

Deák Ferenc Loránd

A népi élet töredékei Kosztándi B. Katalin képein

„...a műalkotással igazságot tapasztalunk...”¹

Dolgozatomban Kosztándi B. Katalin művészetének bemutatásához rendek hozzá elemzési szempontokat. Törekvésem töredékes voltát elismerem. A képek néprajzi motívumrétegének feltárásával a művész magas esztétikai értékkel bíró képzőművészeti világához szeretnék közelíteni. Erdélyi alkotóművészetének így néprajzi értékű motívumvilágát emelem ki, felismerve, hogy a tradíció a műalkotás képsorozataként is hiteles és egyéni vizuális világot tud teremteni. Ebben az életműben látszólag a nagyobb váltások elmaradnak, de figyelmesebb képelemzéssel láthatóvá válnak rezignáltan visszafogott kisebb átalakulások, amelyek a művész alkotáslélektanának folyamatára jelzesszerűen mutatnak rá.

Az erdélyi falu, Nyikómalomfalva,² hagyományos normarendszerébe beleszületett alkotó képzőművésszé válásának folyamatában, életkörülményei más székelyföldi tájegység kisvárosi közegében, Kézdivásárhelyen³ is a „régí falu” rendjét hívják elő és teremtik újra. Az archaikusabb témavilág szilárd kötődést jelöl egy megalkudni nem tudó és nem akaró értelmiségi ember transzilvanista elkötelezettségében. A motívumok variációi az ismétlés által nyomatékosító és megerősítő funkciót kapnak. A befogadó számára csak mögöttes tartalom a motívumok konkrét térbeli, időbeli realitása. Így a néző a befogadásban az alkotás szépségélményét és a kép igazságtapasztalatának felkínált személyes képolvását élí meg. A motívumok kikísérletezett technikai tudás szintézisében válnak egyéni stílusjegyekké, és alkotnak mással össze nem téveszthető, karakteres életművet.

¹ Gadamer 2003: 26.

² A Nagy-Küküllőbe ömlő Nyikó patak mentén, Székelyudvarhelytől észak-nyugatra, Hargita megyében fekszik, közigazgatásilag Farkaslakához tartozik. Lakossága 1992-ben 733 fő volt (*Magyar Nagylexikon* XIII. [2001]: 905).

³ A Feketeügy folyótól nyugatra, a Torja patak mellett, Kovászna megyében fekszik, lakossága 1992-ben 21 304 fő (*Magyar Nagylexikon* X. [2000]: 863).

Főbb elemzési szempontjaim: a pályakép alakulása egy falusi közegből származó képzőművész életében; paraszti kultúra és családmodell, szocialista–realista művészeti közeg és függetlenedő egyéni világkép; intézmény- és közösségépítő tanárszerep; a népi motívumok mint néprajzi és közösségi értékek megőrkítő védelme egy leértékelő társadalmi folyamatban; a falusi élet képei és a transzilvanista táj humánuma Kosztánci B. Katalin művészetében; művészetének recenziótörténete és reprezentációja.

Pályakép

A pályakép epizódjai az erdélyi társadalom emberöltőnyi távlatába adnak szinkrón betekintést, így a mozaikszerű történések sajátos erdélyi sorsot körvonalaznak. Kosztánci B. Katalin 1935-ben született Varságon. A család az édesapa néptanító hivatását követve Farkaslakára költözik. Az édesapa II. világháborúban való kötelező katonai szolgálata miatt édesanyja két leánygyerekével Malomfalvára tér haza. A család 1947-ben szembesül az apa halálhírével.⁴ Az udvarhelyi vonatállomás mint a frontról hazaérkező katonák várásának szimbolikus tere, jelentős személyes élmény. Egyes képein ennek emléke jelenik meg mint leképezett mögöttes tartalom (*Gyász, szén*, 1985). A gyászorba szerveződő asszonyok közössége egy sérült világrenddel való szembenállást sugall.

Nővérével⁵ (Irma Budapesten az erdélyi tanító néni, aki táncsoprotot is vezetett) az Udvarhelyi Tanítóképzőben összevont évfolyamon osztálytársként tanul. A középiskolai éveket kiegészítő kulturális hatások: KALOT Mozgalom, Haáz Rezső és Verestőy Árpád tanárok hatása, az iskola házi múzeumának néprajzi gyűjteménye, az Ipó László műkedvelő szervezte képzőművészeti kiállítások.

A kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Egyetem felvételijének felidézett emlékképei: állampolgári vizsga (dr. Dobos Ferenc udvarhelyi történelemtanár felkészítő szerepe jelentős), kompozíció (cséplés: régi traktor, polyvahordás és cséplőgépetetés). A rajztudás felmérésekor szabadon választott téma az életmű ismeretében visszaigazolja, hogy az otthonról hozott életformától nagyvárosi közegben sem akar elszakadni, az életta-

⁴ Ukrajna, Korosztén, 1945. III. 22.

⁵ Testvére egy tanévig Máréfalván tanítónő. Látogatások alkalmával rajzokat készít a helyi épített örökségről.

paszlatat egy biztos szellemi kontextust ad.⁶ Az intézmény szellemiségét⁷ felidéző emlékképek: a huszonnégy fős évfolyam fele magyar, művelt, két-nyelvű művésztanárok jelenléte. Meghatározó számára Teodor Harşia képzőművész tanár képi világa. A szürke tónusok és színek visszafogottságában lelki hasonlóságot fedezhetünk fel a két életműben. Emlékezetes az I. évfolyamról megismert Benczédi Sándor szobrásztanár népi agyaggyúrára épülő spontán karakterteremtő alkotókészsége. Részt vesz az 1956-os forradalommal azonosuló diákok Mátyás király szülőházának lovagtermében megtartott rendezvényén. Hat évtized távlatából is az erdélyi értelmiségi élet sorstragédiájaként értelmezi az esemény aktív részvevőinek megtört életútjait. Miklóssy Gábor professzor – bevádolt diákjainak érdekében – bátor kiállítását és határozott véleményalkotását hiteles példaként idézi fel.

1955-től Kosztándi Jenő festőművész felesége, 1957-től rajztanár Kézdivásárhelyen.⁸ A temesvári tanári kinevezést nem fogadja el, így a kezdő tanári években katedrakiegészítést kap más tantárgyakból. 1971-ben férjével megszervezik a rajztagozatot a Nagy Mózes Elméleti Líceumban. Erdélyi képzőművészeti iskolák, művésztanárok a képzőművészeti kultúra közvetítését vállalják, amely eredményességének visszaigazolását a képzőművészé váló tanítványok adják (pl. Marosvásárhely és Csíkszereda).

Kosztándi B. Katalin pályáján az 1960-as években a népművelő szerepkör dominál: írásos kör (Sepsiszentgyörgyi Népművészeti Kör fiókjá, var-

⁶ „Az 1950-es években a származás exponálása vagy elhallgatása általános gyakorlattá vált” (Keszeg 2011: 18).

⁷ „A kolozsvári alapítás erdélyi színezetét latens módon mindvégig megőrizte. ...Több nemzedék őrizte és őrzi emlékezetében Miklóssy Gábor diktatórikusan szigorú, de nagy tudású korrektúráit, a kolorizmus és szerkesztés lényegére rávezető útmutatásait, vagy Kádár Tibor nyitottságát, aki a dogmatizmus legszorongatóbb éveit alatt is módott talált a szabadabb tájékoztatásra. Az 1956-os magyar forradalom erdélyi retorziója mért újabb csapást az intézményre. Több diákjukat (Balázs Imre, Tirnovan Ari-Vid, Páll Lajos) börtönbüntetésre ítélték vagy kizárták. Aurel Ciupe rektori működése után (1950–1955) a teljesen más szellemű, sovinszta beállítottságú Daniel Popescu került az intézmény élére (1955–1972)” (Murádin 2011: 288).

⁸ „Az 1960-as évektől Csíkszereda is megerősödött, nemzeti gondolkodású, izmos alkotógárda – Márton Árpád, Gaál András, Vincefi Sándor – telepedett le itt. Sepsiszentgyörgy a Szászföld, Brassó szomszédságában nyitottabbnak számított, és Bukarest is alig kétszáz kilométerre esett tőle. Mindez érződött a városnak az átlagosnál modernebb szellemiségén. Főleg grafikusokból verődött össze egy országos viszonylatban is jelentős csapat – Plugor Sándor, Baász Imre, Bocz Borbála, Hideg Margit, Hervay Katalin –, de voltak festők, szobrászok, keramikusok is: Vinczeffy László, Kiss Béla, Tornay Endre, Petrovics István, Csutak Magda, Útő Gusztáv. Kézdivásárhelyen is többen letelepedtek – Kosztándi Jenő, Kosztándi B. Katalin, Sárosi Csaba, Vetrő András –, a még inkább vidéknek számító Kovásznán pedig Gazdáné Olosz Ella” (Gazda 2015: 144).

rottas öltésfajták), művészettörténeti előadássorozat a művelődési házban (Vigadó). 1976-tól vesz részt aktívan kiállításokon, majd saját stílusjegyekkel rendelkező és töretlen művészpályát épít fel. Kézdivásárhely főterén 2010-ben – volt diákja, Hegedűs Ferenc magánvállalkozó támogatásával – megnyitják a férjével közös, saját állandó galériájukat, a Kosztándi Galériát. 2014-ben a művésznőt Áder János magyar köztársasági elnök a Magyar Arany Érdemkeresztjellel tüntette ki.

A szocialista-realista művészeti közeg és a függetlenedő egyéni világkép

Kosztándi B. Katalin képzőművészete az 1950-es évek kolozsvári egyetemének szellemiségében egy Nagybánya utáni posztimpreszionista és realista ábrázolást ötvöző képzőművészeti formanyelven indult. Vezető technika a nagy ecsetvonásokkal dolgozó és fény–árnyék kontrasztokra épülő olajkép. Életművének e korai alkotásait az utóbbi évtizedben mutatták be és illesztették vissza szervesen egy szintézist teremtő folyamatba.

A kor hivatalos elváráshorizontjában az alkotás megítélésében felértékelődött a szocialista–realista embereszmény ideologikus felmutatása. Gadamer német esztéta nézőpontjával támasztom alá megállapításomat, miszerint a kor elvárásainak megfelelő értékrend valójában álértékrend volt. „Mert amikor egy kultúrtársadalom elveszíti vallási hagyományait, rögtön többet vár el a művésztől, mint ami a művészet szempontját követő esztétikai tudatnak megfelelne” (Gadamer 2003: 119).

Kosztándi B. Katalin pályakezdő képzőművészként a paraszti életkép ábrázolását választja. Nyikómalomfalvi falusi életképeinek korai változata a kollektivizálás kezdeti szakaszának társas gazdálkodását felidéző zánerképe (*Hazafelé*, olaj, 1957), amely a helyi társadalom jól szervezett közösségi életének leképezése. Helyi rituális mozzanatot idéz a kép: a postás dobbal gyülekezőt hív össze a falu központjában lévő kultúrház előtti tere, ahol a társulás és később a kollektivizálás munkálataiban részt vevők az elvégzendő feladatok leosztását veszik tudomásul.⁹ Ebből a falusi kon-

⁹ Az alkotó szerint az élmény azt a közösségen belüli belső feszültséget is felidézi, hogy „a közös munkában résztvevők nem egy tempóban bírták a munkát, később ezért kimérték a porciót.” A kép keletkezésének idején egy kiváló agrármérnök irányította a helyi kollektív gazdaságot.

textusból a kép a néző felé táguló utcaképen felnagyított parasztfigurákat emeli ki, akik fölé a kaszák és gereblyék üzenetértékű eszköztára emelkedik. A felvillanó encián kép házrészletek és dombokkal összeolvadó boglyák utalásszerű háttérelmként vannak jelen egy erőteljes, ember uralta képmezővel szemben. A szalmakalapok által uniformizált parasztfigurákonok tekintete a zárt paraszti világ változás előtti várakozását jelölik. A kép a közelmúltban került elő az alkotó műterméből, majd elvégezték rajta a kiállításához szükséges restaurálást.

A korai évek kiemelt darabja a *Válaszúton* (olaj, 1957). A kép a népi életképek eddigi néprajzi dokumentálásához képest szintézist teremtő mű. A kép egyértelmű elutasítása a szocialista realizmus által kínált sémáknak.¹⁰ A döntésen vívódó családfele fölé tornyosuló árnyék és a kilengő órainga a hagyományos paraszti értékrend elvesztését vetíti előre.¹¹ Az életképben kihangsúlyozott szimbolikus idő sorsfordító jelene a paraszti világ kollektív értékvesztésének vízióját mutatja. Az előtanulmány változatában a kétalakos változat kisebb terjedelemben és nagyobb ecsetvonásokkal oldja a feszültséget. A kép fogadtatástörténete tanulságos. Keletkezésekor a tartományi kiállításról kizsúrízték, viszont 2013-ban Sepsiszentgyörgyön a Székely Nemzeti Múzeumban megrendezett *Szocrelatív (Erdélyi magyar művészet 1945–1965 között)* kiállításon a kor emblematikus műalkotásaként nyert bemutatást. A korai fogadtatás, valamint a tanárszerep betöltése másfél évtizedes kihagyást okozott az alkotói pályán. Így a szocialista realista ábrázolásmódra tudatos hallgatással válaszolt. Hogy konkrétan mit is jelentett a torz elvárások láncolatában élni az 1950–60-as években, azt a korabeli napilapok recenziói és az azokra épülő későbbi tanulmányok emelik ki a legszemléletesebben. Két, közelmúltban született tanulmányrészletet emelek ki és állítom illusztrációként párhuzamba korabeli újságcik-

¹⁰ A szocreál „jellemzői közé tartozott a 'kötelező boldogság' paradoxonában meghatározható áloptimizmus, a személyi kultusz kiszolgálása, a realista festészet hagyományaira visszavezethető elbeszélő tartalom és közérthetőség, az építőmunka heroizálása, a munkás–paraszt szövetséget szimbolizáló jelenetek és ebben a típusalkotás, az osztályellenség karikatúrisztikus leleplezése, a történelmi pillanatok hamis, idealisztikus megjelenítése” (Murádin 2011: 279).

¹¹ Márton Árpád 75 éves születésnap kiállításán 2015-ben a Csíki Székely Múzeumban a *Parasztbánat* (1968) az alkotó életművére jellemző képiséggel Kosztánci B. Katalin képéhez hasonló kompozícióban mutatja be a paraszti életforma értékvesztése fölözt érzett sorstragédiát.

kekkel.¹² A rendszer a falu- és a parasztábrázolástól egy új embertípus fejlődéstörténetét várja el. „A művészet nem lehetett öncélú, mivel boldognak kellett mutatni–hazudni az egészében boldogtalan társadalmat. Aki nem volt hajlandó ezt tenni, azt kiszorították a művészeti közéletből. A megyei kiállítások előtt a pártideológusok »szakbizottsága« járta végig a műtermet, és előzetes képet alkotva az illető művész munkájáról, »alkotó módon« beleszólt a művek végleges formájába.”¹³ „Az élő művészeti mozgalmakat mellőző, az ötvenes évek végére immár teljes szerepzarba fulladt és minden művészeti ágra kiterjedő alkotói eszmény kialakulásához nagyban hozzájárult az akkori, teljességében ellenőrzött, diktatórikus kritikai gyakorlat is, amely nemcsak a világ művészetében végbemenő aktuális folyamatokról hallgatott, de visszamenőleg is károsnak ítélt minden »formalista« törekvést, miközben a művészekről egy közelebről meg nem határozott, csupa tilalmakkal körülírt realista műtípust kért számon. A művészek között [...] voltak olyanok is, akiknek sikerült a hivatalos kánon ellenében, vagy annak csak látszólagos követése mellett olyan gondolatokat, hangulatokat, egyéni szemléletet és stíuselemeket »belopniuk« alkotásaikba, amelyek feszegették az uralkodó ideológia és művészi látásmód kereteit. Olyan művészekre gondolok itt, mint [...] Kosztándi Katalin...” (Vécsi Nagy 2013: 16)

E kézirat lezárásakor a Kosztándi Galéria időszakos kiállításaként¹⁴ kerültek közönség elé a korábban a műterem raktárában őrzött, az egyetemi éveket záró, falusi portré és életkép témát feldolgozó jelentős olajképek (1955–1957). A nyikómalomfalvi falusi modellek a kompozíció beállításában erős karakterek. Nem önfeledt tétlenség jellemzi a modellt ülő alanyokat, hanem befelé forduló töprengés és határozott személyiségvonások. A tekintetek nem teremtenek kapcsolatot a nézővel, ehelyett az önmagukkal folyta-

¹² „Ezen az úton halad egy másik fiatal művész, Maszelka János is, amit *Ifjú geológusok* című képe is tanúsít. Sok olyan festmény van még a kiállításon, amelyekről bővebben kellene még szólni. [...] A párt illegális múltjából idéz vissza egy jelenetet s hangulatos tájképei az *Erdő mélye* és *Alkonyat* is újabb biznysággal egyre izmosodó tehetségének. [...] Monumentális hatású szobrárt, az *Új búzát* egyszerűsége való törekvés jellemzi, olyan egyszerűség, amely nem megy a realitás rovására. A művésznek sikerült a lényeg megmutatnia, a munkájának eredményére büszke kollektivistát, a maga valóságában. Más eszközökkel készült, de éppoly meggyőző emberábrázolás prágai élmunkása – külföldi tanulmányútjának egyik eredménye” (*Előre*, 1955, A. M.).

¹³ Gazda 2015: 140.

¹⁴ A kiállítás 2015. november 21-én nyílt meg. Kurátor: Hegedűs Ferenc. Az alkotóval aTVR1 székelvöldi stábjá és a helyi tévé munkatársai is készítették portréfilmet.

tott belső monológok folyamatát emelik ki. A hétköznapok oldott életképe fölött így a sorsszerűség, a hagyományos világgép fölötti töprengés reflexiója jelenik meg egy változó korban. A portrék emellett kevés részletelemet tartalmaznak. Egy-egy hagyományos ruhadarab jelöli a lokális identitást. A háterek sötétebb tónusai a jellemábrázolás erős karaktervonásait emelik ki. Az alkotó tömör megfogalmazását tolmácsolom a jó portré tanulmány jellegéről: a portré karaktert emel ki, színben megfelelő és részleteiben megoldott.

A portrék drámaiságával szemben oldott derű a falusi életképeken mutatkozik meg. A nagy ecsetvonású neoimpresszionista fény-árnyék kontrasztokkal munkafolyamatban ábrázolt női figurák bensőséges életerőt és jókedvet sugároznak. Kiemelt példa a lajon (a Nyikó vizéből kialakított malomárokra épített palló) mosó két asszonyos kompozíció. Az erőteljes fények, a tükröződő víztükör, az asszonyok hagyományos ruházatának erős kontrasztjai és végül a megállított mozdulat a falusi élet normájából adódó, jól berendezett világ élményét közvetítik. A kép lokális kódjaiként a kép sarkában lévő enciánkék házsarok és a Nyikón túli domboldal boglyái jelennek meg. A beteg gyereke fölött virrasztó anya képének barnás tónusai, vagy a gyereke haját mosó önfeledt anya képének fénygazdagsága a szín által teremtett jellemábrázolást valósítja meg. A tollfosztó öregasszony sötét kontúrja a mozdulat által jellemezhető karaktert ragadja meg. A korsós lány kompozíció impresszionista színtanulmánya mögött is a helyi társadalom gyereknevelési normája idézhető fel, amikor a mezőn a csoport legkisebb tagja megy a forrásra vízért. Ennek a képnek realiztikusabb párja a mezőn megjelenő ételvivő kislány kompozíciója. A környezethez képest felnagyított kislány a falusi élet jól működő normáit jeleníti meg. A babázó lányok – a gyermeki emlék előhívásával – a gyermekkor teljességigényét dús, a zöld árnyalatok gazdagságában mélyen rétegzett természeti közegbe helyezi. A Nyikómalomfalva és Lengyelfalva közti domboldal *plein air* megörökítése a tájban érzett otthonosságot közvetíti.¹⁵ Az 1950-es évek második felében hasonló technikai kivitelezésben megjelenő képek a tájba épült paraszti életmód harmóniáját, a tradíció által jól élhető világ képét emelik ki.

Az életmű korai olajképei egyértelműen felmutatják, hogy technikai iskolázottságában a korabeli kolozsvári iskola vizuális nyelvét köve-

¹⁵ A szülőfalut körülvevő bükk- és fenyőerdők fájainak tanulmányrajzai a későbbi akvarelleken is gyakori témaválasztásként jelennek meg. A bükkfa szürke kérgének gazdag színárnyalata gazdag asszociációt kínál az alkotó számára.

ti, viszont a szocreál elvárásával szembehelyezkedik. A paraszti életmód változására reflektál, csak ezt a folyamatot értékvesztésként ismeri fel, a kontextusát elvesztő ember szorongását közvetíti. Gyakran a gyerekkorból hív elő olyan emlékképeket,¹⁶ amikor a paraszti világ egységes, jól berendezett normarendszer szerint működött. Az alkotó már az 1950-es évek második felében felmutatja ezt, a kor tradíciót tagadó elvárásával szemben. A korai alkotói korszak elutasító fogadtatásra talált a kiállítások szervezőinek részéről. A kiemelt, *Válaszúton* című kép címe még bekerült a katalógusba, de a kiállításon a mű már nem került bemutatásra. Az alkotó konkrét választ az elutasítás okáról nem kapott, ezért a kép esztétikai értékével kapcsolatban bizonytalanodott el. Az 1970-es évek második felétől sajátos akvarelltechnikával tér vissza a képzőművészeti életbe. Művészetében többrétegű metaforizált képnyelvet teremt, amelynek jelképrendszerét továbbra is a nyikómalomfalvi falusi világból építi fel. A szocreál ideológiáját fel nem vállaló alkotó életműve a rendszerváltás paradigmaváltásával felértékelődik, és egy átértékelési folyamat részeként átrendezi az erdélyi képzőművészeti kánon határait.

A népi motívumok védelme egy leértékelő társadalmi folyamatban

A vizsgált korban a székelyföldi, falusi származású képzőművészek életművében gyakran vezető motívumokként népi életképek, ornamentikák jelennek meg mint viszonyítási pontok. A látványelemek erdélyi sorsok, etnikai és közösségi identitások metaforizált tereit hozzák előtérbe. A lokális kultúra az egyetemes humánium felmutatására törekszik, amelyben a keresztény szimbolika is gyakori.¹⁷

¹⁶ „Csak a jelentőségteli múltra emlékezünk, és csak az emlékezetben tartott múlt telik el jelentőséggel. Az emlékezés a jelentéssel való felruházás, a szemiotizálás aktuusa” (Assmann 2013: 78). Párhuzam vonható Ozsváth Imola elemzésével, amelyben szintén Assmann tézisével hangsúlyozza ki felismeréseit „A jelenről úgy beszélnek, mint a valamikori jó, az eltelt szép világ ellentétéről. A jelen hiányosságainak tapasztalatából kiindulva egy olyan múlt emléket idézik vissza, mely a hőskor vonásait ölti magára” (Ozsváth 2005: 35).

¹⁷ „A társadalmi hovatartozás tudata, amit kollektív identitásnak nevezünk, a közös tudásban és emlékekben való osztozáson alapszik. Ezekben a beszéd közvetítésével, pontosabban egy közös szimbólumrendszer használata révén osztozunk: hisz nem csupán szavakról és táncokról, mintázatokról és díszítményekről, viseletekről és tetoválásokról,

Kosztándi B. Katalin egyetemi éveit nagy számban készített ceruzarajzokat a malomfalvi falusi élet munkafolyamatairól. Több változat a kenderfeldolgozást örökíti meg.¹⁸ Néprajzi dokumentáló szándékkal a munkafázisok mozzanatait, használati tárgyak funkciói kerülnek bemutatásra. A tematikus vázlatokhoz itt a háttér lakott épületeinek struktúrái és a porták térszerkezetei is hozzárendelődnek. A figurák ábrázolása alárendelődik a munkafolyamatban betöltött szerepüknek. A házak, porták, gazdasági udvarok és falurészlet ceruzarajzai az 1970-es években válnak gyakorivá. A megörökítés ez esetben a falu épített örökségének átépítési folyamatából ragadja ki a legszemléletesebb hagyományos háztípust, egy-egy utcarészletet. A nagyobb időtávlatokban (tanári vakáció) hazalátogató művész tanár a falu egységes épített öröksége eltűnésének felgyorsult folyamatával szembesül. Szemléletes példa, hogy a falu ekkor épített új házait egy engedélyezett, sablonos terv szerint építik.¹⁹ A paraszti világ így újratekinti az imitáció hordozta mintakövetésben rejlő hasonlóság elvét.

A kiemelt tanulmányrajzokon (nagyobb változatban is) az archaikus építészeti elemek megjelenítésében precizitásra, részletgazdagságra, helyi specifikumok és ornamentikák kiemelésére törekszik. A rajzok a néprajzi dokumentum műemlékvédő referenciális jellegével bírnak. A nagyszámú rajz előtanulmányként szolgált, és hasznossá vált későbbi, magas esztétikummal rendelkező és saját stílust teremtő alkotások létrehozásában.

A képek esztétikumának hatására született meg bennem a néprajzi érdeklődés Nyikómalomfalva épített öröksége iránt. Ha viszonyítási pontként, kijelölhető értékrendként egy kortárs alkotó folyamatosan újraépíti és működésbe hozza egy áthagyományozódott paraszti világkép épített örökségének utóképeit, akkor az a realitásban milyen helyet és funkciót kap? A kép konstrukciójába beépített ház a helybeli lakosság számára

ételekről-italokról, emlékművekről, képekről, tájegységekről, útjelzőkről, mezsgyékről. Bármiből lehet jel az összetartozás kódolására. Nem maga az eszköz a döntő, hanem a szimbolikus rendeltetés és jelstruktúra. Nevezük a szimbólumok által közvetített közös vonások együttesét kultúrának, vagy pontosabban kulturális alakulatnak. A kollektív identitást mindig a megfelelő kulturális alakulat alapítja meg és – főként – reprodukálja. A kulturális alakulat a kollektív identitás kiépülésének és nemzedékeken át való fenntartásának a közege” (Assmann 2013: 142).

¹⁸ Munkafázisok: kendermosás, tilolás, vonogalás és léhölés. Nyáron a virágos kender, és *dögasszonyok* nyarán (november) a magos kender tilolják (ezt tárolják a bugatóban).

¹⁹ 1970–80 között gyakori az új házak építése, sablonos terv ismétlődik: pincelakás és emelet, *szögletes házak* (László Berta adatközlő).

referenciálisan hogyan olvasható? A következőkben ennek megfelelően a malomfalvi tényfeltáró képolvasatokat összegzem, amelyeket összehasonlítottam az alkotó néprajzi háttérismeretével.

A hagyományos parasztházakat a helyiek *tapogatott* házaknak nevezik, tapaszos ház kékre meszelve (tapogatták a házakat, vagyis sárga agyaggal tapasztották). A művész tudja, hogy a sajátos enciánkék színt a meszeléshez a Hargitán termő virágból nyerték.

A tanulmányrajzokról ismert és későbbi kiforrott alkotásokon részleteiben visszatérő tárgyi elem a *csukott tornácos ház*. Az idősebb korosztályhoz tartozó adatközlő az 1960-as évekből még öt csukott tornácos házat tudott felsorolni.²⁰ Az alkotó egyik gyerekkori élményét osztja meg: a rokonok házában egy nyári délután a tornác faragott ornamentikájának a döngölt agyagföldre rávetülő fényárnyéka erőteljes vizuális élményként rögzült benne. A megjelenített falusi világkép harmóniájának ábrázolásakor több képen is ezt a látomásként rögzült képet hívja elő és építi rá a születendő alkotásra.

Kosztáncsi B. Katalin képein a malomfalvi épületek töredékei nem egy esetlegesen összeállított leltár daraibjaiként vannak jelen, a tudatosan megválasztott és szándékosan leredukált motívumkincs gazdag metaforikus jelentésteremtő erejével hat a nézőre.²¹ Tájba épül a belakott környezet. Eképpen az egyetemes szakrális rend részeként nyer jelentést a mesterséges jel. A képek jeleit a helyi adatközlő is képrendszerként olvassa.²² Kosztáncsi B. Katalin képein gazdag néprajzi motívumkincs tárul fel a helyi kultúrával rendelkező adatközlő számára: *giberes ház*, amelynek részei a díszített tornác (*cifraság*), *kontyolás*, *fant giber* és *kieresztés* (kémény), a tornác végén *bugató* (a magos kender feldolgozására elkülönített rész) és *belsőeresz*.

Az alkotások képi világa a befogadó teljesség utáni vágyát és egy sérülékeny világ határát hozza közel egymáshoz. Amennyiben a régiónak esztétikummal felruházott épített örökségét a jelen realitásában szeretnénk vázolni, akkor számolnunk kell azzal, hogy számos ház lakatlan, bár gyakori, hogy az udvaron az új házzal átellenben a régi ház is megmarad, másodlagos funkciót kap (pl. raktár). Számos régi házat felújítanak, de

²⁰ Jakab Andrásné, Sófalvi Mihályné, Simó Zsuzsa, Mózi Ferencné és Magyarai Bálint – Bálint papó – magtalanok voltak (László Berta adatközlő).

²¹ „A múlt nem magától támad, hanem kulturális konstrukció és reprodukció eredményeként születik; mindig sajátos indítékok, elvárások, remények és célok vezérlésével, adott jelen vonatkoztatásai közt formálódik meg” (Assmann 2013: 91).

²² László Berta (69 éves).

ilyenkor a tapaszt eltávolítják, lécezik és vakolják, a festés során gyakori szín a rózsaszínes drapp (1970-es évek). Végül fontos megemlítenem, hogy a 2005-ös árvíz következtében az épített örökség, a tárgyi kultúra jelentős hányada megsemmisült (minek következtében az emléktárgy szerepe felértékelődik).

Harminc régi ház térképezhető fel napjainkban (tizenegy régi állapotban és többnyire lakatlan, tizenegy újravakolt és többnyire lakott, nyolc felújított és lakott).²³ A falu hagyományos házainak száma magas, s mint szellemi örökség általános a megőrzésére és felmutatására irányuló szándék. A tágabb régió (pl. Farkaslaka) szimbolikus örökségének elismertsége és a határon túli kapcsolatok is a helyi értékek tudatos őrzését serkentik.

Egy kortárs alkotó műveinek néprajzi kódfejtése nem az esztétikum lefokozására, hanem a benne rejlő identitáshálózatának felismerésére ad lehetőséget. Az ismétlés a nyomatékosítás által az egyszeri fölé helyezett általános egyetemességét fogalmazza meg. A lokális kultúrára épülő nemzet-tudat a keresztény teljességében jelenik meg. Ennek a tézisnek a fokozatait látom Kosztándi B. Katalin életművének szintézisében. Így a néprajzi jelképrendszer nem nosztalgikus leltár, hanem értelmezhető allegorikus képsor. A kép ábrázoló funkciója révén hitvallás fogalmazódik meg.²⁴

²³ Hajdani tulajdonosaikról nevezik meg őket: Lakatos Miklós, Sinka Kálmán, Sinka Lakatos Ferenc, Sófalvi Mihályné, Magyar Lázár, Geréb János, Jakab Mózes, Magyar Károly, Magyar Lázár, Tankó Géza, Gergely Mihály, András Lázár, Sebestyén Simon, Magyar Péter (malom), Piros Domokos, Sinka János, Jakab Lőrinc, Király Simó, Magyar Balog Lázár, András János, Sinka Gábor, Sinka Lőrinc, Benedek Jolán, Bálint György és Kosztándi B. Katalin édesapjának szülőháza (a csonkán maradt család ide költözik, a mestergerendán 1787-es bejegyzés).

²⁴ Adott motívum ismétlődő variációjáról: „Mit kezdjünk a képet illetően az újra-felismerhetőségnek ezzel az elsődlegességével? Ugyanis az világos: valami azáltal, hogy valamit leképez, még korántsem kép. [...] A kép esetében az ábrázolt lét egy meghatározott hogyanjával rendelkezik, melynek révén az ábrázolt nem úgy jelenik meg, mint a valóságban megtalálható kollektív egy mintadarabja, hanem mint saját fájának éppen egyik egyedi példánya. Midannyian ismerjük a halk rosszállást, amikor egy mester túl gyakran variálja egy kép motívumát: a túl sok napraforgó, túl sok parasztcipő nyomasztóan hat ránk. Nem állítom, hogy ez mindig jogos kritika lenne. A nézőnek azonban nem egészen könnyű, hogy van Gogh minden – pár parasztcipőt vagy napraforgókat ábrázoló – festményének egyediségét valóban realizálja. A képet nyilvánvalóan mégis csak akkor értjük meg, ha már nem a parasztcipők vagy napraforgók megértésösszefüggésébe soroljuk be, hanem akkor, mikor ez a kép sajátos ábrázoló funkciója révén egyúttal a művet és nem csupán az ábrázolt dolgot szólaltatja meg” (Gadamer 1994: 162–163).

A falusi élet képei és a transzilvanista táj humánuma

Kosztándi B. Katalin a transzilvanista értelmiségi ember óvó felelősségtudatával mutat rá az egyént ünneplőbe öltöztető közösségi értékekre. Az 1970-es faluromboló, közösségi kohéziót szétszakító diktatúra időszakában akvarelljei fehérből szürkébe oldódó tónusban²⁵ a malomfalvi népi építészet ornamentikájából, falusi életképeiből építenek fel egy vágyott otthont. A paraszti kultúra jegyeit magukon viselő házak, porták, kapuk bensőséges terei sérülnek, az emlékezet által megszokszorozódnak és rétegeket képeznek egymáson. A kompozíció által egy biztos rendteremtés jelenik meg, amely az esendő leltár nosztalgiája helyett a tudatos sorsváltás drámaiságát emeli ki. Az alkotó diákéveiben a képzőművész vizuális módszerével elkezdett megőrkítés képezi alapját egy saját stílusjegyekkel és kikísérletezett akvarelltechnikával²⁶ megjelenített, magas esztétikumnak. A konkrét néprajzi jel metaforizálódik, a néprajzi műveltséggel vagy érdeklődéssel nem rendelkező befogadó számára is olyan mágikus tereket tár fel, amelyek erős emotív azonosulást váltanak ki. A hófedte tájak csendje a veszendő külső terekkel szemben a lélek belső tereinek védelmét adja. A tájképek hófuvallataiból képződő glóriák, a szürke finom árnyalatainak ünnepi csendje és a terek nyitott horizontja szakrális élményt nyújt. Az életmű négy évtizedéből a nyikómalomfalvi házak motí-

²⁵ „Az erdélyi, télsugallta fehérségkultusz, a minden színbe áthajlítható fehérek árnyalat-kultúrája, amelyet Nagy István, Gruzba János, Krizsán János, Bórtsök Samu, Zolnay Géza, Szolnay Sándor alapoztak meg, Nagy Albert, Mohy Sándor, Fülöp Antal Andor és Incze János festészetében tetőzött, s az ő példájuk örökítette tovább a harmadik nemzedék: Nagy Pál, Barabás Éva, Gaál András, Márton Árpád, Kosztándi B. Katalin, Albert László, Páll Lajos és mások palettájára (s nem csupán tájképi eszközként)” (Banner 1900: 88).

²⁶ Vizes akvarell: üveglapra vizes állapotban előkészített akvarell-lapra vivődnek fel a festékrétegek. Először a háttérként szolgáló nagyobb ecsetvonások jelennek meg, melyeket a papír szikkadásával egyre konkrétabb kontúrok egészítenek ki. A kiszáradt képen módosítási lehetőség nincs, mert a vizes technikán a későbbi beavatkozás *holtudvar* képezne. A képek vízszintes állapotban készülnek (az olajkép állványra helyezve függőlegesen), ezért is a képeket ceruza tanulmányvázlat előzi meg. A sima papírfelület visszautkórozó áttetszősége, az érdesebb papírfelület plasztikusabb és bolyhosabb hatást vált ki. A paszpartu kartonra kifeszített hagyományos vászonból készül (az írásos terítők alapanyaga), a ráma nagyon sokáig fehér. Az közelmúltban a színvonalas üzleti képkeretezés adta lehetőségekből adódóan az előbbi minta kisebb módosításokkal jelenik meg (pl. őszi tájképhez barnás keret, a vallásos tartalmú képeknél a fehér arannyal ötvöződik a kereten is és gyakori a vásznat imitáló préselt papír paszpartu). A Kosztándi-házaspár rendszeresen a kökői műhelyben (Olaszországból rendelik forgalmazott termékeiket) keretezett.

vumrendszerének működtetésére három képet emelek be. A sorozat korai példányaként a *Téli táj* (akvarell, 1979) a fás domboldalra egymásra vetített háztöredékekkel, az épületek jeleire felettes réteggként kivetített téli kopár cserjék, a hó tisztaságát megtörő fekete kontúraikkal egy szürreális képzettársítás szabad asszociációit hívják elő. Már határozottan érződik, hogy itt nem akvarell látványfestészet, falusi képek átstilizációja történik. Az eddig kiemelt épületek néprajzi motívumkincsének (géber, cifraság, kieresztés és ablak) töredékei antropomorf színekdochék: a tájképfestés szabályaival mozgásba hozza a kulturájától elidegenült, kontextusait felszámoló egyéni és közösségi létezését. Az *Otthoni tél* (akvarell, 1989) házvariációja szigorúbb struktúrát teremt. A tükröződéssel megsokszorozódott tipikus malomfalvi ház a kép centrumában van. A házsor előtti előtér széles rétege mélyebb és befelé nyíló perspektívát teremt. A hófuvallat érintetlensége – a távolságtartó és a tél hótörlesztésének elzárt sávja a csukott faragott deszkatornác részelemével – a biztonságérzetet erősít fel. A *Múlt-korom* (akvarell, 2008) változat az eddig megszokott és a realitásra reflektáló töredékek helyett az emlékezetből előhívott egésznek a vágyát festi újra. A töretlenség bennebb helyezi az előteret, a középben megnyíló perspektíva a kép centrumába vezet. A malomfalvi épített örökséget egy mélykék tónusú pasztellsorozat is megjeleníti. Itt a kompozíció által helyreállított rend, a nyáresték lágy szellőinek meghitt fuvallata egy álló idő idilljét adja (*Emlék*, pasztell, 1992; *Este*, pasztell, 1994). A képen az átalakítást átélő szülői ház tradicionális teljességébe való visszaállítása a túlsó utcáról közelhozott házsor teljességében a világtengely megtalálásának szilárd hitét mutatja fel.

A képsorozat darabjainak összehasonlításával az alkotáslélektan alakuló folyamatát emelhetjük ki. A mélyebb perspektívák egy befele forduló, a kompozícióban nagyobb zártságot teremtő folyamatot mutatnak. A néző számára a kiemelt téma variációiban is minden egyes kép önálló jelentésben válik műalkotássá.

Mikroelemek kozmikus távlatban való felnagyítása a természet örök körforgásába vetett hitét, a sorsszerű elrendelés törvényszerűségét állítja szembe a véletlennel. Az eső a fent és lent kapcsolatára mutat rá. A zápor felhői drámai feszültséget, a föld kiszolgáltatottságát, a rétegek vertikálisan erőteljes megsokszorozását érzékeltetik (*Zápor*, akvarell, 1976). A *Hólyagos eső* (akvarell, 1977) horizontális képének a pillanat átmenetében megragadott parányi elemei az örömóda félköreivel zengenek. A *Záportartó*

(akvarell, 1978) kép címe hagyományos tevékenységre irányítja a figyelmet. A kerítésnek tűnő deszkalétesítmény a bőséges csapadék irányítására és felhasználására szolgál. A néprajzi kóddal nem rendelkező néző ettől függetlenül a kép kompozíciójából és a kékes szürke színárnyalatok tiszta harmóniájából eredő esztétikai élményt élhet át. A házak variált képsorozatához hasonlóan e képen is a beszűkülő jelen állapotából retrospektív visszatérintéssel idéződik fel és tágul ki a teljesség, a teljesség utáni vágy. Az ojtózi dombos tájban kerítésekkel a végtelenbe tagolt zápor által vert boglyák finom, lágy színei a beteljesedés nyugodt derűjét árasztják.

A *Pity pang* téma a négy évtized alatt szintén egy variált képsorozattá vált. Az állandó kiállítás az életmű karaktervonásait kijelölő kontextusba ennek első darabját emeli be. Ezen a képen a virágzás tetőfokát követő időszakra reflektál. Az *Utunkban* (1984)²⁷ illusztrációként is közölt másik változat a természeti motívumokba (*pity pang*) egyenrangú elemként emel be egy kislányarcot. A természeti motívumot az archhoz hozzárendelve a bontatlan egész állapotát kelti életre. A *Sártenger* (akvarell, 1976) katalógusban megjelenő címe mozgásba hozza a néző értelmező horizontját. A nagy havas hegyvonulatoknak vélt tájba a traktornyom erőteljes és a természeti közeget átalakító beavatkozása nyer víziószerű felnagyítást. Természetesen a kép konkrét fogalmi síkját az alkotótól ismerem, ami nem zárja ki a hozzárendelt, félreértésen alapuló értelemadást se. A *November* (akvarell, 1975) címet viselő képen a havas környezetben a szél mozgásának kiszolgáltatott, engedelmessé meghajlott kukoricakocsányok látványa allegorikus képolvastatot rendel a képi síkhoz. Így szép az, ami esendő, meddő és veszendő.

Kosztándi B. Katalin életművének nagyobb pilléreit gyakran veszteségsélmények leképezése adja. Az egyéni stílusjegyek számító akvarell lágy és bársonyos rétegeit itt felfüggeszti, és helyette drámai törésvonalakat, szigorú kontúrokat előtérbe helyező technikákat alkalmaz. Az emberélet

²⁷ Nónap: „Még alig tágul fényesebbre a tél végi ég, még messze lehet a telehold és a cseresznyevirágzás, a tornászó tulipánok ideje – ez már mégis mindegy a tavasz első gyöngéd köszöntése, mely értünk van, lényükhöz kapcsolódnak: anyák, lányok, asszonyok fél-emberségéhez, az igazán nem mindenben gyöngébb nemhez.” (*Utunk*, 1984. márc. 9, Lászlóffy Aladár) A kép a kiemelt szöveg illusztrációjaként jelent meg. Jelenleg a Nagy Mózes Elméleti Líceum tulajdona. Helyszín: tanári szoba. Az iskola fennállása 300 éves évfordulóján Jakabos gyárigazgató ajándékozta. A gyerekmodell az alkotó tanítványa és szomszédja, akit több alkotásán is megörökített (Imreh Erika).

veszteségének ábrázolása nem a családtörténet magánmitológiája, hanem az erdélyi sors történet fordulópontjaira való reflektálás a tradícióban közösségként megmutatkozó vagy abból kimozduló ember által. A korai ceruzarajzok portréi a kiválasztott alanyok konkrét ismertetőjegyeit megőrző és dokumentáló gesztusával rendelkeznek. Később ezek a portrék a többalakos alkotáson (például egy fejkendő egyéniesített viselete vagy felismerhető fejtartás gesztusán túl) kollektív és anonim arcokként térnek vissza, ahol az egyén fölé helyezett csoportidentitás jelenik meg. Az alkotó veszteségélményekre reflektál a történelmet analizáló, gyakran szociológiai pontosságú elemzőkészséggel. Ennek az elemző folyamatnak szintézise egy kompozíció sorsszerűnek tűnő drámai képe, amely a befogadóban a folyamat elő- és utóképeit is előhívja. Az erdélyi magyarság veszteségeivel azonosuló alkotó értelmiségi attitűdje párhuzamba állítható a néprajz által tanulmányozott élettörténetek történelemtudatával. „A romániai magyarság emlékezetében a »hosszú huszadik század« során különvlik a háborúk kora (1914–1945), a trianoni döntéssel kezdődő »román világ« (1919–), a második bécsi döntéssel kezdődő »kicsi magyar világ« (1940–1944), a kollektivizálás kora (1945–1962), a kommunizmus időszaka (1965–1989), valamint az 1989-es eseményeket követő korszak. A korszakon belül a történetek státusa és forgalmazása viszonylag stabil, különböző individuális és csoportidentításokkal és -érdekkel van összefüggésben. A korszakváltozások a narratívumok státusában, a történetmondási habitusban jelentős módosulásokat indítanak el” (Keszeg 2011: 21).

Az erdélyi magyarság szempontjából fentebb kiemelt sorsfordító korszakhatárok Kosztándi B. Katalin képein néha egyértelműen explicit és gyakran rejtett, implicit utalásrendszerként jelennek meg. „A történelmi tudatunk állandó túlingerlésében élünk” (Gadamer 2004: 28) – Gadamer megállapítása a kelet-európai transzilván értelmiségi ember magatartására vonatkoztatva azt is jelenti, hogy az idő előhaladtával a közösségi kontextusok szétesésére az alkotó sorsvállalásszerűen reflektál. A képeken a történelmi inger dekonstruktív jellege fölé az alkotó keresztény világnézetének elrendezett és kontinuitást valló hite helyeződik. A leépülés nem teremt nihiltől körvonalazódó ironikus távolságtartást, ehelyett a gyászban kohéziót teremtő közösség veszteségélményének katarzisát vázolja fel.

Ennek egyik korai példánya a *Temetés* (pasztell, 1976). A korszak gyakori akvarellképei között a kép üzenetértékét a pasztell szigorúbban irányítható határvonalai emelik ki. A családtagok, az elhunytak emlékének

megszerkesztése a kulturális emlékezetben (Keszeg 2011: 19) nyer teret. Az arcokat egy kollektív gesztusrendszer dermedt csendjében ábrázolta, ahol a kép felső részében sorakozó malomfalvi házak rendje egy közösségi kódex lenyomataként van jelen. A tél kronotoposzát jelölő szürkék másodlagos szerepet kapnak, amelyet a fekete erős drámaisága ural. A veszteségélményt megjelenítő többalakos kompozíciók asszonyorsokat rendelnek egymás mellé. Az arcok már említett gyászba zárt állapotát a fejkendők egyéni használatának jelképrendszere emeli ki. A drámaiságot egy férfiak nélküli, magára hagyott női világ kiszolgáltatottsága adja. A *Gyász* (szén, 1985) című kép esetében az akvarelltől eltérő széntechnika szintén drámai üzenetet teremt. A II. világháború²⁸ hadi özvegyeinek végtelenbe nyúló gyászmenetét látjuk, amelyet az előtérben a két gyerekportrére még hangsúlyosabbá tesz. A *Hol sírjaink domborulnak* (szén, 1994) a téma új feldolgozásában a törésvonalakat keresztutakra helyezi. Az egyéni sorsdrámákat a keresztény szimbolikán át egyetemes veszteségélményként mutatja fel. A kép bal oldalán kozmikus égi elemként, de mégis lágy hullámokként Erdély Kárpátok övezte képe ismerhető fel. Ez az életműnek egyik legrejtettebb és legszemélyesebb ismétlődő határvonala, az előbb kiemelt szimbolikus tér sejtetése. A *Katakizma I.* (szén, 1989) egy széteső malomfalvi házsarok hagyományos ornamentikájával és a más művekből is azonosítható traktornyom együttesével a megállíthatatlan veszteségfolyamatot tárja fel. A kép felső határában egy népi ereszes kereszt az áldozattá váló emberlakta vidék fölé helyeződik. A *Kálvária* (szén, 1991) az egyéni sorsok keresztútjait az alkotás jelenében ragadja meg, és annak leépülő folyamatára reflektál. Az alkotó a rendszerváltást követő társadalmi átalakulásban a felgyorsult, fenyegető értékvesztésre reflektál.

A fentebb kiemelt szénrajzok a Kosztándi Galéria állandó kiállításának törzsanyagát képzik. A kisebb számban szereplő szénrajzok életművet reprezentáló dominanciája jelzi, hogy az alkotó a közösségi kohéziót, a múlt sorsdrámáiban felértékelődő nemzettudatot és a veszteségélmények keresztény értékrenden keresztüli felmutatását hitvallásként állítja elénk (Deák 2014: 2–5.)

A *Világítunk* (akvarell, 1975) kép asszonyainak gyertyás temetői Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* (1972) szövegéből ismert

²⁸ Az alkotótól tudom, hogy a kép ezt a konkrét kort ábrázolja.

egymásratalálást és az emlékezés oltalmát jeleníti meg. A pusztakamarási szöveg képi értelmezése a saját lokális identitást is felszínre hozza. A sötét kendők jelrendszerében megjelenő asszonyok gyertyafényei egy mágikus teret járnak körül. Az akvarell adta oldottság és a színek gazdag tónusai a halottak napi elmélyült meghittséget emelik ki. A kép egészen a közelmúltig egy mappában pihent.²⁹

Az évtized végén virágcsendéletek oldott idillje, falusi életképek derűje jelenik meg több színben.³⁰ Az állandó kiállítás anyagában *Az ablakban* (pasztell, 1980) egy falusi csendélet szín és kompozíció általi tanulmányrajza. A piros muskátlit körülvevő ablakkeret fényjátékának finom árnyalatai a beteljesedés csendes derűjét mértéktartó eleganciával jelenítik meg. A képen az 1950-es évek második felének neoimpresszionista stílusának pasztellban folytatott bravúros mértéktartású, érett szintézisét látom. A magántulajdonban lévő *Idill* (akvarell, 1980) falusi zsánerképen a tyúkölből távozó gondoskodó kakas és keresgélő tyúk szerepében megjelenő baromfik túllépnek az állatábrázoláson, a két alak a falusi élet jól működő és egyértelmű világának humoros dicséretként jelenik meg. A kiemelt két kép az alkotó édesanyjának otthonát idézi meg, így egy konkrét nyikómalomfalvi elemet vesz át. Elővázlataiként a tanári vakáció idején készített ceruzarajzok szolgáltak. Az élményt műalkotássá a műterem közegében transzformálta a tudatos kompozíció és színtanulmány felépítésével.

Az ezredfordulótól gyakoriak az egy-egy szín árnyalataival életrekelő akvarell és pasztell tájképek. Az uralkodó szín az évszakok kronotoposzára vetíti rá életérzését. A *Hazai tájak* sorozatának képei egy-egy színtanulmányban beállított, otthonról és hitről szóló vallomásnak tekinthetőek. Ennek tetőpontja *A haza Nagyasszonya* (akvarell, 2000). A téli tájkép kompozíciója a hajdani haza egységét idézi fel Mária oltalmazó keresztútjával. A nemzeti szimbólumok megidézése túlmutat az aktuálpolitikán. Az egység felbomlását látó alkotó teljességigényét és szilárd nemzeti elkö-

²⁹ A Kosztándi Galéria időszakos kiállításán került először bemutatásra 2010-ben, majd 2015-ben Sepsiszentgyörgyön az Erdélyi Magyar Művészeti Központban megrendezett életmű-kiállítás részeként mutatják be. Jelenleg a képtár állandó gyűjteményében őrzik a művet, mely az alkotó ajándékaként került az intézmény tulajdonába.

³⁰ A tárlatlátogatók ennek szép példáit láthatták 2012 őszén Kézdivásárhelyen, a Kosztándi Galléria időszakos kiállításán, amely alkalommal korábban mappában őrzött képeket mutatnak be.

telezettségét jelölik. A kép magasztos tartalmának egyetemes igényű kultúrtörténeti háttérét a néprajzi szakirodalom következő összegző megállapításával támasztom alá: „Mária tisztelete alapozta meg a Regnum Marianum eszmeiségét a magyar szentek kultuszával együtt a XVII–XVIII. században. Noha a barokk kor vallási életének egyik legjellegzetesebb megnyilvánulása a Szűzanya védasszonyként, a magyarok királynőjeként való tisztelete, a történeti kutatások rávilágítanak a korábbi évszázadokban betöltött hasonló szerepére. [...] a különös jelképben a nemzetföltés, az oltalomra szorulás, a Magyarok Nagyasszonyába vetett hit megnyilvánulása érzékelhető. Ez a páratlan képi megfogalmazás szemléletesen illeszkedik II. János Pál pápa magyarországi látogatása alkalmával tett pécsi beszédének befejező fohászához: »Magyarok Nagyasszonya, a magyarok és Magyarország Királynéja, mentsd meg ezt a népet, mely rád hagyatkozik!«” (Selmeczi Kovács 2007: 411–415). A téli akvarell tájképen a Trianon utáni elszakadt országrészek fölé helyezett keresztúton megjelenő Mária teremt spirituális egységet. Ez az alkotás két tájkép kíséretében a kiállítások reprezentációs tereiben triptichont alkot. Az alkonyt imitáló piros színmezőben antropomorf fűzfatorzsek fölé glóriaként emelkedő napkorong egy elragadtatott, az impresszió egyszeri és véletlen élményével szemben örökérvényű kinyilatkoztatást sugall.³¹ A zöld színmezőbe helyezett harmadik mű egy nyikómalomfalvi portát idéz fel. A galambdúcós kapuval jelölt belső tér metaforizálódik. Az emlékkép megsokszorozódó képmezőket teremt az egymásra vetülő háztetők által. Az épített örökség mesterséges jeleivel szemben a táj fuvallata és a növényzet értékelődik fel, az esendő emberi felett az egyetemes és végtelen szféra áll. A három színtanulmány egy jelentésmezőre való explicit utalása sajátos értelmezési lehetőséget ad. A zöld mező a helyi gyökereink, lokális identitásunk tudatosítását jelöli ki. A középső fehér mező – szétesése ellenére is – a nemzeti identitás egységének tudatosítása vallásos kontextusba helyezve. A piros mező egy eleve elrendezett világ biztos hite. Ennek az élménynek a továbbfejlesztése egy képmezőre téve az *Ünnep* (pasztell, 2006). A három pillérű kép centrumába egy téli, hóval fedte malomfalvi házsor kerül. A

³¹ A képelményben teljesen csak járulékos elem, hogy nem malomfalvi valóság tartalomra épül, hanem Kézdivásárhelyről haladva a Brassó előtti régi fahíd mocsaras környékének fűzfáiról modellezte az alkotó. Ez a kép is egy régi élmény későbbi tudatos feldolgozásából született.

kép előterében a zöld vegetáció fuvallatai dominálnak. A kép felső terét a Nap aranyló piros fényei uralják, amely a glória hitét itt erőteljesebb körforgásban rögzíti. A kép keletkezéstörténe szintén az értelmezés háttérát tágtítja. Mint tudjuk, 2005 erős határvonal az erdélyi magyarság és az anyaország kapcsolatában. A kép mégsem vádol, ehelyett erős erdélyi öntudat felmutatásával válaszol.

Kosztándi B. Katalin életműve 2009-től egy nagy, szintézisteremtő triptichonnal gazdagodott. Az akvarell alapú, egyes részelemeket ragasztva, több rétegben felvivő összetett technikájú vallásos képekkel a szerző mély hitéről tesz tanúságot. A szentség felmutatásakor mértéktartó módon az arany jelenik meg. A *Krisztus* (vegyes technika, 2009) című képen az alkotó egy személyes látomásából hívja elő és örökíti meg a szakrális tartalmat. A székely viseletbe öltöztetett gyereket magához ölelő *Madonna* (vegyes technika, 2012) gyöngéd és tiszta érintése a nézőnek is segíthet a földi vágy sarától való megtisztulásban, mivel a letisztult művészet e formája a befogadó számára a befelé fordulás, a meditáció lehetőségét tárja fel. A kép Madonnájának öltözetéről a nyikómalomfalvi népviselet sajátos darabjai olvashatóak le: *bugyus ujjú* és *darázsfészkes ing*, *lájbi*, *petre-zselymes szoknya* (el van vágva közepén, meg van szedve, hét nyüstös és nem csikos).³² A kép befogadójából az is kiválthat erős érzelmi reakciót, hogy az egyházi művészet leggyakoribb toposza itt a helyi befogadó kultúrköréből hív elő személyes értelmezést. A kép továbbá sugallja, hogy minden anyában ott van az ősi Mária. A kép kompozíciójában többszörösen jelen van a kereszt hordozta eleve elrendelt sors tudomásulvétele. Az *Érintés* (vegyes technika, 2013) transzcendens élménye a vallási értelmezést nyerő szimbólumok (kéz, szem) tudatosan leredukált absztrakcióban való megjelenítése. A centrumban gyűrűző spirál a biztos középpont megtalálása, amellet, hogy a kapcsolattartás körforgásszerű folytonosságát jelöli. Narratív formában összegezni ezt az erőteljes személyes víziókat kiváltó együttest csak felszínesen tehetnénk meg. A triptichon vallásos élményére fogékony befogadók a műalkotás szakralitásában saját hitélményüknek inspirált elmélyülését élhetik meg.

Az intézmény- és közösségépítő tanárszerep

³² László Berta adatközlő.

A szocializmus évtizedeiben az erdélyi magyar oktatásban nagy népszerűség és versenyhelyzet követte a képzőművészeti szakoktatás bevezetését.³³ A jelenséget a Kosztándi házaspár vezette, a jelenlegi Nagy Mózes Elméleti Líceumban gimnáziumi szinten működő rajztagozat szellemiségével példázom. A képzőművészeti nevelésben a kötelező országos kerettanterv mellett az alkotói szabadság is teret kapott. Tanári irányítással a technikai kísérletezés és művészettörténeti felkészülés túllépett az oktatás szellemiségét szabályozó és bénító kommunista elváráshorizonton. A rajztagozatra jelentkezőket a felvételi eljárás során kiválogatták, így az általános osztályokkal szemben státusz jelleggel bírt ezen a tagozaton tanulni. A városi jelentkezők mellett nagy számban jelentek meg falusi gyerekek is. A rajztagozat humán műveltséget és továbbtanulási impulzust adott a kor ipari termelést előtérbe helyező álpáradigmájával szemben. Az oktatásban a magas szintű vizuális műveltség elsajátítása csak egy kis réteg számára volt lehetséges, így a helyi sajátosságok a művész-tanárok egyéni felkészültségéből és művészeti hitvallásából alakultak ki. Kosztándi B. Katalin a grafika tárgyat tanította. Az egyedi technikáktól a sokszorosító technikáig a készségfejlesztés szintézisét teremtette meg diákjai számára. A ceruza- és szénrajz egyedi technikáival való kísérletezést a körrajz és linóleumlevonat sokszorosító grafika³⁴, majd az összetett szín- és szerkezeti vázlatra épülő szitanyomat követte. Gyakran akvarellal és temperával is dolgoztak. Az alkotó által felidézett, akkoriban megadott témák – amelyeket a díjazott gyerekrajzok napilapokban megjelenő recenziói is alátámasztanak – gyakran a népművészet eszköztárát és folklór motívumkincsét jelölték ki. A technikai kivitelezés a modern képépítés elvonatkoztató szabadságát adta úgy, hogy a tradíció megismerésére nevelt. Kezdő csoportok gyakori témái közé tartoztak a régi mezőgazdasági szerszámokról készített tanulmányrajzok, amelyeket kisebb felmérés és gyűjtés előzött meg. Egyik példa a kenderfeldolgozásnál használt *gerebe-*

³³ Vécsi Nagy Zoltán *A marosvásárhelyi képzőművészeti oktatás alakulása és hatása a hatvanas-hetvenes évek művészeti életére* című tanulmányában a képzőművészeti középiskolák létrejöttét és szellemiségét elemzi a marosvásárhelyi példán, mely párhuzamba állítható a Kézdivásárhelyen gimnáziumi szinten működő rajzosztállyal. Líceumi szinten a tehetséges kézdivásárhelyi diákok sokáig Marosvásárhelyen tanultak (Vécsi Nagy 2015: 220–250).

³⁴ Eminescu levonatok.

nelő és *vonogaló* ábrázolása a sajátos funkciójuk háttérismeretével. Ennek előzetes példáját láthattuk az alkotó egyetemi tanulmányrajzain is: a letűnő paraszti életrend kulturális lenyomatait rajzra átültetni és ezáltal értékként felmutatni. Emeltebb szintű feladatsor a néprajzi motívumok gyűjtéséből építkező, vonalat nélkülöző képrendszer.³⁵ A kiemelt utalások alátámasztják, hogy az életmű felépítése és a tanári módszerek kikísérletezése kölcsönösen hatottak egymásra. Tanárként elvonatkoztató, gazdag vizuális kódrendszer alapján analizáló, a rajztudást készségfejlesztő és személyiségformáló tantárgyként tanította. Diákjai között teljes alkotói szabadságban irányított és dolgozott.

A volt szocialista országokban a rajzversenyek alkalmat kínáltak a nemzetközi kapcsolatrendszer kiépítésére és a zárt határok ellenére sokszor kitérési lehetőségeket teremtettek. A képzőművészet, ha helyi kulturális kódokkal is bír, univerzális jellegű, tág befogadói perspektívát nyit. Kosztándi B. Katalin diákjai nemzetközi sikereinek okát részben abban kereshetjük, hogy nagyon következetes elvek szerint segíti diákjai szellemi fejlődését. Szakszerű technikai tudást fejleszt ki és a kordivattól független lokális és nemzeti jelképeket jelöl ki úgy, hogy azok univerzális archetipikus értékeket mutassanak fel. A klasszikus magyar gyerekirodalom (például a *János vitéz* és a *Ludas Matyi*) beavatás- és átváltozástörténeteinek képi megformálása az etnikai utalásrendszer fölött az „örök visszatérés mítoszait” kelti életre. Mihai Eminescu verseinek illusztrálása során is az utóromantika gazdag archetipikus nyelvezetéből metaforizált terek és szürreális álmok szabad asszociációit ábrázolták, magasszintű grafikai tudásról tanúságot tevő képeken. Erre reflektál a sajtó: „Kosztándi Katalin tanárnő, festőművész és tanítványai először a Moszkvában megjelenő *Lányok, asszonyok* című képes folyóirat idei kilencedik számából annyit tudtak meg, hogy a *Legkedvesebb könyvem hőse* című nemzetközi gyermekrajz-kiállításon a tizenkét éves Fazakas Csilla János vitézét a legjobb rajzok köré sorolták, ennek bizonyítékeként, a rajzot a folyóirat közölte. Ugyanennek a képeslapnak az októberi száma aztán az eredményhirdetést is hozta, a rangos szakemberekből álló zsűri döntését, miszerint Zonda Katalin, ugyancsak tizenkét éves kézdivásárhelyi tanuló Ludas Matyi című akvarelljével második díjat, és ismét ebből a korcsoportból

³⁵ Ennek legszebb példányait a művésztanár a Kolozsváron tanári továbbképzőn bemutatta. A sajátos grafikai technikát többen követendő módszerként vették át.

Kovács Károly Búcsú című munkájával harmadik díjat nyert. Hogy eme díjak rangjáról fogalmuk lehessen, el kell mondani: hatvan országból harmincezer rajzot küldtek be, a kézdivásárhelyi gyermekek kiszámították, hogy ez egy tizenöt kilométeres rajzolt, festett szalagot alkothatna: hogy mindössze 11 első díjat, 31 második díjat és 49 harmadik díjat osztottak ki.” (*Megyei Tükör*, 1987. nov. 26. XX. évf. 4921. sz. Sylvester Lajos)

Művészetének recepciótörténete és reprezentációja

Kosztándi B. Katalin művészetének recenzióit Kosztándi Jenő festőművész rendszerezett és filológusi pontossággal összegyűjtött dokumentációjában olvasom. A kiállításokhoz 1956 óta kapcsolódó beharangozó és megnyitó szövegek, interjúk és elemzések informatív jellegük mellett a kor megértéshorizontjaként vagy az életmű szándékolt elhallgatásának lenyomataiként is értelmezhetőek.

Az alkotó a hetvenes évek második felétől rendszeres résztvevője a szűkebb körű megyei, majd erdélyi³⁶ és a rendszerváltás után magyarországi³⁷ csoportos és egyéni tárlatoknak. Az egyetemi évek alatt elsajátított képi nyelvvél szakít és egyéni akvarelltechnikát dolgoz ki. Ettől a technikától csak akkor tér el, amikor a kép üzenetértékét más megoldás alkalmazásával erőteljesebben kívánja hangsúlyozni.³⁸ A képzőművésztanár felkészültségének bemutatásakor érzékeltetem, hogy a technikai kivitelezés milyen összetett szintézisét birtokolja. A technikai sokszínűség életművében azonban nincs jelen. Világképét szándékolt egyszerűséggel jeleníti meg.

Kosztándi Jenő recepciótörténetéből visszaigazolható a tanulmányok tézise, miszerint az 1950-es, valamint az 1960-as években az erdélyi képzőművészeti életet a pártideológiának a társadalmi fejlődést leképező mű-

³⁶ 1984, Korunk Galéria (Kolozsvár). A kiállítást Gazda József nyitotta meg. A következő idézet jól szemlélteti a Korunk Galéria jelentőségét: „A Galéria tizennégy év alatt majdnem minden lehetséges hagyományos technikát és műfajt bemutatott [...] A népművészet alkotásainak kiállítása a Korunkban az identitásmegőrzés stratégiája volt. Az avangárd új világrendet kereső utópizmusával szemben ez egy veszélyeztetett közösség világrendje megőrzésének pragmatikus kísérlete kívánt lenni” (Szekely Sebestyén 2008: 15–19).

³⁷ A magyarországi kiállítások közül kiemelt jelentőséggel bír: 1996, Magyarok Világszövetségének Székháza (Budapest), 2005, Kosztándi Jenővel közös kiállítás a Vármegye Galériában (Budapest).

³⁸ Szén, pasztell, összetett technika.

vészret iránti elvárása határozta meg. A párhuzamosan épülő műtermek és intézményi háló szövetében élő művészek az 1970-es évekre modern képiséget teremtettek. A szocialista pártideológiát számonkérő, fölénnyel író aktivisták helyét elsősorban az irodalmárok és a képzőművésztársak veszik át. Írásaikban, a kor művészsorsának kérdésfeltevéseiben gyakoriak az értékek átértékelésére irányuló rejtett üzenetek. A korábbi szövegek tézisszerű véleménynyilvánítása helyett a szépirodalmi beszédmód metaforikus többértelműségével szólnak, amelyben gyakran a korra utaló áthallások kapnak helyet.

Kosztándi B. Katalin művészetét egyértelműen elismeréssel fogadták. A rendszerváltás előtt a megyei tárlatok recenziói gyakran a Kovászna megyében élő képzőművésznők³⁹ csoportidentifikációját körvonalazta. A szövegek a rendszerváltás utáni paradigmaváltásának éles kontúrjaiban olvashatóak. A rendszerváltás előtt a stilizált tájkép, a lélektani elemzés, a szürke árnyalatok keltette hangulatteremtés és a sajátos technika kiemelése dominál. Az egy téma variációjaként felfogható szövegek nem utalnak a társadalmi változások folyamatára, a népi motívumrendszer nemzeti üzenetértékére, sem a szakralitással kapcsolatos rejtett üzenetkre. A képek ismétlődő terének valóság tartalmát metaforizálják. Így kerülnek az identitás értelmezésének kérdésfeltevését. Az elismerések szűk értelmezési teret nyitottak. A művésztársak szövegei a kor művészsorsának leképezéseiként értelmezik a bemutatott műveket. A hangulatfestő képoltások az elidegenítés társadalmi áthallásaira utalnak. A rendszerváltás után a konkrét szülőfalva (Nyikómalomfalva) felmutatása, a kisebbségi lét és az értelmiségi személy felelősségtudata kerül az értelmezések előterébe. A kilencvenes évektől a művésznő gyakran szerepel magyarországi kiállításokon. A határon túli kis régió (Kézdivásárhely) alkotói⁴⁰ gazdag képzőművészeti teljesítményének bemutatása a kulturális és közéleti kapcsolatteremtésben jelentős szerepet kap.

A nagyszámú cikk közül új értelmezői perspektívát nyit Bereményi Géza írása. Az erdélyi szövegekben áthagyományozódó téma variációjával, a visszafogott mértéktartással szemben felfokozott, szubjektív, erős víziószerű és nagyon drámai képi világot érzékel Kosztándi B. Katalin képein.

³⁹ Miklóssy Mária, Deák M. Ria, Vetró Bodoni Zsuzsa, Kopacz Mária, Gazda Olosz Ella, Baász Szigeti Pálma és alkalomtól függően mások is.

⁴⁰ Kosztándi Jenő, Kosztándi B. Katalin, Vetró András, Vetró Bodoni Zsuzsa és Sárosi Csaba.

Szövege arra is felhívja a figyelmet, hogy az erdélyi és magyarországi befogadás különbségeiben a kulturális másság is szerepet játszik. A magyarországi napilapok cikkei az archaikus Erdélyt vélik felfedezni és a kilencvenes évek emblematikus közéleti személyeinek szellemi sorában mutatják fel az alkotót. „Kosztándi Katalin mintegy tíz képének szerepeltetése azért öröm, mert ez a művésznő hosszú éveken át csak pedagógiával foglalkozott, mintegy két éve jelentkezett újra a kiállításokon, s azóta az akvarellben olyan komoly, művészileg kiegyensúlyozott, töprengő-vívódó lelki alkatról valló képeket állít ki, melyek csak a műfaj legkiválóbbjainak a teljesítményével mérhetők. Főleg a végtelenül finom szürkére és feketékre épít, s egy-egy kicsi zölddel, lilával villóztatja meg ezt az érzékeny területhatást. Témája: a mindig leredukált, festőivé *stilizált táj*. *Nem a távlat*, nem a látvány visszaadása, hanem művészi lelkületének az ilyen eszközökkel való megmutatása érdekli, s ebben jeleskedik”. „Kosztándi Katalin költői lélek, a havas sík mezők, a bokrok, a hófödte falusi házak, kapuk ihletik meg. A komor, a leszorított, a halk, a csendes, az alig moccanó, alig rezdülő vagy a sűrített, koncentrált (lírai, esetleg drámai) jelenetek-jelenségek szolgáltatók az ő mondanivalóját. Fő színei a fehér és a szürke, ezekkel festi újabb és újabb árnyalatokban. Művei: variációk egy témára. A csend témájára. Szinte mindegy, mi van a képen. Annak a csendet kell kifejeznie. A szülőföld csendjét. De ez a mindig ugyanaz más formát ölt, minden kép egy-egy feladat, új harmónia, új látvány, melyet átél, átlényegít, sajátossá hangol” (*A Hét*, 1988. szept. 22, XIX. évf. 39. sz. Gazda József). „Az alkotói magány szeret csend-fényben fürödni. Ezt az életérzést tükrözik Kosztándi B. Katalin akvarelljei: *Tél*, *Fehérben*, *Csend*. Eme fehér képek, ahol a gondolat már szinte anyagtalannul, a vízfesték légiesen könnyed kezelése révén ölt testet, formát. A valóság kiindulási pont, mely az alkotói folyamat során leszűrődik, letisztul lényeges képi elemekre, átlépve az asztrahálás területére is, de ez soha nem jelent öncélú formakeresést. A tél mint tematika, számára önkifejezési lehetőség, lelki tájakra engedve betekintést. Talán az Áprily Lajos megálmodta fehérséghez hasonlítható, amely anyagi valóságától elszakadva a nemlét metaforájává lényegül. Mindezt mégis áthatja formák szerkezetéből sugárzó belső fény – az átmenet reménye egy eszményi létbe” (*Utunk*, 1989. ápr. 14, Székely Géza grafikus). „Kosztándi Katalin műterme egyetlen szűkös kis szobácska.⁴¹ Szerény, mint maga a művész,

⁴¹ A Vigadó Művelődési Ház egyik öltözőszobájából volt kialakítva a műterem.

aki szívós szerénységgel festi évről évre gyönyörű-borongó akvarelljeit, a szülőfalu, Nyikómalomfalva fel-felbukanó vízióját, az árvizektől megszagott, halálos hólepelrel befödözött faluét, hol már csak téli álmát aludni-vegetálni képes az élet, hol a kikelet nem a harsogást, hanem egy szűkülő horizontú haldoklás újabb esztendejét ígéri. Komor, tragikus báj ez, egy tépelődő ember és egy leheletfinomlelkű asszony-művész magavallatása” (*Háromszék*, 1990, febr. 4. 35. szám, Magyar Lajos). „Két grafikus, két festőművész és egy szobrász érkezett hozzánk Kédivásárhelyről. Hoztak nekünk műveikkel üzenetet, hírt arról a világról, mely őket körülvési és bennünk van. Mert bensővé válik a külvilág, amikor dolgoznak – és mindent, az életük érzését, megérzéseiket, személyi sugallataikat, olykor óhajait és élénk mutatják ezzel a távolból jött kiállítással. Mint egy itteni nézhettem csak körül a teremben, először találkoztam az ország határain áthozott munkáikkal, hadd beszéljek úgy, mint egy tárlatlátogató, aki semmi másban nem tájékozott, csak a friss látásban. Milyen hírt, milyen világot hozott az öt művész? Egy zárt, erős – mondhatnám – baromi erővel préselő világ érzését, a súlyok, a komorság végleteit, a nehéz viszonyok súlyát, amiben a legszebb végletei a fenség és a kozmikus kicsinyiség, sőt, a végzet látványa olykor. [...] Kosztándi Katalin akvarelljein a végletekig feszíti a látványt. Ő a képein a vörös lobogású utcaképet, a gyászoló özönlők sorát, a hó eszeveszett villogását vonultatja fel. Szenvedélyes hidegséggel fest, rajzol. Olykor megdöbbenő” (*Székelv Újság*, 1990. okt. 29. II. évf. 36. sz. Bereményi Géza, Budapest és Szentendre). „Egy év után újra szorongással kémleljük, fürkESSZÜK, vigyázzuk a Romániából gomolygó híreket. Dohos lidércek mozdultak, szúrós, mérgező szavak költöztek a levegőbe: uszítás, történelemhamisítás, megújuló támadások Tőkés László és Süitő András ellen. Megint sztrájkban Temesvár, megint szétvert tüntetések Bukarestben. Ahogy a kiállítást megnyitó Bereményi Géza mondta, 'baromi' erők zakatolnak az eseményekben. [...] Amikor tisztelgünk az alkotások és alkotóik [...] előtt, hűségük előtt tisztelgünk...” (*Hitel*, 1991. 5. sz. J. K. I.) „Ami e magyar nép útját, igazát illeti, arra bizonyoság annak mindmáig vergődő, meglévő élete és abban Katalin asszony hitvallásában is megújuló művészete. De tovább gyalogolván a gyöngyös, fekete lajbis festővel, egyszeribe Malomfalván találjuk magunkat, esti csöndben, hogy onnan is fölverjen *Látomás* című munkájával az estvéledésből: lángfényben áll a ház” (*Háromszék*, 1997. szept. 30. 2155. sz. Czegő Zoltán).

Reprezentatív kiállítások

A Kosztándi-házaspár képeinek bemutatására 2010. november 20-án Hegedűs Ferenc vállalkozó kezdeményezésére állandó galléria nyílt. A megnyitóra aktualizált közös album jelent meg a Pallas-Akadémia *Élet-Jelek* című sorozatában Vécsei Nagy Zoltán művészettörténész gondozásában.

Az erdélyi kortárs képzőművészet bemutatásában példaadó Hegedűs Ferenc magánvállalkozó patronáló magatartása. Az elmúlt két évtizedben terjedelmes kollekcióval rendelkező mecénás gyűjteménye kinőtte a magánszféra és lakáskultúra kereteit. A képzőművészeti élet szervezésének és bemutatásának új kontexusára figyelhetünk fel, amikor a vállalkozói szférából érkező kezdeményezés anyagi támogatást biztosít a képzőművészeknek a regionális zártság és érdektelenség áttörésére, valamint a színvonalas kivitelezésnek lehetőséget teremt a képzőművészeti kánon horizontjába való bekerülésre.⁴² Kézdivásárhely polgári ízlésére és értékőrzésére hagyatkozik akkor, amikor felteszi magában, hogy a Kosztándi házaspár életművének jelentőségét megerősíti a közösségi tudatban és művészi nagyságukhoz méltó módon mutatja be azt (Deák 2011: 2–7). A főtéren vásárolt és felújított épületben található galéria állandó kiállító teret biztosít a művészpárra képeinek.

Az állandó kiállításon Kosztándi B. Katalin életművét gyakran jelképező tájképekvarrelek aránya kisebb a közösségi és történelmi múltba kapcsolódó állásfoglalást vállaló ciklusokhoz képest. Az összeállítás új keretet adhat az életmű értékelőinek az egysíkú behatároláshoz képest.

2012-ben az állandó galéria időszakos kiállításán az 1975 és 1980 között készült és mappában őrzött képeket mutatták be (Deák 2013: 2–5). A képek nem ciklusok láncszemeit idézték fel, hanem az életműben egy-egy egyedi téma megjelenésére mutattak rá. A színek tisztaságára érzékeny alkotó munkáinak legismertebb szürkés árnyalatai mellett ezen a kiállításon a barna lágú és meleg tónusai kerültek előtérbe.

Az Erdélyi Művészeti Központban (Sepsiszentgyörgy) 2015-ben a Kosztándi házaspár életmű-kiállítását rendezték meg.⁴³ Az életművet re-

⁴² Nyaranta megszervezi a Bálványosi Művésztabort, amelynek a Kosztándi házaspár rendszeres résztvevője.

⁴³ Kosztándi B. Katalin 66 képpel szerepelt.

konstruáló rendezői elv⁴⁴ szerint a bemutatott anyag az egyetemi évek olajképeivel kezdődött, a közösségi sorsvállalás ciklusait helyezte előtérbe és a falusi élet metaforizált tereihez tájképek rendelődtek. A kiállításon az életműnek egyik újszerű és frissességében meglepő alkotása az *Örvény*⁴⁵ (pasztell, 2014). Az erőteljesen befele gyűrűző hullámok világos kontúrjai sötétkék mezőben egy középpont köré szerveződnek. Törésvonalaként egy sáv képződik a kép bal oldalán, amelyet az alkotó egy beszélgetés során Erdély Keleti-Kárpátok övezte határvonalaként nevez meg, és a kompozíció az örvény középpontjaként Kolozsvárt helyezi centrumba. A legmodernebb képiséggel is tud kulturális sorsvállalást leképezni, művészetének fő jellemzője, a legmodernebb és legszemélyesebb képiség is képes implicit módon az alkotót körülvevő kulturális identitással rendelkezni.

A sepsiszentgyörgyi kiállítás lezárása után a nyikómalomfalvi közművelődési élet aktív szervezőinek⁴⁶ közreműködésével Kosztándi B. Katalinnak Nyikómalomfalván a Pap Ferenc⁴⁷ Kultúrotthonban a helyi falunapok keretében nyílt kiállítása. Az életművet a képzőművészeti kánonban többször felmutató kiállítások után a szülőfaluban képzőművészként való megmutatkozás erős szimbolikus kapcsolatot hoz létre alkotó és a helyi lakosság között. A kiállítást szervezők az innen elszármazó művészt az újabb generációk lokális identitása megerősítésének reményében mutatják fel. A kiállítás anyaga a malomfalvi életképeket, a beazonosítható tereket helyezi előtérbe és bemutat egy-egy, korszakot reprezentáló jelentős művet. Nagyszámban mutatnak be régi vázlatokat és portrékat. Az elmúlt évtized vallásos triptichonja⁴⁸ kerül a kiállítás középpontába, amely jelzi az alkotó hitvallását, elkötelezettségét a szűkebb falusi és a tágabb keresztény közösség irányába. A helyi nézők számára a képek beazonosítható epizódjai egy visszatekintő, értelmező távlatot nyitnak saját múltjuk vagy egy letűnt világkép felidézésére.

A kiállítás szertartásjellegét kiemelte a falunapok átmeneti rítusának szakrális tartalmat adó délelőtti mise. A testvértelepülés küldöttjei részé-

⁴⁴ Vécsi Nagy Zoltán rendezte a kiállítást és szerkesztette az új albumot.

⁴⁵ A kép a rendszerváltást követő szénrajz sorozat után készült, a későbbi datálás a rá-mázás évét jelöli.

⁴⁶ László Gyula.

⁴⁷ Nevezetes helyi néptanító (Pap Ferenc 1931–1989).

⁴⁸ A három kép külön-külön szerepelt kiállításokon, viszont együtt először itt nyert bemutatást.

ről a falu éltanulójának megajándékozása az anyaország és a székelyföldi település kapcsolatának egyik szimbolikus aktusa. A több szálon kapcsolódó szellemi kötődések⁴⁹ által a nyikómalomfalvi közösség önmagáról pozitív képet mutat fel, amely a lokális értékeket helyezi a jövőképbe. Az alkotó részéről a szülőfaluvallattal vállalt sorsközösség mutatkozik meg abban is, hogy az alkalomra választott fekete-fehér öltözéke a nyikómalomfalvi viselet szőttes darabjaiból állt.

Nyikómalomfalvi adatközlők

László Berta (született 1946)

László Gyula (született 1968)

Albumok

KOSZTÁNDI B. Katalin

2004 *Műterem*. Pallas Könyvkiadó, Csíkszereda

2015 *Kosztándi Katalin*. Erdélyi Művészeti Központ, Sepseszentgyörgy

KOSZTÁNDI Katalin – KOSZTÁNDI Jenő

2010 *Élet – Jelek*. Pallas Könyvkiadó, Csíkszereda

Irodalom

ASSMANN, Jan

2013 *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezet és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest

BANNER Zoltán

1990 *Erdélyi magyar művészet a XX. században*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest

⁴⁹ Dévai Nagy Kamilla a templomban vallásos tartalmú és a kiállításon erdélyiséget megszólaltató zenés előadása hangzott el. A kiállítások recenziói rámutatnak, hogy az alkotónak harmadik kiállításán lép fel az előadó-művész (egyszer Magyarországon is).

DEÁK Ferenc

2011 Kosztándi Galéria Kézdivásárhelyen. *Erdélyi Művészet* I. 2–7.

2013 Kosztándi B. Katalin kiállítása. *Erdélyi Művészet* I. 2–5.

2014 Kosztándi B. Katalin művészete. *Erdélyi Művészet* II. 2–5.

GADAMER, Hans-Georg

1994 Épületek és képek olvasása. In: Bacsó Béla (vál.): *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 157–169.

2003 *Igazság és módszer*. Osiris Könyvkiadó, Budapest

GAZDA József

2015 A kor szorításában... In: Szücs György (szerk.): *Sors és jelkép. Erdélyi magyar képzőművészet 1920–1990*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 134–160.

MURÁDIN Jenő

2011 *Kolozsvári képzőművészet*. ARTprinter, Sepsiszentgyörgy

KÁNTOR Lajos – SZÉKELY SEBESTYÉN György (szerk.)

2008 *Közösség és művészet. A Korunk Galéria története 1973–1986*. Komp-Press Könyvkiadó, Kolozsvár

KESZEG Vilmos

2011 A történetmondás funkciói a 20. században. In: Keszeg Vilmos – Szalma Anna-Mária (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 19. A 20. század (biografikus) történetei*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 15–27.

OZSVÁTH Imola

2005 Egy naiv festő élettörténetének motívumai. In: Keszeg Vilmos (szerk.): *Specialisták, életpályák és élettörténetek*. Sapientia Kiadó, Kolozsvár, 31–119.

SELMECZI KOVÁCS Attila

2007 A Magyarok nagyszasszonya, mint nemzeti jelkép a népművészetben In: Lackovics Emőke, S. – Szőcsné Gazda Enikő (szerk.): *Népi valóság a Kárpát-medencében 7*. Székely Nemzeti Múzeum–Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, Sepsiszentgyörgy–Veszprém, 411–417.

SZÜCS György

2015 Sors, történelem, kép. Szempontok az erdélyi magyar képzőművészet kutatásához. In: Uő (szerk.): *Sors és jelkép. Erdélyi magyar képzőművészet 1920–1990*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 10–20.

VÉCSI NAGY Zoltán

2013 *Szocrelatív. Erdélyi magyar művészet 1945–1965 között*. Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszetgyörgy2015 A marosvásárhelyi képzőművészeti oktatás alakulása és hatása a hatvanas-hetvenes évek művészetére Erdélyben. In: Szücs György (szerk.): *Sors és jelkép. Erdélyi magyar képzőművészet 1920–1990*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 220–250.**Fragmentele universului popular pe imaginile lui Kosztándi B. Katalin**

În cariera ei de peste șase decenii, Kosztándi B. Katalin a formulat întotdeauna răspunsuri la fenomenele, întâmplările universului din jur. Artista deseori își alege motivele din universul dispărut al satului natal, Morăreni, pe care o evocă din amintiri ca regăsirea centrului, nucleului. La funcția protectoare cu aspirații etnografice se alătură o viziune artistică unică și de înaltă calitate. Apariția repetitivă a valorilor locale transmite o identificare cu soarta transilvăneană. Existența transilvăneană este exprimată prin aspirația omului credincios la atingerea totalității. Pe lucrările în acuarelă printr-o reflecție blândă peisajul secuiesc devine o imagine a sufletului. Puritatea culorilor arată o abordare cumpătată elegantă, în timp ce repetarea motivelor ne dezvăluie principiile unei persoane devotate. Nuanțele cenușii care domină picturile ei, scot la lumină profunzimea iubirii, ce se ascund sub suprafață.

Fragments of folk life on the pictures of Kosztándi B. Katalin

Kosztándi B. Katalin, a master of fine arts for six decades, along her career has always given a feedback to the important occurrences around her. She quite often chooses her motifs from her home village, the ethos of Morăreni, which she then elevates as the recovery of the nucleus guarded by our memory. In her art one can observe that the protective function with an ethnographic intention is followed by a unique artistic point of view. The recurring local values convey the acceptance of the Transylvanian destiny. The artist represents the Transylvanian feeling trying to render the demand for the absolute of a religious person. In her aquarelle paintings the Szekler landscape becomes a spiritual imprint. The clarity of colours are the evidence of an elegant dignity, while the recurrence of motifs reflects the principles of a committed person. The shades of grey, which fulfill an important role in her paintings, open the depths of love that lie beneath the surface.



Hazafelé
(olaj, 1957)



Válaszúton
(olaj, 113 x 89, 1957)

JÁNOS
TÁRSASÁG



A múlt-korom
(akvarell, 40 x 50, 2008)



Temetés
(pasztell, 1986)





*Utunk
(nőnapi illusztráció)*



*Hagyományos malomfalvi
tornácós ház*



*Kosztándi B. Katalin szülő-
háza*



*Malomfalvi kiállítás
a Pap Ferenc Kultúrotthonban
(2015)*

