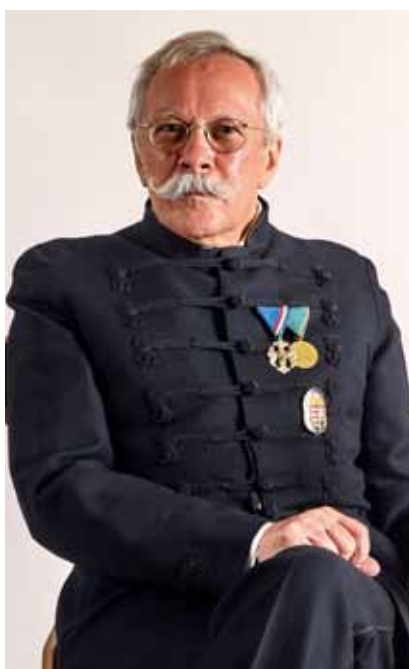


# PRUTKAY, A FÉSZEKHEGYŐ

**P**rutkay Péter képzőművészeti munkássága hűen tükrözi és hiteles lenyomatát adja a magyarországi művészet 60-as évek után kibontakozó neoavantgárd törekvéseinek. A művészettörténeti elemzések egy-egy alkotó bemutatására gyakran kezdődnek ezzel a szófordulattal: „élete és munkássága”. Prutkay Péter esetében ez nem üres frázis vagy udvariassági bemutatás felvezetése, ugyanis Prutkayt illetően a szókapcsolatban található „és” nem összekötő értelmű, hanem magyarázó nyelvtani szintaxis jeleként szolgál. Ha nemcsak egyszerű retorikai eszközként használjuk, hanem szándékunk szerint mélyebb értelmezési tartományok rétegeit szeretnénk a felszínre emelni, akkor Prutkay vonatkozásában a szókapcsolatban használt „és” feloldásával a következő referencia körvonalazódik: „élete a munkássága”, vagyis „munkássága az élete”. Nem elhanyagolható különbséget jelent ez a kis értelmezési nüánsz a művészettörténeti interpretáció vonatkozásában.

Két dolgot mindenképpen jelez: először is azt, hogy az alkotóról szóló elemzés és leírás tekintetében nem célravezető a tradicionális művészettörténeti analízis, másodsorban pedig azt, hogy a művészettörténet „tárgyalási univerzumán” kívül igazolható kijelentések helytállóbb magyarázatokkal szolgálhatnak, mint amit a hagyományos történeti narratívák kínálnak. Ennek értelmében az „élete és munkássága” kifejezés azt a kettős jelentést hordozza, hogy amikor Prutkay Péterről beszélünk, egyszerre mind a korszakról is beszélünk, amelyben létrejöhett egy képzőművészeti munkásság, ugyanakkor, amikor művészetről esik szó, már nemcsak esztétikai vagy kulturális kontextusban érvényes kijelentéseket teszünk, hanem egyszerre mind ontológiai interpretációs kontextus-



vitész Prutkay Péter (1947–2022) Fotó: Alapfy László (2022)

ban beszélünk a jelenségekről. Ez a kissé bonyolultnak tűnő filozófiai értelmezés a gyakorlatban pőre egyszerűséggel fedi fel önmagát. Nevezetesen, azt a logikai imperatívuszt testesíti meg, hogy „beszélj a korról és nem tudsz a művészetről nem beszélni”, valamint „beszélj a műalkotásról és nem tudsz az életről nem beszélni”.

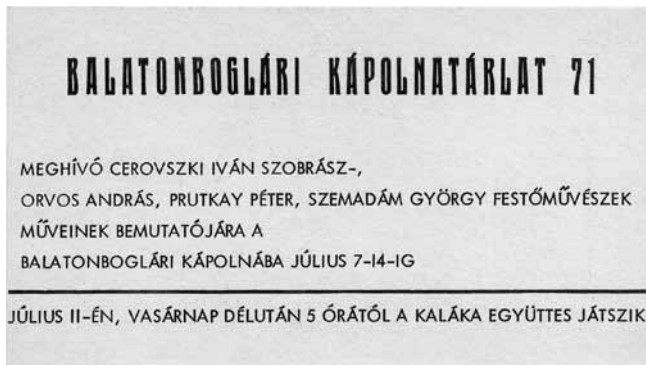
Ezek a jelenségek és események jóllehet elszakítják a tradicionális művészettörténeti interpretáció Ariadné-fonalát, amiért úgy érezhetnénk, hogy vakon bolyongunk Thészeuszként a kontextusok labirintusában, mégis inkább a szabadságból fakadó bőség zavara keríti hatalmába azt, aki a „dolgok illetén állásában” célravezető szellemi ösvényeket akar vágni a mentális folyamatok és fizikai kötöttségek egymásra ható és kibogozhatatlan dzsungelében. A posztmodern teoretika az ilyen esetekben hasznosabbnak

bizonyul a művészet történeti analízisének. Egyféle analízis működik a leírás minden szintjén, ez pedig nem más, mint logikai. Ebben a kontextusban vizsgálva Prutkay Péter „élete és munkássága” tárgykörét, par excellence objektumát kapjuk az egyén és művészet összetartozó relációjának.

Prutkay Péter esetében a kategóriák felállítása már kirajzolja erős kontúrvonalakkal határolt sziluettjét vizsgálódásunk tárgyának.

Az első kategória: idő.

Hagyományosan ebbe az osztályba tartozik a művész alkotópályájának korszakokra osztása. Prutkay Péter esetében ez a következőképpen néz ki: a 60-as évek végétől a 70-es évek közepéig tart a klasszikus grafikai hagyomány adaptációja. A 70-es évek második fele és a hosszú 80-as évek hozták el alkotókorszakának virágkorát, amely érett művészi szemléletmódjának és technikai apparátusának legterméke-



A Balatonboglári Kápolnatárlat műterem-kiállításán kiállító művészek – A meghívó részlete (1971) Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

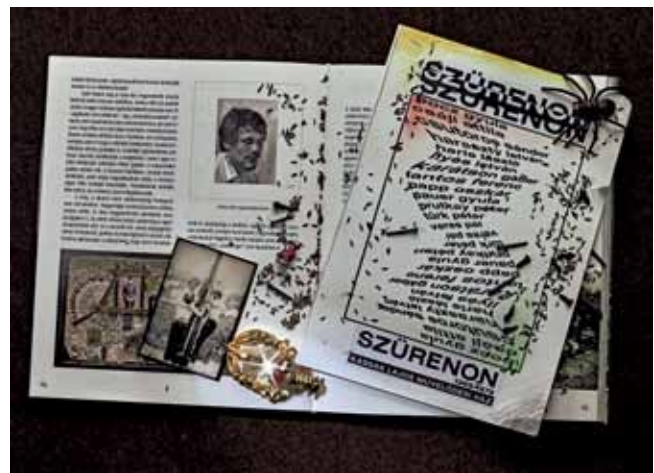
nyebb időszakát jelentette. A rendszerváltoztatás, ahogy sok más pályatársa esetében is, inkább egy időintervallum volt, mint pontszerű határ, ezért Prutkay Péter vonatkozásában a 80-as évek prolongált terminusa már bőven áthúzódott a 90-es évekbe. A nagyon rövid 90-es évek az ezredfordulói már epilógusa volt grafikai munkásságának, hogy a 2000-es évektől egészen haláláig az úgynevezett doboz-korszak pszeudo-plasztikus művészetének élhessen.

A második kategória: csoport.

Hagyományosan ebbe az osztályba tartoznak azok a megállapítások, amelyek így kezdődnek: „mestere volt...”, „pályája kezdetén...”, „a főiskolán...”, „az xy iskola hatása...”, „az xy stílus (izmus), művészeti ág hatására...” stb. Prutkay Péter esetében ezek nem verifikálható kijelentések, nemcsak azért, mert autodidakta művész volt, távol a művészet intézményesített rendszerétől, hanem mert művészet és antiművészet, kultúra és ellenkultúra, vagyis tézis és antitézis egyszerre jelenítette meg a valóság igazságtartalmát. Prutkay Pétert az azonosan gondolkodó egyének közössége vonzotta, függetlenül bármilyen ún. externális együttathatóktól. Matematikai paradoxont használva erre az attitűdre azt mondhatjuk, hogy a „legnagyobb közös többszörös” által csoporttá formálódott szellemi kovászt kereste. Ezt jelentette 1969-ben a Szürenon kiállítás és a Kassák Lajos Művelődési Ház körül csoportosuló művészek közössége. A teljesség igénye nélkül olyanok társasága, mint pl. Bocz Gyula, Csáji Attila, Csutoros Sándor, Haraszty István, Haris László, Ilyés István, Karátson Gábor, Lantos Ferenc, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Türk Péter, Veres Pál.

Majd ezt követően a 70-es évek elején az egyik legnagyobb utóhatással rendelkező neoavantgárd jelenség, a balatonboglári kápolnaműterem alternatív művészeti eseményei körül szerveződő közösség szellemi pezsgése vonzotta. A Szürenonból ismert arcok mellett, akiket kivétel nélkül lehetne újra felsorolni, olyanokkal volt együtt, mint Galántai György, Magyar József, Balogh Ferenc, Molnár V. József, Tóth József, Demeter István, Péterfy László, Temesi Nóra, Csíky Tibor,

Bak Imre, Baranyay András, Lakner László, Lantos Ferenc, Nádler István, Parrag Emil, Erdély Miklós, Gulyás Gyula, Hencze Tamás, Szentjóbó Tamás, Cerovszky Iván, Orvos András, Szemadám György, Ábrahám Rafael, Banga Ferenc, Sáros András Miklós, Somlai Vilma, Swierkiewicz Róbert, Szabados Árpád, Szeift Béla, Szentirmai Zoltán, Várnagy Ildikó, Berki Viola, Donáth Péter, Illés Árpád, Kovács Albert, Halmy Miklós, Koncz Béla, Gellér Brunó, Maurer Dóra, Gáyor Tibor, Jovánovics György, Bácsay Péter, Kígyós Sándor, Fenyvesi Tóth Árpád, Erdélyi Eta, Farkas Tamás, Tóth Ernő, Kéri Ádám, Pajzs László, Váli Dezső, Háy Ágnes, Lajtai Péter, Legény Péter, Rajczi Margit, Tóth Endre, Ficsek Ferenc, Halász Károly, Kismányoky Károly, Lantos Ferenc, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán, Adamis Béla, Karsai János, Bódy Gábor, Méhes László, Nádor Katalin, Hortobágyi Endre, Molnár Sándor, Németh Géza, Major János, Ajtony Árpád, Csákó Mihály, Dobos Gábor, Kőrösi Zsuzsa, Najmányi László, Novák Márk, Pór György, Botond Károly, Ladik Katalin művészek mellett Beke László és Mezei Ottó művészettörténészek. A felsorolás nem öncélú és nem is lehet teljes. Prutkay Péternek kétségtelenül csak egy részükkel volt szorosabb nexusa. Ugyanakkor hangsúlyozandó, hogy a „kápolnatárlatok” mintegy négy éve alatt nem fogalmazódott meg didaktikus művészeti szemlélet, egységes manifesztum vagy közös stílusirányzat, mindazonáltal a máig ható kortárs progresszív művészet gyökerei Balatonboglárig nyúlnak vissza. A 70-es évek közepétől a rendszerváltás időszakáig a különböző kiállítóhelyeken, stúdiókban, magán-, művelődési és közösségi házakban megtört vagy éppenséggel betiltott művészeti események jószerevel ezekhez a nevekhez köthetőek. Szellemi és művészeti konglomerátum alakulhatott csak ki ezekben az időkben, mert az államhatalom megmételtyezte a homogen szerveződések. Egységes szemlélet vagy érvényesülési



Prutkay Péter – Alapfy László: Szürenon installáció (2022) Fotó: Alapfy László (2022)

**K-358/72.****BALATONBOGLÁR  
KÁPOLNA-TÁRLAT.1972**

Június 11—21-ig:

BÁCSAY PÉTER  
HARIS LÁSZLÓ  
ILYÉS ISTVÁN  
KIGYÓS SÁNDOR  
MOLNÁR V. JÓZSEF  
PAPP OSZKÁR  
PRUTKAY PÉTER  
SZEMADÁM GYÖRGY  
TÓTH ÁRPÁD

Június 22—július 1-ig:

BARANYAY ANDRÁS  
CSAJI ATTILA  
ERDÉLYI ETA  
FÓTH ERNŐ  
GALÁNTAI GYÖRGY  
KÉRI ÁDÁM  
LAKNER LÁSZLÓ  
ORVOS ANDRÁS  
SWIERKIEWICZ RÓBERT

A Balatonboglári Kápolnatárlat műterem-kiállításán kiállító művészek –  
A meghívó részlete (1972) Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

lehetőség híján a legkülönfélébb emberek sodródtak egymás mellé. Az akcionizmus és happening képviselői nagy hatást gyakoroltak a film- és színpadi művészet új kifejezőkészségeit kereső alkotóira, ahogy a hagyományos táblaképfestészet műfajait követők sem maradtak érintetlenek a hazai szinten kibontakozó informel és fluxus irányzatok kezdeti szárnypróbálgatásainak hatásaitól. Prutkay két kápolnatárlaton vett részt kiállítóként, de későbbi munkásságának két fő csapásirányát jelentő environmentek és sokszorosított grafikák vizuális nyelvezetét döntően befolyásolta a társművészekkel folytatott közvetett és közvetlen szellemi interakció. A 70-es és 80-as években az emberi kapcsolatok meg nem szakadó szálai voltak azok a közvetlen influenciák, amelyek a Mai Magyar Grafika nemzetközi kiállításain és itthon az Ernst Múzeum, az Óbuda Galéria és a Vigadó Galéria csoportos tárlatain tetten érhetővé érlelték egyéni stílusát.

A rendszerváltást követően a társadalmi mellőzöttség és kulturális marginalizáció felszámolására számos művészeti szervezet szökkent szárba. Ezek között Prutkay Péter egyik alapítójaként tűnt fel a Szinyei Merse Pál Társaságnak, ahol olyan nevekkel vállalt közösséget, mint Almásy Aladár, Barabás Márton, Baráth Ferenc, Csáji Attila, Csete György, Csikai Márta, Csíkszentmihályi Róbert, Csorba Simon, Bescsi Ilona, Dienes Gábor, Farkas Ádám, Fóth Ernő, Halmy Miklós, Haraszty István, Ilyés István, Jankovics Marcell, Jánosházi Ágnes, Karátson Gábor, Kerényi József, Kéri Ádám, Kéri Imre, Kocsis Imre, Konok Tamás, Kovács Attila, Kovács Péter, Kő Pál, M. Nóvák András, Nagy Gábor, Ócsai Károly, Paizs László, Pataki Ferenc, Pauer Gyula, Péter Ágnes, Péterfy László, Prutkay Péter, Schrammel Imre, Stefanovits Péter, Sváby Lajos, Szemadám György, Szentgyörgyi József, Újházi Péter, Végh András. A csoport szerepe ebben az esetben is jelentősebb metafizikai kovász volt, mint esztétikai megnyíl-

vánulás vagy művészeti program. Ugyanakkor, hasonlóan az ezt megelőző szellemi gravitációs gócpontokhoz, az állami és intézményesített művészi élet oppozíciója tagadhatatlan szempont volt a tömörülésben. Ezt a hozzáállását változtatta meg Prutkay a 2010-es évekre, amikor a Magyar Művészeti Akadémia egyesületből állami kezdeményezésére köztestület jött létre, amelyhez képzőművészként az elsők között csatlakozott. A képzőművészeti szekcióban kezdetben olyan alkotók foglaltak helyet, mint Aknay János, Bartusz György, Bencsik István, Bocskai Vince, Bukta Imre, Csáji Attila, Deim Pál, Erfán Ferenc, Farkas Ádám, Fehér László, Filep Sándor, Földi Péter, Gyulai Líviusz, Haris László, Hunyadi László, Jakobovits Miklós, Jovián György, Kaján Tibor, Kárpáti Tamás, Kő Pál, Kuszto Endre, Kuti Dénes, Lantos Ferenc, Lugossy Mária, M. Novák András, Melocco Miklós, Magyar László, Nagy János, Orosz István, Páll Lajos, Péterfy László, Rostoka László, Sipos László, Somogyi Győző, Stefanovits Péter, Szabó Tamás, Szemadám György, Szentkirályi Miklós Béla, Újvárossy László, Veress Sándor, Vinczeff László.

A számottevő névlisták, bár fárastzó azokat bogarászni, és minden esetben a történeti képnek csak egy időpillanatot rögzítik, mégis elengedhetetlenek ahhoz, hogy az elmúlt ötven esztendő képzőművészetében, vagyis a kortárs művészetben végbemenő dinamikát megértsük. A halmazelmélet és a rendszeranalízis sokkal fontosabb következtetésekre vezet, mint a lineáris történet szemlélet. Ha valaki egymás mellé teszi képzeletben az imént felsorolt nevek csoportjait és az azonos találkozási pontoknál fedésbe teszi az adatokat, akkor egy olyan mátrix képe rajzoldódik ki, amely hitelesebb térképét adja a kortárs művészettörténetnek, mint maga a művészettörténet tradicionális és diszciplináris eszközkészlete. Egyfelől tehát megértjük, hogy Hans Belting miért beszél harminc év távlatából visszatekintve a művészettörténet végéről, ugyanakkor azt is, hogy miért nem képes a posztmodern dekonstrukció felszámolni a konvencionális teoretikát. A válasz: a referencia változatlan, de a jelentésekre eltérő jelkészséget kell használnunk. Ez a jelenség a zeitgeist természete, amit korábban a művészettörténetben a kunstwollen volt hivatva determinálni, ezért a csoportok közötti relációk a művészet kortárs alakulásában meghatározóbb hatóerővel bírnak bármi más tényezőnél. Az olyan jellegű dichotómiák, mint autodidakta és professzionális művész, hagyományos és progresszív művészet vagy populáris és grande arte meghatározására már nem a szükséges és elégséges feltételek megadása korlátozódik. E helyett a kapcsolati szálak sűrűsége és egymáshoz viszonyított hálózata rajzol ki egy pulzáló képet, amelyben a közös pontok interakcióban és hatással vannak a mellettük lévőre is. Prutkay Péter esetében – ha végigtekintünk a Szürenon, a kápolnatárlatok, a Szinyei



Merse Pál Társaság és a Magyar Művészeti Akadémia csoportosulásait fémjelző kapcsolódási pontokon – világosan láthatjuk, hogy milyen dinamikák határozták meg művészi útját. Találunk olyan neveket, akik a 60-as évek végétől egészen Prutkay haláláig jelen voltak, más nevek később kapcsolódtak hozzá, míg ismét más nevek teljesen más dinamika mentén alakítottak ki új egyensúlyi állapotokat, vonzásoközpontokat.

A harmadik kategória: irányzat.

Hagyományosan ebbe az osztályba tartozik a műalkotás megjelenítésének vizuális eszközkészlete, amelyet a korszellem adekvát technikai lehetőségei teremtenek meg. Prutkay Péter életművében ciklikusság fedezhető fel az egészet átható és pontszerű kiterjedésekkel. Nevezetesen, environment művészettel lép a színre a Szürenon tárlaton 1969-ben, amit a 80-as években ready-made kompozícióval folytat, hogy aztán munkásságát kizárólagosan a doboz-képek objektjeivel zárja le. Eközben mindvégig hű maradt a sokszorosított grafika és a rajz által kínált kifejezési formákhoz. A síkkompozíciók és a térbe kilépő struktúrák vizuális nyelvezete ugyanakkor organikus diffundál egyikből a másikba az évek folyamán. Mégis találunk az életműben olyan kifejezési formát, amely elárulja, mi több, leleplezi a kapcsolódás logikai algoritmusát.

Ezek a láncszemek a hagyományosan iparművészeti műfajnak tekinthető tervezőgrafika és az önálló művészeti ágként létjogosultságot nyert fotográfia. Az ábrázolás technikai apparátusa kétségtelenül meghatározta azt a két irányzatot, melyeket Prutkay, ha nem is szintézisre akart hozni művészetében, de párhuzamos „együtt-létezésük” láttatásával törekedett feloldható paradoxonként bemutatni. Ez a kettősség azonban a létezés fizikai és mentális egységét testesítette meg, a szürreális gondolatvilág és a realista valóságábrázolás egymást feltételező kapcsolatában.

1969 októberében a Szürenon tárlaton „Csontváry Kosztka Tivadar emlékére” címmel egy environmenttel állt a közönség elé. Az államhatalom kultúrdiktatúrája hatására a megnyitót követően le kellett bontani a tárgyegyüttest, amely olyan permanens emocionális akció szikráját gyújtotta Prutkayban, ami elszakíthatatlan köteléket jelentett az environment mint művészi kifejezőeszközt életre hívó szellemi áramlat, a szürrealizmus látásmódjához. A már eleve létező tárgyak új elrendezése és interpretációs kontextusának megváltoztatása az a művészi akció, amit a nagy francia és német szürrealisták indítottak nemzetközi hódító útjára. A ready-made-nek elnevezett tárgykompozíciók, vagyis objektok a II. világháború utáni neo irányzatokat is megtermékenyítették. A vasfüggöny által polarizált világban a hatásuk pervazívnak bizonyult azokkal a különbségekkel, amelyek a lokális sajátosságok reflexióiból

adódtak. A pop art vagy az újrealizmus helyett hazánkban a neo-dada és az akcióművészet szárnypróbálgatásai jelentették a szürrealizmus művészi evolúciójának újabb állomásait, amit a pártállam igyekezett zsigerében elfojtani. Prutkay első environmentje már dobozba zárt dolgokat és vitrinbe foglalt tárgyakat jelenített meg. Ez a némileg tartózkodó közlésforma és frusztrált intimitás a formában, ugyanakkor a néma kiáltás és szenzitív invokációja az érzelmeknek a megjelenítésben haláláig meghatározó kézjegye maradt Prutkaynak az objektjeiben. Életének utolsó két évtizedében már kizárólagosan csak ún. doboz-képeket állított elő, amelyek szürreális valóságot hívtak életre a tárgyak egyedi világának átértelmezésével.

Ennek az egyedi világnak a lenyomata a síkban mindvégig jelen volt Prutkay munkásságában, amit a grafika területén fejtett ki. A szocializmusnak nevezett pártállami diktatúra idejének egyik leghatásosabb képzőművészeti formanyelve a grafikában teljesedett ki. Azt mondhatjuk, hogy a szóképzlet és a szintaxis logikai struktúrája alól senki sem tudta kivonni magát, ugyanakkor Prutkaynak nem lévén kötődése a művészeti konvenciókhoz, ez eltérő dialektusban jelentkezett. A Kondor Béla, Szalay Lajos, Rékassy Csaba által primátust nyert érzékeny vonalkultúra technikája és a mélyértelmű metafizikai tartalom szimbolikus közvetítése Prutkaynál kapott egy „gestalt gellert”. Ez nem jelentette a grafika mesterségbeli tudásának a hiányát, sőt inkább tobzódást a technikai apparátusban, számára eszköz volt a médium. A rajzot nem a lélek manifesztumának tekintette, hanem a gondolatok szócsövének. Éppen ezért érett korszakának grafikai munkásságát az „egy” és az „egységes” szemlélet jellemezte, amelyben az üzenethordozó médiumon kívül talál célba a tartalom és



Hordozható határ (2005) Objekt. 59×72×13,5 cm. Magántulajdon. Fotó: Atapfy László (2022)

éri el hatását. Ebből adódóan tűnik a Prutkay-oeuvre könnyen olvashatónak és érthetőnek, mert a vizuális megjelenítés szimbólumokban, jelképekben és motívumokban van kódolva, amelyek egy nagy közös értelmezési tartományban nyerik el jelentésüket. Ez intellektuális művészet, és mint olyan, nevezhető absztraktnak, de soha nem válik nonfiguratív, ezért lesz örökösévé a szürrealista hagyományoknak. A művészetfilozófia úgy hívja ezt a jelenséget, hogy a műalkotásnak konstitutív funkciója van. A tradicionális grafikában pedig egyetlen műfajnak van konkrét funkciója az esztétikai inkluzivitáson túl: az alkalmazott grafikának. Aki ezt a gondolkodásmódot és szemléletet magáénak vallja, mint tette ezt Prutkay Péter, elkerülhetetlenül kipróbálja önmagát és technikáját a tervezőgrafika műfajában is. Manapság inkább grafikus designnak nevezett műfaj találóan a vizuális kommunikáció „rendszerinteni kategóriája” alá esik, ám a Prutkay életműben ez volt a „lóláb”, amely kilógott a grafikus köntöse alól, miközben jótékonyan fedte az ingujjban lapuló objektet és asszablázsokat. 1991-ben a Kalendart Kiadó megbízásából készített fotó és grafikai tervet egy naptárhoz. Valódi tervezőgrafikai munka, amelynek funkciója önmagáért beszél, azonban látványelemei magukban sűrítik mindazt, amit Prutkay a Szürenon, a grafikai kiállítások és a 80-as évek végének pszeudo-plasztikus tárgykompozíciói megalkotása során kiértelt magában. Ez a naptár Prutkay életművében olyan, mint az önmaga farkába harapó kígyó, már pusztán létezése is szimbolikus. Arról van szó, hogy Prutkay valós tárgyakból rendezett meg egy environmentet, amely csak az arról készült fotó ideig marad meg a valóságban, mert ezt követően utóélete a fotó felhasználásával létrejövő kalendárium részeként tölti be funkcióját. A képlet tehát a következő: tárgy → ready-made → objekt → environment → fotó → tervező-grafika → tárgy.

Ha valaki ebben a folyamatban meg tudja állapítani, hogy



A Nagy Háború hőseinek emlékére, 1914, XI. (2014) Objekt. 60x80x5 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

melyik fázis a valóság, és melyik komponenst nevezhetjük műalkotásnak, az a szürrealizmus szóösszetételéből nyugodtan elhagyhatja a „szür” előtagot. Ámbátor, ha ezt „realizmusnak” nevezi, akkor viszont több mint bátor.

A negyedik kategória: technika.

Hagyományosan ez az osztály az előbbi kategória fizikai manifesztációjára vonatkozik és a művészettörténet annyiban szentel figyelmet neki, amennyiben a stílus korlátait meghatározza, vagyis inverz tartalmi komponens: mit engedhet és mit nem engedhet meg magának az alkotó; ám Prutkay Péter esetében, ahogy a posztmodern vagy avantgárd művészetben és megnyilvánulásokban a forma és tartalom egymásra ható, elválaszthatatlan egység, ezért a technikának lényegét alkotó természete van. Ha az igazsághoz nem illik a stílus, akkor az hazugság. Ekképpen a technika póre igazsága, még a leghazugsabb vagy leggiccsebb stílus szolgálatában is a művészet igazságát hivatott szemléltetni. Prutkay technikaválasztásában ez imperatívusként jelenik meg az életműben.

Az objektet, ready-made-ek, environmentek, doboz-képek és pszeudo-plasztikák technikája a háromdimenziós kollázs. A valóság egy meglévő szeletét emeli ki a hétköznapok világából egy teremtő erő, hogy az alkotófolyamat révén a részekből új egészet hozzon létre. Ez nem a semmiből teremtés mágikus aktusa, hanem a neurózis művészi terápiája. Vagyis állásfoglalás amellett, hogy minden dolog az ami, a fizikai realitás szintjén, de valami egészen más, amint kontextusban jelenik meg. A neurózis abban áll, hogy a fizikai realitást nem áll módunkban megváltoztatni, de hatalmunkban áll a kontextus valóságát megteremteni. Ezért bír felszabadító erővel a körülmények pressziója ellenére is az elme valóságát konstituáló természete. Így létrehozni újat pedig nem más, mint művészi akció, amelyet tekinthetünk morális aktusnak, l'art pour l'art eseménynek vagy művészi fluxusnak, a végeredmény tekintetében egy új világ rekvizitumát kapjuk. Míg Prutkay 1971-es Befőttje, a '75-ben készült Békája vagy a '87-es objektet Fészkei még a látvány szintjén dekonstruálják a valóságot (a benyomás számára egységet alkotó részelemek helyettesíthetőségének abszurditását szemléltetve), addig a 2006-os Oltár-sorozat objektjei, a 2009-es Médiagiccsei vagy a későbbi I. világháborús doboz-képei a talált tárgyak új narratívába rendezéséről szólnak. Kétségtelenül helytálló a térbeli kollázs terminológia használata ezekre a műalkotásra avanszált tárgyakra, azonban nem mentesek a didaktikus hatásadás attitűdtől sem, amiért a konceptualista művészet kevésbé szofisztikált attribútumait sem lehet Prutkay több száz objekt-képe kapcsán említés nélkül hagyni.

A művészettörténet hazai alakulása szempontjából azonban jelentősebb Prutkay sokszorosító-grafikai munkássága, bár számosságát tekintve nem beszélhetünk olyan nagy vo-



lumenről. Az mindenképpen unikális, hogy grafikai a sokszorosító eljárás iránt feltétel nélkül elfogult és annak technikai lehetőségeiben tobzódó lelkivilágot tükröznek. A mély-, magas- és síknyomtatás szinte minden technikájában alkotott, olykor egy lapon vegyesen alkalmazva a nyomtatási eljárásokat. A papír kitüremkedése, a tinta és festék textúrája olyannyira változatos és szerves részét képezi a megjelenítésnek, hogy nem gondolhatunk másra, minthogy Prutkay a nyomások és lehúzások végeredményében haptikus örömet is lel, a vizuális esztétikai és intellektuális élményen túl. Tehette is, hiszen Szervita téri lakás-műtermében megteremtette ennek technológiai feltételeit is. Kevés alkotó mondhatta el magáról, mert talán az ilyen irányú passzió hiányzott is belőlük, hogy otthon nyomta rézkarcait, húzta le litográfiáit, szitázta grafikai vagy hívta elő fotográfiáit. A sokszorosító eljárással készült munkák minden fázisát tehát ő maga végezte otthonában, ami tág teret biztosított a kísérletezésekre is. Az elkészült művek vagy a ma fellelhető Prutkay-grafikák provenienciájának Achilles-sarka, hogy nem határozható meg minden kétséget kizárólag több esetben a grafika elkészítésének dátumához viszonyított sokszorosítás időpontja, csak azok esetében verifikálható, amelyek aláírással és számozással rendelkeznek. Azonban Prutkay Péter néhány, Képcsarnok számára készített nyomaton kívül nem eladásra dolgozott, ezért a variabilitás nyomon követése, valamint a kiállítási katalógusok tanúsága alapján tudjuk kronologizálni grafikai munkásságának mintegy három évtizedét. Ritka véletlen egy lezárult oeuvre esetében, hogy a hagyatékban maradt sokszorosított grafikák szolgáltatják a leghitelesebb adatokat.

Az ötödik kategória: szellemiség.

Hagyományosan ennek a kategóriának a feldolgozása a művészettörténeti hermeneutika tárgykörébe tartozik, de a művészet és műalkotás filozófiai megközelítése ismét célravezetőbbnek bizonyul a tradicionális értelmezés-elméleteknél. Prutkay Péter esetében két alap gondolat köré szerveződik a téma, amely műfajok szerinti felosztást is tükröz. Grafikai munkáinak vezérelve analitikus, míg az általa alkotott szókapcsolat szerint a „dobozolt kor-képeknek” nevezett objektumok értelmezési tartománya a jelenségek időbeli lenyomatának szintetikus irányvonalát képviselik. A 60-as években nemzetközi és hazai szinten egyaránt égető kérdéssé vált a művészet önreflexiójának megértése. Az avantgárdot követő utkeresések egyik széles ösvénye volt annak feltérképezése, hogy mi a művészet és mi művészet egyáltalán. Ez a polémia számos máig ható kérdésfelvetést implicált és még több lehetséges választ. Nem került el ez a fogalomkör Prutkay Pétert sem, aki elsősorban grafikai igyekezett reagálni erre. Számára a gordiuszi csomó a jel-jelentés-referencia háromszögében felmerülő relativitás és kontextus meghatározás formájában



Szellel szemben (1972) rézkarc, 30×20 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

ütközött ki. Nevezetesen, az ábrázolás eszközei, mint a nyelv szavai, milyen jelentést hordoznak annak függvényében, hogy mi a referenciájuk, vagyis mire vonatkoznak? Ha alkalmaz a képen egy szimbólumot, amelyet egy jel testesít meg, változik-e annak a jelentése, ha a kontextus által meghatározott referenciája lehet pozitív vagy negatív előjelű? Intellektuális és analitikus művészi felfogása tehát kérdéssel provokálja a befogadót azáltal, hogy bizonytalanságban tartja saját művészi intencióját. A humor és irónia annak függvényében részvét vagy kritika, amennyiben az interpretációja alatt igaz a kép tartalma. Prutkay filozófiai megközelítése abban áll, hogy lemond az igazság objektívitasáról a jel szintjén, és a szubjektum, vagyis a mindenkori szemlélő ítéletalkotása alá rendeli a jelentést. Meg kell jegyezni, hogy míg nyugaton, a szabad világban ez az értelmezés ontológiai kategóriaként merült fel, addig a keleti blokkban nem a létezésre irányult, hanem az élet praktikus eseményeinek a minőségét volt hivatott analizálni. A „Semmi sem az, aminek látszik.”-kijelentés egy diktatúra árnyékában azt jelenti, hogy a metafora nemcsak művészi jelentést burkol, hanem burkoltan jelöl hétköznapi igazságot. Prutkay Péter esetében ezért irányul a figyelem elsősorban az



Régészeti lelet, feldolgozás alatt (2010) Objekt. 40×46,5×5 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

üzenetre, amit a művészet eszközei közvetítenek. A nyelv mint eszköz így szivárog be vizuális eszköztárába és válik egyszerre hordozójává a konkrét és átvitt értelemnek. A képmutatás tehát morális válaszreakciót vált ki, amelynek eszközéül Prutkay a művészet szabadságát választotta, oly módon, hogy filozófiai megközelítése a priori ne tartalmazhasson megkötéseket. Ezzel a szemlélettel és felfogással némileg rokoníthatók azok a törekvései, amelyek a doboz-művészetében teljesedtek ki kevésbé elvont síkon, a szó legszorosabb értelmében.

Technikáját tekintve ez a műfaj kiterjeszti a kollázs fogalmát a tárgyakra. Ezáltal az önhatalmúlag egymás mellé rendelt objektumok megváltozott jelentéstartalommal ruházzák föl és emelik a művészet szférájába a hétköznapi tárgyainkat. Ez a művészeti ágazattá terebélyesedő stílus napjainkban reneszánszát éli hazánkban, de nemzetközi szinten is, hiszen a korszellemet pontosan tükrözi a konkrét kijelentések és egzakt meghatározások hiányából fakadó fogalmi kavalkád. Ezért érjük csak be annyival, hogy amit Prutkay konstruál a tárgyakkal, az olyan képzőművészet, amelynek eszköztára a már létrehozott tárgyak eredeti funkciójától megfosztva alakít ki új jelentésmezőket. Az átélt társadalmi korkép kimerevítése és pillanatképének rögzítése által lényegülnek át tárgy-együttesei ereklyékké, amelyek szakralitásuk elvesztésével a mondanivaló szellemi hordozóivá válnak. A jelentéstartalmat mindazonáltal egy nagyon bonyolult szimbólum, a doboz hordozza. A finn anyukák csecsemőiket az állam által ajándékozott masszív papírdobozban altatják. A hívő zsidók ajtófélfáin található kis doboz, a mezuzah tartalmazza a legfőbb imádságokat. A keresztény ikonográfiában a doboz a női princípium jelképe. Kolumbán Sándor nyelvész gyűj-

tésében találjuk, hogy a középkorban a koporsó szót ékszeres kis dobozra is alkalmazták. De mindnyájan használjuk hétköznapijainkban: tárolásra, lezárásra, őrzésre, pakolásra. Láthatjuk, az élettől a halálig, a szakralistól a profánig, széles perspektívát kínál a doboz értelmezési tartománya, amelyek közül Prutkay nagyon tudatosan dönti el, hogy válogatott tárgyaihoz mi illik, hiszen ezek a doboz-reliefek olykor ünnepléses vitrinek, meghitt oltárok, személyes fiókok vagy egy meszelt falra felakasztott mini enteriőrök. A családi fotók, képeslapok és katonaportrék legnagyobb önellentmondása, hogy benne vannak a kompozíciókban, holott önálló kompozíciók. A korabeli fotók ebben az értelmezésben, a kép a képben analógiájában, már nem személyes kötődéseknek a szentimentális lenyomatai, hanem vádló tekintetek a jelenkori szemlélő felé a történelmi igazságosság beteljesülését, be nem teljesülését számon kérve rajtunk. Prutkay összegyűjti a használati tárgyakat és új összefüggésben művészi minőségre emeli azokat. Képzőművészeti viszonylatban ez a gondolat a legprogresszívebb nemzetközi irányzatokhoz kapcsolja Prutkay Péter munkásságát. Ez pedig a művész önmaga személytelenítése, a műalkotás létrejöttének és létének



E-mailfüggő (2008) Objekt. 70×52×10 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)





Tűzfészek (1985) rézkarc 30×30 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

önnön törvényszerűsége, hovatovább az alkotó és az alkotás egységének szétválaszthatatlansága. A tárgyak egymás mellé rendelése nem ösztönös cselekvésen alapszik, hanem egy központi gondolat ellentétes vagy paradox irányú megközelítéséből fakadó tudatos manipuláció elemeiként épülnek be a képszerkezetbe. Az alkotó reflektál a társadalom jelenségeire és nem zárkózik be az elefántcsonttorony melankolikus magányába. A dobozokba rejtett tárgyak olykor szimbólumai az ideológiák és a manipulált világhatalmi rendszerek kritikai megnyilvánulásainak, máskor par excellence emlékek, amelyek a múlt értékeit menekítik át időkapszulában a jövő generáció számára. Prutkay Péter műalkotásai gondolkodásra ösztönzik a befogadót és kompromittáló üzenetet harsognak a vizuális kollázsok által közvetített applikációk. A tárgyaktól zsúfolt doboz-environmentek a harmadik dimenzióban idézik meg Pieter Bruegel és Hieronymus Bosch groteszk világát, valamint a természet erejébe és az emberi morálba vetett hit axiómáját. Ezek a 21. századi zárdamunkák a múlt tanulságainak megőrzésével előlegezik meg a kiszámíthatatlan jövő szilárd fundamentumait. A hagyomány és a modernitás szoros kapcsolatban vannak egymással és dialógust folytatnak. Az átélt társadalmi korkép kimerevítése és pillanatképének rögzítése által lényegülnek át tárgy-együttesei ereklyékké, amelyek szakralitásuk elvesztésével a mondanivaló szellemi hordozóivá válnak.

A hatodik kategória: tartalom.

Hagyományosan ezt a kategóriát nevezi a művészettörténet ikonográfiának. Szorosan kapcsolódik az előbbieken tárgyalt kategóriához, azzal a különbséggel, hogy konkrétabb a témában, de elvontabb a jelentésben. Prutkay Péter életművének kronológiája és periodizációja nem is lehetne kézzelfoghatóbb, mint az alkotót foglalkoztató témák csoportosításának a sorba rendezése. Már a 70-es elején használja a művészet kommunikációs csatornáját, hogy a hatalom által némaságra kényszerített egyénnek hangot adjon. A Jegyzetfüzet, Stornó és az Üzenet sokszorosított grafikáin az adattá személytelenített individuum abszurditására és emberségének elvesztésére hívja fel a figyelmet. Egy civilizációs lenyomat emléke és annak tárgyfoszlányai jelenítik már csak meg az emberek közötti kapcsolódás egyetlen lehetőségét. A szerigrafika technikája, amit ekkortól kezdve alkalmaz Prutkay mint legfőbb grafikai műfajt, különösen is alkalmas ezeknek az üzeneteknek a célba juttatására, hiszen a valóság és a valóságot másoló művészet között feszülő logikai ellentétet helyezi a figyelem homlokterébe. A tartalom banális, de a téma húsbavágó, amely első jele annak, hogy Prutkay az intellektuális művészetet morális megnyilvánulásként határozza meg.



Drótfészek. (1975) Rézkarc - akvatinta 40×30 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)





Art-Párt-Árt (1975) szitanyomat, 28×39 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)

A 80-as években talál rá arra a két szimbólumra, amelyek hihetetlenül széles felhasználásával önmagáról és környezetéről a legtágabb horizonton képes beszélni. A fészek és a tojás több tucat sokszorosított grafikai kompozíció önálló témája volt, de asszablázs és egyedi objektjeinek is meghatározó elemévé vált. A természet- és környezetvédelem mára már közhelyszerűen ismételtetett frázisai Prutkay gondolatvilágában elemi erővel jelennek meg. A fészek mint természeti és természetes struktúra organikus és az élet törekenységének ágyaz meg a biztonságot jelentő kusza szerkezetével. Ezzel szemben az urbanizált társadalom mikrokozmoszában otthonná szerveződő életér helyszíne a panellakás, amely világos és ismétlődő rendszerével a társadalom „rovarosodásához” inkább járul hozzá, mint a minőségi emberi lét bölcsőjének párhuzamaként megjelenő fészek szimbóluma. A fészek Prutkay alkotópályáján ugyanazt a helyet foglalja el, mint a doboz vagy a vitrin. Konkrét és elvont jelentése a téma kontextusában állandó átalakuláson megy keresztül, ezért jó-szerűen ismételtlen egy dekonstrukciós folyamatról beszélhetünk, amelyben a szimbólum objektivitása válik a görbe tükör reflexiójává.

A fészek vizuális megjelenése – némi transzformációt követően – szögesdróttá, de koszorúvá is könnyen átváltozhat. Prutkay grafikai bravúrja és mesterségbeli tudásának megnyilvánulása, hogy a vonallal milyen mélyrétegű jelentést képes kifejezni. A vonal minősége egy rézmetszeten és akvatintán elválasztó és kontúrképző, ezáltal rideg és távolságtartó, míg egy litográfián és szitanyomaton a tónusok egybekapcsolásának eszköze, ezáltal nem jelent fenyegetést a „karcolata”. Technika és mondanivaló, téma és tartalom, stílus és moralitás nemcsak elválaszthatatlanok Prutkaynál, hanem logikai előfeltétele egyik a másikának, és úgy érzi a néző, hogy más

ikonográfiát nem is választhatna hatásosabbnak az alkotó. A szellemi tartalom kifejezése így képes magas emocionális hőfokon égni.

Az élet megjelenésének egyik legősibb jelképét, a tojást is különböző jelentésmezőkben ábrázolja. A művészi eszköz funkciója hasonlatos a szavak funkciójához a szintaxisban, amit Prutkay a címválasztásokkal is igyekszik hangsúlyozni. A tojásgránát, a kakukktojás és a Tao-tojás a jelentés új árnyalataival gazdagítják azt a tömör vizuális jelet, amely mint egy hieroglifa vár megfejésre. A tojás zártsága és kompakt struktúrája közvetlenül vezette Prutkayt a belső univerzum és a labirintus ábrázolásához. A 90-es évek nagyhatású grafikai között számtalan permutációban bukkannak föl a labirintusok. A középkori gótikus katedrálisok padlómozaikjainak tojásdad formába foglalt összetett világképe az egyetlen geometrikus formakultúra, amely irányba Prutkay Péter kikapcsintott a realista ábrázolásból. Ugyanakkor a nonfigurativitás korszaka nem tartott hosszú ideig, mert az aktualitásokra reflektáló érző és gondolkodó elme nem a vizuális absztrakcióban, hanem konkrét társadalmi felelősségvállalásban tudott csak kiteljesedni. Prutkay történelmi reflexiói is mind ezzel a céllal születtek, hogy munkássága mint mementó maradjon meg az utókor számára – a művészet felszabadító erejéről!



Kozmolabyrinth. (1996) rézkarc 50×40 cm. Magántulajdon. Fotó: Alapfy László (2022)