiállítási album bevezetője. Karcag, Karcagi Galéria, 1980.

A szellemi kitárulkozás és a befogadásra való készség remek előadásban, félreérthetetlen öniróniával mutatkoztak ezekben a dobozokban. Ott áll a madzaggal átkötött, „Museum” feliratú papírláda, tetején a meghatározó ismeretek és konzervált élmények kis befőtjeivel. Albers és Vasarely között saját maga műveinek miniatürizált konténereivel. Az itt megjelenített „értékkörzés” természetesen nem múzeumban történik, nincs keserű humor nélkül, amikor e műveket valamely magyar kultúrszeiz polcán látjuk viszont.

Közben a „nagy formáról” történő látszólagos lemondása újra csak a személyes elemek túlsúlyát jelzi. más jelek azonban arra intenek: nem adja fel. és a „nagy formák” nem is váratnak magukra. A *Magasles*-ből kifejlesztett rendszerben, a nyolcvanas évek közepéig „működik” a líra és szerkezet egymásra találását sürgető szándék, ami az ekkor már önálló művészként pályát foglaló Halász tevékenységének jellemzésében megkerülhetetlen.

Életművének „egységben látását” felkínálták az időközben rendezett gyűjteményes kiállítások. Segítették az áttekintést és tompították a töredékesség, rögtönzéses programalakítás vélelmét. Halász számára a jórészt feloldhatatlan ellentmondásokkal teli zavaros világ egyetlen pallót kínált, ami a szédítő mélység feletti megmaradást garantálta: önmagának stilizálatlan, a bukás kockázatát is vállaló demonstrációját. a folyamatos visszautalások a kezdeti motívumokra, a személyesség bélyegét hordozó szerkezet-mutációk mindegyike az ilyenek-olyannak megmutatott „én” specialitásain alapulnak.

Összegzései: geometrikus és analitikus tisztaság, alapformákra és alapviszonylatokra gyorsan rátaláló megoldások. Albers, Anuszkiewicz, Lantos, Fajó, Riley, Vasarely munkái mint modellek, intenciói számára ekkor már régen készen álltak. És Smithson, Pek, Beuys iránya is izgatja. A perfekció, befejezettség vagy meghatározott szabályok alapján történő továbbfejlesztés (ami a Lantos-iskola egyik sajátossága...) Halász poétikájának azonban nem lesz igazi ultima ratiója. Halász a modernizmus utáni korszak szülötte, aki nem találhatja meg a szépségnek és igazságnak személyes kifejezésben oldott eredeti egységét a régi módon. Utakat és egymástól akár függetlenül létező jelenségeket láthat, melyeknek – mert kapcsolatuk feltárhatatlan – duális vagy még rétegzettebb érvényességét önnön életsorsa sem ellenjegyzi: munkáiban végpontok, eltérő minőségek, különböző mértékek fognak csakhamar egymásnak feszülni és egymásból sarjadni. A *Magasles* ciklus első darabja még tipikus terméke a Lantos-műhely elemző és szisztematikus munkamódszerének. Nem távolodott el a négyzettől azon a szabadtéri kiállításon sem, amit a Pécsi Nyári Színházzal együtt 1978-ban rendeztek. Ezen a munkáján a szigorú négyzetes kocka éleit alkotó vasszelvények csak a vázat alkotják, ezeket kötik össze a lágy esésű átlók textilszalagjai, lényegében a *Magasles* problematikájának újabb térbeli megjelenítéseként. Rendszer és a rendszerben szabadságra lelt cselekvés jelképeként megint csak azt a megszüntethetetlen folyamatosságot hangsúlyozza ez a munka, mint ami a hatvanas évek végének elvont tájszerkezeteit is „működtette”.

Kevesen gondolhatták a hetvenes évek elején, hogy az Uránbánya Szolgáltató Üzemében dolgozó dekorátor, a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában érettségiző Halász Károly az ország egyik jelentős művésze és a Paksi Képtár létrehozásával, gyűjteményének koncepciózus kialakításával kultúraszervezőként a magyar képzőművészeti muzeológia egyik példamutató alakja lesz. A magyar művészettörténet meghatározó személyiségei vállaltak szerepet Halász munkáinak, példázatának elismertetésében, a művészkollégák többnyire odaadón figyelték tevékenységét, amit mint a paksi Munkás Művelődési Központ művészeti ügyekért felelős munkatársa fejtett ki, és mely erőfeszítéseknek végeredményben maga a Paksi Képtár is kultúrtörténeti rangú terméke. Halász Károly festőművész a Paksi Képtár megálmodója, vezetője, emberi és szakmai odaadással mindenek gondnoka volt. Az elmúlt 25 év alatt folyamatos határozottsággal bizonyította, hogy a modern magyar művészet legjobb teljesítményeinek megismertetése és népszerűsítése nem privilegizált szerep. bizonyította, hogy egy közösség, mint Paks városáé, amelynek polgá-

ri kultúrája mindig számottevő volt, amelynek jelenkori feladata az ország technikai modernizációjában kulcsfontosságú, értő tanúja kíván lenni a művelődés korszerű folyamatainak is. A magyar művészeti, kritikai irodalom a Paksi képtárral kapcsolatban egyértelmű és elismerő állásponton van. Az 1991-ben alapított képtár a magyar festészet, szobrászat, grafika legújabb kori dokumentumait, nemzetközi mércével mérve is számottevő, szuverén magyar alkotók életművének válogatott darabjait teszi a közönség számára hozzáférhetővé. Halász Károlyt mindenütt ismerik.

Mert jelentős művész. Negyvennyolc év kellett mindössze hozzá, kellett még aztán nagy magányosság és temérdek derűbe csomagolt szomorúság.

Kellettek hozzá ellenpontok, melyeknek közelében olykor a művészet és nagyralátó bölcsellete távolinak, tökéletlennek és feleslegesnek látszik. a víz, a hegy, a mandula, a szőlő, a Paksi képtár adminisztrációja. A világ és az ő zűrzavara. A vágy a rendre és a tisztaságra. Művei azonosak mindavval, ami alkotójukat jellemezte ötven, húsz, tíz évvel ezelőtt és még tegnap... Munkáinak szűkszavú, de ravasz, kettős, hármás, többszörösen rétegzett karaktere van. Mindegyik jelképes értékű. A pöttyök, a pontok, dominóarcok, férfivállak és mellizmok tengelyes mustrái. A hús és a váz. A marcangolni való nyersesség és a csontszáraz geometria. Bordás és sima papírok, vízjellel és anélkül: a köznapiság semleges tárgyai. Ipari termékek, melyek magukban is használati szabályokat sugallnak. És nem hívnak ki destrukcióra. Jólesik követni hajtásaikat, éleiket, bármennyire is együgyű művelet ez a hajtogatás. És ez a közvetlenül előállítható, soha nem ürességet tagoló rendszer mégiscsak megszólító erejű. Az adottra vagy előállítottira felelő személyes válasz természetének megválasztásánál ugyancsak mértéktartó, egyszerű marad Halász. Kézzel, szabadon tiszta színű köröket fest a négyszögekbe. nem engedélyez magának többet, legfeljebb egyik munkáján diagonális stráfokat (*Vörös alapon piros pötty*). a pöttyök színes felvonulása derűs kavalkáddá válik, bennük a rendszerré emelkedett kétértelműségek: a geometriai struktúra és a fegyelmezetlen mozdulattal megtöltött különböző méretű és színű pöttyök. A rendszer véletlenjei és a véletlenek rendszerei. Nem több, nem kevesebb. Minden.

Halász festészetének alakulását meghatározzák az akció, a performansz és a body art munkák, amelyek közé átmeneti formációként tartoznak a lábbal taposott képek. 1981-ben és 1985-ben a dunaujvárosi Acélszobrász Alkotótelepen készítette el és fejlesztette tovább a korábban már tervek szintjén meglévő minimál plasztikáit. A nyolcvanas évek második felében festészetében az új-geometria problémakörével foglalkozott, a plasztika, installáció és fotóhasználat együttes lehetőségeivel élve. Az 1987–88-as évekre jellemző installációk a Neo-Geo-Monolit struktúrák, a „nyitott geometria-sorozat” darabjai. művészetét haláláig a kutató, kísérletező, új lehetőségeket feltáró alkotói tevékenység jellemezte.

Elsősorban azért, mert halász modelljében a különböző anyagokban megfogalmazható plasztikai jelentés- és jelkombinációk, valamint a cselekvés- és mediális dokumentációk – szerkezetben egységes – harmonikus koncentrációt jelentenek. Amelyek magukkal hoznak ugyan egy sor hagyományosnak tekinthető esztétikai szabályt, ugyanakkor azok sokat kockáztató feldarabolásával, valamiféle hidegen szürrealisztikus elemkapcsolat egyszerre dekoratív, egyszerre dokumentatív rendezettségével speciális szerkezetű és új valóságsémákat is felépítenek. Ezek nem emlékeztetnek senki másra, mint Halász Károlyra. Olyan kevés jellel, mint ő tette, kevesen hoztak létre annyira erőteljes egyéni közléseket. Jeleivel – olykor irodalmi-anekdotikus, olykor tudományos-analitikus utalásokkal telítve – teljességgel ismeretlen képtípus jelenik meg, amelynek közvetítésében a megformálandó érzék és az intellektuális befogadókészség egyaránt próbára van téve. Majd egyaránt ki van elégítve. ennek a képtípusnak az olykor frivol, olykor végpontokig elvont jelek révén a jelen kommersz vizuális világában is alkalma volna elvegyülni, ekként akár reklámhordozóként pénzt, hírnevet hozni alkotójának. De ebben a kommersz

fogyasztási és hatékony beépülési stratégiában még sincs helye. A modern kommunikáció mai eszközei és céljai ezt a kimért és károsodás nélkül egyetlen milliméterrel sem megváltoztatható arányvilágot nem alkalmazhatja. De ki tudja...?

Távolságtartó, de nem elszigetelt, gazdag kapcsolatrendszerrel rendelkező, mégis magának való maradt, amitől még akár exkluzív is lehetne a szónak kivételességet, ritkaságot jelentő értelmében. De mégsem vált azzá, és ennek valójában nem találjuk a magyarázatát. Hacsak abban nem, hogy a majdnem romantikus hangulatú vidéki életforma, amit megvalósított Halász, a Paksi képtár megteremtéséért folyó heroikus küzdelem, a kultúrpolitikai értékelemzések és műpiaci döntések centrumától tényleg távol állnak. Nem úgy vidéki, hogy provinciális. Úgy vidéki, hogy nincsenek kijárói, hogy nincs ideje előszobázásokra, nincs módja lesni az asztalról éppen lepottyanó falatokat. Műhelyt teremtett Halász, amelynek levegője példásan tiszta volt. Kialakított egy előadásmódot, amelyben a nagy viszonylatok éppoly eleven érzéki erővel képesek hatni, mint az élet legforróbb kísértései, és ugyanilyen intenzitású könnyörtelenséggel képesek közvetíteni a „törvénynek” alávetett ember sérülékeny állapotait. Tornyt emelt „zengő acélból” és megengedő félelemmel figyelte a szű percegését az „alsó ház” mennyezetének hársfagerendájában.

Aknai Tamás