

Deák Ferenc Loránd

**Sárosi Csaba grafikus képi világa
(A közösségi kontextus hálójából kiesett ember)**

Bevezető gondolatok

Sárosi Csaba művészete a mozgásban lévő bűgőcsiga köreihez hasonlóan megközelíthetetlenül ismétli a személyisége köré felhalmozott élményanyagot, a megélt vagy mások életéből ellesett inerg gazdag benyomásokat. A szóképek jelentéshálójában benne van a statikus környezetből felpörgetett mozgás öntérvényszerűsége is. Ez a feszültség az alkotás folyamatában a kiemelt külső látvány igazságtartalmának megkérdőjelezéséből jön létre. Így a teljesség a részelem miatt felbomlik, mert a közbeépített zárójeles utalások szétfeszítik a világszint elrendezettségének illúzióját, hiszen a kérdőjelek zavarba ejtő csípések hatásával bírnak.

Művészetének egyik sajátossága az énré zúduló külső történések képi feldolgozása. Alkotásain gyakran látjuk, hogy a személyes és familiáris élmények gócpontjait egy kelet-európai perspektíván keresztül szemléli, amelynek határait a közelmúlttól egyre globálisabb kitekintéssel tágítja. A történelmi tudat túlingerelt állapotában a sérülés veszteségeire hívja fel a figyelmet. Nála minden mítosznak létezik egy deheroizált kasztrációja. Így képein a groteszk vigyor, a szétesés zuhanása és a Janus-arcú szembesítés lép elő. Ebben az ironikus világszemléletben a társadalmi folyamatok és a küldetésükben megdicsőülő személyiségek fonák értelmezése nyer tükörképet.

Sárosi Csaba termékeny művészete a mindennapok olvasatát viszi a felületre. Így képein az irodalmi művek, a különböző médiaforrások, az online felületek állandó ingerhatása és az elkapott bizarr hétköznapi helyzetekből vett ötletei egymást kiegészítik. Gyakran ciklusokban vezet le egy-egy meghatározóbb élményanyagot, amelyhez módosítja grafikai kelléktárát. Az állandó alkotói készenlét az ötlet voyeur (kukkoló) kira-

gadása után a műteremben gyors feldolgozással épül be az életműbe. Így a készenlét egy kényszerlétet is feltételez, ami nála szigorú alkotói napi-rendet alakít ki.

Ennek a gazdag képzőművészeti termelésnek a nagyobb sodrásvonalain keresztül szeretném bemutatni az életművét. Sárosi Csabánál a grafikai műfaj és anyaghasználat hosszabb periódusra való érvényességével együtt változik a motívumok átrendeződése, amelyben a gyerekkori traumatikus élmények egyre elvontabb jelképiséggel bírnak, egy apa nélküli familiáris történetstort a történelemtől túlingerelt társadalmi kontextusba épít be. A figurák típusok, és a köztük lévő viszonyrendszer világképek folyamatos felszámolását vetíti előre. Ezért nem véletlen, hogy a képmező gyakran túlterhelt, ami a motívumhoz társuló érzések járulékos képi elemei miatt áll elő. Művészetének erénye, hogy az én köré szerveződő világot kritikus attitűddel értelmezi, és a kérdésfeltevések nyitottságát indítja el. Bravúros vonalvezetésének expresszív játéka dinamikus lendületet és feszültséget hordoz. A nagyívű vonalak gyakran a részletgazdag elemek ismétlődésébe ütköznek. Minden moralitással szemben az élve boncolás sérüléseket okozó játékát vállalja.

Élettörténet a művek megértéséhez rendelve

Gyerekkori élményekből ihletett képek

Sárosi Csaba (1951. november 23.) élettörténetében egy-egy helyszín a maga sajátos idegensége ellenére is nyomatékos szerepet játszik. A Szászrégenben született alkotó szülei válása után kisgyerekként édesanyjával Gyergyóalfaluban telepszik le. Emlékei között őrzi a bánáti rendőr nagybácsi örökbefogadó szándékához kötődő, idegenben töltött évet. Ott román tagozaton végzi el az első elemi osztályt. *A bolhapiac* (2020, monotípiá, 70×50 cm) kép a halnyelű gyerekbicska és a gyerekjátékok fölött lévő férfi portréval az ottani gyerekélményt hívja elő, amelynek bénító erejét a levált faszertű pótkar jelképezi. A férfielődöket megjelenítő néhány képen a kéz és kar az érintés és kapcsolat hiányaként jelenik meg. Az otthonában őrzött családi fotók beállítását követő festményén az apa melletti alakról hiányzik az arc, valamint a kép jobb sarkából egy gyerekkéz nyúl be a képmezőbe.

A szárhegyi gyerektelen nagynéninél is gyakran vendégeskedik. A nyári szüneteket anyai nagyanyjánál, Recefalván tölti. Az anyai nagymama is gyakori szereplője a Sárosi-képeknek. Öregedő lényében egy groteszk kétértelműség lép elő, ahol a nemtelenné váló torzulás és a felfokozott életöröm együtt van jelen. Öregasszonyainak sokféle változata folyamatosan jelen van műveiben, ez a motívum a 2003–2007 közötti időszakban készült színes tusrajzokon a leggyakoribb. Az öregedés és elmagányosodás által okozott torzulásokat, sérüléseket és a családi kontextusok felszámolását diagnosztizálja.

Édesanyja eladónőként dolgozik Szárhegyen, majd Gyergyóalfaluban. Falusi környezetben a kisvárosi ízléshez közel álló polgári életformát élnek. Édesanyja második házassága hamar zátonyra fut, de erős ambícióval kétszintes házat épít. Az utóbbi mozzanatra azért térek ki, mert ez a ház több Sárosi-képen a maga idegenségével hangsúlyos motívumként jelenik meg.

A Sárosi-képeken a gyerekkori élmények megsokszorozódott jelképek lenyomataként lépnek elő, felbontja a kíváncsiskodó néző számára a szemlélődő kívülállás nyugalalmát, hiszen egy tömény abúzus keretébe kerülünk, ahol az elkövető és elszenvedő kíméletlen szerepét vesszük magunkra. Így a képek nem a másik sérülésével szembehelezkedő elrévedés és józan elhatárolás nyugalalmát hordozzák, hanem az önmagunkból kipattanó erőszakfoszlányokat, amikor a mások fájdalmának és megaláztatásának kilesése érzéki felfokozottság szégyellnivaló intimitását is jelenti a néző számára. Így ezek a képek terhelik a befogadót, hiszen a bennünk lakozó kéjsóvár énünket ébresztik, folyamatosan az álerények póza mögötti torzulásokat léptetik elő. Közben elkerülük az önsajnálát felmentő gesztusát, mintha azt érzékeltetnék, hogy a látott élmény már kitörülhetetlenül az énem része, és örökölt sorsként mentális teherként viszem magammal.

A *virtus* (2016, monotípiá, 70×50 cm) című kép az alkotót jelképező többzsebes zöld mellényt helyezi sárga vállfára, valamint a kép felső széléin sablonnal vállfák gócpontjai jelennek meg, velük szemben az alsó szinten éles pengéjű kések a levonatok maszatolásával teremtett vérfoltok asszociációival. Ez a kép a gyerekkori traumatikus élmények egyik legsűrítettebb modellje. A mellény jelképezi a felnőtt szerepében lévő ént, akinek önazonosságát mélyen meghatározza a gyerekkorában megtapasztalt, a felnőttek tettelegességgé fajult szexuális abúzus. Nincs tettes és

áldozat, hiszen a támadó férfierő vall kudarcot a vállfával védekező nővel szemben, a gyerekszemtanú előtt. A hat évtizeddel korábbi negatív élmény többször előtérbe lép a 2010 után készült képeken. Ezt motiválja az anya elvesztése is, valamint a jelen globális szintjén általánosítva az erőszak kódolt jelképe lesz.

A fenti élmény plakátszerű anekdotikus feldolgozása jelenik meg a *Játék és erőszak* (2017, monotípiá, 70×50 cm) képen, ahol az egymáshoz simuló pár ambivalenciája mellett megjelenik a kerítésen fejjel kifelé lógó gyerek a „Kapca Marci és Szöszi, bábjáték 2 felvonásban” féloldalt kibillenő szöveggel. Itt a disznófejű állatias férfi az ágyékán tartott kezével a kihívó polgári eleganciába öltöztetett nő eltaszító mozdulatával találkozik, amelyet az önfeledt kíváncsisággal kitekintő gyerekbábu kontrasztjával szembesít. Az alkotó többször felidézi, hogy édesanyja intelmei között a Kapca Marci megszólítás a sikertelen emberre utal, amelynek ismétlésével fiát szeretné önmegvalósító cselekvő emberré motiválni. A művészi életforma is e név jelezte degradáló kategóriába tartozik.

Még egy lépés (2020, monotípiá, 70×50 cm) című képen a gyerekkori félelemérzete egy társadalmi és politikai allegória hálójában jelenik meg. Az ötlet az alkotó cipőtalpán rejlő Delta román márkanévből pattan ki, amely a kommunizmus munkaszolgálatos áldozatainak helyszínét is felidézi. A kép centrumában üvegszilánkok mozzanataiban familiáris képalbum jelenik meg. A többi képről is ismert vékony arcvonású anyja a saját családtörténet felidézését egyértelművé teszi, a gyerek és egy ismeretlen női arc hozzárendelése metaforikus hálót rendel a konkrét eseményyor fölé. Az emléket felidéző narrációból a mostohaapa agresszív ablaktörő támadását emelem ki. Így a külső erőszakkal szemben a belső menedék szilánkokra esik szét, amely politikai diskurzust indít el, hiszen a kommunizmus alatt elhurcolt gazdák története is benne van (itt konkrétan a gyergyóalfalusi Gál Anti bácsira gondol). A kép alsó és felső szintjén a fekete és vörös kontrasztú láblenyomat reális mérete a sérülékeny világgal szemben az erőszak lépéseként avatkozik be a felületbe. A felső szinten a vörös és sárga, ötágú kis csillagok egyértelműsítik a társadalmi kontextust, és sűrű falként le is zárják a felülemelkedés lehetőségét, míg az alsó szinten lebegő hópelyhek a kompozíciós egyensúly és a dekorativitás mellett a tehetetlenség hanyatló érzését is sugallják.

2014-ben a haldokló anya és az emeletes ház makettjének párhuzama több képen megjelenik. A felfordított kis ház üvegekoporsóként is megje-

lenik a halottas szertartás pózába rendezett anyával. A tragikus veszteségélmény ironikus átértelmezését az apró részletelemek hangsúlya adja. Így a létesítmény tetején több irányból alátámasztott életfa, az elhunyt cipőjének eleganciája és a kép szélén tyúkitatóként árválkodó kis lábas megbontja a halál okozta megrendülést, és a szemtanúként ismert élet elfogultságait és apró örömeit hozza felszínre az emlékekből.

A sorozat egyik darabján a falu halotti vánkoscént jelenik meg, amelyben a haldokló anya kezében fogja kétszintes házmakettjét (cím nélkül, 2016). A fotómontázként beépített időskori anyaacr még három képen visszatér, ahol a motívumok fellazult kombinációjával egy széteső élettér érzékeltetésével fejezi ki az elhunyt édesanyja miatti gyászát. Az egyre elvontabb konstruktív épülettervek és korróziótól átítatott növényi stilizációk között két képen is az anya kifakult fotófelvetele az eddigi középontból a képszélre tevődik. A végtelenbe nyúló kulcsfüzér a szerzésvágy és az emberi kapcsolatok lezárását is jelképezi. A ház eladása után a motívumnak ez a variációja kimarad későbbi műveiből.

Diákkori élmények

Gyergyóalfaluban Sövér Elek (1937–1982) rajztanár szakmai irányítása és baráti szeretete erős kötődés számára. Az ismétlődő egyetemi felvételek között munkavállalása miatt Sövér Elek csíkszeredai lakásában is lakik. Ebből az időszakból otthona falán őrzik a mester róla készített pasztellrajzát. Elismeri az ő portréérzékét, valamint felidézi, hogy többször figurális kompozíciók alkotására biztatja. Sövér Elek szellemisége ott rejti a Maros partján készített későbbi Sárosi-akvarellekben is. Ezek a helyszíni közvetítések a természet panteisztikus otthonosságát sugallják. Gyakran jellemzők rá a kivágásszerű felnagyítások. Így a víz sodrásában álló kövek és a vegetáció, valamint a napsugarak víz tükrében érzékelhető kontrasztja jelenik meg. Szintén jellemző a sekélyes vízfenéken átalakuló mikrokozmosz megjelenítése, amely egy folyamatosan átrendeződő világtkép mechanizmusát sugallja. Ezek az akvarellek rokonságot mutatnak a japán művészet sűrítő, absztraháló erejével. A víz útjában álló kövek egyikén az édesanyja arcának hasonmását ismerjük fel.

A marosvásárhelyi művészeti líceumban középiskolai fokon a sikertelen román és matematika felvételi vizsga miatt nem tanulhat. Gyergyóalfaluban érettségizik.

Sárosi Csaba pályaképének felvázolásakor nem szándékom a marosvásárhelyi és a kolozsvári képzőművészeti oktatásrendszer felvázolása, sokkal lényegesebb az ő emócióin keresztül szelektív módon nézni annak a rá gyakorolt hatását. A két városban megélt idegenszerűség ellenére a marosvásárhelyi élmények sokkal gazdagabbak. A város kulturális terei (pl. Kultúrpalota) sokkal intenzívebben élnek emlékezetében, mint az iskolai oktatás.

A személyes múltból való emlékezés folyamatára jellemző, hogy egy-egy beidegződött kép megszakítja a folytonosságot, a kiemelt epizód eluralkodik egy hosszabb időszakon. Majd képötletként előlépve a személyes élmény egy többértelmű ironikus viszonyrendszerbe épül. Ezt láthatjuk az Izsák Márton szobrászművészt idéző *A sors keze* monotípián (2020, 70×50 cm). A kép alapélményét az igazgató részéről a kollégiumi szekrényét rendetlenül tartó kisdíák által kapott pofon váltja ki. Az üvegablakos műtermében Izsákot szoborfejként pódiumra állítja, egy megnyújtott ujjakkal felnövesztett stilizációkkal díszített kézfej az arca tevődik. A műterem jobb felén futó szögesdrót utal az előd származásának életvonalára, amelyen túl az épülő kommunizmus sablonos városképe jelenik meg. Ez a kép megértően beszél a kor ideológiájába beolvadó művészi szerepköréről.

A hatszor ismétlődő egyetemi felvételi a rajzolásba vetett töretlen hitét demonstrálja. Ez az elhúzó időszak az érett felnőtt jövőképében az alkotói és értelmiségi pályaképhez való kötődését próbára teszi és megerősíti. A Gyergyóalfaluból és környékéről származó képzőművészek nagy száma példázza, hogy az államosítástól kezdődően a képzőművész pálya a falusi családok tehetséges fiataljainak kitörési és önmegvalósítási lehetőséget jelent. Sárosi Csaba Gyergyóalfaluból Ambrus Imre (1936–2018), Sövér Elek (1937–1982), Márton Árpád (1940), Buzás András (1943), Kiss Levente (1944), Sajgó Ilona (1950), Balázs József (1954) és Gyergyócsomafalváról Köllő Miklós (1861–1900), Borsos Miklós (1906–1990, ősei származási helye), Köllő Margit (1944 – 2019), Borsos Gábor (1945) képzőművészeket emeli ki.

A Ion Andreescu Főiskolán 1976–1980 között tanul. Tanárai közül Feszt László személyét és művészetét abszolút értékként idézi fel, és gyakran viszonyítási pontként emeli ki.

Államvizsga munkaként konstruktív formák kombinációjából építőkező litográfia sorozatot készít (*Szubjektív rekonstrukció*, 1980, litográfia)

fia, 58×45 cm). Jellemző Sárosi művészetére, hogy gyakran konkrétumból indul ki és a kívülálló számára egyre elvontabb modellezés felé halad. Itt az ötletet az apósa tulajdonában lévő, borotválkozáshoz használt máramarosi román tükör kerete adja. A szerkezet a kifaragott kis egységekből szeg nélkül úgy van összerakva, hogy a strukturális kapcsolódási szabályok stabil rendet és egységet építenek fel. Elmesélése szerint ezt a tárgyat egy helyi mester segítségével felnagyítva újraalkotja, és közben a részek kapcsolódási törvényszerűségeit tanulmányozza. Ebből kiindulva képsorozatában az ismétlődő elemek egymás erőterében teremtett egyensúlyát, a szimmetrikus párhuzamok kombinációjából létrejövő mélység illúzióját és a statikus elemek ismétlődésében rejlő mozgást kelti életre.

Családi kör és munkakör

Felesége, a gyergyócsomafalvi születésű Deák Teréz (1952) – egy évvel fiatalabb iskolatársa – erős szövetség számára. A kolozsvári egyetemi évek alatt a házasoknak fenntartott kollégiumban mérnökhallgató barátaikkal kis kommunát alkotnak. Ebből a közösségből a keresztúri Demeter házaspár napjainkban a leglelkesebb Sárosi-képek műgyűjtője.

A rajztanári kinevezése révén kerül Kézdivásárhelyre. A tanári pálya mellett a Vigadó Művelődési Ház épületében művésztársai közelében lévő műtermében intenzív alkotói életmódot alakít ki. A nyolcvanas évekből gyakran felidézi és alkotásaiban is megidézi Boér Géza (1952–1989) költő személyét. A barátságukat megjelenítő narrációi egy beszűkült perspektívájú korrajzot sugallnak. Ebből a korszakából elsősorban irodalmi szövegek linólevonatban készült képi interpretációt ismerem. Sárosi Csaba ironikus nézőpontja és zárkózott magatartása miatt is a politikai és művészi csoportosulásoktól mindig független marad. A nyolcvanas évek egyik tavaszi kiállítására a két op art felületű ötágú csillag térplasztika egyikének centrumába a gyerek Lenin, a másikba Mickey Mouse emblémát helyez. A kiállítás szervező kollégája kérésére a megnyitó előtt visszavonja alkotásait, és így elkerüli a politikai számonkérést.

Ezzel párhuzamosan a sepsiszentgyörgyi kiállításon a *Látszat idő formái* (Boér Géza címadása) triptichon darabjait a kiállítás szervező művésztárs a politikai áthallás csökkentésének reményében egymástól szét-

választja, hiszen a rézmetszeten egy illúzióteremtő rokokó képkeret egyre elhalványulóbb kontextusában auschwitz merényletet és széteső társadalmi konstrukciót jelenít meg.

Személyéhez számos anekdotikus történet társul, amelyek a hatalom elvárásaitól való viszolygó elhatárolódásra mutatnak rá. 1989-ben a megyei pártszervezetés Nicolae Ceaușescu szokásos újévi képi köszöntésére Sárosi Csabát jelöli ki, akinek ezért a vezért a kongresszusi környezetben szemléltető fotógyűjteményt adnak át. Sárosi az elkészült alkotással felesége kíséretében a forradalom napjaiban az eseményekről mit se tudva az addig rettegett színhelyen megjelenik, és színházként nézi a rendszer gépezetébe került hibát, hiszen akkor a megrendelők fölött uralkodik el a félelem. Rá pár hónapra az első szabad márciusi kiállításon egy játékos sárkányfej harmonikaszerű törzsét ebből a hulladékká vált szemléltető képanyagból alakítja ki, amelyen a vér másaként végigfolyik a piros festék.

A kommunizmus toposzaival való játék művészetének a rendszerváltás előtti korszakában is jelen van. A Baász Imre (1941–1991) által szervezett *Rajz, szín, forma* kiállításon 1986-ban a *Párkák fonala* (fotó és rajz) alkotását állítja ki. A felesége VIII. osztályos ballagásán külön a lányokról és fiúkról készült diapozitív képsorozatából a fiúk sorát a nagytás okozta elhomályosításig növeli, majd a beépített piros foltokkal a töredezettséget és a sérülést asszociálja hozzá. Ezzel párhuzamosan a film ismétlődő képkockáit fenntartva a kiemelt képsort meg is festi. Itt a piros pionír nyakkendők vérnyomként szivárognak át a szürke felületen. A figurák sorába egy lepelbe takart és spárgával összekötött alakot állít, ami a gyerekcrcok töredezettsége közepette a kor bénító erejére utal.

A *Ceauschwitz* (1990) harminchét karikatúrából álló gyűjteményével a rendszerváltás küszöbén gyorsan reagál a közelmúlt bénító totalitárius rendszerére. A tusrajzokban friss lendülettel és felszabadult életörömmel a torz személyiségkultusz jelképeit veszi számba. Erős karikírozó szenvedélyével túl is lép az aktuális politikai sémákon, hiszen a hatalomtól megittasult agressziót és az egérfogóba került áldozat kényszerhelyzetét állítja párhuzamba. A rajzokon domináns szerepben uralkodik a PCR mozaikszó. Ezzel kezd önálló életet egy *mindentudó telefon*, vagy sarlóval és kalapáccsal kiegészülve arcokat és gondolatokat helyettesít. Jelzi, hogy a művész sem mentes a politikai szerepjátékoktól. A rajzsorozat Zsigmond

Győző viccgyűjteményével jelent volna meg, amely a felkért kiadó késleltető álláspontja miatt meghíúsult.¹

A várossal szembeni ironikus magatartását az 1997-ben a céhes múlt-ra utaló díszítőelemmel keretezett kártyaszerű sorozatában alkotott képi plamfletek tükrözik. A rendszerváltást követő politikai pártviadatok, a helyi popsztár, az új világot kísérő játéggépek és importált erotikus képanyag uralja őket. Lényeges kiemelni, hogy Sárosi nagyon korán reflektál a rendszerváltás utáni eltorzult szerepjátékokra és a közösségi értékek devalválódására. Élesen megjeleníti az új politikai hatalom születését kísérő teátrális pózokat és erőszakot.

A háromszéki Kézdivásárhely és a gyergyói régió párhuzamát fenntartják életükben. A gyergyói nyaralások gyakran a helyszíni tájélményt rögzítő akvarellekben jelennek meg, amelyek később a műteremi átdolgozások „áldozataivá” is válhatnak.

Gyergyóalfalusi gyerekkorát a töredezett biztonságérzés mellett is polgári életmód határozza meg. A gazdálkodó falusi életmódba felesége családján keresztül avatódik be. A nyári vakációk idején egy szoros családi kötődésekkel szervezett falusi életmódba lép be. Szeretettel idézi fel, hogy a sógorától tanul meg kaszálni, és később a manuális érzéke folytán ő lesz a kaszaverő. A tájélmény gyakran erdei legelőkön végzett szénaszárításkor rögzül papírlapjain, hiszen ahogyan mondja, „olyan nap nem telt el, hogy ne irkapirkáljak.” Lokális szinten környezetében közvetlenül szemléli a kollektív gazdaságban dolgozó falusi emberek életmódját. A kommunizmus társadalomformáló szociális érzékenységgel azonosul, de teoretikus propagandáját annak aktuális korában is ironizálni meri, és a hatalmi pozícióba került ember torzult magatartását rajzain kéri számon.

Két fiú édesapja. A nagyobb fia, Sárosi Menyhárt (1982) a Babeş–Bolyai Tudományegyetem biológia–kémia szakán szerez doktori fokozatot, családjával Lipcsében él, és feleségével egy ottani kutatóközpontban dolgozik. Kislányaik – Anna és Janka – nagytatájuk képein gyakran ihletforrásként jelennek meg. Sárosi Csaba 2014-ben lipcsei és drezdai látogatásukat követve kulturális benyomásait két színes tusrajzban és egy

¹ A gyűjtemény később jelent meg: Zsigmond Győző: *Három kismaeska – kettő közülük kommunista. Erdélyi politikai viccek. 1977–1997.* Pont Kiadó, Budapest, 1997. [A szerk. megj.]

monotípián örökíti meg. Vezető motívum itt a gótikus ablakkeret, amely köré egy lüktető és színpompás mozaikokból álló városképet vázol fel, de közben utal a II. világháborús sérülésekre is.

A kisebb fia, Sárosi Máttyás (1985) a Ion Andreescu Képzőművészeti Egyetemen a grafika szakon végez. Művészeti tevékenysége többirányú. Akrillal készült nagyméretű színes, sok figurás miniatűr precizitással kidolgozott táblaképein olyan globális világmodelleket jelenít meg, amelyek a kulturális álarcok mögül az emberi agresszivitást vetítik ki. Foglalkozik képregénysorozatok alkotásával és művészi tetoválással is.

Sárosi Csabáról környezetében egy érzékeny idegrendszerrel reagáló művész képe alakult ki, akiről ismert, hogy környezete közömbösségére kritikusan attitűddel válaszol.

A grafikai műfajok

Sárosi Csaba szerint képtémái konkrétumokból pattannak ki, amelyek gyakran évtizedekig motívumhálóként szövik át művészetét. Nagyon intenzív alkotói életmódot él, hiszen évente száz fölött van képeinek száma, és még ehhez többszáz krocki társul. Egy-egy korszakhatárt a technikai átrendeződés szintjén jobban megragadhatunk. Korai munkáiban a klasszikus grafikai műfajok gazdag leltárát összegezhethetjük. Az említett litográfia sorozatában készült diplomamunkája mellett rézkarcok és fametszetek is jelen vannak. Az utóbbi dúcokat legutóbbi monotípiáiban mint kiegészítő részelemeket néha újra is használja. A rendszerváltás körül nagy jelentősége van a linólevonatoknak. Gyakran szépirodalmi szövegekről készít sűrített képi értelmezéseket. Kosztolányi *Pacsirta* regényének levonata egy polgári ízlés zsúfolt berendezései közé helyezi a csipke finomságával megjelenített női profilt. Így a címszereplő légszomja kerül előtérbe. Gyakori az írás mint szöveg és vizuális jel együttesének beépítése a kompozícióba (pl. II. Rákóczi Ferencről készült levonat). Az Arany-balladák női szerepköreinek periferikus határhelyzetében rejlő torzulásokat ironikusan szemlélteti (pl. *Rozgonyiné*). A nagy hódítók és szélhámosok patetikus küzdelmének abszurditása is gyakran megjelenik (pl. *Don Juan, A lovag*) A4 nagyságú linólevonatain.

Sárosi Csaba kísérletező szenvedélye és manuális precizitása a kisplasztikák készítésében gyakran találkozik. Minden talált tárgy egy bra-

vúros ötlet által az új gépezet alkotórésze lehet. Azért találó a gépezet megnevezés e tárgyi objektumokra, mert gyakran a kiállításokon a nézőt a kipróbálás aktív játékába hozhatják. A *Csoda szampó* a művészet és befogadó társasjátékát teremti meg.

Az *Adj király katonát!* címben szereplő gyermekmondókéval a világháború áldozataira emlékezik. Egy kipattanó ötlethez itt is szimbolikus konstrukciót épít. A helyi céhtörténeti múzeumban látott kalapkészítő rámtát imitálva épít egy koronarészt, amelyhez behívó funkcióval bíró céhes táblákra a *Tolnai Világlexikon*ból az I. világháborúban elhunyt katonák nevét másolja át. Sárosi Csaba a nagy hódítók csalárd történeteivel szemben az ismeretlenül elhunyt áldozatok iránt érez tiszteletet.

A gyergyócsomafalvi portán talált tárgyak újrahasznosítása folyamatosan jelen van életművében, és az alkotásban használati funkciójukat feladva gyakran világszintek határán mitologikus jelentésekkel szerepelnek. Így a fonókerék részei párkák fonalaiként a modern ember életfonalát bankok hálójában gubancolják össze. Papírhajtogatással és kivágással készült lélekmadara kisplasztikáinak is gyakori motívuma.

Térplasztikái közül 2008 nyarán anyósa portáján készített sorozatát emelem ki. Az általam ismert tizenkét alkotás a tájkép és plasztika keresztmetszete, kemény felületen, az otthoni porta és a Maros-parti tájélmény, a hajlított vesszőkből hozzáadott keretes szerkezetek és a realitást megvonó kivágások a ház motívumának transzcendenciáját jelenítik meg. Ezt úgy példázza a házakra épülő ovális halkeret, az angyallétra, a tűzhelyet jelképező farakás és a kozmikus toposzok bevonása, hogy a játék öröme távol tart minden ironikus kérdőjelt.

Külön színfolt Sárosi Csaba pályáján a festménnyel való kísérletezés. Ötven felett áll a 2005-ben nyomdafestékkel ötvözött olajképek száma. Grafikusként jellemző rá, hogy kevesebb színnel dolgozik. A fekete mellett kedveli a zöldnek a kék fele haladó hidegebb változatát, amit gyakran kisebb felületen élénksárgával emel ki, és a vörösnek a lilába hajló árnyalatait is gyakran használja. A diófapácon kívül nem kedveli a barnát, ha használja is, akkor annak degradáló üzenete van (pl. korrózió, szenny, ürülék). Grafikusai formavilágát átviszi festményeire, csak az ecset vastagabb vonalvezetésével vázlatosabban kelti életre figurális kompozícióit. Vonalai élénk kontúrvonalnak megmaradnak. A színek elkülönülő intenzív képmezőkként lépnek elő, nem olvadnak össze átmeneti tónusokba, kontraszt jellegüket továbbra is fenntartják. Gyakori a sárga háttérszín,

amelyen a kékes lilával festett figurák izzanak, és felfokozott cselekvést sugároznak. A kékes-zöldes hátterekre gyakran vörös figurális elemet helyez. Így a komplementer kontrasztokat hangsúlyozza ki. Rajzaiból ismert motívumvilága alkotja festményei üzeneteit is. A két dimenzióból gyakran plasztikai elemek beépítésével tör ki. Például a festményen ábrázolt *repülő házára* forgatható propellert épít. Így számára a festészet kísérletező próbatétel, ahonnan közel egy évi munkafolyamat után a grafikához tér vissza, és a színek által kitöltött felületek tanulságát később monotípiáin hasznosítja.

A 2002–2007 között a színes tusrajzok intellektuális játéka a kulturális örökségből szabad asszociációk nagy távlatait helyezi egymás mellé. Az ebben az időszakban készült rajzok gyakran a művész szerepkörét és a kulturális javak egymással folytatott küzdelmét vagy idővel való devalválódásukat jelenítik meg. Így a képek gyakran két idősíkot vetítenek egymás mellé, és a köztük lévő feszültség az összekötő szál. Gyakori a keleti kulturális lenyomat, ami gyakran a stilizált ornamentikát és az archetipikus időtlenséget is hordozza. Gyakori a rajzolt felületbe épített gipsz, fotómontázs, spárga, vagy a felületből elvevő kivágás plaszticitása. Itt a szimbolikus képsor zártabb jelentésrétegével játszik.

A 2010-es monotípiák új anyaghasználattal kialakított felületébe a korábbi korszak motívumkincse idézetként épül be. Itt az erőteljesebb konstruktív kísérletezés nagyobb teret enged az egy síkba komponált szimmetrikus képmezőknek. Gyakori a sablonok és hengerek alkalmazásával kialakított ismétlés. Ezekon a felületeken a statikus állapotot egy figurális elem elmozdítása bontja meg. Így az egydimenziójú térben cezúra csomópontok (a cselekvés forduló- és konfliktuspontjai, erők metszéspontjai) alakulnak ki, és a párhuzamos képmezők között ironikus viszony alakul ki.

A nyomtatott felület frissessége és a sérült múlt idézésének kontrasztja gyakori eljárása képeinek. A népi motívumok sablonokkal való megjelenítése gyakran csak az idézet illusztratív szerepét tölti be, és jelzi, hogy a tradicionális modell szétesik. A múltat idéző emlékképek gyakran a kereszt vonalait követő négy képmezőre oszlanak. Ezekon az elemeken családi fotókat idéző életképek és a történelemben aktív szerepet vállaló hajdani személyek jelennek meg, de a képsíkok között átjárhatatlan a szakadék. Itt a levéltöredékek kalligrafikus írásképe is egy letűnt kor megidézett világképe. Ezekon a levonatokon is érződik, hogy a történelmi és po-

litikai cselekvéssorozatban nincs kiteljesedés, hanem a szerepkörökben erős szétesettség érvényesül.

2015-től észlelhető az életmű egy újabb határvonala, amikor a monotípiák a korábbi egysíkú konstruktív szerkezetek, szimmetrikus struktúrák és erős színkontrasztok után egyre nagyobb átmeneteket jelenítenek meg, és a *füstös* felületeken megsokszorozódnak az emberi alakok. Módosult az anyaghasználat is, hiszen minden talált anyag eszköz lehet a születendő kép felületének kidolgozásakor.

2015-től a monotípiák méretükben, felület-kialakításukban és figuratív képsoraikban is változnak. Az eddigi értékszembesítésekben gyakran érezhettünk egy mentális csípést, mintha a képnézés felelősségre vonás is lenne. A nagyobb méretű új monotípiák plakátszerű felületeken ítékezés nélkül mesélnek párhuzamos történeteket, az értékek mérlegét lényegesebben egyik oldalra se mozdítják ki. Az eddigi regionális jelképeket (Gyergyóalfalu és Gyergyócsomafalva) egyre globálisabb képi utalások szorítják ki, és a párhuzamos történések mozaikjaival már nem az idő okozta értékszembesítéseket diagnosztizálja, hanem az egymás számára idegen képsorok közötti analógiákat keresi. A képbe beemelt anyag gyakran TV-adások, online felületek elkapott pillanatképe, vagy mások életéből kilesett életkép, amelyek elindítanak a társadalmi folyamatok kontextusa felé. Megsokszorozódnak az emberi alakok, viszont az eddigi középpontba helyezett egy-egy személy identitásának görbetükre helyett most a típusok sorozatában az egyének elszemélytelenednek. A képre a vázlatról nyomtatással átvitt emberalakok és kiemelt arcok a kulturális kavalkádok között légüres terekben mozognak. Ezek az emberek már az otthonra találás esélye nélkül vannak úton.

Beszűkül a gyergyói kultúrtáj korróziótól sújtott övezete. Nagyobb területet hódít a szabadon hagyott felület, valamint a rajta hagyott füstös folt, a sablonos ismétlődés. A szenttelen elemzés mégis anekdotikus jellegű. Így a korábbi erős emóciók egy oldott és áthallásokban sűrített képnyelvet visznek tovább. Mintha ez a globális szinten való fellazulás feloldaná a személyes kötődések gubancait is, és helyettük egy folyamat sodrásának felgyorsult tempóját diktálnák a képek. A megsokszorozott kudarc-történetek azt is jelzik, hogy elapad a részvét, hiszen tömeges értékvesztéshez empatikusan viszonyulni önfeladást jelentene. Gyakran hegyes fegyverek ékelődnek be az epikus mozzanatokba. Ebben a társadalmi méretű sodrásban előtérbe kerül a fiatalok megjelenítése. A koráb-

bi öregek domináns jelenléte helyett gyakran fiatal, tetterős testek jelennek meg, felértékelődik az anatómiai pontosság és az arcok részletgazdag megjelenítése.

A Sárosi-jelképtár

Maszkok

Az ezredfordulón Sárosi Csaba művészetének gyakori motívuma a maszk, amellyel a személyiség elfojtott vágyát diagnosztizálja. Térplasztikáin a harsány teátrális látványhoz manuális precizitás társul, így az elfedés jelzése még erőteljesebb. Képeire is gyakran rajzol maszkszerű arcokat, amelyek az érzékeny élet és a szenttelen élettelenesség kettősségének ellentétét szemléltetik ugyanabban az időben, és a jelentések egymásnak feszülő ellentétét hívják elő. Időnként pókok és bogarak antropomorfizált bizarrságai is feltűnnek képein.

A rendszerváltás után megsokszorozódó szoboravatás egyik céltáblája Sárosi karikírozó szenvedélyének. Így nem véletlen, hogy több képén a személyiségkultuszra ironikusan devalválódott szoborfejek hullásával mutat rá. A piederstálra állított történelemformáló személyek groteszk tündöklése és bukása életművének minden korszakán átnyúlik.

A művész szerepköre

Annak ellenére, hogy emlékeiből folyamatosan befele gyűrűző analízist végez, Sárosi Csaba ritkán készít önarcképet. Ha képein a felismerhető portréja megjelenik, akkor az a művészi szerepkör fintoraként van jelen, amely köré anekdotikus történetet épít (*Levél Csi Bai-Si mestertől*, 2003 tus és akril, 52×78 cm).

A művészetre való utalások, intertextuális képi elemek gazdagon behálózzák művészetét. A keleti képrás stilizációja a létezés egyetemes igényként jelenik meg. Az ezredfordulón a kínai ornamentika lépett be életművébe, amelyet a jelenben az arab írás önmagában szép képszerűsége váltja fel. Ennek párhuzamaként gyakran a szvasztika (horogkereszt) is megjelenik, általa nagyon tudatosan az ősi jelképre rátelepülő politikai ideológia gépezetére figyelmeztet, amely képein a jelen kaotikus

disztópiájához vezet. Képein a korábbi párhuzamos világok helyét egy agresszív kultúrharc veszi át. Így a zárt szimbólumteremtés egy referenciálisabb társadalmi folyamatra reflektál.

Pár képen saját alkotásának születését jeleníti meg. Így a prégép alatt saját stílusában megjelenített tájkép metaforája a művészetének. A Vigadó szecessziós kovácsoltvas kapuja a 2010-es monotípián fekete rácsozatként áll a kinti és a benti világszint között. A látványos határvonalat Sárosi humora kimozdítja sarkából, hiszen a képen a két kapuszárny fenti részét dróttal köti össze. A kinti félről egy ragadozó fekete farkas sziluettje mered a benti szint fénynyalábok közti ágon éneklő kismadárra. A farkas ebben a korszakban több Sárosi-képen mint az agresszív támadás, a külső előítélet és rágalmazás démonikus ereje jelenik meg.

Chaplin

Sárosi Csaba marosvásárhelyi diákélményeihez kötődnek a Chaplin-filmek, amelyeket felnőttként is gyakran néz. Számára Charlie Chaplin a művész prototípusa, ezért képein gyakran idézi figuráját és kelléktárát. 2006–2007 között színes tusrajzzal készült sorozatában a filmekből olyan szimbolikus tereket ragad ki, amelyek részben az eddigi Sárosi-jelképtár helyszíneihez hasonlíthatnak, így az *Aranyláz* háza a gyergyói repülő házak újabb variációja, amelynek előterében a levált lépcsőkön árvalkódó keménykalap, sétatálcá és kitaposott cipő a művész szerepkörének jelképe. A szűkre szabott pódiumszerű tájban kiállított utazókocsi fogasán a Chaplin-kelléktár a kiválasztott ikon hiányáról is szól, hiszen lényét csak díszletfalak idézik. A kocsi kidőlt kerekei szintén a múlt és jelen közti kontrasztot keltik életre, valamint a színes tusrajzokat kiegészítő akvarellfoltok szintén a mítoszokat átértékelő időt sugallják. A Sárosi-képeken Chaplin a világszintek határán jelenik meg, a személyét idéző szimbolikus tér nélkülöz minden járulékos túlráajzolást és a részelemek zsúfolását, hiszen a művészsors modellezését és kozmikus magányát kelti életre. Megfigyelhető, hogy a Sárosi-képek gyakori ironikus csipései a Chaplint idéző képeiről hiányoznak, helyüket az azonosuló rajongás és szelíd játékosság veszi át.

A 2017–2019 közötti monotípiák a menekülésáradattal kapcsolatos kérdésfeltevései között újra idézi Chaplin alakját. A jelen társadalmi folyamatok sodrásában arra mutat rá, hogy mi lenne az ikonikus alakokkal,

ha ma indulna el az önmegvalósítás útján. Itt sablonnal kialakított figuráját tengeri utazást vagy menekülést jelző hajókon és csónakokon tünteti fel. Gyakran zuhanás vagy süllyedés előtti pillanatban látjuk, amely a megérkezés és beteljesedés hiányát vetíti előre. Így az új Chaplin-képek szkeptikusabbak a művészi szerekörrel szemben.

A *migráns* (monotípiá, 2019) poszterszerű levonata a kompozíció stabil rendjében egy értékválságot merevít ki. A derűs hullámokon álló hajó-szerkezet felnagyított propellerének percmutatató óralapján finom erezetként szellemalakok tűnnek fel, míg a hajó orráról sétatálcájával Chaplin alakja zuhanó állapotban jelenik meg. Fölötte az amerikai egyesült államokbeli zászlóról idézett csillagok ígérete ironikusan ragyog.

A korábbi képek személyiség aurája helyett most a tömegben való elveszettség bénaságát érzékeljük. Alakjának sablonnal való megidézése a mítoszok jelenben történő lekicsinyítését is jelzi.

Repülő ház

A 2003–2010 közötti tusrájzain a *repülő ház* motívumának gazdag variációja jelenik meg. A tűzfalas, szárnyakat is növesztő székely kis ház állandó eltolódásban és mozgásban van a statikus földi világszint stabilitásával szemben. Így madár vagy angyal képzetét is keltheti. A képeken e kis épület a gyerekkori vágyképek felidézése is, amely azonban kilengő és elmozdult állapotában mindig elérhetetlen marad. A *meztalált boldogság* kép az alsó világszintet a napilap tévéműsortervének kollázsából alakítja ki, a jobb oldal transzilvanista fenyőfája és a félprofilban felsejlő kőkereszt által egy közösségi emlékezet kultikus helyszínét teremti meg. A baloldal a kimozdult repülő ház mesei hangulata kedves iróniával jelzi a kulturális tájhoz és történelemhez való viszonyulást. Az egy síkba rajzolt ház a gyerekrájzok naivitását és a kompozícióba beépített rafinált utalásrendszert egyszerre jelöli. Ehhez társul a kép felső határát lezáró antropomorfizált Nap uralma, amelynek a sugarai fenyegető villámvonalak is lehetnek.

Az alkotó élettörténetének ismeretében felsejlik az otthon iránti gyerekkori vágyakozás kudarcélménye, amely már „messze mese lett” (Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panasza*), de az egyéni instabilitást egy közösségi kohézió párhuzamába állítja. A felső szint lezárása jelzi, hogy az elmozdulás csak szűk teret kap a tévéműsor horizontja fölött.

Sárosi Csaba művészete itt is szintézisbe hozza a magasztos dolgokban és a banalításban rejlő többszólamú jelentést. Ugyanaz a ház a következő képen fordított irányban *bukórepülésben* szárnyaival és nyitott ablakkal zuhan lefele. A kép baloldali terében a kacsatok mellett egy suszter munkaasztala és széke jelenik meg. Az élettörténet itt is a segítségünkre van, hiszen az alkotó édesapja mesterségét idézi. A ház feletti szinten a napot egy kerék helyettesíti. Ez a képi elem is gyakori motívum az életműben. Itt a fenti szinten a körforgás mellett egy megbomlott világgép jelképe is. A házba beékelődő gótikus ablakkeret a transzcendencia utáni vágyat jelöli, amelynek itteni iránya a felemelkedés helyett a zuhanást követi. A fenti két kép zöld árnyalatai a tudatalatti élmények érvényesülését segítik.

A *Rokonok* (2004, tus, 52×78 cm) képen alsó és jobboldali oldalon kilógó szárnyas ház masszív domináns állapotban tölti ki a kép terét. A baloldali szárnyon áttörő vegetáció szemben áll a jobb oldal alsó szintjén megjelenő autó montázsával és a felső szint Holdjával. Itt az utódok életét meghatározó családi ház szerepére ismerhetünk.

A *Keserű ünnep* (2006, tus, 52×78 cm) kép terét egy egysíkú papírház tölti ki, amelynek szárnyait a fenti képmezőből ceruzák szúrják át. Itt a ház az én szférájával azonosítható, amelyhez a ceruzák a képzőművész önkínzó vagy -védő fegyvereiként társulnak. Az ablak rácszatának vonalai egy sisakrostély képzetét keltik. Az alsó képmező stilizált szecessziós asztaldíszei alárendeltek és biztonságos alapot adnak ennek az ars poetica vallomásnak. A rajz kék tintájának színe és annak a háttérben lavírozott árnyalatai a ház fehérségének kontrasztjával felfokozott szellemi éberséget jelölnek.

A *repülő ház* egyre összetettebb jelképrendszerek centrumaként jelenik meg. Így egy magánmitológia vezető szimbóluma. A kép felső szintjén stilizált kertből kilépő változatában egy arctalan gyolcyszerű angyal szárnyaira rímel. A felső képmező szimbolikus terével egy részletgazdag stilizált világszint áll szemben. A kettő között szimbolikus határ a házról leváló hármas lépcsőfok. Ez a járulékos elem több képen a vágyott centrum elérhetetlenségét jelképezi.

Az *Arany erdő, ezüst mező* (2004, tus, 52×78 cm) repülő ház metaforikus tereit viszi tovább. Így egy hengerelt vagy sablonnal kialakított felületen megjelenített tálcán egy kis mikrokozmoszt rendez be. Itt a hoszszanti falevél érzékelteti az arányokkal való játékot. A tálcán berendezett

világ baloldalán az eddig ismert fenyőfa jelképisége és tábori kellékei a felső képfelületből kilépő szárnyas házzal áll szemben. A ház körüli tárgyak népi világa szintén a vágyott hagyományos családi állapotot jelölik, ami ugyan a képen egy felvázolt lehetőség, de a háttér légüres állapota miatt mégsem érhető el.

Ennek a struktúrának egy egzisztenciális értelmezése a falevél alapon lévő gazdasági épületek részleteiből összeálló konstrukció. A kép nem ütközteti a bal- és a jobboldalt, szárnyakkal nem mitizálja a környezetet, a veszendő világ pillanatnyi harmóniáját ragadja meg.

A repülő ház szimbolikus képmezőben a bal- és a jobboldal kontrasztján egy pszichológiai értelmezést tárhatunk fel. A baloldal a külvilághoz való viszonyulás szférája, amelyhez a maskulin értékrend társul. Ezzel szemben a jobboldal a befele fordulás női princípiumaként kaotikusabb tér. A két szféra között határozott távolság van. A baloldal statikus nyugalomával a jobboldal elmozduló dinamikus világszintje áll szemben.

A falu mint elveszett kincses sziget

A székely falu mint *kincses sziget* (2005) egy nagyító vagy fegyver fókuszán át madártávlatból kedves iróniával jelzi a múlt valóságartalmának mesévé vált emlékét.

Sárosi Csaba egy több évtizedig tartó analízisben könyörtelenül szétszedi és a folyamatos ismétlésben körbejárja a családtagjai lakóhelyéül szolgáló két gyergyói családi otthont. Ezekon a képsorozatokon a mozaikok, az elmozduló konstruktív szerkezetek, többnyire idős asszonyok uralma jelenik meg. Távol áll tőle az elmúlás átesztétizálása, az erdélyiség felértékelése, hiszen a kiragadott tárgyi világ gyakran diffúziókat érzékeltet. Érdemes párhuzamot vonni az itteni világ és az alkotótáborok során megismert települések képi leképezésének sajátosságai között, amelyre az alfejezet végén kitérek.

Sárosi Csaba a gyergyócsomafalvi nyaralások során felesége szüleinek portáján a használaton kívül lévő kemencét a körülötte lévő lomtárral több alkotásán metaforikus helyszínként örökíti meg. A *Kenyerünk szeb-bik fele* (2003, tus, 52×70 cm) kép középpontjában a fölöslegessé vált hajdani háztartási tárgyakat elnyelő kemence szádja mellett vonalak rácsából baloldalt egy férfi és jobboldalt egy női sziluett jelenik meg. A *repülő házak* struktúrájához hasonlóan itt is aránybillentést láthatunk. A női oldal

közelebb van a tűzhelyhez, és ezáltal dominánsabb a jelenléte. Az *Ünnepek melege* (2004, tus, 52×70 cm) a tüzes kemence motívumát felnagyítja, nagyobb teret ad a perspektívának, és a háttér feszültségével az előtérben a tőkébe vágott fejsze statikus állapotának kontrasztját állítja szembe.

A címek üzenete is alátámasztja, hogy a reális tárgyi közeg képre való átvitele az önmagát pusztító élet metaforája.

A 2005-ben készült cím nélküli tusrajz tovább viszi a kemence köré építhető világképet. A jobboldalt megemelt padló a sarok perspektívájába állított kemencét előre billenti, így kimozdítja az állóképet. Oldalt a semleges háttér előtt bóbiskoló öregasszony nyugalma kontrasztban áll a dinamikus feszültséget sugalló tárgyi világgal. A falnak támasztott kis kézitáská a művész kézjegyeként jelzi az alkotó ottlétét.

A korszakban gyakori a falusi világ jelenben devalválódó tárgyi emléke. Így több Sárosi-képen az almárium is megjelenik. Gyakori a sablonos ismétlésekből álló statikus háttérből a főmotívum vertikális állapotának kibillentése által teremtett diagonális erők fokozása. A leszakadó ajtó, a kicsúszo fiók és az elmozduló tárgyak egy széttartó mozgás feszültségét hordozzák. A kép a nézőből a rázuhanó tárgy elől önvédelmet kereső reflexet váltja ki.

A falusi élet tárgyi világa a Sárosi-képeken egyszerre idézi egy hajdani funkcionális világ teljességét, és szembeesít a jelen szétesettségével. A kibillentés által gyakran a jelen a változás tetőfokaként jelenik meg.

A gyergyócsomafalvi gazdasági épület *röntgenfelvételei* szintén gyakori elemei e korszak grafikáinak. A használaton kívül lévő épület korróziója egy letűnt életmód diagnózisa. A részelemek megbomlott rendjének halmozása és széttartó dinamikája a leépülés esztétikáját ragadja meg. A véletlenszerű szétesésben a gerendák keresztteket formáznak, így a sorsszerű elrendelés lép elő egy utód nélküli meddő világ szembeesítésében. A Sárosi-kép keresztény szimbolikájában az „*üdvé nincs a keresztnek*” (Ady: *A magyar Messiások*) kételyt érezhetjük. A keresztmetszektént vázolt konstrukcióhoz vagy az egészről kiragadott szerkezeti elemek hiányához gyakran egy kis stilizációt illeszt, ami jelzi, hogy az értékvesztés a játék könnyedsége áthidalja. Ezek a képeken a diófapác az organikus világ leépülésének árnyalatgazdagságát érzékelteti.

A gyergyóalfalusi templomtornyot motívumként szintén többször megidézi az életműben. A „világtengely” centrális ereje töredezett részemeként vagy fordított irányban zuhanó repülésben jelenik meg.

A *Gyorsuló idők* (2005, tusrajz és gipsz, 52×70 cm) alapélménye a „berecki gyors” személyvonaton tett utazás. A karikatúraszerű gyerekvonat a csonkán maradt épített örökségen pöfékel át. A felső szinten a sablonos fenyőfák és sírkeresztek rutinos ismétlése szintén egy megváltás nélküli magára hagyott világot mutat.

Karikatúraszerű téma nagy méretben való megjelenítése gyakori Sárosi Csaba művészetében, hiszen a kicsinyes viselkedés patetikus felnagyításban, vagy a magasztos póz kicsinyítése bizarr leleplezést indít el. Így például a szűkre szabott rácsozott képparcellán két névtábla között pöfékelő traktor a mindent uralni akaró háromszéki gazdálkodók életmódjának karikatúrája (2008, színes tusrajz, 50×75 cm).

Sárosi Csaba a 2019-től két alkalommal a Székely Géza irányításával szervezett Csernátoni Ika Alkotótábor résztvevője, ahol a falu kulturális patrimoniumát képzőművészként jeleníti meg. Itt a gyergyói rajzokhoz képest sokkal globálisabb szintézisben láttat. Monotípiáin sűrített jelképekkel egy gazdag néprajzi örökség mögötti szakadékokra mutat rá a vendégmunkások és a materiális értékek felhalmozásának ellentétében. Így az itteni polgári örökség gyakran csak egy Patyomkin-fal díszlete Sárosi képsorozatában.

2020 nyarán az alkotótáborral terepgyakorlatra moldvai csángó falvakba látogatnak, aminek élményét képein a román és magyar együttélés eklektikájaként jeleníti meg. A csernátoni képregények gazdag díszleteivel szemben itt az autentikus életet megjelenítő öregek torzult arcai a mélyszegénység és a mentális beszűkülés határán léteznek. Ezeket a monotípiákon az arcokat hozza előtérbe. A pár nap élményét feldolgozó nagyszámú monotípiát jelzi, hogy székelyföldi nézőpontból a moldvai csángók hagyományos életformája megrendülést vált ki belőle.

A *Hamuban sült pogácsa* (2003, tus és vízfesték, 50×70 cm) azon kevés képek egyike, amely idegen környezetben készül (Budapest – Svábhegy), és az alkotó erdélyi mivoltát mutatja fel. A stabil szimmetriára épülő kompozíció a mértéktartó színek és üres felületek eleganciájával az életmű motívumaiból minden ironikus utalást nélkülözve Székelyföld lírai kivonatát rekonstruálja. A kép alsó egyharmadában terített asztalként megjelenő határ finom tollvonásokkal egy földrajzi domborzat egyedi arcát is jelöli. A három fenyőfa közé bolyhos felületű kartonból túrógetéssel és kivágással egy családi portát épít be, ahol fehér foltként az életmű lélekmadara teremt középpontot.

Fenyőfa

A fenyőfa mint a transzilvanizmus újraértelmezett toposza gyakori Sárosi-jelkép. Az *Érzelmi földrajz* (2011, monotípiá, 52×70 cm) kép centrumában lebegő sablonformájú kettévágott fenyőfa a fűrészfoghoz hasonló lángnyelvű kerék jelképiségevel a kiszolgáltatottságot és értékvesztést szimbolizálja.

Ki tavaszt rátok halálával hagy (2011, vegyes technika, 52×70 cm) a kép alsó szintjén egy kettős ablakban hidegtű levonattal a múltat idéző falu jelenik meg. Az őt körülvevő zöld képmezőben szétáramló vonalak üres ablakokkal a jelen síkját érzékeltetik, amely fölé a jövő képeként az elmozdított négyzetbe megdőlt fenyőfa instabilitását helyezi.

A *Titkolt veszteség* (2011, vegyes technika, 52×70 cm) a képmező fenti kétharmadában fák összekapcsolódó ágazatának sövényét sablonnal hívja létre. A fenti éles hasábokkal a lenti szint kacskaringós ornamentikája áll szemben. A két szféra érintkezési pontjára hidegtűvel egy légies ablaktöredéket és sablonnal egy tömbszerű kazánt épít, ami együtt a civilizáció pusztuló és pusztító kétarcúságát érzékelteti.

Az *Öreg házakon* (2011, vegyes technika, 60×40 cm) a linólevonatú falusi élettér fölött a nyílként cikázó csonkult kerék küllői törvényszerűnek mutatják a szétesés folyamatát.

A *nap hozzád ér* (2011, monotípiá, 60×40 cm) az alsó szinten álló fenyőfára a felső szint madarainak szárnyvonásai rímelnek. A Nap centrális terében repülő madarakra rács vetül, amely közé egy-egy piros, sárga és kék hullám szövődik. A Sárosi-képek erénye, hogy nem egy olvasata van a képnek, hiszen a román zászló politikai jelentése mellett ott van a képzőművészetet jelképező tisztaszínek egyetemes üzenete is.

A fenyőfa toposza nyomatékos jelentésadásként vagy stilizált járulékos elemként a későbbi Sárosi-képeken is gyakori, viszont ilyen erőteljes sorsszimbólumként a 2011-ben készült műveken jelenik meg.

Víz

Több Sárosi-képen a víz mint képlékeny elem jelenik meg. Hordoz magában egy szeszélyes bizonytalanságot, a stabilitás kimozdításának fölényét. Gyakran az idő allegóriája.

A *vihar* (2006, tus, 52×78 cm) képen a baloldal légüres terében az ismert kis ház variánsával szemben a jobb oldalon beáramló viharos tenger és az égbolt határán egy előre törő árbocra épített leshellyel jelenik meg. A két szféra közötti napkorong csonka kerék változatként van jelen. A kép dinamikája a halmozott jelképekkel a nyugalmat felszámoló induktos víz uralmát teremti meg.

A színes tusrajzok gyakran lavírozott akvarell színfoltokat kapnak. Így az erőteljes kontúrok egy áttetsző felülettel egészülnek ki. A Chaplin-képeknél is az akvarell felületen kialakított esőnyomok jelzik a megidézett személy és a mai művészsors közötti időtávlatot.

A víz és tűz kontrasztjának ütköztetése szintén gyakori a Sárosi-képeken. A cím nélküli (2005, tus) színes tusrajz egyik irányba se zárja le a képmezőt. A halacszkák és bozontos férfifej kontúrvonalából hullámzó tengerkép áll szemben a tüzes akvarellfoltokból álló egyharmadú képmezővel. A két szint között a tanári minősítéssel ellátott iskolai felméréből készített papírhajó billeg. Az elégtelent jelentő négyes minősítés az alkotó hitelesítő aláírásával az értékek átértékelését játékos derűvel célozza meg.

A 2005-ös árvíz felidézése egyik képén a kettévágott kis házból a víz útjába egy háztartási lomtárat állít. A felső határt záró határvonalon a Napban egy kis figura jelenik meg, aki lehet egy menekülő tolvaj vagy földönfutóvá vált árvízkárosult.

A Sárosi-képeken a kozmikus képek közelsége gyakran a bezártságot és a fenyegetettséget is jelképezi.

Lovak

Sárosi Csaba rendszeres résztvevője a huszonnyolc évvel ezelőtt néhai Tóth Ferenc (1950–2008) által létrehozott Incitato Nemzetközi Alkotótábornak, ahol a meghívott művészek a lóval kapcsolatos előre kijelölt tematikában különböző képzőművészeti műfajokban dolgoznak. Sárosi Csaba a lovardákban és lovas programokon szerzett benyomásait a műteremben képsorozatokba ülteti át, gyakran már a következő alkotótábor tematikájára hangolva vezeti le a friss élményt.

2018-ból Kányádi Sándor *Jó két ló gazdája* című versének illusztrációjaként készített installációját emelem ki. A vegyes technikájú narratív képmezőben a levonattal készült lovak kontúrjait párhuzamba állítja,

amelyre térplasztikai elemként sorompót is jelölő jászolt helyez. Itt ez a kétértelmű határvonal kelet-európai létezésünk szimbóluma is, amit a képmezőből kilógó kötőfék és zabla imitációja felerősít. A felső képmező idealizált világával szemben az alsó szint egyre erőteljesebb disztópiát sugall, és így a felső szintre helyezett transzilvanista toposzok kollázsa (pl. a háttérben felismerhető fenyőfák kontúrja) ironikus jelentést hordoz.

A *Játéksors* (2020, monotípiá, 70×50 cm) kép arany metszés vonalán a kártyalapok két mezőre választják a lovas kompozíciót. A felső szint realiztikus és színgazdag lócsaládjának lenyomata vonalrajzként ismétlődik az alsó szint metafizikusabb kompozíciójában. A *Lovacsok mézes füvet esznek* (2020, monotípiá, 70×50 cm) képen a két csikót jóval az arany metszés vonala fölé helyezi, mintha azt érzékeltetné, hogy lényük kikívánczik a kép teremtette földi világszintből. A kép háromnegyedet kitöltő domboldalra a táj gyűrődései közé egy távoli otthon töredékképeinek finom rajza vetül.

Madárkák

A *Madárkák árvasága* (2017, monotípiá, 50×70 cm) egy családi fotóra emlékeztető kompozíción a családfőre rács vetül, ennek ritmuselemként a kép jobb oldali sarkán a gyerekjátékként vázolt rácsos kisszekér árválkodik. A statikus képet kimozdítja a jobb oldali felső sarokban repülő kis sablonmadár, amelynek töredékeleme ismétlődik. Ez a kis jel a Sárosi-képek állandósuló lélekszimbóluma, amelynek jelentését mindig a kép kontextusa teremti újra.

A *Madárkák* (2017, monotípiá, 60×40 cm) felső szintjén a fotó pózában megjelenített félmeztelen önelégült párral ellentétben az alsó szinten a korróziótól átváltozott faágakon két madárka kutakodó eleve sége jelenik meg. A madárkás képek jelzik, hogy az ember saját társas csapdájába vagy szerzésvágyának kalitkájába zárva létezik, míg egy teljesebb élet a kis mozzanatok elfogadásából állna.

A *Vándormadarak I.* és a *Vándormadarak II.* (2017, monotípiá, 50×70 cm) a karikatúraszerű túlzással reflektál a szülőföldet elhagyó és az idegenben otthont kereső székelyföldi kivándorlók sorshelyzetére. Mindkét alkotás felső szintjén a repülő sablonmadár változatlanul ismétlődik. Az első képen az erős emócióktól felfokozott arcú, székely ru-

hába öltöztetett lánynak a cigány hegedülése közben a balkeze kilóg a képsíkból, mintegy jelezve, hogy valaki kihúzza ebből a világszintből. A második képen az előző kép szereplőjének pár évtizedes folytatásaként egy testességében idomtalan pár pöffeszkedik, ahol a nő domináns szerepet kap. Mind a két kép üres foltjában egy-egy nyakkendő lebeg; az első változatban a magyar nemzeti szín, a második képen a német zászló színeinek jelzésével.

A Csernátoni Ika Alkotótábor élményeként a *Küüzetés* (2018, monotípa, 60×44 cm) című képen a galambdúcos kapuláb faragásának virág ornamentikájából kígyó nő ki, amely a madárház magaslatában a sablonnal készített kiröppenő madár után emelkedik. A faragott kapulábnak a negatív levonatát is rávetíti a felületre, így a népies jelleget komorabb asszociációk balsejtelmével társítja.

A korábbi monotípiák kedves madárkájának sablonos ismétlődéseinek helyét ragadozó madarak alakváltozatai veszik át. *Na, sztorizom a szitut* (2018, monotípa, 50×70 cm) a felső szint náci sasmadarának mindenhatósága alatt szarkák kavalkádja között egy jólöltözött cigarettázó polgár és egy gépfegyver sziluettje kezd önálló életbe.

Varrónók

Sárosi Csaba érdeklődése a hétköznapiak monoton banalitásából szűrőpróbaként gyakran ragad ki olyan epizódokat, amelyek társadalmi tünetekre hívják fel a figyelmet. Ennek egyik szemléletes példája a tömbházlakásukkal szembeni készruhágyárból távozó munkásnők látványának műteremben történő feldolgozása. A monotípiákra áttevődik a felülnézetből való megjelenítés, ami az alkotó otthonának harmadik emelete által kínált nézőpontból adódik. Érződik a távolságtartás, valamint a távcső szűkítéséhez hasonló kivágás, amelyben az elkapott életképből egy spontán gesztust nagyít fel. Gyakran torzulást láthatunk, amit nem enged teljes mértékben a társadalmi kritika szférájába átlépni, hanem egy játékos motívum beékelésével kimozdít a realitás pesszimizmusából.

A *La strada* (2017, monotípa, 50×70 cm) utcaképen az autók közé szorult három munkásnő kivágásként van megjelenítve. A levonatként használt háló rácszata uniformisként úgy tapad rájuk, hogy előnytelen testtartásuk idomtalanóságát helyezi előtérbe, a frizurájuk még tovább fokozza a frivol jelenlétüket. Az autóban ülő korosabb férfi elégedett mo-

solya a kényelmesen ülő pozícióját és a leskelődő fölényét is jelképezi, amelyet bátorításként az egyik asszony feléje irányuló tekintete felerősít. A másik autó tetején turbékoló galambpár kimozdítja a szociális helyzetképet a humor fele, anélkül, hogy a kép szereplői tudomást vennének a jelenlétükről.

Ebben a ciklusban is azt tapasztalhatjuk, hogy a korábbi képek intertextuális utalásrendszerei és az intellektuálisan befele forduló alkotói attitűd helyett egy szociális kitekintés, mások életéből tetten ért társadalmi folyamatok felvázolása lép elő. Talán azért jó a vázlat megjelölés, mert a Sárosi-kép nem morális válaszokat ad, hanem egy devalválódás folyamatát érzékelteti. Nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy képeink a kortárs székely identitás milyen torzulásokat szenved, hiszen a nyugati megrendelőknél dolgozó nők beszűkülő mentalitása lép elő a torzult bájaikon, fiataliságot hazudó frizurájukon és testre feszülő harmadrangú ruházatukon.

Az előbbi képnél kiemelt nők fáradt sorstársai térnek vissza a sorozat többi képen is. *A kis Balaton* (2017, monotípiá, 50×70 cm) a gyár előtti, a külváros eső utáni pocsolyái között lépked a harsány öltözékben megjelenített három nő, és a kép előterében lévő víztócsában egy papírhajó oldja fel ezt a lehangoltságot. *A vidékiek* (2017, monotípiá, 50×70 cm) triója az útszéli menetelés monotóniáját a vaskorlátba szúrt faág líraisága szelídíti meg.

A szigetlakók (2017, monotípiá, 50×70 cm) alakjai árnyként a falra vetülnek, akiket aranyat idéző sárga foltok választanak el a varrógépek sablonos lenyomataitól, amelyek masszív formáit operettszerű kék hullámok táncolnak körül. Ennél a képnél érezhetjük, hogy az alkotó asszociációja tovább követi korábbi alanyait, és egy narratív humoreszket épít köréjük.

A fenti Sárosi-képek a kiemelt régió mentális gyarmatosításai, az idegen minta a szegénységgel párosulva itt eklektikus kavalkádot okoz, habár a képek mikroelemei folyamatosan jelzik, hogy az élet lírai pillanatképei (turbékoló galambok, vaskorlátból kihajtó faág, papírcsónak) mégis megtörténnek, a szereplők viszont már nem nyitottak a gyöngédségre.

Kivándorlás

Sárosi elemzés tárgyává teszi a környezetében élők kivándorlásának folyamatát, amelynek során szarkasztikus humorral és karikírozó szemve-

déllyel ábrázolja az otthontalanság életérzését. A kivándorlás, otthoncsere uralta képein egyértelmű, hogy egy feltartóztathatatlan sodrás zajlik, amely belső kényszerleltéből uralkodik el, viszont nincs végső megérkezés, csak a familiáris hálón tátongó szakadékok maradnak utána. A kiemelt témát gyakran párhuzamos képsíkokon egymás mellé vetíti ki. Az otthont a múlt idősíkján régi polgári fotók beállításával hívja elő, míg az idegenben zajló jelent félmeztelen emberek népesítik be. Gyakori az idős és fiatal, valamint a poligámiára utaló csoportosulások felvázolása. Sárosi – akit folyamatosan foglalkoztattak familiáris és történelmi perspektíván át a múltra vonatkozó kérdésfeltevések –, egyre intenzívebben a jelenbe feledkezők és a visszatekintést nélkülözők hedonizmusára reflektál. Így korábbi öregasszonyai helyett özönlenek a harsányságukkal kihívó fiatal testek. Az érintések gyakran agresszív reakciók, nincsenek különválasztható tettesek és áldozatok, hanem a történelmi sorsszerűséget nélkülöző képsorokban torzult életek vannak.

Korábbi képein is kísértésként megjelentek az *Aranyláz* (2016, monotípiá, 50×70 cm) motívum ironikus utalásai. A vezetéstől idegenkedő alkotó képein az autó eddig is mint státuszszimbólum jelent meg, ezért is gyakran diktátorok tündöklésének kísérő eleme. Míg a korábbi képeken a történelmi tudatból előhívott diktátorokat karikírozta, addig a közelmúltban készült képeken a hatalmi viszonytól torzult pózok sokasodnak meg. A *fapados* (2016, monotípiá, 50×70 cm) a repülésre várakozó három figura életútját a szerelmi légyottól az időkori egyszemélyes életetig vázolja fel, míg az előtérbe vetülő repülő és euró sziluettje az alkalmi találkozás miértjét mutatja.

A Sárosi-képek hősei a csetlő-botló kisemberek, akik a nagyobb történelmi áramok hatására elmozdulnak környezetükből, és egyfajta mentális sodrásba kerülnek. A figurák a történelmi pillanatképeken gesztusokban, kinagyított fintorokban élnek. Így nem az előnyös képmásukat látjuk, mert személyiségüket az elcsúszott torzulásuk fedik fel.

A Sárosi-képek gyakran a vesztesre álló játékot tárják fel. Dekonstruálja a látszólagos rend illúzióját. A képekre kivetített idősíkok között a kontinuitás szétszakad, helyette a részletekben megrekedt világszintek árválkodnak, amelyek elmozdulási iránya csak a zuhanás lehet. A jövőről alkotott képe gyakran disztópia felé tart. A kaotikus jelen tehetetlenségében zavarba ejtő és leleplező kérdéseket tesz fel. Ezt példázza visszatérő motívumként a táblán feldőlt sakkfigurák (*Királyok*,

parasztok 2011, monotípiá, 50×70 cm) vagy a magára hagyott bábu kiszolgáltatott jelenléte. A *nagy játszma* (2016, monotípiá, 50×70 cm) kép saktábláján feldöntött bábuk közé ültetett katona csípőre tett kézzel a politikai játszmák feletti derűs tehetetlenséget közvetíti, míg fölötte szögesdrótok közti keresztek zárják le a horizontot.

Motívumai egyre globálisabb élettereken általánosított emberi problémák konfrontációját jelenítik meg. A kereszt jelképisége több alkotás főmotívuma, hiszen a jelen bűnbakkeresése felerősödik. A történelmi tablókat is a kiszolgáltatott ember periférikus létezésének allegóriájaként veszi elő.

A különböző nyomtatott felületek társítása által növeli a térhatást, a sablonnal nyomtatott síkfelületek között a rajzok átkopírozott felületei mélyebb perspektívákat hoznak létre. Így a képek gyakran a színház rituális jeleneteinek sorozatához hasonlítanak. Az egy egészen belül a részek kölcsönhatása mélyebb viszonyrendszert tár fel.

Az *áldozat* (2015, monotípiá, 70×50 cm) képen a kifordított krisztusi szerep mögött a diktatórikus hatalom gépezete működik. Az *Egyetértés* (2015, monotípiá, 70×50 cm) képen a karikírozott nagyhatalmak kézfo-gásába ékelődik be a kivégzett falra vetülő haláltusája. A pózok karika-túraszerű ábrázolása és a háttér érzékeny rajza egymást taszító szinteket képviselnek.

Sárosi Csaba 2016 utáni monotípiáiban egyre dominánsabb helyet kap a migráció kérdése. Elsősorban a régiókból külföldi életkörülményeket kereső emberek folyamatos kivándorlása nyer megjelenést. Gyakran plakátszerűen egysíkba komponált párhuzamos történetekkel jeleníti meg ezt a társadalmi diffúziót teremtő folyamatot.

A *Valahol Európában* (2017, monotípiá, 70×50 cm) kép egy letisztult didaktikus modellt tár fel erről a jelenségről. Az arányosan hármastagoltságú kép felső egyharmadában az ég kékes szürke lenyomata tömör, amelyre jelzőkarók és szögesdrót foszlányok tevődnek. A középső légies térbe egy idomtalanul nagy sárga körtéket termő életfa kerül, amely alá az ötágú csillag sárga árnya vetül. A kép alsó szintjén az esküvői fotók giccses kontextusába egy fehérbőrű nő és egy sötétbőrű férfi portré kerül. Nem érzem a képet rasszista üzenetnek, hiszen a mellérendelő viszony nem előítéletről szól, viszont a jelen állapotát a múlt következményeként vezeti le, a kulturális izoláció elveszítette értékmentő szerepét, és a találkozások disztópiákat vetítenek előre. Ezen a képen a jelképek

sablonos megjelenítése között nagyon elevenné válik a finom részletességgel készült két arc levonata. A Sárosi-képek sajátossága, hogy a migráció kérdését nem egy nemzeti önazonosságot frusztráló nézőpontból jeleníti meg, hanem az általánosan vett ember létproblémájaként gondolja végig. A kép giccses kontextusa meghökkenítő csipésként jelzi, hogy értékeink rég idomtalan sablonos lenyomatok. Az emberek között a traumatikus élmények maradnak összekötő szálaknak, amelyek a kulturális emlékvészítés nihilje ellen védekeznek.

A *Veszteség* = 37 % (2018, monotípiá, 70×50 cm) a tenger képzetét idéző kék háttérre nyomtatással újrarájzolt fekete figurák agresszív érintéseit vörös mértani alakzatok vonalhálói törik meg, és így együtt az értelmetlen és romboló cselekvést vizionálják. A Sárosi-képek humoros képmegoldásai itt is életbe lépnek, hiszen a figurák feje fölött sablonnal nyomtatott halstilizációk nyugalma jelzi, hogy az emberi aktivitás egy tágabb nézőpontból ítélve értelmét veszíti. A kép felső szintjére vezető kötélhágcsó jelenlétére senki sem reagál. Igaz, az első két lépcsőfoka egy-egy éles késpenge lenne.

A migrációra reflektáló Sárosi-képeken az emberi testek domináns szerepe figyelhető meg. Már nem a beazonosítható családtagok és a régió karaktervonásait viselő figurák jelennek meg, és csökken a történelem elhíresült antihőseinek bevonása is; helyettük ismeretlen férfiak és nők történetei sokszorozódnak meg. Gyakran fotógyűjteményeket tekint át a világhálón, és krokiként vázlatfüzetében úgy teremti őket újra, hogy a felvázolt ciklus folyamatába helyet találjanak. Majd a képeken az ismeretlen nagyszámú emberalakok ábrázolása még tovább fokozza a személytelenség kimerítő erejét, itt már nem lehet családtörténetek magánmitológiáját feltárni, helyettük egy hömpölygő emberáradat torlódik a képeken. Lekerülnek a társadalmi szerepeket jelző ruhatárak, díszletek. Gyakori a félmeztelen test, mint az identitását feladó létezés, ezzel párhuzamosan a korábbi idősíkok értékszembesítése helyett egy jelen idő uralkodik el.

A *Honkeresők* (2017, monotípiá, 70×50 cm) képen frivol öltözékű középkorú nőhöz képest a fiatalabb meztelen női test szolidabb jelenlétét egy légüres térbe helyezi, ahol a fenti szinten a német zászló kódja átlósan ütközik az alsó sarokban gyerekrajzként ábrázolt füstölgő kis székyel házzal. A képsarokban az eddig is ismert levált lépcsőfokok is jelzik a világ széteső folyamatát. A kép érzékelteti, hogy a vendégmun-

kával kecsgetető külföldi tartózkodás olyan mentális átalakulást indít el, amelynek végső célja már nem a visszatérés. Ezért aki a kivándorlás útjára lép, annak a jelen idejű létezésben ok-okozati összefüggések nélkül kell élnie, és így folyamatosan beleborzong ebbe a cél nélküli áramlásba.

Színezem a múltam – keresem a jövőm (2017, monotípiá, 70×50 cm) kép a felső kétharmadában vélhetőleg egy régi fotóról inspirálódott polgári párt jelenít meg. Mosolyukban, délceg testtartásukban egy idealizált életforma miatti ironiát is érzünk, amelyet az alsó szint monitor jellegű képmezőjében a Sárosi-monotípiák rácsos és csíkos felületeinek színes foltjain a számítógép töltő ikonja és kereső nyila erősít fel.

Sárosi témáit, ötleteit több variációban dolgozza fel. A közléseit szereti más-más modalitású képmondatokban újrafogalmazni. Így saját képeinek sem engedi meg, hogy alapigazságok téziseiként lezárt kijelentésekkel rendelkezzenek. Az elmozdítás és kibiccentés szándékos játéka az egyik leginspirálóbb élménye. Így az előbbi kép testvére a *Még, még, vég...* (2017, monotípiá, 70×50 cm) a kompozíció felső szintjén az előbbi beállított pózba egy idős házaspár jelenik meg. Talán az öregúr kankóspálcája és az öregasszony ruhájának színes foltjai a figurák esendőségével szemben egy derűs kontrasztot teremtenek. Az alsó szint firkái mellett egy gyerek elmosódott alakja ismerhető fel. A kép szegélyére nyomtatott internetjel újabb utalásrendszerrel tágítja a világszintek közötti kommunikáció problémáját.

A migrációs életérzések érdelemgazdag ábrázolásai a Sárosi-képeken a nagyszülő és unoka ábrázolásában mutatkozik meg.

A történelmi meghasonlásra az emberi kapcsolatok bujasága rímel. Előtérbe kerül az idős és fiatal testi érintkezésének bizarr kontaktusa, az intimitást nélkülöző kéjsóvár harsány tobzódás. Sárosi Csaba képein a diktátorok és kurtizánok tündöklése egymással szimmetrikus viszonyban van. Jellemző egy karneváli kavalkád, ahol értékrendek bukása válik láthatóvá. A sokalakos képeken a hedonista tobzódásban elkínzott életek pillanatképei peregnek le.

A 2020-ban készült monotípiákon gyakran kultúrtörténeti idézethálóba vadászjeleneteket rekonstruál. Így a természeti népek szertartásai és az erdélyi arisztokrácia díszletfalai között a jelen pusztító szenvedélye a táj még fellelhető szűkös foltjait bekeríti és levadássza. Az ember és táj kapcsolata metonímiák részecskéire esik szét, amelyekből az eddi-

gi elbeszélő képsorok helyett egyre zártabb kompozíciókat épít fel (*Gróf Csonkaváry T. és A szenvedély* 2020, monótipia, 70×50 cm).

A Sárosi-képek posztmodern képtörténetei párhuzamos világokat vetítenek egymásra, ahol sokáig gyakori az idősíkok éles szembenállása. Képein rekonstruálhatók az erdélyi társadalmat érintő devalválódások, és ebben a folyamatban gyakoriak a II. világháború kódolt lenyomatai. Életművében a rendszerváltozásról alkotott kritikus attitűdje felerősíti a történelmi perspektívát, és így a jelen mellé a múltból parabolyszerű sakkjátszmákat rendez.

Nem mondhatom, hogy elvarrott lineáris motívumhálók sorozata jellemző a művészetére, hiszen erős emóciók rejtőznek a szarkasztikus képi humora mögött. Így a főirány sodrásában visszatérnek korábbi gubancok is, amelyek metaforikus hálóként tartják fenn az új motívumokat.

Összegzés

A korábbi vegyes technikájú grafikák szimmetrikus képmezői a múlt és jelen idősíkjaiknak kontrasztját vetítik egymásra. Az emberi kapcsolatok egy történelmi diskurzus hálózatában erőszakcsomópontokat képeznek. A korábbi korszakok ütközőzónája a magas művészet és a szubkulturális termékek értékviszálatát, a hagyományos életterek kontextusának sérülését és a vele szemben tanúsított tehetetlenséget, valamint egy keleti világkép stilizációjának bravúros varázsát a lokális székelyföldi kultúra korróziójával szembeesíti. Így az ellentétes világszintek a feszültségteremtés mellett az igazságtartalmak provokatív játékát hordozzák. Az előtérbe tolaakodó pózok és kijelentések az ábrázolás gúnyos aktusában kudarcot vallanak, és helyettük egy kis szösszenet lép be a fókuszba, ami ki is mozdítja a lehangoló kudarcot.

A közelmúltban készült képek megsokszorozódó emberalakjai egy globális áradatot hívnak létre. Így a sokaság a személytelenség érzetét hordozza. Sárosi képein a familiáris és lokális történeteken túllépve a napi tévéadásban és az online felületeken zajló társadalmi diffúziókat vetíti ki a felületre. Egy kulturális amnéziát diagnosztizál, de az ambivalens érdekelületek ütköztetésével továbbra is fenntartja a szarkasztikus humort.

A Sárosi-képek történelemszemlélete a ciklikus ismétlődés képfoslányáiban tér vissza, ami a jelen ambivalens voltát szemlélteti. Több

Sárosi-képen is a múlt és jelen szembeállítás az előbbihez hasonló strukturális megoldást kínál, ahol a büntudatot hordozó kollektív múlt a jelen megsokszorozódó alakváltozataiban él tovább.

A harmadik évezredben képeinek figuratív elemei egy társadalmi dekonstrukció sodrásában jelennek meg. Ezzel is reflektál arra, hogy az új kapitalizmus tovább mélyíti a megbomlott világszinteket. Figuráin a birtoklási vágy torz habzsolása és a kiszolgáltatottak sunyi vigyora uralkodik el. A materiális világra utaló motívumai gyakran sablon használatával ismétlődnek, jelezve a kiüresedés nihiljét. Ennek a korérzésnek a leképezésére gyakran a monotípiá levonatait részesíti előnyben. Így a sablonos üresség és homály nagyobb szerepet kap, az ellentétük feszültségéből építkező struktúra felértékelődik. Innen nézve Sárosi Csaba művészete a regionális székelyföldi kultúra épített és szellemi örökségeiből úgy puzzle-özik, hogy a kortárs felületen vissza nem fordítható veszteségsorozatok apokaliptikus látomásai uralkodnak el.

Képein a patetikus tragédia helyett a harsány vígjáték karneváli nevetése cseng vissza. A kultúrák és korok kavalkádjá ebben a szembesítő előhívásban parabolaként működik, a múlt tablóiként jelzi, hogy a hatalom gyakorlása félelmetes betegség. A Sárosi-képek az emberi aktivitásban rejlő romboló erőt diagnosztizálják. A játékos felület felépítése le is ránt minden nagyságot a piadesztálról, és így az üzenet a tragikomédia határán megdöbben és nevetett.

Kiállítások

Egyéni kiállítások:

1982, 1984, 1986, 1989, 1990, 1996, 2001, 2006, 2016 – Incze László
Céhtörténet Múzeum, Kézdivásárhely

2011 – Vigadó, Kézdivásárhely

1994 – Ady Endre Városi Könyvtár, Hatvan

2001, 2010 – Gyárfás Jenő Képtár, Sepsiszentgyörgy

2015 – Magma (Sárosi Mátyással), Sepsiszentgyörgy

1989, 2001, 2016 – Városi Képtár, Kovászna

2002 – Városi Művelődési Ház, Barót

2006 – Molnár István Múzeum, Székelykeresztúr

Fontosabb csoportos kiállítások:

- 1980 – Grafikai Szalon, Tulcea
1981 – Megyék Közti Képzőművészeti Kiállítás, Brassó
1984, 1985 – Kovásznai Nyári Tárlat, Kovászna
1987 – *Rajz, szín, forma*, Sepsiszentgyörgy
1991 – Székelyföldi Képzőművészek Gyűjteményes Kiállítása, Szentes
1991 – „*Szülőföldem Erdély*”, Budapest
1991 – Katona József Emlékkiállítás, külföldi, Kecskemét
1991–1992 – „*Arcok és sorsok*” VIII. Országos Portrébiennálé, Hatvan
1993–1994 – „*Barátság*” Alkotótábor, Gyergyószárhegy
1995 – Kézdivásárhelyi Képzőművészek Kiállítása, Mezőhegyes
1996 – Tisztelegés az 1100 év előtt, Székesfehérvár
1996 – „*Corpus*” Vaszary Képtár, Kaposvár
2000 – Testvérvárosi Képzőművészek Kiállítása, Szentendre
2003 – Háromszéki Képzőművészek Tárlata, Székesfehérvár
2005 – Apáczai Galéria, Kolozsvár
2014 – Vadárvácska Alkotótábor, Gyergyóalfalu
2001–2018 – Kőrösi Csoma Sándor Emlékkiállítás, Kovászna
1990–2021 – Ünnepi tárlat március 15-e tiszteletére, Kézdivásárhely
1993–2020 – Incitato, Kézdivásárhely
2019–2020 – Ika Képzőművészeti Alkotótábor, Csernáton

Nemzetközi ex libris-pályázatok:

- 1995 – Gyula (1995 III. díj, Magyarország)
1995–1996 – Metz (Franciaország)
1995 – Belgrád (Jugoszlávia)
1997 – Varsó (Lengyelország)
1999 – Glinice (Lengyelország)
1995–1999 Sint Niklaas (Belgium)
1998 – Luxemburg

Lumea vizuală a graficianului Csaba Sárosi

Arta graficianului Csaba Sárosi prin context istoric și social transmite rănilile și traumele omului est european. Când reprezintă evenimente sociale, deseori se inspiră din istoria familiilor și introduce motive tradiționale secuiești. Sentimentele de pierdere sunt prezentate cu umor sarcastic prin caricaturi grotești.

The Artwork of Sárosi Csaba Graphic Artist

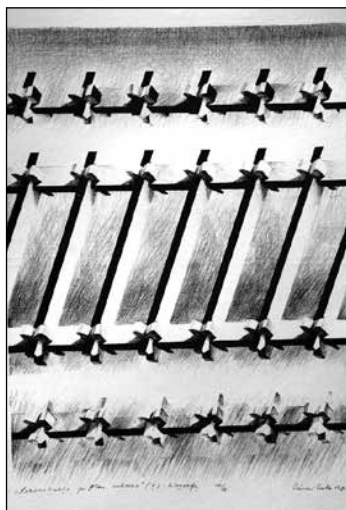
The artwork of Sárosi Csaba graphic artist depicts the trauma bearing wounds of the Eastern European individual in the context of the historical and sociological network. When illustrating social processes, he often sets off from scenes taken from the family chronicle, blending in themes and motifs taken from Szeklerland. In his art, the experience of loss is caricatured with sarcastic humor and grotesque portrayal.



Képek



1. kép. Sárosi Csaba



2. kép. Szubjektív rekonstrukció
(1980, litográfia, 58×45 cm)



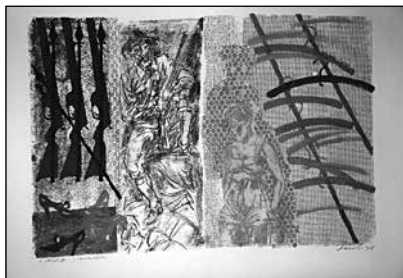
3. kép. A bolhapiac
(2020, monotíпия, 70×50 cm)



4. kép. A sors keze
(2020, monotíпия, 70×50 cm)



5. kép. A virtus
(2016, monotíпия, 70×50 cm)



6. kép. A vadász
(2015, monotíпия, 50×70 cm)



7. kép. Még egy lépés
(2020, monotíпия, 70×50 cm)



8. kép. Madárkák árvasága
(2017, monotíпия, 50×70 cm)



9. kép. Kincses sziget
(2005, színes tusrajz, 40×60 cm)



10. kép. Hamuban sült pogácsa
(2003, tus és vízfesték, 50×70 cm)



11. kép. Cím nélkül
(2005, színes tusrajz, 50×70 cm)



12. kép. Ünnepek melege
(2004, tus, 52×70 cm)



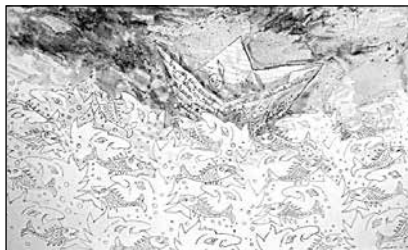
13. kép. A megtalált boldogság
(2004, színes tusrajz és vegyes
technika, 40×60 cm)



14. kép. Keserű ünnep
(2006, tus, 52×78 cm)



15. kép. Cím nélkül
(2010, akvarell, 50×70 cm)



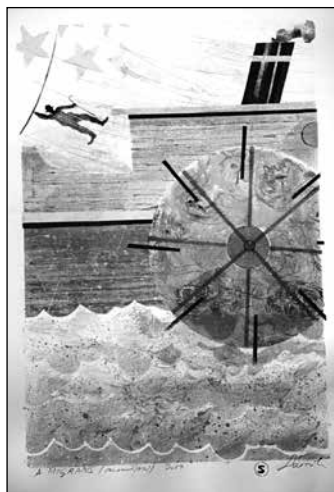
16. kép. Cím nélkül
(2005, tusrajz és akvarell,
40 ×60 cm)



17. kép. Valahol Európában
(2017, monotípia, 70×50 cm)



18. kép. Menekülés a dicsőségbe
(2017, monotípia, 70×50 cm)



19. kép. A migráns
(2019, monotípia, monotípia,
70×50 cm)



20. kép. La strada
(2017, monotípia, 50×70 cm)



21. kép. Madárkák
(2017, monotípia, 60×40 cm)



22. kép. Na, sztorizom a szitot
(2018, monotípia, 70×50 cm)



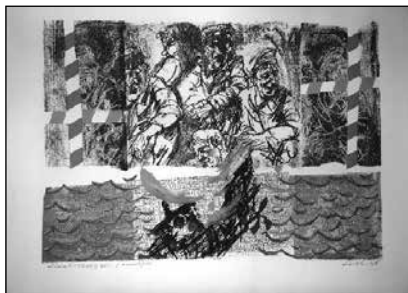
23. kép. Vándormadarak I.
(2017, monotípia, 50×70 cm)



24. kép. Vándormadarak II.
(2017, monotípia, 50×70 cm)



25. kép. Lovagias ügy
(2015, monotípiá, 70×50 cm)



26. kép. Hullámvölgyben
(2015, monotípiá, 70×50 cm)



27. kép. Chaplin
(2007, színes tusrajz, 40×60 cm)



28. kép. Chaplin
(2003, színes tusrajz, 40×60 cm)