

AKNAI Tamás

Egy magyar művészeti modus vivendi...

A Hungarian Artistic Modus Vivendi...

Kelle Sándor százegyedik születésnapján

Sándor Kelle 101

Visszatekintő kiállítás a Pécsi Galériában

Retrospective at Gallery of Pécs

2014. március 21. – május 4.

Sándor Kelle was born 101 years ago in Jánoshalma. He finished primary school here, then commenced his secondary education in Kalocsa and finally finished high school in the Pécs Jesuit Pius Grammar School. „I wanted to become a musician. I loved music. I played the violin in a band, and I also sang...” – he said. In the Kalocsa school Miklós Schöffner (Nicolas Schoffer Hungarian born French artist) studied one year above Kelle. While Schöffner was in the Paris Villa des Arts battling the questions of the dynamism of space, light and time and was preparing for the sculpting grand prize of the Venice Biennale Sándor Kelle was returning home from the war front full of physical and mental scars and, according to some scientific studies, was simply regarded as a war criminal. His greatest chance to continue life was to create his own 'order' and look for freedom within his own boundaries.

Kelle's family originates from Zala, a South Transdanubian region in Hungary from where they moved to the Alföld (Great Plains). Grandpa Mihály was telling him all about the Zala stories. Grandfather and his parents were conscious peasant citizens who were portrayed with books several times by their (grand)son (*My Father reads; My grandfather reads, 1940*). All the members of the family were clever and well informed people. Kelle's inspiration to become a painter came from a travelling artist. He established his trademarks, his characteristics and traditions in painting in the 1950s. In the hardly understandable and representable system of a fairly difficult period the exhibition searches for the motifs of the young man; a peasant who became a war hero at the Don Bend and whose faith was sealed in Pécs. Kelle became a teacher of visual arts and art history from 1938 in the Mohács City Secondary School. He found a vivid artists' life in Mohács; the inspiring professional environment and the river bank topography of the city, the unity of the built infrastructure and the great mass of water, the magnificent architectural appearance, the baroque buildings and the parks all became the parts of his creative activities. And then the war turned everything upside down. Around 1946 Kelle worked in high schools and at the Teacher Training College in Pécs. From 1959 he taught visual arts and artistic anatomy at this institution. He became a member of the Pécs Six besides János Bizse, Ferenc Lantos, Ferenc Martyn, Béla Simon and Elemér Soltra in the 1960s.

The intersection of the lives of Sándor Kelle and Zlatko Prica was a fruitful match. Kelle gets the chance to visit Mostar and Dubrovnik. Time has eventually come to establish his long-hidden explosive forms. His Dubrovnik works also give an impression of the rethinking of the decorative and jovial painting mode of Fauves. Kelle never crossed the border of representing humans in their normal propositions in his pictorial world. He painted on raw, unprimed cardboard and fibreboard; he was a true and original conveyor of gestures and the unfiltered and primary painting and material effects. The direction he chose for himself to follow – even if it was a little bizarre – was very close to raw action painting. The Kelle life achievement carrying a confessional character regarding landscape and people offers way more than pure aesthetic joy.

A százéves évfordulók megemlékezései többnyire képtelenek már kizárólagosan az évfordulóban megjelölt személy, esemény, téma, tárgy, stb. egykori minőségéről és viszonylatairól szólni. Mert elmúlt „az az idő” és jött egy másik, egy újabb kor. Ötven év elteltével még csak erősen fakulnak, átrendeződnek, száz év után már lecserélődnek az emlékek, felszívódnak a források, az egykor elszigetelt adatok mellé felzárkóznak mások, hasonlóak és idegenek. Olykor minden kapcsolat nélkül valók, amiknek egykor, az analóg időben élő kortárs talán nem is tulajdoníthatott jelentőséget. Az évfordulók sajátossága, hogy - mert a tekintet biztonságát a távolba látás, a messziről nézés erősen befolyásolja – az észlelés már sokkal több olyan körülményt is figyelembe képes venni, amivel az egykori megfigyelő alig számolhatott. Miközben persze nem képes ugyanazt a - nyelvezet, a kifejezés

tartalma felé mozgósítható - megértő érzékenységet tanúsítani, amit a párhuzamosan „utazó” természetes közegeként mondhatott a magáénak. Ha e helyt nem is lehetséges teljes áttekintést adni mindarról, ami a Mestert alkotó életében foglalkoztatta, azt bizonyossággal és a források ismeretében állíthatjuk, hogy korának minden számottevő gondolati és stílári folyamatáról és az általában kevésbé ismert képzőművészekről, művekről is volt tudása. Az általános ideológiai tendenciáktól nyilvánvalóan nem függetleníthette magát, de szakmai erkölce a „céh” állapotának számon tartását íratlanul is előírta a számára.¹ Ennélfogva mai „kortársainak” egyik feladata lehet mindebből az igényes, de alig észrevehető, diszkrét „körültekintésből” kimutatni Kelle Sándor munkásságában is a kimutathatót. Ami nem kerülhetett vagy szóba sem került korábban.

Lehetnek ebben a kétségtelenül kényszerrendezett feladat-megoldási kísérletben olyan válaszok is, amelyeket önkényesnek tetsző kérdésekre adunk. Ilyenek például: hogy Kelle Sándor művészi eszmélésének korszakában találkozhatott, szövetkezhetett-e volna a besszarábiai születésű Lena Krassnerrel (1908-1984)? Ha a hetvenes, nyolcvanas években a *Baranyai telet, tavaszt, nyarat és őszt* (1968), *Fa motívumok sorozatát* (1971) megfigyeljük, valószínűsíthető választ is adhatunk. Lena, a későbbi legendás Lee Krasner, aki – miközben Kelle Sándor 1942-ben az orosz frontot járta – Hans Hofmann New Yorki iskolájában éppen faragta fából a vaskarikát, az új kubizmus szerkezetet érzelmekkel és dekorativitással elegyítő határlépéseivel ismerkedett. Vagy amikor Kelle Sándor az 1983-as *Éjszakát* feltette a farostlemezére? Esetleg együttműködőnek tetszhetett volna Frank Klinnal (1910), amikor a *Makárhegy virágban* (1983) olajképét vázolta az olcsó rajzkartonra?² Egyikük részéről sem vetődött fel megfogható határozottsággal ez az igény. Kelle bizonyosan ismerte őket. Fordítva talán nem volt így. Pedig az említettek is csaknem akkor, és abban az esztétikai-poétikai teóriával bekerített körben keresték - művészként fürkészsze titkaikra - a magyarázatot, ahol Kelle Sándor. Ahol a Fauves szelleme a konstruálással elegyedve talál kapcsolatot a szürrealizmussal, a valóság képeitől megbabonázott realista változik át képről képre, egyik csapdából a másikba esve.

Kelle Sándor százegy éve, 1913. március 25-én született Jánoshalmán. Elemi iskolai tanulmányait itt végezte. Ezt követően Kalocsára került, ahol 1923-29 között a Jezsuita Kalocsai Érseki Főgimnáziumban tanult. Gimnáziumi tanulmányainak utolsó két évét 1929-31 között a pécsi Jezsuita Pius Gimnáziumban végezte. „Zenésznek készültem. Nagyon szerettem a muzsikát. Zenekarban hegedültem, énekeltem...”³ Kalocsán egy évvel járt felette Schöffner Miklós, aki 1912-ben született, és akinek ma Kalocsán múzeumi gyűjteménye van, köztéri szobra áll. Ha a kezdetek felől tekintünk az életműre, azt látjuk, hogy az erős és realiztikus magyarországi tájak, az alföldi világ, valamint a magyar plein air gazdag örökségét közvetítő művészeti képzés eredménye csak a Magyarországon rövid életű avantgárd kísérletek szempontjából nem sejtetett nagy távlatú kibontakozást. Jellemző, és maga Kelle Sándor említi, hogy az ének és hegedű tanulmányok között Gigi bácsi kalocsai rajzóráján később a francia „halhatatlanok” közé tartozó Schöffner Miklós miképpen biztatta:

¹ A kiállításon is bemutatott vázlatkönyveiben, naplóiban, a korabeli kiállítások szemléivel, a megjelent – modern művészettel kapcsolatos – könyvek konzekvens értékelésével, jegyzetekkel, kommentárokkal találkozunk. Jó részükkel éppenséggel vitatkozni kellett volna, ha a korszak ('50-es, '60-as évek) művészetpolitikájának normáit kívánta volna érvényesíteni. Nem ezt tette.

² Hans Hofmann (1880) az absztrakt expresszionizmus német származású, geometrikus igazodású művésze. L. Krasnerről szólva lásd: Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*. New York, Harper Collins, 2012., Robert Hobbs, *Lee Krasner*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1999. Frank Kline (1910) is a New York Iskola tagja.

³ Tüskés Tibor, *Műteremben*. Jelenkor, Pécs, 1978. 44.

„Nyugodtan ülj le és fessd meg ezt az ócska lámpást”.⁴ Kalocsán még Schöffner is ócska lámpást festett. Az eltérő pályák az elágazások után elementárisan különböző eredményeket hoztak. Kelle életprogramjába nem fért az idejekorán megtett párizsi tanulmányút, nincsenek benne a nemzetközi modernizáció egyes kijelölt magaslatai. Miközben Schöffner Párizsban, egyidejűleg Munkácsy és Cézanne egykori műtermében, a Villa des Artsban (rue Hegesyppé Moreau 15.) a tér-, fény és idődinamizmus kérdéseivel viaskodott és készült a Velencei Biennálé nagydíjára, itthon a frontra küldött magyar katonákat, amúgy hősi halottakat és sebesüléseik testi-lelki nyomait magukkal hurcoló túlélőket olykor még ma is kollektív bűnösöknek tekintik.⁵ Kelle Sándor számára itthon támadtak követelmények a tisztas helytállásra, az „élni, éppen csak megélni valahogy” imperatívuszát, a döntések szabadságának fogyatékaikat tudomásul véve. A saját maga megteremtette „rend” határain belül kezdte keresni a szabadságát.

Kelle Sándor nyolcvan évvel ezelőtt, húsz éves korában tizennégy hónapig tartó katonai idejét is letöltötte már, majd Pécsen Gebauer Ernő magán rajziskolájának növendéke volt 1932-1933 között, ahol a Képzőművészeti Főiskola felvételijére készült. A pécsi Gyarmathy Tihamérral együtt kerültek a főiskolára. Húsz éves korától, 1933-tól hivatásszerűen rajzolt, majd Réti István tanítványaként tanult a budapesti Képzőművészeti Főiskolán. Tanulmányainak utolsó évében tanársegéd volt ugyanitt, művészettörténetet tanított, közben jeles eredménnyel megírta szakdolgozatát Lyka Károlynál, a magyar képzőművészet akkor már legendás, elismert művészettörténésznél és kritikusánál *A magyar művészet kezdetei* címmel. A dolgozatban revízió alá vonta a biedermeiernek tekintett magyar művészet stiláris előítéletek alapján történő meghatározását és a nemzeti elem jelenlétének kiteljesedéséről értekezett. A dolgozat olyan jól sikerült, hogy az államvizsga bizottság eltekintett a szóbeli művészettörténet vizsga letételétől. Festő ideáljai ekkor – emlékezései szerint – Aba Novák Vilmos és Szőnyi István voltak. De mély benyomást tett rá Dési Huber István és Barcsay Jenő is. Korai műveiből első alkalommal 1936-ban és -37-ben, negyed és ötödéves művésztanár képzősként a Képzőművészeti Főiskola nyári művésztelepén állított ki, amit akkoriban éppen Kőkényben, egy Péccsel szomszédos községben szerveztek, a mából visszanézve kissé „romantikusnak” tetsző körülmények közepette.⁶

Kelle Sándor családja a Dunántúlról, Zalából származott, onnan került az Alföldre. Mihály nagypapa mesélt neki gyerekkorában a zalai előtörténetekről. A nagypapa már a Kiskunságban volt művelt paraszt-polgár. És ilyen volt az édesapja, édesanyja is. Nem véletlen, hogy őket festő fiuk többször könyvvel rajzolta le (*Édesapám olvas*, 1940). Tájékozott, okos emberek voltak. A festészet, művészet irányába hajtó inspiráció - emlékezései szerint - egy Jánoshalmán időző vándorfestőtől származott, aki ott a tehetős polgárok portréit festette meg. A kisfiú elszegődött hozzá ecsetet mosni, festéktubust nyomkodni, pakolni. Kapott apróbb „alkotói” feladatokat is. „Én már Jánoshalmán születtem. Gondosan őrzöm anyám nyelvének egyéni és tájzatát... Minden valamire való ember a lelke mélyén dajkál egy emberpárt és egy tájat, ahonnét vétetett. Ez a maga élettartamának hozzáadásával kifogyhatatlan érzelmek, gondolatok és megnyilatkozások újrateremtőjévé válik. Így vagyok én is: a szónak legyen íze, a mondatnak értelme, az emberségnek embersége...”⁷

⁴ Kelle Sándor a Tüskés Tibornak adott interjúban jelzi, hogy elveszítette szeme elől Schöffert. Mi tudjuk, hogy 1936-ban Párizsba ment és ott is halt meg 1992-ben. In: Aknai Tamás, *Nicolas Schöffner*. Budapest : Corvina, 1975. 31.

⁵ Krausz Tamás, *Az elhallgatott népiértés*. Előszó. In: A magyar megszálló csapatok a Szovjetunióban. L'Harmattan, Budapest, 2013.16.

⁶ Lásd: *Látogatás a kőkényi művésztelepen*. Dunántúl, 1936. szeptember 27., Dunántúl, 1937. augusztus 15., Aknai Tamás, *Pécs. Változó Világ*. 12.Útmutató kiadó, Budapest, 1997.81.

⁷ Tüskés Tibor, *Műteremben*. Jelenkor, Pécs, 1978. 44.

A *Korai húsvéti virág* (1937) akvarellje, a nagyszüleiről, szüleiről 1939 és -44 között készült tusrajzok, szénakvarellek, vízfestmények, a Magyar Nemzeti Galériában lévő *Örök magyarság* (1948) szénakvarellje, vagy az Imre öccsének ajánlott *Kévehányó* (1949) mind annak a szociális okok miatt súlyos festői örökségnek a dokumentumai, ami Derkovitstól Egry József-ig alakította a magyar művészet konvenciórendszerét. Az 1986-os *Szüllőház Jánoshalmán*, vagy a *Jánoshalmi parasztfej* tusrajza pedig ennek a benne élő örökségnek váratlanul felvillanó hatékony jelenvalóságát közvetítik. Tüskés Tibor, a pécsi művelődés ügyének fáradhatatlan krónikásaként kérdezte ki Kelle Sándort, a festőművészt is, aki részletesen számolt be életének legfontosabb történeti fordulópontjairól és festészetének, alkotói szemléletének meghatározó motívumairól.⁸ Tüskés írásából tudjuk, hogy 1977-ben Kelle Sándor a Széchenyi téri városháza és Irgalmas templom közötti Lóránt palota tetőterében lévő műteremben dolgozott. A II. világháború előtt itt voltak a város legnevesebb fényképészeti szalonjai (Boronkay Béla, Fodor József, Könyű József, stb.)⁹

A háború utáni talpra állás közben a művészek is megpróbálták "új típusú" kapcsolatokat kialakítani a lehetséges "új" közönséggel, amihez a Munkás Kultúrászövetségben láttak együttműködésre kész partnert. 1946-ban az új szervezet siettetten megnyitni a Pécsi Képzőművészeti Szabadlíceumot, melynek első igazgatója Gádor Emil volt és ezt a műtermet használhatták. Bezzegh Zoltán (1912-1984) anatómiát, Bizse János (1920-1981) rajzot, Cseh László (1914-1991) festészetet tanított itt. Martyn Ferenc (1899-1986) is be-benézett ide, mert a modern művészet eszményei iránt érdeklődő fiatal emberek jártak ebbe az iskolába és velük jó kapcsolatban volt. Egykori növendékei között ott látjuk Keserü Ilonát (1933)¹⁰, Lantos Ferencet (1929), de itt kezdték a művészmesterséggel ismerkedést Tillai Ernő (1927) és Kiss Tibor (1931) építészek, Garányi József (1928) keramikus, Bokros László (1928) festő, Drégely László (1932-1990). Később Buday Lajos (1911)¹¹ műterme volt ezen a helyen. Kelle Sándor a gimnáziumi tanítás mellett ebben a Gádor Emil (1911-1998) által vezetett Képzőművészeti Szabadiskolában, valamint később a Nevelők Házában is rendszeresen tartott foglalkozásokat a fiatal pécsi rajztanárok kollégiumának. Aztán 1968-ban Kelle Sándor maga is itt kezdett dolgozni. Az akkor már érett mester a Pécsi Tanárképző Főiskola művésztanára. A várostól kapta a remek helyen lévő, ámde nem túl komfortos stúdióra a bérleti jogot. „Legyen egy reprezentatív műterem ahová bárkit el lehet hozni...” – mondotta Gábrriel József, a Városi Tanács Művelődésügyi Osztályának akkori vezetője. A kijelentés háttérében felfedezhetjük az intézményi szándékot, hogy Pécs fontolva haladó modern művészetének egyik figyelemre méltó személyisége is kedvezményezett legyen, akinek tevékenysége ugyan pontosan nem illeszkedik a kulturális politika 1968 körüli megfontolásaihoz, de érdekes és művelt ember. Pécssett ekkoriban a magyar vizuális művészet és építészet egyik legerőteljesebb szerveződése tevékenykedik. Romváry Ferenc említi, hogy a meghatározó ernyőszervezetnek, az 1949-ban alakult Magyar Képzőművészek Szövetségének azonban egyedül csak Martyn Ferenc lehetett a tagja és, hogy a pécsi művészek, közöttük Kelle Sándor, a Művészeti Alap tagságát is csak jóval később tudták elnyerni.¹²

⁸ Tüskés Tibor i.m. 41-51.

⁹ B.Horváth Csilla - Havasi János, *Fényképeskönyv*. Mecseki Fotóklub, 1987. 20-23.

¹⁰ Keserü Ilona ÉS-ben megjelent, reneszánsz finomságú rajzaiból naplója lapjai között kivágatokat is őrzött.

¹¹ Buday Lajos a pécsi Pedagógiai Főiskola Rajz tanszékének vezetője is volt az ötvenes években.

¹² Romváry Ferenc, *Pillanatfelvétel 2005-ből*. In: Kortárs Művészet/Pécs. Alexandra Kiadó, 2005. 13-15. Nem szól arról, hogy Kelle Sándor 1958-tól lett a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának, 1965-től a Magyar Képzőművészek Szövetségének, majd 1992-től a magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének (MAOE) tagja.

Az önálló művészi jellemvonások, az alkotások és módszer leglényegesebb karakterjegyei az ötvenes években váltak állandóvá Kelle Sándor művészetében. Egy igen bonyolult időszak nehezen megérthető és ábrázolható rendszerében keressük a paraszti származású, a Don kanyarban háborús hőssé váló fiatal férfi Pécssett kiteljesedő sorsának megértető - magyarázó motívumait. A magyar nemzeti képzőművészet eszménye, a „magyar táj, magyar ecsettel” poétikai programja a háború után megerősödik, úgyszólván normává lesz. Fel kellene tételeznünk, hogy Kelle Sándor természetes közege ez. A munkákban mégsem ezt látjuk. Nem tűnik el ez a norma, hanem alapvetően átalakulva egy lassan kibontakozó szerkezeti elvbe és a természet szimulációjáról levált, önállósuló koloritba szivárog át. Domanovszky Endre monumentális szőnyegterveiben például hasonló folyamatokra lelünk.¹³ A mai műbarátok új nemzedéke számára nem feltétlenül ismert körülmények jelentik az alkotó akkori életének keretét. Amelyben kétségtelennek látszik: ebben a városban a szocialista nagyipar gazdasága a kultúra számára viszonylag kedvező feltételeket biztosított. Pécs magyar átlagok fölé lendülését a nagyarányú ipartelepítésnek szén- és hasadóanyag bányászatának köszönhetette. Az irattárakban összegyűjtött „hangulatjelentések” szerint az 1956-os forradalmi eseményeket követő „konszolidáció” gyorsan megkezdődött. Az életszínvonal is az átlagosnál nagyobb mértékben növekedett, ez a tény az átlagosnál nagyobb minőségi fejlesztéseket is kikényszerítette. 1962 - 1963 között hozták létre a Mecseki Kultúrparkot és az Úttörővasutat, 50 méteres medencét építettek a Hullám fürdőben, egy sor közutat, víz-, gáz - csatornaépítést fejeztek be. Felépült a meszesi kultúrház, a mecseki turisztaszálló, döntés született a Misina tetőn építendő TV toronyról, a kertvárosi könyvtárpavilon építéséről, Orfű fejlesztéséről, ott úttörőtáborról, szökőkutakról, bölcsődeépítésről is. Az 1960 - 70 közötti időszakban nőtt a kisvárosias, polgári Kertváros köré az akkori Lvov Kertváros a maga ötvenezres lakosságával. Pécshez csatolták 1946-ban Mecsekszabolcsot, 1953-ban a község rangú Pécsújhegyet, Mecsekalját, Vasas és Málom falukat. 1955-ben Nagypárad is Pécs része lett. 1980-ban a városlakók száma már 170 ezer volt, éppen kétszerese az 1940 körül számlált népességnek.

Amikor még a "Sztálini munkafelajánlások" keretében alakult meg a Magyar Képzőművészek Szövetségének Dél-dunántúli Csoportja, 1950-ben, Kelle Sándor éppen elhagyta Mohácsot, első munkahelyét, ahol 1938-tól a Mohács Városi Gimnáziumban (ma Kisfaludy Károly Gimnázium) volt rajz és művészettörténet tanár. Mohácson élénk művészeti élet fogadta, ezidőtájt jelentős képző-, és építőművészek dolgoztak a városban (Kolbe Mihály, Martinszky János, Rohacsek Anni, Árkay Bertalan, Sztehló Lili). Ez az inspiráló szakmai környezet és Mohács folyóparti topográfiája, az épített település és a hatalmas víz együttese, a város színes építészeti megjelenése, barokk épületei, parkjai mind részévé váltak alkotó tevékenységének. A *Mohácsi parkból* (1939) című nagyméretű szénakvarell, a város barokk épületeiről, tereiről, romantikus utcácskáiról és a Dunáról készült munkák szerint stiláris sokféleség jellemzi ekkor az előadásmódját. Bőséges skálán válogat a grafikai és a festői természetű formaadás eszközeiből. Ekkori munkáiban a Réti - Rudnay meghatározta alföldi realista-expresszív szál mellett Gadányi Jenő és Bene Géza folyópart, természet ihlette színessége és szerkezetessége is felidéződik. És annyi minden más is, ami a negyvenes évek késői *art decojából*, neoklasszicizmusból, népi realizmusból és az avantgárd ínycsiklandó futamaiból állt össze. Felkészült mester, aki készen áll egy nagyszabású integráció elvégzésére, ambíciói és tehetsége is volna ehhez. A háború fékez le és rendez át mindent. Az 1970 és -86 között három változatban is megfestett *Dunakanyar*

¹³ 1968: *Disputa*, szövött kárpit, Miskolc, Nehézipari Műszaki Egy.; 1969: *Szövőnők*, szövött kárpit, BTM; Vas megye műemlékei, szövött kárpit, Vas megyei Tanács, Szombathely; 1971: *Lovak*, szövött kárpit, Vadászati Világkiállítás; *Fonó*, szövött kárpit, Moszkva, magyar nagykövetség fogadóterme; 1972: *Jegysek*, szövött kárpit, Dunaújváros, házasságkötő terem. 1973-ban kárpitot készített Pest, Buda és Óbuda egyesítésének centenáriuma. In: Bertalan Vilmos, *Színek varázsa. Domanovszky Endre gobelinjei*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1977. 40-50.

Mohácsnál, az *Emlék Mohácsról* (1960) vegyes technikával létrehozott képe, a *Mohácsi emlék* (1970) és a *Zajlásban Mohácsnál* (1979) azonban a szinte állandósult inspiráció erejét idézik.

Kelle Sándor 1946-ban felesége, Albert Mária tanítónő szüleinek pécsi házába költözött, de még egy ideig tanított Mohácson is. Pécssett aztán az egykori Szent Erzsébet Leánylíceumban, illetve a Miasszonyunk Tanítóképzőjében dolgozott egyidejűleg, innen a jogutód Teleki Blanka Tanítónőképzőbe került (a mai Leőwey Klára Gimnázium épületében). 1959-től a Pécsi Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékén tanított rajzolást és festést, valamint művészeti anatómiát. Az 1960-as években ott volt a pécsi *Hatok* csoportjában. (Bizse János, Lantos Ferenc, Martyn Ferenc, Simon Béla, Soltra Elemér mellett). Az egykori főiskola, ma Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának épületén ma is látható a Soltra Elemérrel 1963-ban készített sgraffittója, a *Napóra*. Pedagógus volt és festőművész. A közművelődés, művészeti ismeretterjesztés megbecsült alakja. A Pécsi Pedagógiai, majd Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékén tanítványok százait oktatta előbb főiskolai adjunktusként, majd docensként 1976-ban bekövetkezett nyugdíjazásáig. Erről az időszakról a főiskola tudományos közleményeinek sorozatában megjelent közleményei, elsősorban festői műveinek reprodukciói, különnyomatai tanúskodnak.¹⁴ Ezidőtájt már számon tartott művész, a pécsi múzeum gyűjteményébe például a Művelődésügyi Minisztérium is vásárol képet. Így kerül ide az 1959-ben olajjal vászonra festett, sötét kobaltkék alaptónusú *Anyám* című munkája.¹⁵ A Megyei Tanács átadásaként is került néhány festmény így a gyűjteménybe. (*Sátor előtt*, 1960, *Domonkos utca*, 1964, *Kendős nő*, 1968, *Ketten*, 1968.) Az MSzMP felszámolt székházából 1990-ben került a múzeumba az 1960-as *Támaszkodók* című, 60 x 80 cm-es olajképe.

Az ötvenes évek végén a Magyar Képzőművészek Szövetségének Dél-dunántúli Csoportjában a tagságot látszólag már semmiféle minőségi - művészi követelmény nem szabályozta. Mintha a művészi reprezentáció formálódásának egyetlen mozgatója és kerete az öncenzúra lett volna. Ez természetesen nincs így. De Pécs viszonylag intenzív kulturális mozgékonyaságából következően a nem Kelet-európai képzőművészet múltjának egyes jelenetei, eredményei és eszményei is beszűrődhettek az itt tevékenykedő művészek munkaszobáiba. Csak evvel magyarázható, hogy nem szűnt meg az igény a modern gyűjtemény állandó kiállításán (művészeti múzeumban) történő bemutatására. 1952-ben jött létre a pécsi Modern Magyar Képtár, az ország ma legnagyobb vidéki művészeti gyűjteménye. Számos kortárs művész ajánlott fel képeket, szobrokat a múzeumnak, közöttük Kelle Sándor is.¹⁶

Ekkor úgy tűnt, hogy a képzőművészet leginkább aktuális törekvéseit Pécssett lehet megismerni. A Pécsi Balett körül mutatkozó szellemi pezsgés, a Pécssett dolgozó írók és költők, muzsikuskok együttesen formáltak meg a hatvanas évek közepétől egy egészen különös atmoszférát, aminek energiája még a kilencvenes években és később is érzékelhető a város kultúrájában. Ez a korszak egybeesett egy múzeumi gyűjteményalapítási hullámmal, hiszen ekkor körvonalazódtak a már meglévő Zsolnay Múzeum mellett a később megvalósuló Uitz, a Vasarely, Nemes, Martyn

¹⁴ Kelle Sándor, Különnyomat a Pécsi Tanárképző Főiskola Évkönyvéből, 1961-62., *Szalmalehűzés, Falusi utca, Tavasszal*. Különnyomat a Pécsi Tanárképző Főiskola Évkönyvéből, 1963.: *Parasztszendélet, Ónarkép, Baranyai falu, Ősszel*. Különnyomat a Pécsi Tanárképző Főiskola Évkönyvéből, 1965.: *Ónarkép, Ürögi kútnál, Zalai présházak, Bikali szénaszállítók*, stb.

¹⁵ Kelle Sándor, *Anyám*.1959. jbl: Kelle S.959, vászon, olaj, 50 x 40 cm. JPM Modern Magyar Képtár, ltsz.:59.51

¹⁶ Kelle Sándor a hatvanas években többször is adott munkákat, majd az utolsó nagyobb műtárgy együtttest 1991-ben. Lásd KS levele Romváry Ferenchez. 1991. október 13. „Gádor Emilnek egyidejűleg írtam, hogy személyi adatait küldje meg Neked. KS” áll ceruzával a *Közérdekű kötelezettségvállalás* cím fölött. (Merthogy Gádor is adott munkákat.) Az okmányban rendelkezik Kelle arról, hogy a 7 újabb képet a már múzeumi gyűjteményben lévőkkel egyben kívánja tartatni, illetve hogy ezeket a múzeum kiállításokra bocsássa rendelkezésre.

Múzeumok tervei, melyek - az Uitz Múzeum Modern Magyar Képtárrá való teljes átalakulásával - a nyolcvanas évekre a pécsi belváros "múzeum utcáját" hozták létre.

Sokat és szépen írt Kelle Sándor. Így is beszélt. Hagyatékában tucatjával vannak a jegyzet és vázlatkönyvek, amelyekben találó krockok, hallatlanul friss színvázlatok mellett gyöngybetűkkel rótt feljegyzések vannak a művészet jellemző, feltétlenül korfestő eseményeiről. „Nekem is gyűlnek a feljegyzéseim egyre vastagabban, illik hát rendeznem őket. *Megyei kiállítás, 1955.* Ha megkérdem a parasztembert a termés irányában, soha nem mondja ki a dicsérő szót, hanem csak úgy kerülgeti, valahogy így: - nem mondom, hogy ilyen vagy olyan, hanem hát azt, hogy csak na... Voltak sokan, akik így vélekedtek a mi anyagunkról is, (főként, akik nem jutottak be). Én azt hiszem, a tárgyilagos bírálónak meg kell jegyeznie azt, hogy komoly a fejlődés az előző óta, és pedig a figurális ábrázolásban (ami mindig fogyatékos terület volt), és az igényes festői megjelenítésben. Kevesebb a dilettáns és a kapkodás. De hát haladjunk azért csak lépésben. A zsűri még a január 29-i plenáris ülés határozataképpen 11 fős bizottságot hozott létre. Ez kiegészül a pestiekkel, a Szövetség és a Lektorátus küldötteivel. Sajnos nem jelentek meg, így nélkülük döntöttünk. Itt megjegyzem, hogy rá két napra lejött Miháltz Pál és Pataki Lászlóné, s ők felülbírálták a munkánkat, azt lényegében jóváhagyták, de Platthy, Lantos és Nikelszkynek még a bennmaradt kevés dolgát is kitétték. No, ezek után hallható volt olyan hang, hogy nem kellene nekünk ide a pestiek, csináljuk csak magunk...!”¹⁷

Igen érdekes, ahogy Kelle a kis feljegyzésekben rögzíti a majdani pécsi állandó művészeti gyűjtemény létrejöttének legelső, kezdeti lépéseit. Ceruzával lejegyezve áll vázlatkönyvében: „A mai gyűlésen Martyn Feri beszámolt arról, hogy tárgyalásokat folytatott Bényi kartárral a Szépművészeti Múzeumból. A most feltárássra kerülő Káptalan u. 2. földszintjére, három terembe kerülne a Szépművészeti Múzeum képanyaga állandó letétként. Végre! Lesz pécsi állandó képtár? Itt kezdődik Pécs képzőművészeti kultúrája! Martyn Feri mondja, hogy a jövőben a Káptalan u. 2. udvarában építenek a képtárnak állandó helyiséget, s abban a kért képanyag teljes egészében elhelyezhető lenne. Kérdés, amelyet el kell dönteni: a pécsi képzőművészet itteni szereplése.”

A műteremben élénk, szakadatlan munka folyik. Kelle olvas, értékeli, mérlegel, töpreng. Önismereti alapon egyre világosabb lesz a számára, hogy a színek finom megkülönböztetésében, sajtáságos ízű keverésében tükröztetheti leginkább személyiségének lírát indulatossággal elegyítő mivoltát. Helyzetfelismerő és taktikai érzékének, a tanári pályától megkövetelhető előrelátásnak, a tervezés készségének és az érvelés világosságának követelményeit pedig a szerkezet irányában tanúsított érdeklődésével szolgálta. Így tett kortársainak többsége is Simon Bélától a fiatalabb Lantos Ferencig. Martyn Ferenc közelsége, tájékozottsága és intellektuális igényessége feltétlenül hatékony irányjelzőként szolgált a Hatok csoport tagjai, Kelle Sándor számára is. „A látványfestészetnek vége. A nagybányaiak még úgy festettek, hogy a modellel együtt kivonultak a szérűskertbe. Ez csak egy korszaka volt a festészetnek. Ma a tájkompozíciók is a műteremben készülnek... Hát én se lefesteni akarom a természetet. A panoráma szerepét átvette a fényképezés, a színes dia, a film...”¹⁸

Tüskés Tibor, az 1985-ös kaposvári kiállítás megnyitóján mondta: „Szerencsés a művész, aki ... a művészet legmaibb válságát idegeiben érzékelve, az átmenetiség jeleit ismerve tekintetét az állócsillagokra függeszti. A teremtés, az alkotás, a szellem és a szépség értelmében és értékében

¹⁷ Kelle Sándor 1955-ös vázlatkönyve. A család tulajdona

¹⁸ Tüskés im. 49.

hisz.” Az író Kelle életművének két jellemző vonását, etikai tisztaságát és a művekben testet öltő öröm kifejezését részletezte és bizonyította megnyitó beszédében.¹⁹

Kelle Sándor számos kiállításának szakmai bevezetőiben és hírlapi cikkekben szinte egybehangzóan jelzi Sarkadiné Hárs Éva, Heitler László, Husz Mária vagy Pandur József²⁰, hogy képépítő munkásságának alapja a hangulati egységben megjelenített formai ritmus és a szín. Ívelő, szögletes, hullámzó alakzataival ezeket teszi meggyőzőbbé és élvezetesebbé. A számos érdekes keverésváltozatban és párosításban érvényesülő szín is mintha az európai képzőművészet akkori általános törekvéseit, a lírai absztrakció megoldásait sejtetnék.

Úgy tetszik, hogy a poétikusan csiszolt és esztétikus dekorativitásra kihegyezett kifejezőmód nagy intenzitásával, lendületességével, a csaknem elvont tájra és emberalakra összpontosításával feledtetné az élet élményeinek súlyos drámákkal terhelt személyes és közösségi periódusait. Mintha leplezné, vagy ellenpontok tömegével takarná azoknak a mondanivalóknak a sokaságát, amelyeket tapasztalatgyűjtésének nagy korszakában, fiatalságában élt meg. Gyermekéveinek kitörölhetetlen emléknymoi fiatalkori műveiben egyértelműen kirajzolták a természethez és az abban élő egyszerű emberhez kötő kapcsolatát, amire azután érett felnőtt korának kevésbé harmonikus tapasztalatai társultak. A művészi egyéniséget az 1942-es kézjegyek alapján is már összetéveszthetetlennek találja Husz Mária.²¹ Egy halott katona, egy földig pusztított otthon, csonkig leégett fa motívumai mellett a rá sokszor jellemző módon a költészetet is igénybe veszi, drámai töltetű munkáiban olykor Radnóti egy-egy sora segíti „megemelni” a téma pusztán vizuális minőségét. Említettük, a II. világháborúban az orosz fronton életveszélyes sebesülést szerzett. Szakaszával oldaltűzbe keveredett 1942 augusztusában. A derekán lévő két géppisztolytár az őt ért lövések hatására felrobbant. Sebesülését követően hét hasműtét várt rá különböző hadikórházakban. A Don-kanyarban 1942-ben tanúsított helytállásáért *Signum Laudis* érdemérmét kapott. A háború borzalmi és a fronton szerzett élmények egy életre mély nyomot hagytak benne - ezeket *A történelem madárijesztőben* című négyrészes festménysorozatával örökítette meg, amely ma a budapesti Hadtörténeti Intézet és Múzeum tulajdonát képezi.

A háborúba keveredett kisember megaláztatásának forгатókönyveit az ötvenes-hatvanas évek Magyarországon mesterien kidolgozták. A világháborús sebesüléssel hazatérő, sokáig élet és halál között hanykolódó fiatalember, később értékes katonai kitüntetéssel méltatott hős magasztos históriája, majd később a kitüntetésnek a megvetés terhévé váló metamorfózisa nem véletlenül torkolltak egy sajátságos felejtés-stratégiába. Rendszeresen jelentkeznie kellett a rendőrségen, megfigyelése évekig tartó nyugtalanságot, félelmet jelentett. Sokatmondó jelzés, hogy milyen késői is a Kelle Sándor 71 éves korában, 1984-ben festett *Történelem Madárijesztőben* című ciklusa! Az élet teljességét meghatározó emlék és a sajátságos predesztinációt jelentő „sorstalanság” kifejezése az esemény bekövetkezése után erős allegorikus stilizálással és 42 év elteltével bukkan fel. Az *1938-Béke, 1941-Támadás, 1943-Fagyhalál*, illetve *Epilógus* német egyenruhába öltöztetett, megtépázott és groteszk madárijesztő-alakja elképzelhető, hogy adhatott volna korábban is tematikus ösztönzést művészi megnyilatkozásai számára? A történelmi szituációra tekintettel alig hihető, noha az invenció, a tehetség hozzá, az indulat nyilvánvalóan jól karbantartva él az idősödő mesterben. Csakhogy igen kockázatos lett

¹⁹ Elhangzott 1985.február 8-án, Kaposvárott (JPM Képzőművészeti és Iparművészeti Osztály Adattára)

²⁰ Sarkadiné Hárs Éva, *Kiállítási bevezető* a Dunántúl című kiállítás katalógusában. Pécs, 1963, Heitler László az 1985-ös kaposvári, Somogyi Képtárban rendezett tárlatról, Husz Mária, *Kamaramuzsika olajfestékre*. In: Dunántúli Napló, 1984. május 19.

²¹ Husz Mária, *Kamaramuzsika olajfestékre. Kelle Sándor gyűjteményes tárlata a Pécsi Galériában*. In: Dunántúli Napló, 1984. május 19.

volna mindezt formába önteni. A szocializmus reprezentációjára a modern művészet alkalmatlannak mutatkozott. Ehhez a valóság és igazság sokkal árnyaltabb kifejezési, megértési, befogadási és tűrés/támogatási rendszerére lett volna szükség a felszabadulás utáni első három évtizedben. És mert ezek a feltételek a „szabadság” akkori közegében nem adták meg, e tétel tehát, mint lehetőség, a művész eredendő szociális és erkölcsi felelősséggel töltött expresszivitását áthangolni kényszerítette. A látványból kiinduló, de a látványt a valóság természetes őállapotai felé visszakövető, strukturáló, elvont módszerek mintegy ösztönös menekülést is kínáltak. A tévedésekkel, erkölcsi vétségekkel és politikai bűnökkel igen könnyen terhelhető embernek a felülemelkedéshez segítségre van szüksége. Nem vált az idő áldozatává, alkalmazkodóképessége nem írta felül erkölcsi eszményeit, de a formai leplezések és akaratlan elszólások olyan káprázatos elegyét hozta létre ezenközben műtermében, ami általános érvénnyel tükrözi az érett férfikor viszonyai között megtalált egyik magyar művészi *modus vivendi*.

Szinte észrevétlenül, és anélkül, hogy bármilyen tekintetben is zavart keltene, de kimunkálta a nagy személyes hitellel, emberi odaadással alátámasztott előadásmód részleteit, amely részleteket monumentalizálva akár egy kulturális grafitbomba hatását kelthették volna. Helyzet-, és veszélyeket felismerő képességének biztonságára utal, hogy megtalálta a pontot, ahol megálljt kellett mondania magának. Ott, ahol az előadásban a lépték és a formák széttörésének módszere, a robbanékony érzékiség és az általa érvényesített szín intenzitás egyértelműen az „ellenség” táborába sodorták volna.

Érdekes és jellemző emberi-művészi egymásra találás észlelhető a Kelle Sándor, Zlatko Prica élettörténetek metsződésében. Egyszerre természetes és ugyanakkor nagyszerű, ahogy a pécsi-zágrábi művészek találkoztak. Kelle, a tehetsége szerint nagyra hivatott művész, aki a köznap cselekvés és viselkedés kényszereinek szabályozó erejét több ok miatt sem lépheti át, feltétlenül drámai alapélményként éli meg a kiemelkedésre való képtelenség tényét. Körülnéz. A Nyugat egyelőre érzékeny, előítéletekkel, megbélyegzéssel és eszmei természetű félreértésekkel fertőzött terep. A művészet és kultúra vidékein is kockázattal jár a határátlépés, főleg akkor, ha ez valóságos földrajzi elmozdulással nem kíván párosulni. A szabadságdeficit kínzó jelenléte kétségtelenül oldható valamelyest a tanulással, a tájékozódással, az intellektuális készségek karbantartásával. Kelle vázlatkönyveinek betétjei szerint jegyzeteli a modern művészettel foglalkozó könyveket, olvassa a lapokat, figyel mindenre, esetenként beszél élményeiről, kérdéseiről. Gyakorlati, alkotó cselekvéssel már sokkal nehezebben fejezhető ki a külső és a belső valóság tényleges állapota. Az 1953-as esztendő szénrajzai például a tökéletes hangolású mohácsi képek (*A mohácsi parkból 1939, Aratók 1949 pl.*) után bekövetkező benuátlásról szólnak. Ne felejtjük el, Martyn absztrakciója és annak hatása is problematikusá válik az ötvenes évek elején. Miközben Kelle életveszélyes sebesüléséből felépülni próbál, Martyn *A fasizmus szörnyetegei* című rajzsorozatát készítette. Művészi életét és absztrakt fogalmazású grafikáinak, festményeinek stílusát Martyn az 1950-1960-as évek dogmatikus kultúrpolitikája idején is megőrizte, de ilyen képeivel 1969-ig nem lépett a nyilvánosság elé. Jönnek: ritkábban a figurális szürrealizmus egyes ábrái, és a sejtelmes-poétikus festői realizmus dokumentumai. Az absztrakció félreáll. A mutánsok kora ez, egy ravasz, olykor művészetén kívüli eszközökkel hangolt eklekticizmusé. Kelle tájékozódik.

A hatvanas évek közepétől már hivatalosan is valamelyest szabadsága van a *déli szélnek*. Jugoszlávia a Nyugat felé nyitott, de már felénk sem teljesen zárt kiterjedés, ahol a modernizmus változásaiban, követésében nincsenek olyan folytonossági hiányok, mint nálunk. Kelle Sándor is elutazhat. Meglátogathatja Bosznia-Hercegovina legendás bosnyákok–horvátok–szerbek lakta településeit, mint Mosztár. Bejárhatja a dalmát fővárost, Dubrovnikot. Képek, rajzok, feljegyzések sokasága születik itt szinte pontosan idézve és

adózva a déli szomszédnépek káprázatosan színes, a mediterrán Európa páratlanul elegyes kulturális valóságának. A *híd felé Mosztárban* (1964), *A híd* (1964), de a régebbi „parasztsors” képek megújult változatai, mint az *Aratás* (1964) is jelzik, hogy érkezett a benne hosszú időn át rejtőző robbanékony, a dekoratív forma által majdhogynem szétvetett képek ideájának tényleges felépítésére az idő. A Dubrovnikban fogant munkák pedig még a Fauves dekoratív-derűs festésmódjának újraértékelését is érzékeltetik. A formák robbanásállapotban vannak ezeken a képeken, mégis monumentális biztonság árad belőlük, és itt mintha a hangolásban mindaddig érzékeltetett finomságokkal sem törődne. Nagy összefogott tablók ígéretei – szinte a miniatúra formátumaiban. Tapasztalatból tudjuk: a szerb és horvát, szlovén művésztelepek az aktuális törekvéseknek már a hatvanas évek elején otthont adtak. A nemzetközi művészet figyelemre méltó szereplői a jugoszláv művésztelepeken, kiállításokon ott vannak, találkozni lehet velük. Viszonylag könnyebb volt Zágrábba, vagy Ljubljánába menni, mint Bécsbe, vagy Párizsba. Egy mély lélegzetvétel lehetősége villan fel Kelle számára, amikor felfedezi, hogy Pécsen született az a Zlatko Prica, aki akkor már Európa szerte ismert *jugoszláv* képzőművész volt. Kinyomozta az előjáróságon a születési adatokat, találkozott, majd levelezésbe kezdett a mesterrel.²² Szerbül és horvátul még Mohácson kezdett tanulni, ahol a szerb templom pópája irányította. Az 1964-es tanulmányút feltétele volt az is, hogy „szerbhorvátból” nyelvvizsgát kellett tennie.

A modern horvát művészet egyéni stílusú, nagy kultúrájú alakja Zlatko Prica, aki már az '50-es évek elejétől kezdve fenntartásokat fogalmazott meg műveiben az *új korszak* hasznossági elveivel és kötelezően normává tett kollektív optimizmusával szemben. Nem véletlenül hívta fel magára Kelle Sándor figyelmét. Mert közvetlen közelségünkben tekintélyelvű megerősítést adhatott ugyanezen megérzéseknek. Prica a maga művészetében a grafikai és festői megoldások integratív egységét hozta létre, a mediterrán világ alapértékeinek, humanizmusának és természetközelségének olykor mitologikus ábráit. Ezt a megfogalmazást Kelle 1980 utáni művészi szándékaira és ekkori munkáinak jó részére ugyancsak vonatkoztathatnánk. Kelle ugyanazt vallotta, amit Prica is. A reneszánsz festőkhöz hasonlóan tudni vélték, hogy a szépség az arányokban rejlik, illetve, hogy a világ minden jelenségében ott rejtőzik a teremtésben garantált tiszta belső szerkezet. Aminek érzékeltetésére és elfogadtatására hivatott formát és kifejezési eszközöket kell találni. A Pécsen született horvát festő 1969-től gyakran járt vissza gyermekkorai színhelyére, szoros kapcsolatot alakított ki a város értelmiségével, kiállítási intézményeivel. Kelle Sándor odaadón bábáskodott a kapcsolatok fenntartásában és része volt abban, hogy Prica 1989-ben, majd 1991-ben reprezentatív műgyűjteményt ajándékozott Pécsnek.

Ami Kelle alapvetően realista indíttatású művészetében esztétikai és etikai normákhoz kapcsolódó gyakorlati döntés volt, az az absztrakcióval függ össze. Az *absztrakció* Párizshoz kötődik annak ellenére is, hogy már első kísérletei sem tartották tiszteletben az országhatárokat. És amikor erről beszélünk, észre kell vennünk, hogy a kiállításon is bemutatott Kelle művek milyen érzékeny közelségbe kerültek az idézett gondolatokkal. Az avantgárd elvont princípiumait a harmincas évek elejétől a nagy erejűvé vált klasszicizálódási

²² Zlatko Prica 75. születésnapján, 1991-ben rendezett pécsi kiállítását Kelle Sándor nyitotta meg. Beszédében felemlíti találkozásuk történetét, kapcsolatuk legfőbb motívumait. Zlatko Prica 1916. június 26-án született Pécsen. A Ferencesek utcája 22. számú ház falán emléktábla jelzi ezt. Prica édesanyja, Keöchler Ágnes osztrák, édesapja, Prica Dezső kereskedősegéd félig horvát, félig szerb származású volt, de kítűnően beszélt magyarul is. Az első világháború, majd Baranya szerb megszállása nehéz helyzetbe sodorta a helyi szerb kisebbséget, melynek hatására a Prica család 1922-ben Zágrábba költözött. Prica a Zágrábi Művészeti Akadémián 1941-ben szerzett diplomát. A világháború után Párizsba, Indiába, Brazíliába tett tanulmányutakat, amelyek nagy hatással voltak művészetére. Ugyanabban az évben halt meg, mint Kelle Sándor, 2003-ban.

hullámban megsokszorozva és gazdagabbá érlelve integrálták a művészek. Az elvont vizuális rendszerek, magukban való és spontán formáltságú mustrák széleskörű elterjedése nem magyarázható csupán a szokatlan jelenségeknek kijáró figyelemmel, előítéletekkel vagy az azokat értelmező kedvező-kedvezőtlen információkkal, amelyek a nemzetközi művészeti kiadványokban, a rádióban, televízióban jelentek meg. A Prica életmű hazai fogadtatásának élménye minden bizonnyal felszabadító jelentőségű volt Kelle Sándor számára, mert olyan megoldásokat is engedélyez magának, amilyenekre korábban nincs példa. Az *Árvíz* (1992) zabolátlan festék ömlenyei, a *dripping painting*, vagy éppen a teljességgel más irányban tevékenykedő, de érintkezési felületeket kínáló Csorba Simon László „firkautjainak” felületeket bejáró kalandjára emlékeztetnek. Kelle megérkezik oda, ahol mindig is lennie kellett volna, a lírai absztrakció sodrában tevékenysége összeér mindazokéval, akik ezidőtájt ugyancsak esküdtek az *action gratuite*, vagy a *heftige Malerei* pszichogramjainak irodalmias megoldásokat sikerrel kerülő stratégiájára.²³ Kelle festésmódja különbözött az idézett irányok és mesterek gyakorlatától, amennyiben az ő festészete lazán kezelt felületeket jelent, de rögzített, vagy inkább megdermedt áramlásra utaló jelekkel, amik az átalakulásra való készületlenségről vallanak. Nincs jel, festői gesztus, ami leíró értelmet sugallna az *Árvízben*. Az ilyen képből nem lehet helye iróniának sem, erotikus fantázia-elemeknek, vagy a drámát kötött formában felidéző-mesélő képzelőerőnek. Mindezek után Kelle késői képei az alapos eszköz-kezelés következtében, a finoman megkülönböztetett nüanszokkal, néha nagyon is türelmetlenül, de arról árulkodnak, hogy a festőt ugyan a transzállapot lehetősége megkísérettette. De "kijött" belőle, és esze ágában sem volt kérkedni avval, hogy a megrázkódtatás emlékei csorbítatlanul "közölhetők" a festményen. A *Bányatáj* (1982) topográfiai aktualitása mellett is az indulat robbanékony gesztusai és az „ész szemének” uralma alatt formálódott. A felület balladai hangulatú vörös–fekete együttesére komponált (disz)harmóniájában ott rejtőznek a geometria kezdetleges alapformái. Kelle természeti és tárgyi világa a nyolcvanas évektől valamiféle mély, fluoreszcens folyadékközegben látszik elmerülni, atmoszférájának kedvelt-jellemző színei: tömör szaturációjú zöldek, kékek, bíborok. Olykor ezek sokszorososan kevert, esetenként kilágyított futamai persze, és a fekete-fehér kombinációja biztosították az izgalmát.

A mozgásérzet például, - amit a késői képekből sugárzó kéznyomok és színdinamikai komplexitás idéznek elő - tulajdonképpen meghatározzák a képek léptékét. Ő azonban nem biztosította a monumentális kapacitások teljes és a lépték megválasztásával is alátámasztott ilyen típusú érvényesítését. Soha nem lépte át a képi megjelenítés tényleges emberi méretekhez igazodó határait. A képeknek adottságaik szerint biztosan lett volna ilyen igényük, és Kelle sikerképességét nagy mértékben fokozták volna ezek a megoldások. Neki nem volt szüksége ezekre a transzformációkra, és talán már arra a sikerre sem, amit a

²³ A *drip painting* (fröcskölt festészet) az absztrakt művészet egyik kifejezési technikája, amikor a festékanyagot csöpögtetik vagy fröcskölve juttatják a vászon (vagy más hordozó) felületre. Ezt a festésmódot a véletlenek (*action gratuite*) artistikus kapacitását vizsgáló dada-művészek találták meg, Francis Picabia, André Masson, Max Ernst. A századközepén Janet Sobel, vagy Jackson Pollock voltak az irány híresebb mesterei. Lásd: Emmerling, Leonhard (2003), *Jackson Pollock, 1912-1956*. 63. A *Heftige Malerei* (heves festésmód) a német újexpresszionizmus uralkodó kifejezésmódja, amely a Neue Wilde (Új Vadak) tevékenységére jellemző. Emlékeztetes mesterek: Bernd Koberling, Luciano Castelli, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salomé, Bernd Zimmer, Elvira Bach, Anne Jud, Berthold Schepers, Rolf von Bergmann, A. R. Penck, Jiří Georg Dokoupil és sokan mások. Lásd: Florian Steininger, *Neue Wilde: Eine Entwicklung /A Progression*. Edition Sammlung Essl, 2004. Csorba Simon László „firkautakra” vonatkozóan lásd: Schenk Lea, *Firkaut*. Új Művészet, 1991. 10. 59., Schenk Lea, *Csorba Simon festőművész kiállításáról*. Művészet, 1991. 10., Schenk Lea, *Firkaut katalógus bevezetője*, 1991. Szentendre, Beke László, *Az ember titokzatos arca*. Kiállítási katalógus előszava. Orosz Kulturális Központ, Budapest, 1993, Aknai Tamás, *Csorba*. Magyar Képek Kiadó, Veszprém-Budapest, 2010.76.

művelettel bizonyosan kiváltott volna. Sokak számára túl egyszerűnek tetsző technikákat (festői kifejezést) használt. Nyers, előkészítetlen, alapozatlan kartonra, farostlemezre festett, a gesztusnak és a szüretlen, elsődleges festői és anyaghatásoknak feltétlenül eredeti közvetítője volt. Az irány, amelynek nyomába szegődött, - akárha bizarrnak tetszik is - a nyers és cselekményes akciófestészet közelében volt. Kompozíciói kevés színű, hol vékonyan, hol nagyon vastagon alkalmazott impasto festéssel létrehozott felületek, melyeken még a szürrealista automatizmus elveitől sem idegen inspirációt is érzékelünk. A késői képek világában azonban párosult mindez egy naiv, néha groteszk, akár "primitívnek" tetsző figurációval. A mód, ahogy az elvont természetképek a gesztus jóvoltából a figurativitással keverednek, az új avantgárd felszabadító és biztató beszűrődésének az emlékei. A nálánál fiatalabb nemzedékben az említettekkel kapcsolatban már nincs viszont annyi óvatosság, mint Kelle Sándorban volt, aki kulturálisan feltétlenül eltérő kötődésekkel kapcsolódott az absztrakcióhoz, mint azt a tanítványok tették.

Pollocknál kifejezetten erős világnézeti utalással járt a horizontális helyzetűvé tett képben való munkálkodás. Közepére kerülni egy most éppen kezünkben lévő, kialakuló és mozdulatainkban formálódó új világnak. Kelle is gyakorolta. Az asztalra fektetett képfelületen (ami lehetett vászon, de többnyire a durvább felével felfelé fordított farostlemez) festett, éspedig azért, hogy az oldószerrel bőségesen hígított pigment anyagok ne csorogjanak le, hanem foltszerűen terüljenek ki a felületen, amíg az alapozás fel nem szívja az oldószert, vagy az el nem párolog. Olykor persze éppen az adja az érdekességét a munkáinak, hogy rajtuk „ottfelejt” a festékanyag formálódásának rögtönzött alakzatait, az esetlegességeket, a mozgásba hozott matéria „tisza hangjaként.” Furcsa dolog ez. A kortársak munkáival összehasonlítva megengedhetetlen nyersesség következik ugyanis ez említett módszerből. A festészetről több helyen is szóba hozott elméletei között folyvást van helye a tervezés és rögtönzés, az improvizáció és tudatos kép-építés együttesen érvényesülő kettősségének, a fantázia kísértéseinek és a fegyelmezett módszer követelményének.

Az absztrakt festészet formanyelve (formaszótára) világszerte ismertté lett 1945 után, döntően azoknak a művészeknek a körében, akik a világégés, a terror, az embertelen és irracionális gyilkosságok után szellemi megváltást - megtisztulást vártak. Nem éréktelen ebből az okból felidézni azt sem, hogy a hidegháború és a *vasfüggöny* megjelenésének időszakában mint kellett tudomásul venni Kelet-Európa országaiban az absztrakció metafizikai indíttatású lényegkeresésének válságtermékként megbélyegzett, "tagadó és romboló karakterű" "kapitalista formalizmusát" és azt, hogy a modern megújulás iránt érdeklődő értelmiség milyen megalkuvások árán élhette csak e tájon a maga titkos, rejtetten is erős, de kényszerekkel szakaszossá tett életét. A Kelle művek általános elemzése során lepődünk meg azon, hogy a nagy és meghatározó tendenciáktól távoli térség izolált kulturális klímájában sem egészen abszurd felvetni az európai modern diskurzusba kapcsolódás esélyét. Még ha nem is volt realitása az értelmes szakmai kommunikációnak, még ha az érdekek új artikulációjában az újraolvasás, az ellenőrzés és az új alternatívák keresése bűnös vétkeknek számítottak is. A magyar művészek többsége nem kötelezte el magát a közhelyesen és nem is torzításoktól mentesen az *önelvű vizualitásnak* nevezett poétika mellett, hanem inkább a *művészet az emberért* legalább ennyire dogmatikus és a társadalmi praxissal szemben kiüresedő apologetikáját követték színes stíláris sokféleséggel. Vagy a posztimpresszionizmust, megbízható, így piackepés manírjaival.

1948 után kissé utópikus törekvés lett volna létrehozni egy előzmények nélkül való, modern „ellenállási formanyelvet”. De amikor már lehetett távolságot tartani a szocializmus dogmatikus és leegyszerűsítő ember-képétől éppúgy, mint a fasizmus korlátolt

kultúrpolitikájától, a táj és figuratívítás lépésről lépésre közelített a szabad formálású absztrakció felé. Kelle érzékeny személyisége és szervült látáskonvenciói azonban nem engedték, hogy felhagyjon a természettel és emberi formával. „Földobott kő”, expresszív, drámai erejű realista maradt, akinek munkái mintegy késői kiindulópontként is kínálkozhattak a kísérletező törekvések számára.

Tudott azonban zártabb, olykor melankolikus lenni. Palettájának színeit Mohács, Pécs, majd Dalmácia ragyogása és a paradús tengeri levegő gyöngyházás árnyalatai éppúgy meghatározták, mint a baranyai dombok, kis falvak rendje, grafikus rajzolata. Miközben előadásmódja az *École de Paris*, közelebbről Bernard Buffet festés, vagy éppen Hans Hartung rajzmodorára is emlékeztetett. És vannak szép számmal művei, melyekben az “informel” anyag mágiájának általános csapásait is figyelembe vette. Erről azonban a „világ” nemigen vett tudomást. Amikor meg már „szabad volt” észrevenni, Kelle Sándor hetven éves volt. Így a *Baranya ünnepi színekben* (1983), a *Havihegy alatt* (1993) vagy a számos szigligeti öbölről, a Badacsonyról festett kép már tematikai újszerűséget nem jelentett. A képek méretei, az életmű stílusán igen egységes mivolta és az alkotó visszahúzódsra hajlamos személyisége érdeklődést széleskörűen már nem keltettek a robbanásszerűen megváltozó művészeti közéletben.

Nem egy munkájának közelében érezzük azonban még ma is, hogy milyen határtalan erő, robbanékonyság van lefajtvva benne, és, hogy mennyire közel volt ahhoz, hogy létrehozza a ténylegesen indokolható kapcsolatot az absztrakt expresszionizmus egyetemes áramaival. Szellemileg, képzeletében és a rejtett jelzések olvastán mondhatjuk, hogy sokkal jobban készen állt erre, mint akaratával és drámai konfliktusokat rejtegető, leplező személyiségével. De mondhatta azért a tőle ötszáz kilométerre, Velencében dolgozó Emilio Vedovával, hogy “műveimet a bennük lévő szerkezet hozza létre. Ezek a struktúrák az én tudatomnak a struktúrái...”²⁴

A képi sémák általában a legalapvetőbb emberi és fizikai tapasztalatok univerzalitására épülnek. Megmutatkozásukban mindig felfedezhetők azonban különbségek, feszültségek, távolságok tematika és frazeológia között. A speciális képi tapasztalat ezért igen gyakran felülírja a művészettörténeti normát, ami az egyetemesség és könnyű közvetíthetőség reményét közvetíti. És éppen az olyan alkotók, mint Kelle Sándor és az ő festészete teszi észrevehetővé, hogy az előadott feszültségben, stílus távolságban az éppen aktuális történeti időszak kifejezésének mennyi norma szerint időszerű eleme van leplezve, mennyi visszalépés, taktikai megfontolásból vállalt lassúság válhat poétikai tényezővé a műalkotásban, ami nem a kulturális centrum közelében jön létre.

A tájról és emberről szóló vallomásos karakter elidegeníthetetlen mozzanata a Kelle életműnek, amely soha nem egyszerűsödik le kizárólagos esztétikai örömforrássá. A festés maga, valamiféle kaland, amibe az is benne foglaltatik, hogy számos kockázata van. Eltökélten szándékozott kapcsolatban maradni az emberi létezés alapkérdéseivel.

„Életünk ritmusa a természet, az ember és a társadalom mozgásrendjébe ágyazódik: a tavasz – nyár– ősztél, a társkeresés és a munka törvényében létezőnk. Benne érzem magam ebben a világban. Az együttélésből gondolatok, érzelmek születnek. Keresem az állandót és változót: a festőileg kifejezhető. Bár az Alföldről jöttem, mégis a Dunántúl tart fogva: dombjaiba vésett barázdáiból tüzes bor terem, a fák ízes gyümölcseivel kínálnak, házaiban életrevaló ember és elhatározás születik. Vize pihentet, játékosá tesz. Mozdás és nyugalom, intim és

²⁴ Haftmann, Werner, *Emilio Vedova. Blätter aus dem Tagebuch*. Prestel-Verlag, München 1960. 77.

monumentális váltja itt egymást, összeszövődik az ember és a táj. Már maga a dunántúli valóság gazdag alakításra készlet. Ösztönzést nyújt ahhoz, hogy kifejezni kívánjam a természet és az ember ősi együttélését, együtt-gazdagodását és az ebből származó gondolatokat. De mindenkor a festő nyelvén: színnel, formával, ritmussal.”²⁵

Annak a kifejezésére azonban nem voltak például eszközei, hogy jelenéne – ha drasztikumát nem is - kifinomult kegyetlenségét és/vagy abszurditásait érzékeltesse. Pedig felhatalmazása lett volna rá. Mert közben háborús hős, sebesült katona, aki rendelkezik az egyik legértékesebb világháborús hadi kitüntetéssel, a *Signum Laudissal*. E tény említése ugyancsak napjainkban tekinthető csak a reális valóság és történelemszemlélet egyik értékelhető mozzanatának. Kelle Sándor életében mindennek csupán szubjektív jelentősége lehetett. Személyének szakmai pozicionálásában az evvel esetleg kapcsolatos témabővülések, vagy a tény puszta emlegetése kifejezetten kedvezőtlen lett volna az ötvenes-hatvanas években. A Hadtörténeti Intézet és Múzeumban lévő képek önnönmaga oroszországi frontélményeit, következményeit idézik ugyan fel, de rajtuk a nyers drámai ízek megszelídülnek, a megsemmisülés közelségét, élményét Kelle Sándor életművében egyébként nehéz felfedezni. Sokkal inkább az ideális felé közelítés futamait, a könnyűvé váló, ellentmondásaitól és konfliktusaitól megszabadított világegyetem reprezentációjának emelkedett kísérletét. Az idill azonban csak kísérti. Megjelenni nem képes Kelle piktúrájában. Hiába nevezi 1973-as festményén a látványt a *Duna nyugalmának*.

Találunk arra is példát művei között, hogy nem hagyták érintetlenül a nappalok és éjszakák vizionárius képei (*Éjszaka*, 1983), a valóság és az álom komplementer teljessége. Ezekben a képekben nagy erővel vonzották a formák széttörésére irányuló impulzusok. De nem volt benne nyoma annak az undornak, amit a vele párhuzamos európai törekvésekben a tisztán esztétikai értékű műtárgy-teremtéssel szemben érzékeltettek. Amit a perfekcióval, a sokszorosan kompromittált „jó ízléssel” és a műbarátok önkielégítő birtoklásvágyával szemben erőteljes kritikai akcentusokat is igénybe véve voltak képesek megfogalmazni. Nincsenek a Kelle művekben szatirikus motívumok. Ecsetkezelésének alkalmi vadságából nem feltétlenül következik, hogy forma-robbanásai és izgalmas színekombinációi a destrukció teljes formátlanságához vezetnének. Munkái az absztrakció és objektivitás egyidejű érvényesítése jegyében jellegzetes középúton maradnak. A tárgyakat és a valóság viszonyait leképző módszerek között, az objektív összefüggéseket erőteljesebben jelzi korai műveiben. A hetven-nyolcvanas években a szabad forma és a kevésbé ellenőrzött futású gesztus válik inkább hangsúlyossá. (*Gyászban*, 1978, *Gyűrűfű emlékének*, 1988, *Fölperzselt föld*, 1992).

És szóba kell hoznunk, hogy az eltérő ízlés, neveltetés, kulturális igazodás okán mit nem kívánt alkalmazni Kelle azok közül az eszközök közül, amelyeket külföldön élő pályatársai befogadtak, kimunkáltak, és amely eszközök, fogások az önelvű vizualitás terjedése szempontjából lassan nélkülözhetetlenné váltak. Nem munkálta ki a maga számára a szürrealistáktól az automatikus írás spontaneitását, holott vázlatkönyveinek krokijai az erre való alkalmasságát kiemelkedően valószínűsítik. Amerre járt, mindenhová vitte magával kis jegyzetfüzeteit, melyekbe vázlatokat („skiccákat”) készített, melyek később egy-egy nagyobb méretű képének kiindulását jelentették. Ahogy Kelle Sándor a maga ars poeticájában megjegyezte: „Természetesen, a városban élő emberekkel közösséget vállalva együtt örülök mindennek, amit a kultúra és a technika nyújtani képes. De érzem az urbanizáció veszélyeit is.

²⁵ Tüskés im. 50. Sajnos a riportban pontatlan az idézet. Hiányzik belőle a „házaiban” szó. Vö. Kelle Sándor műveiből rendezett kamarakiállítás meghívójának betétszövege. Jókai Művelődési Központ, Pápa, 1984. szeptember 16.

Éppen ezért festői világképemben keresem azt, ami rend, ami egyéni és kiegyensúlyozódásra alkalmas. Ami többletet jelent. Lehet az egy karakteres városkép, vagy a vizek élete és dombok játéka. Az előbbi nyugtat, az utóbbi képzeletet mozgat. A növényvilág gondozást kíván, de táplál is, a házakban pedig életre való gondolat és ember születik. Képeimben a természeti tárgyak a fenti gondolatokat hordozzák...”²⁶

Nem mondja ki senki, de képeinek sokasága teszi láthatóvá: aszkézise egyenesen vezethet a geometrikus, szerkezetelvű absztrakció közelébe. A látható valóság referenciái mindvégig megmaradnak a munkáin, a formai és színbeli allúziók étellel töltik meg tájképeit és csendéleteit. A sematikus szerkezet iránti érzékenység jellemző rá, éppúgy, mint a kortárs városi élet látványos jelenetei és tárgyai, erőteljes ritmusai és átható reklámszínei iránti fogékonysága. Az adott korszakra, annak érzéki és élményvilágára tapadó „változó tapasztalati fókusz” jellemzően a művész privilégiuma. Ez teszi lehetővé, hogy a testesültségnek sokkal több önkényesen kezelt összetevőjét itt a szabadság emberi lehetőségeként fogadjuk el, mint a tudományok vagy a praktikus célokat betöltő gondolkodói teljesítmények területén. Annak ellenére is akár, hogy a korszak, amelyben életműve létrejött, magáról szívesen állította, hogy az emberiség történelmi sorsának alapvetően pozitív változásait, konfliktusainak megszüntetését képes lesz végrehajtani. Mintha nem hitt volna ebben igazán. Az ellentmondásoktól mentesítés voluntarista áramlatait igyekezett kicselezni.

Nyers gesztusai, borzolt felületei, erős kontraszthatásban egymáshoz kapcsolódó festékpásztái jelzik, hogy a közvetlen érzelmközvetítés pszichogramokra emlékeztető hatása nem volt idegen a számára. Feljegyzéseiből látjuk, hogy milyen mértékű tudatossággal, milyen odaadó és személyes emlékekre épülő érzelmvilággal, vitalitással és akaraterővel valósította meg a szándékait. Hallgatott az eszére, az akarata irányított, de figyelt az ösztöneire, a szívére is. Kelle Sándor esetében egészen izgalmas felismerni, hogy az önmaga számára megjelölt feladat jelentésrétegei a képzőművészeti élet akkor világszerte elismertnek tekintett tendenciáikhoz miképpen illeszkednek. Vagyis, ahogy a figurativitással vegyülő absztrakt expresszionizmus art brutben, a CoBrA örökségében oldott elemeiből szemelgetve szakítani tud a szocreál posztimpreszionizmus olykor negédes tónusával, és Nagybánya mindenképpen elismert öröksége ellenére is a plein air kísértéseivel. De azt is, hogy a „saját kérdések” megfogalmazásában az egyéni és nemzeti hagyomány milyen kényszerítő erővel rendelkezik. Hogy egyéni ízekkel teli absztrakciójában alkalmazott fogalmi, nyelvi, felületi-festői formáival kapcsolatban mégsem jöhetett szóba ezek kizárólagossága. Annak ellenére sem, hogy látjuk: olvasmányában, feljegyzéseiben, kicédulázott kézikönyveiben a határátlépésekre szóló buzdítást folyvást mérlegelte. Rájött arra, hogy a festői tapasztalat fogalmilag előre megformált, ezért nincsenek olyan tiszta (lét)tapasztalatok, amelyek a nyelv elől elzárnák az utat.

Ellenkezőleg: a nyelven kívül, a nyelv előtt nincs semmi, ezért ha valami eredendőt keresünk, mindig csak újabb és újabb festői jelekhez fogunk visszatérni, amik között az egyik jel egy másikra utal. Ahol tehát a tér ambivalenciája megjelenik, ott az evvel összefüggő gondolatok előzetes, történelmi rendben előálló tömörítési kísérleteivel is számolni kell. Közvetlenül kimondja azt is, hogy nincs szűz tapasztalat, semmi, amit lefestünk, nem lehet szűz: a művészettörténet – ami a legáltalánosabban nyelvként adott – minden mondatunkra, gondolatunkra kiterjeszti hatalmát. Ezek gyakran reflektálatlan és észrevétlen előfeltevésekként vannak jelen. Ez azonban nem véletlenszerűen, vagyis nem a tudatosság, a

²⁶ Kelle Sándor. *Válogatott művek*. 1993. (katalógus) Pécsi Kisgaléria, március 8-április 4.

kritikai éberség vagy a figyelem hiánya miatt van így, hanem a korhoz, annak teréhez kötött megértés és megnyilatkozás alapfeltételét alkotva.²⁷

Gimnáziumi illetve főiskolai tanári munkája mellett évtizedeken át nyári művésztelepeket szervezett és vezetett Bázakerettyén, Kőszegen. A baksai alkotótábor életre hívása az ő nevéhez köthető. A művésztelepek vezetése mellett több ízben volt résztvevője belföldi és külföldi alkotótáboroknak (Nagymaros, Tokaj; Paczków, Lengyelország). A nyugalmazott főiskolai tanár 1979 után is aktív maradt - alkotómunkájának folytatása mellett egyéni és csoportos kiállításokat rendezett, tevékenyen szervezte a pécsi és baranyai képzőművészeti életet, ahogy tudott, részt is vett benne. 1984-ben a Pécsi Galéria, 1985-ben a Somogyi Képtár Kaposváron, 1987-ben a barcsi Dráva Múzeum, 1989-ben a siklói Várgaléria, 1993-ban a Pécsi Kisgaléria rendezett gyűjteményes kiállítást munkáiból. Alkotásai az évek során külföldre is eljutottak: Németországban, Lengyelországban, Finnországban, Horvátországban és az egykori Jugoszláviában képviselte a modern magyar festészetet és a kortárs pécsi művészetet.

Életének utolsó évtizedeiben befejezésre váró munkáit, jegyzeteit, írásait, a róla megjelent publikációkat, egy szóval a 90 éven át ívelő életpálya dokumentumait rendszerezte. Pécsett halt meg, 2003. november 22-én. Síremléke a pécsi Köztemetőben van.

A legfontosabb irodalom:

Tüskés Tibor, *Múteremben*, 1978. Jelenkor Kiadó

Heitler László, *Természet és érzés. Kelle Sándor kiállításáról, Művészet, 1984/12.*

Pécs-Baranyai Művészek Adattára I, 2000. CD-ROM.

Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, 2000. II. kötet, 335.

Pandur József, *In memoriam Kelle Sándor (1913-2003)* Pécsi Szemle, 2003./Tél, 136.

Pandur József, *Kelle Sándor festőművész emlékkiállítása.* Echo 2005. VIII./4-5. szám, 40.

Romváry Ferenc *Kelle Sándorról* írt szócikke, Pécs Lexikon, I. kötet, Pécs, 2010.381.

Dr. Romváry Ferenc, *Kelle Sándor nyolcvan éves.* In: Kelle Sándor. Válogatott művek. 1993. (katalógus) Pécsi Kisgaléria, március 8-április 4.

Romváry Ferenc, *Pillanatfelvétel 2005-ből.* In: Kortárs Művészet/Pécs. Alexandra Kiadó, 2005.

Katonalevelek, katonafotók. Dokumentumfilm, rendezte Téglásy Ferenc, 1981.

Kelle Sándor szakmai díjai:

-1948 Centenárium kiállítás, Pécs - II. díj

-1956 I. Pécs-Baranyai Országos Képzőművészeti Kiállítás
Janus Pannonius Emlékérem

- 1963 Baranya megyei művészeti díj I. fokozat

- 1969 Baranya megyei jubileumi pályázat művészeti díja

- 1972 Székely Bertalan-emlékérem

- 1973 Munka Érdemrend bronz fokozata

- 1983 Baranya Megyei Tanács Janus Pannonius művészeti díja

- 1993 Baranya Megyei Közgyűlés Művészeti Díja

- 1996 Pécs város Pro Civitate kitüntetése

²⁷ Kovács Sándor, *Mi a dekonstrukció és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla?* In: Helikon 1994/1-2.