

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Szunyogh László

A Kék lovas csapásán

Az expresszív szobrászat a 20. századi egyetemes és magyar
művészetben és továbbélése az ezredforduló után

DLA értekezés

Témavezető: Rétfalvi Sándor szobrászművész, egyetemi tanár

Teoretikus konzulens: Wehner Tibor művészettörténész

2009

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
I. Az expresszív szobrászat	10
I.1. Az expresszív szobrászat vonulata	10
I.2. Az expresszivitás alakváltozatai a 20. század előtti szobrászatban.....	15
I.3. Az expresszív szobrászat mesterei és műveik a 20. században.....	18
I.4. Az expresszív forma problémája, formatanok.....	23
I.5. A forma torzítása	32
I.6. Felszabdalt felületek, a gesztus.....	43
I.7. A szobrok színezése.....	52
I.8. Az expresszív kompozíció.....	58
I.9. A forma dallama	62
II. Az expresszivitás vonásai munkásságomban	67
II.1. Az ér(em)től az óceánig.....	67
II.2. Érmek hagyományos formában.....	71
II.3. Térbe nyíló érmek.....	76
II.4. Iskolák, mesterek, hatások (Korai szobrok)	82
II.5. A <i>Pár</i> -szobrok	84
II.5.1. <i>Pár I-V</i> . (1986-1995) és az <i>Asszony ifjúval (Nász)</i> (1995).....	85
II.5.2. <i>Salome-variációk</i> (2005) és <i>Salome-átiratok</i> (2006)	90
II.6. <i>Magvető</i>	93
II.7. <i>Mellékdal (Vonatablak tájjal)</i>	96
Összegzés	101
Köszönetnyilvánítás	104
Irodalomjegyzék.....	105
Képmelléklet	113
Szakmai önéletrajz	123

Bevezetés

Bár általánosan használjuk az *expresszív* kifejezést, igen nehéz *pontosan* meghatározni a kifejezés tartalmát. A lexikonok által kínált meghatározásokkal hasonló eredményre jutunk. Az *Esztétikai kislexikon* szócikke az alábbiakat mondja: Az *expresszivitás* „...azon művek jellemvonása, melyeknek szokatlanul, különlegesen erős érzelmi kifejező ereje van.” (*Esztétikai kislexikon*, 1972. 195–196. o.) A *Magyar értelmező kéziszótárban* ez áll az *expresszionizmus* címszó alatt: „A 20. sz. elején keletkezett irodalmi, művészeti irányzat, amely a művész belső érzelmi viharzásainak kifejezésére törekedett erősen drámai, torzító művészi eszközökkel.” (*Magyar értelmező kéziszótár*, 1985, A-Ly, 345–346. o.) Koczogh Ákos az alábbi definíciót nyújtja: „...*expresszívnek* nevezünk minden olyan művészi megnyilatkozást, mely az alkotó szubjektív reflexióinak kifejezésére helyezi a hangsúlyt...” (*Koczogh*, 1964. 1. o. kt.)

Azért sem könnyű pontosan meghatározni az *expresszív* fogalom tartalmát, mert minden művész kifejezni igyekszik gondolatait, abban az értelemben, ahogyan a fogalmat eredeti értelmében használjuk: az „*expressio*” jelentése egyenlő a kifejezéssel. (*Idegen szavak és kifejezések szótára*, 243. o.) Ám, ha egy konstruktivista művész törekszik gondolatainak kifejezésére és műve kubusokból épül, akkor a megvalósult művet nem tekinthetjük *expresszívnek*, noha ő is *kifejezte* mondandóját. Ilyenkor találóbbr lenne azt mondani, megjelenítette gondolatait. Az érzelmektől megtisztított, az intellektust előnyben részesítő művek is abból a szándékból születtek, hogy kifejezzék alkotójuk világképét, belső lelki tartalmait. A geometrikus absztrakt művekre gondolok itt, Piet Mondrian végsőkéig letisztított világértelmezéseire, vagy Vantongerloo kubusokból épített plasztikáira, amiket nem nevezhetünk *expresszívnek*. A kifejezés használatát azokra a művészeti jelenségekre kell szűkítenünk, ahol az érzelmek a megjelenő formákban közvetlenül tükröződnek és a formát – a későbbiekben tárgyalandó módon – átalakítják.

A fenti meghatározások egyöntetűen kiemelik az érzelmi tényező elsődlegességét, illetve a művész önreflexív magatartását, de ezekből a tömör meghatározásokból nem tudhatjuk meg, milyen formai jellemzőkben nyilvánul meg magukban a művekben az érzelmek dominanciája. Az értelmező szótár megemlíti a torzítást, mint

művészi eszközt, és ez lényeges megállapítás. Természetesen bővebb kifejtést igényel annak meghatározása, hogy a képzőművészeti alkotásokban, esetünkben elsősorban a szobrászatban milyen formai tényezőkben fogalmazódik meg az expresszivitás. Erre az expresszív forma problémája című fejezetben kísérletet teszek.

A fogalmak használatát illetően szükséges tisztáznunk a különbséget az *expresszionizmus* és az *expresszív* kifejezések között. Az *expresszionizmus* az első művészettörténeti stílusirányzat, amelyik programszerűen valósítja meg a belülről jövő érzések kifejezését. Ha az expresszionizmust, mint mozgalmat fogjuk fel, akkor alkotóik a történeti avantgárd fogalomkörébe tartoznak, a futuristákkal és a szürrealistákkal együtt, tehát egy korszakhatáron belül kijelölhető események résztvevőinek tekinthetjük őket. (*Lionel, 1987.*) E dolgozatnak nem célja a mozgalom részletes bemutatása, ehelyett arra a kérdésre keres választ, mi az, ami a mozgalom-jellegén túlmutatott, ami később is érvényes maradt törekvéseiből.

Az *expresszív* kifejezést tágabb értelemben is használjuk, és azokat a művészeti törekvéseket értjük alatta, amelyekben az érzések megjelenítése kap nagyobb hangsúlyt, amint azt a fenti meghatározásokban is láthattuk. Ebből a megközelítésből a művészeti alkotásokat, alapvetően két nagy csoportra oszthatjuk: azokra, amelyekben elsősorban az *ábrázolás*, és azokra, amelyekben a *kifejezés* az uralkodó szemléletmód. Megkerülhetetlennek látszik e fogalompár használata, bár a különböző szerzők nem mindig ezeket a kifejezéseket használják, de mondandójuk lényege leírható ezzel a fogalompárral is. Máskor a *konkrét-absztrakt*, vagy *figurális-nonfiguratív* jelzőkkel írják le ezt a szembenállást.

Dolgozatomban választ kívánok adni arra a kérdésre, hogy az expresszionizmus, mint 20. század eleji stílus, milyen alakváltozatokban, transzformációkban létezik a század második felében és az ezredfordulón, s mint szellemi örökség tovább él-e a 21. század folyamán? Továbbá, hogy a 21. század elején van-e létjogosultsága az expresszív magatartásnak az alkotói munkában, megfogalmazhatók-e érvényes válaszok a kor jelenségeire ebből az alapállásból? Minden alkotónak van egy szellemi forrásvidéke, ami munkájában útmutatást ad számára, amely az őt érintő problémák megoldásában sarokpontnak számít. Számomra ilyen tájékozódási irány az expresszívnek nevezhető alkotási mód, mivel ebben a szemléletmódban erőteljes

az alanyiség, a személyesség tényezője. Mai felfogásomhoz ez áll a legközelebb a művészettörténeti irányzatok és alkotói szemléletmódok közül.¹

Mint minden művészt, engem is megkötnék azok az alkati meghatározottságok, amelyeket az alkotómunka során megkerülhetetlen adottságokként kell számításba venni. Sváby Lajos vallomása is ezt támasztja alá: „A művészt, a festőt, csak hajlama – alkata teheti alkalmassá arra, hogy kifejezőmódja expresszív legyen.” (Sváby, 2003. katalógus) Ezek figyelembevétel nélkül nem születhetnek hiteles művek, ezeket a pszichikai-szemléleti adottságokat nem lehet félretolni, hiszen ez nem valami külső máz, hanem az alkotómunka legbensőbb sajátossága. Ez az a szűrő, ami az átélt élményeket, a valóságban szerzett tapasztalatokat személyes alkotásokká alakítja. Számomra pedig úgy tűnik, éppen az expresszívnek nevezhető alapállás a legmegfelelőbb a világ dolgaihoz való viszonyulásra. Ezért tűztem ki dolgozatom céljául az expresszív alkotási eljárás vizsgálatát. Ez irányú megállapításaimat a művészettörténeti, szakirodalmi, művészetelméleti források tanulságaira építem.

Ezzel összefüggésben dolgozatomban szólok iskoláimról, valamint mestereimről, tanáraimról, akikkel az általam végzett iskolákban találkoztam és azokról az elődökről, akiket magam választottam mestereimnek példaképként. Szerencsés helyzet, amikor személyes kapcsolatban tanulhatunk egy mestertől, átvehetjük az általa fontosnak tartott tanulságokat, szakmánk mesterfogásait. Ám legyen egy mester bármennyire jó tanár, nem felelhet meg minden igényünknek, hiszen mi magunk különbözünk tőle, és ideáink, a művészetről alkotott elképzeléseink különbözőek lehetnek. Nem haladhatunk azon a pályán, amin ők haladnak, meg kell találnunk saját utunkat. Ezért iskoláim mellett fontosnak tartom megmutatni azt a virtuális szellemi műhelyt, amelyben a magam választotta mesterek tanítanak, igaz ugyan, hogy ők már ezt nem tehetik élő szóval, csak ránk hagyott műveikkel. Ezt a forrást azonban legalább olyan fontosnak tartom, mint az előbbit, hiszen valóságos

¹ „A szobrászatot a költői lét sajátos megnyilvánulási formájának tartom”. Ezt a vallomást tettem közzé, többek között, a tatabányai Kölcsey Ferenc Általános Iskola Iskola Galériájában rendezett kiállításomon 1997-ben. Ma már nem érzem égető szükségét annak, hogy ezt az ars poeticát feltétlenül a közönség tudtára hozzam, de a művészethez való alapállásom, azóta sem változott. Schaár Erzsébet művészetét Németh Lajos alanyi típusú művészetnek nevezi, amiben a tárgyi világ dolgai emócióval telítettek, a dolgok emberre vonatkoztatottak, humanizáltak. (Németh, 2001.) Ebben az értelemben tartom magam költői típusú szobrásznak. Talán a lelki rokonság miatt van az, hogy Schaár Erzsébet munkái nagy hatással vannak rám.

iskoláink lehetőségei determináltak, míg a művészettörténetből szabadon választhatunk magunknak inspirációkat.

Dolgozatomban meg kívánom vizsgálni, hogyan viszonyul saját alkotói munkám az expresszív törekvésekhez, mennyiben tekinthető expresszívnek és hol vannak a különbségek ehhez az irányhoz képest. Ehhez részben saját élményeim, a kortárs művészetben szerzett tapasztalataim állnak rendelkezésre, másrészt írott dokumentációra támaszkodom, kortárs művészet esetében elsősorban kiállítási katalógusokra. Az önreflexiók során saját munkásságom elhelyezését kísérelem meg abban a szellemi erőterben, abban a viszonyrendszerben, amit az expresszívnek mondható törekvések alkotnak, és amit az expresszionizmus öröksége jelent.

Az expresszionizmus örökségéhez hozzátartozik a társadalmi-politikai elkötelezettség, de ez a direkt elköteleződés az expresszionizmus későbbi fejleményeiben megszűnt, vagy más közvetettebb formákban jelent meg. Számomra – az elmúlt időszak történései, a közeli történelmi tapasztalatok ismeretében – a művészet direkt elkötelezettségének álláspontja nem tartható, noha el kell ismerni, hogy az expresszionizmus örökségéhez hozzátartozik a szociális érzékenység, egy jobb társadalom reménye. Természetesen a mai napig magam is együtt érzek a szegényekkel, az elesettekkel, a társadalom peremére szorultakkal, és magam is bízom egy értelmesebb, élhetőbb társadalom megteremtésének lehetőségében, de mai meggyőződésem szerint ezeknek a problémáknak az orvoslása nem a művészet feladata. Ezeknek a problémáknak a kezelése a politika kötelessége, de a politika és művészet szférája számomra élesen elkülönül egymástól. Számomra a művészet nem társadalomalakító eszköz, legalábbis nem közvetlen, pragmatikus módon. Magam sem hiszem, hogy létezne tökéletes társadalom, a létező társadalmi valóságot sem tekinthetjük ideálisnak, amin ne lehetne és kellene javítani, hiszen a fogyasztói társadalom megannyi problémával szembesíti a művészt, másfelől azonban mégis úgy gondolom, a közvetlen, a direkt társadalom-jobbító törekvéseket a művészet át kell, hogy engedje a filozófia, még inkább a napi politikai gyakorlat területének, erre a valóságba átültetett társadalmi utópia közelmúltbeli kudarca is figyelmeztet. Az expresszionizmus örökségéhez tehát hozzátartozik a társadalom-jobbító szándék, amit személyes tapasztalataim birtokában, a magam számára nem tartok

megvalósíthatónak a művészet által, de ennek elvi lehetőségét mások számára nem tartom kizártnak.²

Koczogh Ákos azt írja az expresszionizmus művészeről, hogy az csak eszköze az új ember születésének. Ez a régi romantikus felfogás újraköltése, ami szerint a költő vátesz, látnok, aki tűzoszlopként jár az emberiség előtt. Nem véletlen, hogy az eltorzult, meggyötört emberiség az első világháború előestéjén éppen Németországban emeli fel szavát – mint mondja – az expresszionizmusban. (Koczogh, 1964.) Szerencsére nekünk, az ezredforduló utáni Európában élő alkotóknak a legsúlyosabb társadalmi tragédiával, mint amilyen a háború, talán nem kell szembenéznünk, így látszólag a társadalmi-történelmi környezet nem ad okot arra, hogy az expresszív típusú művészi magatartás jusson érvényre. A művész azonban érzékeny szeizmográf, aki a számára adott léthelyzetet, függetlenül a végzetes társadalmi kataklizmáktól, drámai módon élheti meg. Érzékenységénél fogva a társadalmi lét konfliktusait drámai történéseként értelmezheti.

Saját alkotói tevékenységgel kapcsolatban előre kell bocsájtanom, hogy nem tartom magam tisztán expresszív művésznek, számomra az expresszivitás inkább egyfajta iránytű, viszonyítási pont, amihez képest törekvéseimet el tudom helyezni. Az expresszió jelenléte csak részlegesnek mondható munkáimban. Ez annak tudható be, hogy az érzelmi tényező jelenléte mellett, mindig fontosnak tartom az intellektus részvételét az alkotói folyamatban, az intellektuális mérlegelés pedig korlátozza az érzések ösztönös megnyilatkozását.

Nem tudom megtenni, hogy lelki alkatom tulajdonságait félretolva kíséreljek meg műveket létrehozni, a korszak pillanatnyi követelményeihez igazodva. Félő, hogy így őszintétlen és üres álarcokat hoznék létre, amelyek ahelyett, hogy megkísérelnének választ adni az engem legmélyebben foglalkoztató kérdésekre, csak a kor felszínén megjelenő elvárásoknak felelnének meg. Még akkor is ezt kell tennem, ha az általam

2 Szociális érzékenységről tanúskodnak Fehér László hajléktalanokról készített portréi. Az *Új Művészet* 2004. 5. számában közölt egy portrét *Arc a körtérről II.* címmel. (43. o.) Ugyancsak a szociális érzékenység megnyilatkozásának vehetjük, amikor Kupcsik Adrián a Magyarországon élő kisebbségekkel azonosulva, megfesti saját magát romaként, kínaiként, vagy zsidóként (*Új Művészet*, 2008. 5-6. sz. 71–72. o. képei) Ezekből a példákban is kitűnik, hogy a szociális elkötelezettség áttételesebben érvényesül a kortárs művészetben és nem feltétlenül olyan formákat ölt, mint a húszas évek expresszionizmusában.

helyesnek, követendőnek tartott irány az aktualitások pillanatnyi mezejében éppen nem érvényesül. Éppen ezért fontos számomra minden visszajelzés, megerősítés, az elméleti kutatásból leszűrhető tanulság, ami választ adhat arra, hogy az általam folytatott művészi gyakorlat beilleszthető-e a művészet általánosabb összefüggéseibe. Az expresszió melletti elkötelezettségem nem ítékezés más művészi attitűdök, szemléletmódok felett. Úgy vélem, bármely művészi szemléletmóddal létre lehet hozni értékes műalkotásokat, de az expresszív látásmód számomra a legjobb nézőpontot nyújtja a vizsgálódáshoz.

Dolgozatom tárgya elsősorban a szobrászat, ezen belül is a magyar szobrászat, illetve saját szobrászi tevékenységem. Vizsgálódásaim során elsősorban a szobrászatra vonatkozó konklúziókat fogalmazok meg, a jelenségek leírásánál azonban nem nélkülözhetők a festészet történetéről szóló megállapítások sem, hiszen elsősorban a festészetben bontakoznak ki a vizsgált törekvések, de ezek az általános érvényű jellemzők igazak a szobrászatra is.

A doktori dolgozat megírása számomra egyúttal alkalmat ad számvetés készítésére is. Életkorom is indokolja, hogy mérlegre tegyem eddig elvégzett munkámat, számot adjak eddigi művészi pályámról. A Pécsi Tudományegyetem Képzőművészeti Mesteriskola DLA programja keretében végzett tanulmányok és kutatások megfrissítették szemléletemet és változásokat hoztak alkotótevékenységemben. Ezért korábban készült érmeim és szobraim mellett külön kiemelten kezelem a Mesteriskola DLA képzése keretében készült műveket, amiket a Rétfalvi Sándor szobrászművész irányította bronzöntőműhelyben készítettem, különös tekintettel arra, hogy korábban nem volt lehetőségem viaszveszejtéses szoboröntő műhelyben tevékenykedni. Az érmészet a képzőművészet periférikusnak tűnő területe, ami főleg az érem kis méretéből adódik. Dolgozatomban szeretnék rámutatni, hogy a mai magyar éremművészet, a nemzetközi törekvésekkel összhangban a kortárs művészet egyenrangú médiumává tette az érmet. Ennek megfelelően önálló fejezetben kívánom felvázolni a kortárs éremművészet fejlődését, aminek magam is részesévé váltam.

Alkotói törekvéseimet a hagyományos szobrászi eszközökkel, technikákkal és eljárásokkal valósítom meg, elsősorban bronz érmekkel és bronz kisplasztikákkal. A

jövőben is az érdekel, hogyan lehet tágítani e kereteket, a kifejezés érdekében újragondolva, átformálva őket.³

A dolgozatom címében szereplő *Kék lovas* említésével az expresszionisták előtt kívánok tisztelni. Franc Mark kék lovai szimbolizálják számomra az alkotói szabadságot és az ember örök harmónia utáni vágyát. Az 1911-ben alakult csoport pedig Kandinszkij hasonló című festménye alapján vette fel a Der Blaue Reiter nevet. E címmel azt is szeretném kifejezni, hogy tanulmányomban nem művészettörténeti teljességre törekszem, hanem azon a csapáson kívánok haladni gondolatilag, amin a *Kék lovas* nekiindult.

³ Szeifert Judit tizenkét női szobrász tárlata kapcsán mondja a következőket: „...ez a jelenlegi tárlat is azt bizonyítja, hogy lehet tradicionális szobrászi eszközökkel és technikákkal is korszerű jelenkori műveket alkotni, és a klasszikus műfajt is meg lehet újítani.” (Szeifert, 2008. 38. o.)

I. Az expresszív szobrászat

I.1. Az expresszív szobrászat vonulata

Megfigyelhető a művészettörténet folyamatában hogy egyes áramlatok hol felszínre törnek, hol búvópataként várják az újabb idöket, hogy ismét felbukkanhassanak. „Tehát téves az a felfogás, amely szerint a történelem egymást követö események egységes folyamata lenne. A történelmet alkotó események egymáshoz való viszonyáról és értelméről valójában vajmi keveset árul el időbeli sorrendjük. Az egységes folyamatról alkotott közkeletű felfogás azért sem helytálló, mert az egyszerre történő események között többnyire nincs lényegi összefüggés. E nézet csak megnehezíti, hogy a történelmi események sajátos időskáláján lejátszódó valódi láncolatait felismerjük.” (Read, 1971. 6. o.) Siegfried Kraucker megállapításai – amint arra Read rámutat – érvényesek a művészettörténetre is, hiszen ott is párhuzamosan futnak egymással versengő törekvések, és nem egymással van lényegi összefüggésük, hanem előzményeikkel, saját múltjukkal. Ilyen meg-megújuló folyamat a görög-római szobrászat újjáéledése először a reneszánszban, azután a klasszicizmusban, mi több napjainkban is megfigyelhető a visszanyúlás az ókori örökséghez.⁴ Nincs ez másként az expresszív törekvésekkel sem. Ezeknek is megrajzolható a fejlődésmenete, staféta-átadása, különböző korokban elő-előbukkanó megjelenése. Erre a felismerésre építve állítottam a kifejezés központú, expresszív szobrászatot gondolatmenetem középpontjába. Ennek a nézőpontnak az alkalmazásához többek között, Wilhelm Worringer *Absztrakció és beleézés* című tanulmánya ad támpontokat. Worringer megkülönböztet absztrakcióra és beleézésre épülő művészeti alapállást. Az absztrakcióra épülő viszony azt jelenti, hogy a művész a műalkotást a „Kunstwollen”-re építi. Ez annyit tesz, hogy a művész a világgal szemben kialakult viszonyát, világlátását, művészetakarását formálja művekké. Az *absztrakcióra* épülő világlátás olyan műveket eredményez, aminek nem elsődleges szempontja a látható világhoz való hasonlóság, sőt a való világ megjelenésének végtelen számú, változó alakzatainak megélése kínként jelenik meg

⁴ Marc Quinn fogyatékkal élő, mozgáskorlátozott emberekről készít szobrokat, amiket az ókori római szobrászat stílusát idézve formál meg. Két ilyen szobráról közli az *Új Művészet* 2006. 12. száma (28. o.). A megörökített személyek szobrai Peter Hull, 1999, márvány és Alexandra Westmoquette, 2000, márvány.

előtte. Ehelyett a látványparavánok mögött lévő szükségszerűségek, törvényszerűségek megfogalmazására törekszik. Ezzel szemben a *beleérzésre* építő művészetben az alkotó, a vele organikus hasonlóságban lévő, rokon étellel tudja élvezni és műveit erre a hasonlóságra formálja. Ennek a művészi megközelítésnek eredménye a realiztikus-naturalisztikus felfogás. E két törekvés adja a művészi érzék két pólusát, és ezek szakadatlan harcából áll a művészettörténet.

A worringeri alapállásban az absztrakció elsősorban a transzcendens, vallásos világképhez köthető: „Mert a klasszikán túl a művészi alkotás és átélés éppenséggel ellentétes lelki funkció tevékenységét jelenti, amelyik – távol a jelenségvilág világhitű igenlésétől – olyan képet akar alkotni a dolgokról, amelyik az eleven dolog végességén és meghatározottságán messze túljutva a szükségszerűség és az absztrakció zónájába hatol be. A tűnékeny jelenségek kibogozhatatlan színjátékába bevont lélek az örömmel csak *egyetlen* lehetőségét ismeri, hogy tudniillik valami jelenségen túlit, valami abszolútumot alkotson, amelyben kipihenhetsz a relativitás kínját. Csak ott várja a megváltás, ahol nem jut szóhoz a jelenség csalárdsága és a szervesség virágzó önkénye.” (Worringer, 1989. 99. o.) A transzcendens világkép eredményezi a nem realiztikus-naturalisztikus műveket, amelyeket expresszívnek nevezhetünk, ahogy Worringer is teszi.

Hevesy Iván a fentiekkel rokon gondolatokat fogalmaz meg és azt a forrást is megjelöli, amiből az expresszionisták merítettek. „Expresszionisztikus minden kép, amiben többé-kevésbé hangsúlyozva van a szubjektív elem.” (Hevesy, 1993. 174. o.) Ezért tudtak – mondja Hevesy – az expresszionista festők a művészet történetében annyi ösre rámutatni. Expresszionisztikus minden vallásos művészet: az ó-egyiptomi, az indiai és kínai, vagy a középkori keresztény művészet. Expresszionisztikus minden primitív művészet is: a néger szobrászata és az európai népművészet. Ezzel egybecsengően mondja Koczogh Ákos, hogy hagyományait az expresszionizmus már nem egyedül a polgári hagyományokban keresi. A századfordulóra a primitív népek művészete, a népművészet, és a gyermeki szemlélet rendkívül erősen hatott. Valamennyiben a keresetlen, őszinte, előítélet nélküli belső mondanivaló igazát értékelték a látvány, a felszín, a látszat kedvéért fel nem adott belső, egyéni igényeket. (Koczogh, 1967.) Hevesy szerint a művészetben mindig megtalálható elem volt az érzéstartalom. A naturalisztikus korszakokban kevesebb, a

vallásos korszakokban több. A középkori művészetben, a keleti nagy kultúrák művészetében az érzéstartalom volt a döntő és a lényeges, a külső ábrázolás igazsága és szépsége pedig teljesen háttérbe szorult. A modern naturalista művészetben, amely a kora reneszánszsal kezdődően fejlődött ki, megfordult a két összetevő aránya. Az érzéki igazság megragadása lett fő célja a művészeteknek, és benne érzéstartalom csak annyi, amennyit a művész ábrázolás közben önkéntelenül belevitt. (Hevesy, 1993.)

Megállapíthatjuk, hogy az ábrázolásnak és kifejezésnek vegytiszta megjelenési formái nincsenek, hol az egyik, hol a másik dominanciájáról beszélhetünk. Elemzésünk szempontjából azok az esetek az érdekesek, amikor az egyik irány, esetünkben a kifejezés elsődlegességre tesz szert.

A felfokozott érzelmek kifejezésére az ógörög(római)-reneszánsz-klasszicista típusú szobor kevésbé alkalmas. Nem vitatható el, hogy az érzelem ezekben is jelen lehet, de ezeknél inkább a mimézis szintjén, a felszínen, a mozdulat, az arcjáték segítségével fejeződik ki, hiszen itt elsődleges cél az emberi figura anatómiai hűségű ábrázolása és csak ennek alárendelve jelenhetnek meg az érzelmek. Az indulatok mélyből jövő kifejezéséhez el kell szakadni az emberi figura valóságos látványától, az alakot torzítani kell, vagy adott esetben elszakadni tőle, végletesen átalakítani, hogy az így felszabadított forma alkalmas legyen egy másfajta belső tartalom kifejezésére.

A Worringer által jellemzett korszakok, az ókori keleti művészet, illetve a középkori művészet, a gótika nevezhetőek expresszívnek, hiszen művészetük elsősorban egy belső, absztrakt szükséglet, a túlvilág felé fordulás igényéből fakad. Ezt a kört azonban ki lehet terjeszteni olyan művekre is, amelyek ugyancsak egy belső készlet kielégítéséből indulnak ki, de figyelmük középpontjában nem elsősorban a vallási érzület áll, hiszen a vallásos érzés csak az egyik lehetséges az érzések közül. Igaz ugyan, hogy a világhoz való viszonyulás egyik sarkalatos kérdése amit a vallásos érzület fejez ki, mégsem tehetjük meg, hogy a többi érzésről megfeledkezünk. Amikor a kifejezés-központú művészetet választom dolgozatom vezérfonalául, számolnom kell azzal a ténnyel is, hogy a személyes tartalom, az érzelmek, amik a művekben megnyilvánulnak, igen sokfélék lehetnek, hiszen az érzelmek skálája igen széles. Míg Matisse szobraiban inkább mediterrán öröm, derűs

életérzés fogalmazódik meg, Giacometti elvékonyított figuráiban inkább a létbe vetett ember egzisztenciális magánya, szorongása.

Michelangelo életműve talán a legkiválóbb példa arra, hogy egy életpályán belül a művek kötődhetnek különböző szemléletmódokhoz. A mester öregkori művei arról tanúskodnak, hogy elfordul a testiséget középpontba állító, fiatal korára jellemző ideáltól és vallási érzületének fölerősödésével, sokszor az extatikusságig fölfokozott érzések kerülnek előtérbe műveiben. Charles de Tolnay szerint a plasztikus modellálásról való lemondás Michelangelo öregkori spiritualizmusának egyenes következménye. (Tolnay, 1975.) Tolnay *Michelangelo, Mű és világkép* című művében behatóan elemzi Michelangelo öregkori pietáit. A firenzei Dóm (*Pietának* is nevezett) *Sírbatétele* – mint mondja – a Szentháromság-típusból származik: a holttestet két alak tartja a hóna alatt függőlegesen megtámasztva, a csoport egy Krisztus mögött álló negyedik alakban kulminálódik. A két angyal szerepét itt Szűz Mária és Mária Magdolna tölti be, Mária helyén pedig Arimathiai József csuklyás alakja áll – Vasari szerint, aki az alakot Nikodémusznak nevezi – Michelangelo önportréja. Az életteli, folyamatos mozgású kompozícióban a figurák szorosan egymásba olvadnak. „A mester a lehetőségek határáig megpróbálta a testeket anyagias hatásuktól megfosztani: nyoma sincs bennük korábbi plasztikai robusztus formáinak, vékonyak, karcsúak, szinte csontvázszerűek. ... Krisztus megtört teste mintha a föld felé csúszna. Mária csukott szemmel, átszellemült arccal fogja fel karjaiba. Az alakok felülemelkednek az emberi fájdalomon: az élő szereplőket az üdvözültségnek ugyanaz az érzése tölti be, amely a halott Krisztus finom, komoly arcán látható. Az egyedi formák egymásba olvadnak, egymásba hatolnak, mint a szereplők érzelmei. Minden alak egy-egy árnyalata az örökkévaló üdvösségnek, amely az isteni szeretetben való részvétel gyümölcse.” (Tolnay, 1975. 291. o.) A firenzei *Pieta* technikáját úgy jellemzi, hogy abban a lecsiszolt és durván hagyott felületek váltakoznak. A darabos részekben szétszóródik a fény és áttetsző jelleget kölcsönöz Nikodémusz és a Szűzanya arcának. Michelangelo Tolnay szerint tudatosan hagyta kidolgozatlanul a síkokat: darabosságukban megfelelő eszközt talált az alakok spiritualitásának és belső sugárzásának kifejezésére. A *Pietának* ez az új felfogása azt bizonyítja, hogy Michelangelo megbékélt a halál gondolatával, amely immár a lélek végső felszabadulásának színében jelenik meg előtte. (Tolnay, 1975.)

Henry Moore is a legmélyebb elismerés hangján szól egy másik öregkori műről, a *Rondanini Pietáról*: „Nagy kérdés ez számomra. Hogy miért találjuk ezt a szobrot én és még néhány mai szobrász ...a legmeggrázóbb és legnagyobb művek egyikének, ...a Madonna keze Krisztus mellén úgy hat, mint egy papírvékonyaságú szalag.” (Moore, 1981. 64. o.) A *Rondanini Piéta* az én értékrendemben is különleges helyet foglal el, hiszen szimbóluma lehetne az általam expresszívnek nevezett szobrászatnak. A szobor ténylegesen is expresszív, csak ezzel a tulajdonságával eltér saját kora felfogásától és nem illeszkedik bele a művészettörténet következő nagy korszakának stílusába, legalábbis ami külső jegyeit illeti, de spiritualisztikus szemlélete miatt a barokk felé mutat, hiszen annak korszakos indítéka is az Isten felé fordulás. Így látszólag eltér a fejlődés vonalától, de éppen ezért vélem igaznak Kraucker fentebb idézett megállapításait, hogy az egymással rokon törekvések nem feltétlenül egymás után jelentkeznek a művészettörténet folyamában, hanem különböző korokból köszönnek vissza egymásra. Michelangelo öregkori művei nagyon is előre mutatóak, ha az expresszív szobrászat szemszögéből ítéljük meg őket.

A *Rondanini Pietával*, (Michelangelo legutolsó szobrászi alkotása) kapcsolatban Tolnay rámutat arra, ahogyan a firenzei Dóm Piétájával kapcsolatban is tette, hogy Michelangelo egy korábbi, gótikus típushoz tér vissza a szobor megformálásánál. Mint monda, a középkorban is volt egy Szentháromság-típus, amelyen az Atyaisten, álló helyzetben, karjában tartja Krisztus holttestét, amely már előre mutat a *Rondanini Piéta* kompozíciójára. Krisztus karcsú teste, a nehézkedési erővel dacolva magasodik fel, Mária alakja hozzá támaszkodik, mintha a tehetetlen testből merítené az élet melegét. A két test oly szorosan egyet alkot, hogy valósággal egybeolvad, s csakugyan, az utolsó változatban Krisztus alakja közvetlenül abból a tömbből lett kifaragva, amelyből Mária alakja. Mária passiója, az Anya és a Fiú végső, isteni kegyelem folytán végbement egyesülésének látomásává alakult át. (Tolnay, 1975.) Michelangelónak ez a remekműve messze előremutat a kifejezés központú szobrászat megteremtése felé. A barokk művészet is a transzcendens kifejezésére törekszik, de ezt a realiztikus figurák színházával teszi. Eszményeim szerint erre alkalmasabbak a nem naturalisztikus formák, de ez csak a 20. század elején valósult meg ismét.

1.2. Az expresszivitás alakváltozatai a 20. század előtti szobrászatban

Az ókori görög(római)-reneszánsz-klasszicizmus fejlődésvonala mintájára meg lehet rajzolni az expresszívnek mondható törekvések elő-előbukkanását is, nagyjából azokból a művészettörténeti jelenségekből, amiket az expresszionisták a maguk előzményeként jelöltek meg. Ez a vonulat azonban nem olyan magától értetődő, a megfelelések nem annyira egyértelműek, mint a görög(római)-reneszánsz-klasszicizmus hármasa. Az expresszionisták által megjelölt korszakok közös vonása a belülről való vezéreltség, a transzcendens felé való törekvés. Ez az a közös jellemző, ami a különböző formákban, változó köntösökben előbukkanó korszakokat, stílusokat szemléletileg összeköti.

A közös szemléleti fonalat tekintve az őskori mágikus realizmus folytatásának tekinthetjük az ókori folyamvölgyi kultúrák alkotásait, mint a transzcendens világ felé forduló világkép megtestesüléseit. Az etruszk kisbronzok még az őskori mágikus látásmódot őrzik, nem véletlen, hogy megihlették Giacomettit és előképül szolgáltak elvékonyított figuráihoz. (Kepes, 1979. 214–215. o.)

A transzcendens felé való törekvés megnyilvánulásai a középkori szobrászat emlékei is, hiszen ezek is az isteni világgal való kapcsolattartás tárgyai (különböző árnyalatokban: a román kori szobrászat egészen testetlenül, a gótika kissé érzékiben), és ezért céljukat tekintve semmiben sem különböznek az őskori idoloktól.

Az ellenreformációs barokk szenvedélyes érzelmeket megjelenítő szobrászata is ebbe a vonulatba tartozik, azzal a megszorítással, hogy külső megjelenési formáját tekintve realista-naturalista stílusjegyeket visel, de szándékait, eredőit tekintve transzcendens tartalmak hordozására hivatott. Az érzékletes realista előadásmód miatt nem szembeötlő, de Bernini tulajdonképpen gótikus képtípust élesztett újjá a *Szent Teréz extázisában*, a reneszánszból örökölt realista köntössel felöltöztetve. Worringer *A gótika formaproblémái* című tanulmányában mutat rá a gótikus szobor ruházata és arcának megfogalmazása közötti éles szemléleti különbségre. „A gótikus drapériakezelés azt a fejlődési fokot mutatja meg nekünk, amelyben egyensúlyra jutottak a valós és a nem valós elemek; mindegyikük egyformán kimunkált, mégis összeegyeztethetetlenül, kibékíthetetlenül inkonzisztensek. Mert a gótikus művészetre jellemző test és ruházat közötti ellenjáték valójában azonos a valóság és

a nem valóság, vagyis valóságfölöttiség ellenjátékával. Igazában csak az arc és a ruházat ellenjátékáról beszélhetünk, mert a ruházattal szemben a test egyáltalán nem jut szóhoz ezeken az ábrázolásokon, s a valóság megragadásának minden élességét az arcábrázolás naturalizmusára összpontosították. E nagyszabású, valóságghú naturalizmussal ellentétben áll a drapéria, az előbbinek mintegy az ellenpontját, ellensúlyát alkotja, mivel a gótikus művész ezt tette a nem valóság színterévé, az erősen zaklatott vonalak olyan művészi káoszává, amely félelmetes saját elevenséget és kifejezőerőt mutatott.” (Worringer, 1989. 138. o.) Ez a jellemzés tökéletesen igaz Bernini szobrára is. A szent ruharedői a testtől független, viharos kavargást végeznek, de már a reneszánsz utáni naturalizmus szemléletével áthatva. Ebből az absztrakt, mondhatnánk transzcendens redőhalmazból emelkedik ki a szent arca, lábfeje és kézfejei, éppen úgy, ahogyan gótikus elődeinél. Ez az előkép is rávilágít arra, hogy e barokk szobor világszemléleti gyökerei a gótikában vannak.

A 19. század a szobrászat szempontjából nem a transzcendencia százada, gondolatmenetünkhöz kevés támpontot nyújt; a 19. századi szobrok többnyire a realizmus és az irodalmiasság láncába vannak verve. A reneszánsztól a 19. századig szinte egyeduralkodó volt az ábrázolás elsőbbsége, de e mögött a felszín mögött a kifejezés mindig ott rejtőzött. A látványközpontú művészetek csúcspontjának a 19. században az impresszionizmust tekinthetjük, ami teljesen ki akarta küszöbölni az alkotó érzésvilágát, de éppen az impresszionizmus végkifejletében, Monet öregkori, már-már absztraktnak tekinthető képeiben a látvány rögzítésének kizárólagos törekvése átcsap egyfajta, csak Monet-ra jellemző személyességbe. Szabadi Judit Monet-nak 1904-ben készült, *A londoni parlament, viharos ég* című képével kapcsolatban a mű „látomásos jelleg”-ről beszél. (Szabadi, 2004. 8. o.)

A romantika a barokk pátoszát dagályos külsőségekké teszi. Rude *Marseilles*-én az érzelmeket elsősorban a figurák mimikája hivatott tolmácsolni és a mozgalmas, de inkább zsúfolt kompozíció. Ebből a korszakból üdítő kivételként gondolok Izsó Miklós *Táncoló parasztjaira*. A kontraszt kompozíciójára épülő, de lendületesen, frissen mintázott kisméretű terrakották az érzelmek őszinte áradásáról tanúskodnak, de ennek céljai, amint a romantika előbbi alkotásának is, távol esnek a transzcendens megjelenítésétől. Meštrović kései fadomdormúveinek elnyújtott alakjai gondolatmenetem fő irányába mutatnak.

Az egyes szobrászok életművében vannak vonások, amik az általam tárgyalt jelenséghez kapcsolódnak, de olyan mestert nem tudok kiemelni, akinek egész életművét a worringeri tengelybe lehetne illeszteni. Ebből a szempontból Rodin szobrai sem tesznek hozzá újat ehhez a vonulathoz, szobrai elsősorban a gesztusokkal fejezik ki mondandójukat, mintsem a szobor anyagának átlelkesítésével, bár a vibráló felületkezelés, amit bronzszobrain megfigyelhetünk, ebbe az irányba mutat. Rodinnek például *Balzac*-szobrában mutatkoznak olyan jelek, amik őt ebbe a vonulatba illeszthetőnek mutatják.

A 19. század végéről inkább Medardo Rosso elmosódó, vagy Bourdelle tépett felületű szobrait említhetjük, amelyek a legmesszebbre mentek a szobor elanyagtalanításában, arra való alkalmassá tételében, hogy az érzelmek absztrakt formanyelvű hordozói legyenek. Jovánovics György hívja fel erre figyelmünket, amikor azt mondja, hogy szobrász még olyan messzire nem ment el e tekintetben, mint Rosso. Jovánovics idézi Rossót, aki azt mondja: „Számomra a műalkotás lényege, hogy sikerüljön elfelejteni velük az anyagot.” (Jovánovics, 1998. 69. o.) Bourdelle rendkívül szenvedélyes felületkezelést valósít meg némelyik szobrán, *Beethoven* szoborsorozatában heroikus küzdelmet folytat a zenész-óriás jellemének megragadására. Ennek érdekében a formákat torzítja és ezzel az expresszivitás felé mutat. Degas kis táncosnő szobrait említhetjük még. E kisbronzok friss mintázása és érzéki előadásmódja, a figurák törekénysége nélkül talán a matisse-i ideál sem bontakozhatott volna ki. Degas-nak különösen szép valódi ruhákba öltöztetett kis táncosnője, ami átszellemült, befelé figyelő hangjával megelőlegez valamit a modernségből.

Ezek a megoldások jelentős lépések a kifejezés dominanciáját, spiritualizmusát előtérbe állító szemléletmód alakulásában. Matisse az első, aki lényegében teljesen a kifejezésnek rendeli alá a figurát arabeszkjeiben. A teljesen elanyagtalanított figura azonban csak Giacomettinél jelenik meg. Külön kellene szólni a törzsi- és népművészetről, ami úgyszintén az archaikus látásmódot őrzi meg, és így válhat a modern szobrászat kimeríthetetlen forrásává, de ez már átvezet bennünket a 20. századba.

1.3. Az expresszív szobrászat mesterei és műveik a 20. században

Az alábbi fejezetben röviden bemutatom azokat a szobrászokat, akiknek munkásságában az expresszivitás programszerű tudatossággal jelent meg, illetve kitérek azokra az alkotókra, akiknek munkásságában kisebb vagy nagyobb mértékben megjelennek expresszív vonások. A válogatás természetesen nem lehet teljes: itt csak a főbb vonalak rajzolhatók meg, s a művészettörténetileg kialakult értékrend mellett személyes választásaim kerültek előtérbe. Azért sem kell itt teljes névsorra törekednem, mert a különböző pontokban, más szempontokhoz igazítva, felvonultatok számos alkotót.

N. Mészáros Júlia a kortárs expresszionisztikus törekvések előzményeként a 20. századi expresszív áramlatok három fázisát különbözteti meg. Az első periódust maga az 1905-től kialakult és az 1920-as évekig elterjedt expresszionizmus jelenti, „ahol a művész a látvány által kiváltott belső élményeket, érzéki, pszichikai mozzanatok, ösztönöket, a társadalmi modernizációból fakadó feszültségeket és ellentmondásokat, illetve azok feloldási vágyát tette az ábrázolás tárgyává.” (Mészáros, N. 2007. 36. o.) A második periódus az absztrakt expresszionizmus időszaka, amely az 1940-es évek közepétől az 1950-es évek végéig terjedt el Európában és Amerikában. Az irányzat az öntudatos személyiség teljes felszabadítására irányult, a tudat kiiktatását célzó alkotómódszereivel, a figuratív és geometrikus tradícióktól való radikális elszakadásával, a gesztus alapú absztrakt művészet máig ható irányzatává vált. A harmadik periódus az 1970-es évek második felétől-végéig elterjedő új-expresszionizmus. Az új-expresszionizmus a 20. századi expresszionista hagyományt újraértelmezi, a személyes és regionális emlékezetből merít. A közös múltból merítő szimbólumhasználatával a posztmodern művészetre jellemző szubjektív historizálást folytat. „A figuratív új-expresszionisták fő témái a nagyvárosi lét szorongásai, deviáns jelenségei, az agresszivitás, a kiszolgáltatottság, az intézményesített szexualitás, a férfi- és női szerepcsere és a dezilluzionizmus.” Az új-expresszív nonfiguratív művész számára az idézett formák és kompozíciók toposzok stílusmetafora részét képezik. „Az új-expresszionista művészet felfokozott, érzéki, patetikus, gyakran brutális vagy provokatív, ironikus, sőt szarkasztikus, és soha nem ad választ semmilyen kérdésre. Emlékképeket idéz, asszociációkat kelt, érzeteket gerjeszt, amit azonnal visszavon, vagy kifiguráz, ellenkező értelmére

fordít.” (Mészáros, N. 2007. 41. o.) Mint mondja, a kortárs művészet expresszionisztikus jelenségei a radikális szubjektívizmust artikulálják tovább.

Egyetemes művészet

Meštrović művein még erősen érződik a romantikus szemlélet ezzel is igazolva azt, hogy az expresszivitás gyökerei a romantikában vannak. A *Leány lanttal* (vázlat, 1919) című plasztikáján a szubjektív alakítás egyes részletekben felülírja a realiztikus szemléletet, a kézfejek ívelt, dallamos tartása a zeneiség szép kifejezője.⁵ A Meštrović-kápolna domborműveinek megnyújtott alakjai expresszív vonásokat mutatnak. Brâncuși munkássága nem sorolható közvetlenül az expresszívek csoportjához, de rokonítják vele, hogy letisztult plasztikai nyelvezetének kialakításakor az őskori művészet és a népművészet formakincsét vette alapul. Az expresszionizmus tipikus szobrászainak Wilhelm Lehmbruckot és Ernst Barlachot tekinthetjük, ők a húszas évek expresszionizmusának klasszikusai. A 20. század elejének társadalmi változásainak feszültségei az ő műveikben nyilvánulnak meg legközvetlenebbül. Lehmbruck közelebb áll a realiztikus hagyományhoz, az expresszív hatást figuráinak megnyújtásával éri el, a német középkori szobrászat transzcendentális irányát éleszti újjá. Barlach szobrainak összefogott tömörszerű formáit gyakran tagolja éllel, melyek a kompozíciót dinamikussá teszik, a felület megmunkálásának nyomait megőrzi, ami ugyancsak mozgalmas hatást eredményez. Figuráit misztikus, vallásos lelki tartalmak hatják át. Marino Marini az expresszív szemléletet derűsebb életérzésbe oltja, lovas kompozíciói a prehisztorikus plasztika barbár erejéből merítenek ihletet. Ugyancsak a prehisztorikus idolk hatását mutatják Alberto Giacometti végletesen elnyújtott, szaggatott felületű, testetlen alakjai, amelyekkel a létbe vetett ember egzisztenciális magányát fejezi ki.

Az expresszív szobrászat második hullámát az 1980-as években működő festők teremtik meg plasztikai munkásságukkal. Georg Baselitz láncfűrészrel irdalja ki fából faragott, rusztikus figuráit, amelyeket erőteljes, nyers színhatásokkal gazdagít. E második hullám előzményeinek tekinthetők Lucio Fontana és Willem de Kooning plasztikái, amelyek az absztrakt expresszionizmus tanulságait ültetik át a szobrászatba. Műveikben nincs nyoma szociális szempontoknak, szemléletük

5 A befejezett mű: *Leány gitárral* 1927. *Bundev-Todorov*, 1971, 27. kép

középpontjában a társadalmi felhangoktól mentes érzések állnak. Ebbe a csoportba sorolhatók A. R. Penc és Markus Lüpertz szobrai is.⁶

Magyar művészet

A magyar expresszionizmus korai krónikáját Kovalovszky Márta írta meg Bokros Birman Dezső és kortársai 1989-ben Székesfehérvárott rendezett kiállításának alkalmából. Az 1910-es évektől az 1940-es évekig mutatja ki az a hatást, ami Bokroséhoz köthető. Mint mondja: „...nem valami, hanem valaminek a hiánya fűzi egymáshoz őket: nyomokban, töredékekben egy sajátosan félbemaradt, ki nem bomlott, félkész magyar expresszionizmus emlékképeit, árnyjátékát figyelhetjük meg.” A magyar művészetben az expresszionizmus nem tudott érett stílussá válni, aminek okai „egy teljesen be nem érett és máris válságba jutott, megrekedt, visszamaradt ország társadalmi és szellemi feltételei.” (Kovalovszky, 1989. 1. o.) Két generációnyi művészt sorol, ha nem is stílus, de „közös éghajlat” alá. Mindannyian Bécsben merítkeztek meg az expresszionizmus szellemében. Herwarth Walden a *Der Sturm* körébe fogadta és ösztönözte őket, „...akiket a figurákon, a tárgyakon, a látványon túli vagy előtti belső látomás és szenvedélyes idea kisugárzása, a figurát, a tárgyat, a látványt átformáló, egyszerre fizikai és spirituális ereje irányított.” (Kovalovszky, 1989. 1. o.) Ebbe a körbe tartozott Bokros Birman Dezső, aki ez idő tájt találta meg személyes hangját. Kállai Ernő méltató szavai szerint: „Bokros Birman nem spiritualista művész a szónak ma már nagyon szalonképes értelmében. Nem idealista, mert világosan látja az ember lelki alkatának és sorsának anyagi kötelmeit. Ennyiben materialista világszemléletű, de materializmusát az anyaggal vívódó gondolat és akarat tisztelete hatja át mély értelmű étellel.” (Kállai, 1981. 256. o.) Művei közül az *Ulysses*⁷ emelném ki, amelyhez erős, személyes kötődés fűz. E mű, illetve e téma parafrázisát *Tékozló (Asszony ifjúval, 1994)* című munkámban készítettem el. A második generáció, Goldman György és Mészáros László kapcsolata a húszas évek expresszionizmusához már áttételesebb volt, inkább örökség, mint személyes élmény. Közös vonások a húszas-harmincas évek folyamán

⁶ Fontana, Kooning, Lüpertz és Baselitz szobrairól képeket közöl *Sculture From the ...1999.* 542. és 543. o.

⁷ Kovalovszky, 1982. 56. kép

műveikben: a különös és hétköznapi lét groteszk lírájában fürdő alakok, a köznapi mozdulatok jelképpé formálása, a portrék túlzásra hajló, ironikus hangja. (Kovalovszky, 1989.) Az 1940-es évek végén az 1950-es évek elején Vilt Tibor viszi tovább az expresszív hangot megnyújtott, frissen mintázott felületű figuráival. (Magány, 1944) Schaár Erzsébet 1960-as években készült szobrait expresszíveknek mondja Kovács Péter. Halott katonákról és szerelmespárokról készült szobrait úgy formálja meg, hogy azt „...fokozott intenzitású érzelmi fűtöttséggel, néha száanalommal, erotikával vagy egyszerre mindkettővel teszi.” (Kovács, 1995. 12. o.)⁸ N. Mészáros Júlia az 1960-as években készült *Ligheiákat* említi Borsos Miklóstól, amiben a kő rücskös és simára csiszolt felületeivel taktilis élményeket ébreszt az alkotó.⁹ Az 1960-as években alkotja Bors István paraszti eszközöket, például ekevasat magába foglaló Pieta-kompozícióit, amik témájuknál és megformálásuknál fogva is rendkívül expresszívek.¹⁰

A kortársak közül nem érinthetünk mindenkit, akire az expresszív jelző illene. Körükből azokat emelem ki, akiket a kritikák ide tartozónak említenek, vagy személyes választásom indokolja jelenlétüket. A *Morph* csoport tagjait mutatja be Szeifert Judit az *Új Művészet* című folyóirat hasábjain 2006-ban. A csoport alábbi tagjai valamilyen módon köthetők az expresszív hagyományokhoz. Drabik István vasból hegesztett plasztikáival kapcsolatban Szeifert azt mondja, hogy „...vibrálóan mozgalmas felületű, hullámzó és gesztusszerű vonalából felépülő plasztikákat alkot.” (Szeifert, 2006. 27. o.) Drabik művei Giacometti hatást tükrözik. A cikkíró szerint a torzítás és csonkítás segítségével, illetve fragmentális jellegükkel Drabik művei mély emberi drámákat tudnak megjeleníteni. Ugyancsak Giacomettihez kötném Kalmár János pengevékonyra karcsúsított figuráit, de ő a Giacometti-örökséget egyfajta geometrikus szemléletbe oltja, figurái a szaggatott felületkezelést mellőzve absztraktabb, jelszerű megjelenítés felé tolódnak el. Gaál József fából faragott plasztikája színesre festett, ami felfogásban az új expresszionistákkal rokonítja. Gaál az emberi fejet maszkká redukálja (a maszk problematikája fontos jellemzője munkásságának), így fejez ki különböző emberi karaktereket. Szabó Tamás „bálványok és totemek lényegkiemelő redukciójával készített plasztikáinak”

⁸ Schaár Erzsébet: *Szerelmesek*, 1965. (Kovács, 1995. 13. o.)

⁹ László, 1979. 39. kép

¹⁰ *Paraszt pieta*, 1967. (Nagy, 1998. katalógus bevezető)

(Szeifert, 2006. 27. o.) miként Gaál maszkjainak is a törzsi plasztikához van köze. A törzsi kultúrák plasztikája, a gyermekrajzok és a pszichiátriai betegek vizuális világának felfedezése beletartozik a huszadik század eleji expresszionizmus hagyatékába, így Gaál és Szabó műveit joggal nevezhetjük expresszívnek. Mata Attila „kontúros, vázrendszerekké csupaszított szobrai” (Szeifert, 2006. 27. o.) elsősorban emberalakokat jelenítenek meg. Ezek felületét színezéssel gazdagítja, új-expresszív karaktert adva ezzel műveinek. A primitív bálványszobrok hatását mutatja ki Lóska Lajos Chesslay György munkáiban is. Chesslayt (Mata Attila mellett) ahhoz az újhullámos nemzedékhez sorolja, akikre hatással volt a német expresszionizmus és a Cobra-csoport kifejezőmódja, valamint Baselitz és Lüpertz művészete, de ihlető forrásai között említi Mattis Teutsch János expresszív, színes faplasztikáit is. A neoexpresszív előadásmódra a mítoszteremtő bálványfaragás jellemző, ahol az elnagyolt formák körvonalait nyers színekkel hangsúlyozza a művész. Az expresszív hatást fokozza a felületek durva megmunkálása is. (Lóska, 1999.) Végül a sort Somogyi Tamással zárnam, akinek a 1990-es években készült, expresszív felületű, félig ember, félig madár figurája szuggesztív erővel idézi meg a pusztulás drámáját.¹¹

¹¹ *Cím nélkül*, 1992. Képet közli a *Mozgó Világ*, 1993. 4. sz. 77. o.

1.4. Az expresszív forma problémája, formatanok

Nehéz egyértelmű választ adni arra a kérdésre, mit tekinthetünk expresszív formának. A kérdés megválaszolását nehezíti, hogy az expresszivitás kérdésének vizsgálata nem lehet pusztán formai probléma, a kifejezés kérdésköre szorosan összefonódik a kifejezés szándékával, indítékával, tehát nem hagyható figyelmen kívül az érzelmi szempont, az emberi tényező sem.

Az alábbiakban áttekintem az általam összegyűjtött formaalkotásra vonatkozó elméleteket, különböző szerzők meghatározásait a formára vonatkozóan és mérlegre teszem e megállapításokat, abból a szempontból, mennyire alkalmasak az általam vizsgált probléma megközelítésére. Elsősorban alkotóművészek saját munkájukra vonatkozó nézeteit vizsgálhatjuk, másrészt művészettörténészek e tárgyú megállapításait. Szemügyre véve néhány megközelítést azt tapasztaljuk, hogy minden szerző más és más szempontból közelíti meg a kérdést. Számomra megállapításaik csak közvetett tanulságokkal szolgálnak, ezért e pontban megragadok néhány tulajdonságot, amik a forma expresszivitására utalhatnak.

A szobrászi formáról értekezve meg kell állapítani, hogy a különféle szakirodalmakban és megnyilatkozásokban nem egységes a terminológia a szobrászi formát illetően. A különféle megközelítések ellenére megállapítható, hogy a formáról nyilatkozó szerzők a formát ténylegesen létezőnek tekintik, úgy kezelik, mint tapasztalati dolgot és nem filozófiai jellegű problémát. Herbert Read így beszél a formáról: „...a testek elhelyezkedése a térben...” (Read, 1971. 29. o.), vagy „...a térfogat és a tömeg érzékelésének képességét...” tekinti a szobrászat igazi erényének (Read, 1971. 20. o.). A szerzők a *forma* szinonimájaként a *test*, a *tömeg*, vagy a *volumen* kifejezéseket használják. A forma és a tér filozófiai kérdés is, de magam is a tapasztalati forma fogalmából indulok ki, nem kívánok foglalkozni a kérdés filozófiai problémájával.¹² Az expresszív forma problémájának tárgyalásakor magam is ebből

12 Eduard Trier a *Husadik századi szobrászsteóriák* című művében rávilágít arra, hogy a szobrászok megnyilatkozásaiban nem teremthető egyértelmű összefüggés a probléma művészi és tudományos felfogása között. „Kétségkívül hivatkoztak és hivatkoznak ma is a képzőművészek a térnek a fizikában és a filozófiában fölmerülő problémájára vonatkozó fejtegetésekre, amikor a 'térbeliről' – amely már nem lehet a 'tér illúziója', mint a festészetben – alkotott elképzeléseiket fejtik ki, de mivel a terminológiájuk nem egységes, különösen ami a 'kiterjedés', a 'test' és a 'tömeg' szavak használatát illeti, nem lehet egyértelműen kapcsolatba hozni a tér művészi felfogását a tér tudományos felfogásával.” (Trier, 1992. 152. o.)

a tapasztalati forma-felfogásból indulok ki, elsősorban azt a kérdést vizsgálva, milyen karakterű formák alkalmasak az expresszív, belülről jövő kifejezésre.

Figyelembe véve a művészet 20. századi fejlődését, meg kell húzni azt a kört, amire a forma fogalmát érvényesnek tartom. Forma alatt elsősorban a művészi szándékkal, kézműves módon megalkotott (ebbe beleértve az eszközök által létrehozottat is) formákat értem. Nem vizsgálom a dadaista és konceptuális művészet által használt formákat, mint amilyen például Duchamp piszoárja, mert a ready made a kiválasztás gesztusára helyezi át a művészi alkotás lényegét. Ebben az esetben a művész az eljárást formálja meg és nem a tárgyat. Beke László mutat rá Mc Luhanra hivatkozva, hogy a képzőművészetben nem az az érdekes, amit közöl, hanem az, ahogyan közli. Mint mondja, a konceptuális művészet didaktikai jelentősége, hogy erre az ősi igazságra ráirányította a figyelmet. „Amikor pedig Duchamp útján újra meghirdette, hogy minden lehet médium, rá kellett jönnie arra, hogy a hagyományos művészeti ágakat és műfajokat is médiumnak kell tekintenünk.” (Beke, 1997. 102. o.) Nem tartoznak vizsgálatom körébe az iparművészet funkcióhoz kötött formái sem.

A formaalkotás elméleteit tekintve Adolf Hildebrand nevét kell először megemlíteni. Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* című művében a reliefet teszi meg elméleti mondandója központi elemévé. Megítélése nem egyértelmű. Vele kapcsolatban Wölfflint idézem, aki szerint „...nem egyetlen stílus nevében, hanem a művészet nevében követelte a szobrászat számára a síkszerűséget. ...A kerek plasztikának, kerekése ellenére is, egyetlen síkban megragadható látvánnyá kell formálódnia ahhoz – mondja Hildebrand –, hogy valóban műalkotásként szemlélhessük. Ha a figurát nem komponálták meg úgy, hogy lényege egyetlen síkban megnyilvánuljon – vagyis ha a nézőnek a szobor teljes megismerése céljából körül kell járnia azt, s a különböző mozgásfázisokból kell megalkotnia az összképet –, abban az esetben a művészet egy hajszállal sem emelkedett a természet fölé. Itt ugyanis éppen az a segítő mozdulat maradt el, amellyel a művész a természeti jelenség szétszórt mozzanatait szemünk számára egységes képben foglalja össze.” (Wölfflin, 1969. 118. o.) Herbert Read véleménye szerint „...végzetes befolyást gyakorolt az európai szobrászatra, mert a szobrászat valódi, az érintési és tapintási érzékelésen alapuló normái helyett a vizuális és festői értékeket állította előtérbe.” (Read, 1971. 26. o.) Rényi András jelentősnek tartja elméleti munkásságát,

mint írja Hildebrand „...egyenesen a reliefet – ezt az *absztrakt falsíkra* szánt, *tetszőleges méretű, funkcionálisan közömbös, a tapintás és látás dialektikáját kiélező* síkplasztikát – teszi meg a *par excellence* szobrászi forma letéteményesének. Hildebrand teorémája nyilvánvalóan a szobor funkcionális otthontalanságának egyik első elméleti összegzése...” (Rényi, 1999. 196. o.) Az ellentmondásos megítélés ellenére Hildebrand legfőbb érdeme, hogy a szobrászatot a teoretikus gondolkodás tárgyává tette és rávilágított arra, hogy abban a szellemi tevékenység, az absztrakció az elsődleges és nem a kézműves munka. Ebben az értelemben igen fontos tettet vitt végbe és illeszkedik jelen dolgozat gondolatmenetébe, ami szerint a szobrászatnak elsősorban belső, lelki tartalmakat kell hordoznia.

Külön tanulmányt érdemelne, mennyiben tekinthetjük érvényesnek még ma is Hildebrand elveit. Jovánovics György a következőképpen fogalmazza meg a dilemma lényegét: a szobor a „...körplasztika egyik legnagyobb problémája, amivel kezdettől fogva küzd, különös módon saját fenomenológiai definíciója, hogy ugyanis körplasztika, körbejárható, több nézete van. Megszámlálhatatlan nézete van. Egyszerre mű-tárgy is és valóságos tárgy is...” (Jovánovics, 1998. 69. o.) Rényi András „A relief mint a modernitás plasztikai metaforája” formulával jellemzi Jovánovics György emlékművét, amit az 1956-os magyarországi forradalom mártírjainak emlékére készített és amiben egyúttal saját szobrászi közlő nyelvét is a mű mondandójává avatja, mintegy idézőjelbe téve az egészet és így nem csak a mártíroknak állít emléket, de egyúttal művészet-filozófiai objektet is teremt.” (Rényi, 1999. 195. o.) Nem perdöntő érv Hildebrand igaza mellett, de érdemes megfontolni, hogy mégiscsak kiválasztunk egyetlen nézetet, amit a legjobbnak tartunk, amikor szobrunkat fotóztatjuk, vagy fotózzuk. Ez is arra utal, hogy a szobor egy gondolat jele, ikonja, ami a főnézetben nyilvánul meg a legjobban és ez kínálkozik a nézőnek is, mint percepciók kapu. A szobor ezzel a tulajdonságával megmutatja virtuális jellegét, még akkor is, ha valóságos térbeli testben teszi ezt. A festmények esetében ez a virtualitás nem kérdőjeleződik meg, hiszen a festményeknek többnyire egy nézőpontja van. De itt is megemlíthetjük, hogy a képkeret vastagsága és a vászon még mindig jelen van, mint az imaginárius gondolat anyagi teste, a fotónál pedig ott a fotópapír. Noha egyre anyagtalannabbá válnak ezek a hordozók, mégsem tekinthetünk el tőlük, valamilyen formában meg kell békülnünk jelenlétükkel. A

digitális képnél nehezen tudnánk megnevezni azt a hordozó matériát, ami a képet közvetíti, talán a vibráló fény, itt viszont nem tekinthetünk el a képernyőtől és annak rájáratától. Másfelől a legtöbb szobrot ilyen kétdimenziós relief-kiadásban fotókról ismerjük, hiszen nem áll módunkban minden művet eredetiben megtekinteni, mégis hitelesnek fogadjuk el ezeket a képeket és általuk a műveket. Ha jól meggondoljuk, ez azért lehet így, mert a 20. századig a legtöbb szobor egy nézetre komponált alkotás volt.

A huszadik század művészei között több alkotót is találunk, aki teoretikusan is foglalkozott a művészet, többek között a forma kérdéseivel. Paul Klee *Pedagógiai vázlatkönyvében* a forma mibenlétét a mozgásból vezeti le, mozgó erővektorok (vonalak) eredményeként létrejövő testeknek mutatja be őket. A nagyságokat mind mozgékony viszonyokat írja le. A kockát statikus, a gömböt dinamikus formának nevezi. (Klee, 1980.) Tanulságos számomra, hogy tulajdonságokkal ruházza fel a testeket, és ez annyiban érdekes az általam vizsgált kérdésben, hogy *lehet* tulajdonsága egy formának, még ha ezek a mértani testek nem is az expresszió eszközei. Kandinszkij és Johannes Itten formákról beszélnek ugyan, de ez alatt a festészetben használt sík formákat, vagyis sík alakzatokat értik. Négyzetről, körről, háromszögről és az ezekből származtatható elemekről van szó rendszerükben.¹³

Számomra, miközben a tényleges térbeli formát vizsgálom, mégis segítséget jelent a formának ekként való meghatározása, mert a térbeli formáknak is a nézetenként változó kontúrjait fogjuk föl, miközben érzékeljük őket (mozgásos diszparitás, *Soltra*, 1982.). A pillanatonként változó síkképekből rakja össze tudatunk a térbeli formát, pontosabban a két szemünk által észlelt különböző síkképek közötti különbséget olvassa össze agyunk térbeli képpé (retinális diszparitás, *Soltra*, 1982). Az előbbi összefüggésre tekintettel megállapíthatjuk, hogy a sík alakzatok, (síkképek) és a térbeli formák szorosan összefüggenek egymással. A sík alakzatokkal rokon térbeli matematikai testekről is elmondhatjuk, hogy saját kifejező tulajdonságokkal bírnak. Hevesy Iván Kandinszkijjal megegyező értelemben

¹³ Itten és Kandinszkij megegyező értelemben jellemzik a formákat. Ennek bemutatására álljon itt egy mondat Ittennek *A színek művészete* című könyvéből: „Összefoglalásul azt mondhatjuk: a négyzet a nyugvó matériát jelképezi, a minden irányba kisugárzó háromszög a gondolkodást, a kör az örökkön mozgékony szellemet.” (Itten, 1978. 76. o.) Kandinszkij önálló tulajdonságokkal bíró, szellemi létezőnek tekinti, de síkként jellemzi őket. „A forma szűkebb értelemben nem más, mint egyik síknak a másiktól való elhatárolása.” (Kandinszkij, 1987. 39. o)

jellemzi a formákat: „A vonal és formahatások is éppúgy asszociatív eredetűek. Általában a horizontális vonalak nyugodtak, a vertikálisak kapaszkodók és mozgalmasabbak, a ferdek ingatagok. A határozottság és bizonyosság érzését kelti az egyenes vonal, a határozatlanságét és nyugtalanságét, ha sokszor változtatja irányát: a törtvonal. A négyszög befejezettséget, az alapján nyugvó egyenlő szárú háromszög a szilárd egyensúly, a kör a végtelen folytonosság érzetét hordja magával. A komplikáltabb vonalak, formák és tömegek érzéshatása ezekből az alaphatásokból szövődik össze.” (Hevesy, 1993. 164. o.) Bár ő is sík alakzatokat ért ez alatt (egyszer említ tömeget), a formák tulajdonságait átvihetjük a tényleges térbeli formákra. A gúla, mint forma a megrendíthetetlen stabilitás érzetét kelti, gondoljunk csak az egyiptomi piramisokra. A gömb, akárcsak síkbeli megfelelője a kör, a végtelenség érzését, és az önmagába záródó energiák érzetét sugallja. Anélkül, hogy a mértani testeket tovább sorolnánk, beláthatjuk, hogy a térbeli formákhoz is a nekik megfelelő gondolatokat társítjuk és így van ez a matematikai formulákkal nem leírható, szavakkal nehezen jellemezhető formák esetében is.

Moholy-Nagy László a szobrászati formáról szólva vitatja, hogy csupán a „térmetri” elemek alkotnák a formát (gömb, kúp, henger, kocka, prizma, piramis). Szükségesnek tartja ezek sorát bővíteni a „biotechnikai” elemekkel (kristály, rúd, spirál, csavar). (Moholy-Nagy, 1968. 148. o.) Moholy-Nagy fejlődést tételez fel a formák fejlődésében, öt fokozatba sorolva őket, ezek 1. a tömbszerű, 2. a modellált (kivájt), 3. a perforált (átfúrt), 4. a lebegő és 5. a kinetikus (mozgó) szobrok. A szobrász az anyagot egyre áttörtebbé, könnyebbé, nyitottabbá teszi, mígnem eljut a lebegő és mozgó szobron át az „anyagtalann”, virtuális szoborig. A szobrászat útja – mint mondja – az anyagszerű, tapintható tömegtől a virtuális tömeg felé, (a szublimált anyag egyenlő a mozgással), a vizuális viszonylatszerű érzékelés felé halad. A virtuális tömeget a mozgó anyag kontúrjai hozzák létre. E kissé technicista felfogás eredményeként olyan szobrok jönnek létre, amelyek a nehézkedést leküzdve (elektro)mágneses erőterben lebegnek majd. A szublimáció végső foka nála, amikor a virtuális tömeget a fény hozza létre térbeli projekció által. (Moholy-Nagy, 1968.) A Bauhaus és benne Moholy-Nagy törekvéseit Forgács Éva ekképpen összegzi: „...ők képviselték a legmarkánsabban azt a gondolatot ..., hogy a művészetnek felül kell emelkednie az anyagi valóságon, és annak szellemi párlatát, anyagtól mentesített

szellemi képmását kell létrehoznia.” (Forgács, 1991. 22. o.)¹⁴ Rényi András a klasszikus modernek (Archipenko, Gabo, Pevsner, Brâncuși, Tatlin) szobrászatáról szólva kifejti, hogy ők „...már leginkább a szobrászat autonómiáját magát – az anyagot, a teret, és a létrehozás folyamatát mint olyat – ábrázolják.” Ők fedezik fel az űrt, a reprezentációtól független „tisztá” teret és teremtik meg a „tisztán plasztikai” tárgyat. (Rényi, 1999. 178. o.)

Az általam felvetett probléma megoldásához nem ad közvetlen megoldást a Moholy-Nagy-féle lineáris formafejlődési modell, amiben Moholy-Nagy a szobrászi formák fejlődését a tapintható, tömbszerű formától a virtuális formáig vezeti végig. Az általam preferált forma-felfogásban az alkotónak közvetlenül jelen kell lennie és rajta kell hagynia akciója, jelenléte nyomait alkotásán, ezért nem mondhat le a valóságos matéria valamilyen jelenlétéről. Erről a forma felülete, a gesztus című fejezetben szólok részletesebben. Viszont fontosak Moholy-Nagy megállapításai az expresszív forma szempontjából, mert törekvéseiben elanyagtalanította a formát a szublimáció során, és csak az ilyen forma képes az érzelmek hordozására. A Moholy-Nagy képviselte és a Rényi által jellemzett tendencia tehát nélkülözhetetlen számomra, közrejátszott a forma felszabadításában az ábrázolás kötöttségei alól, és a szublimációval részt vett a hagyományos értelemben vett tömeg felszámolásában.

A művészettörténészek közül először Wölfflint kell megemlíteni, aki *Művészettörténeti alapfogalmak* című művében formai kategóriákat állít fel, amelyeknek a segítségével osztályozhatjuk a műveket. Wölfflin kategóriái nem használhatók közvetlenül az általam tárgyalt probléma leírására. Kategóriái közül az általam elemzett jelenségekhez a *festői*, vagy *nyitott mű* fogalma áll legközelebb, de az általa felállított fogalompárok mindegyike a látványelvű művészetre vonatkozik,

14 A mai kor vívmányai sok szempontból igazolták Moholy-Nagy merész előrelátását. A számítógépes szobrászattal foglalkozó szobrászok tevékenysége mutatja, hogy mennyire nem lehetetlen virtuális szobrászattal foglalkozni. (Szöllőssy Enikő, Csíkvári Péter és mások.) Csíkvári Péter szobrok mellett fotó alapú digitális képeket is készít. Csíkvári Péter digitális képeivel kapcsolatban Fabényi Julia rámutat arra, hogy e képek karakterét alkotójuk szobrászi szemlélete határozza meg. Fabényi szerint Csíkvári képeiben jelen van a szobrászi iskolázottság. Mint mondja, Csíkvári analógiát teremt a (talán) barokk és a kortárs alkotókedv között, melynek eszköze a digitális kép. A gép matematikai rendszerelvű absztrakt képességeit eleven emberi testek és drapériák képével öltözteti föl. „A gépi tökéletességgel a kép kikerül a képzőművészet kánonjából, egy más, önálló műfaj rendjébe tevődik, amiről azt mondhatjuk, hogy kifejezetten képzőművészeti indíttatású, de digitális kép.” Fabényi e képeket a vitális és dekadens szépség párbeszéde eredményének tartja. A látványra redukált, tapintható mivoltától megfosztott kép megfoghatatlan marad az evilági számára, csupán a vágyalom földiesített képe. (Fabényi, é.n., Csíkvári katalógus)

hiszen többnyire reneszánsz és barokk alkotásokat hasonlít össze és az ezek közötti szemléleti különbségeket mutatja be. Ezek a különbségek azonban csak árnyalatok a látványelvű művészetben és szobrászatban belül, nem alkalmazhatók egyértelműen korábbi, vagy későbbi korszakokra, amelyek megtagadták a látványelvű leképezést, hogy ebből a szempontból szélsőséges példát említsek, mondjuk az etruszk kisbronzokat. Ezek ugyanis inkább az őskori idollokhoz állnak közelebb, mint a mimetikus görög-reneszánsz szobrászathoz. Viszont az általam expresszívnek nevezett vonulatba beilleszthetők. Mégis tanulságos gondolatmenetünk szempontjából, amikor Wölfflin Bernini *Szent Teréz látomása* kapcsán következőképpen fogalmaz. „A ruházat felületei és redői nemcsak természetüknél fogva mozgalmasak – ami ebben az esetben külsőséges mozzanat –, hanem már alapszemléletüket a körülhatárolatlan plaszticitás jellemzi. A *felületek megvonaglanak*, és a forma kisiklik a tapintó ujjak alól. Villámgyorsan, mint a gyíkok, suhannak át a fények a kiemelkedő részekben, éppúgy, ahogy Rubens a maga fehérén villanó fényeit rajzain felrakja.” (Wölfflin, 1969. 80. o. kt.) Amikor Wölfflin úgy fogalmaz, hogy a felületek megvonaglanak, ugyan más szempontból közelíti meg a kérdést, de ezzel a megfogalmazással mégis rámutat az érzelmek erőteljes jelenlétére, ami annál is izgalmasabb, mert egy drapéria redővetéséről van szó.

Tanulmányom szempontjából Németh Lajos értékes megállapításokat tesz a szobrászi térhasználattal kapcsolatban. Mint írja az európai és a magyar szobrászatban a tér kubusszerű, zárt terű felfogása vált uralkodóvá, ami azt jelenti, hogy a klasszikus görög szobrászat kontrapoztos figurája egy dobozszerű, zárt térben mozog, a mű mikrokozmoszban zárt kompozícióban valósul meg. A görög szobrászatnak ezt az elvét a 19. században Maillol valósította meg a gyakorlatban, elméleti síkon Hildebrand általánosította. A magyar szobrászat képviselői többnyire a hildebrandi értelmezés talaján álltak, ide érve még az expresszionista kifejezést is, ami annyiban tér el a megszokottól, hogy a klasszikus arányokat a hildebrandi szemléletben belül torzítja. Ezzel a dobozszerű térfelfogással állítja szembe Schaár Erzsébet munkásságának második felében keletkezett műveit, amelyekben Németh szerint a szcenikusnak nevezett térfelfogást érvényesíti. E művek nagyobb méretűek, a figura és az architektonikus elemek kontrasztjára épülnek.

Mint látjuk, Németh Lajos az expresszív formaalkotást a hildebrandi doboz-tér keretei között jelöli ki és ennek ellentétéként a szcenikus teret nevezi meg. Másutt azt írja, hogy a plasztikai térnek ez csak az egyik lehetséges felfogása, ami mellé odaállítja a primitívnek nevezett plasztikát, amit azonban más szcenikus példák mellett említ. (Németh, 2001.) Úgy vélem, Schaár Erzsébet – Németh által szcenikusnak nevezett – nagyméretű kompozícióit az anyaghasználatuk szempontjából tekinthetjük expresszívnek.

Számomra a leghasznosabb útbaigazítást talán – bár közvetett módon – Erwin Panofsky adja, aki *Az emberi arányok stílustörténete* című tanulmányában az alábbiakat mondja: „A »nem festői« szubjektívizmus címen összefoglalható stílusok – a prebarokk manierizmus és a modern »expresszionizmus« – meg azért nem tudtak mit kezdeni az emberi arányok elméletével, mert a térbeli testek általában és az emberi alak különösen csak annyiban jelentettek nekik valamit, amennyiben önkényesen kurtíthatták és nyújthatták, csavarhatták és végül szétszedhették.” (Panofsky, 1976. 61. o.) Panofsky érezhető iróniával szól az expresszionizmusról, ami érthető, abban az esetben, ha azoknak a művészi koroknak a teljesítményét tesszük meg mércének, amelyekben az emberi alak arányait mimetikus úton képezték le, megfigyelésekre és mérésekre alapozva, mint az ókori görög és a reneszánsz művészetben, aminek eredményeképpen az emberi fejnek, mint mértékegységnek a mérete hét és félszer, illetve nyolcszor mérhető rá az emberi test hosszára.

Ha ezeket a törvényszerűségeket kérjük számon az expresszív művészet alkotásain, akkor természetesen torzításnak, deformálásnak fog tűnni ennek a rendnek a felborítása. Az expresszív alkotókat azonban nem a valóság külső, mimetikus leképezésének szándéka vezérli, hanem éppen ezeknek a viszonyoknak az átalakítása-eltorzítása, az érzelmek diktálta belső feszültségtől. Ha elfogadjuk, hogy a műalkotásokban a valósággal való transzcendens kapcsolat nyilvánul meg, akkor igazat adunk Werner Hofmann-nak, aki arra figyelmeztet, hogy, „...az ösztönök és a képzelőerő irracionális szféráiban gyökerező műalkotás nem mérhető az értelem rőfjével.” (Hofmann, 1974. 27. o.)

Másfelől igaz viszont, hogy a torzítást nem tudjuk az emberi arányok nélkül értelmezni. Úgy vélem, ezen a ponton válik el a figurális és absztrakt plasztika, másként szólva az ábrázolás és kifejezés. Jovánovics György kétféle formaadást

különböztet meg Mata Attila szobraival kapcsolatban. Műveire a *kompozicionális expresszionizmus* kifejezést használja, lévén, hogy ezek elszakadtak a klasszikus emberi arányoktól és a realisztikus emberi testformáktól, szemben azzal, amikor a *tematikus* (pszichológiai) elemek hordozzák az expressziót (Jovánovics, Mata katalógus). Ilyen tematikus elemnek tekinthetjük az emberi alak jelenlétét a szobrászi kompozíciókban. Ezzel egybecsengően Wehner Tibor is a konstrukciós elemek, az emberi alakra csak távolról utaló *térrajz*ából vezeti le Mata expresszivitását (Wehner, Mata katalógus).

A 19. század végi és a 20. századi ember egzisztenciális kiszolgáltatottsága, az önmarcangoló Én-keresésnek drámai kifejezése hozza a formák eltorzulását. (Hegyi, 1986.) Amit tehát Panofsky önkényességnek nevez, az expresszív típusú művekben maga a bevallott rendező elv. Vincent van Goghhal kapcsolatban ezt így fogalmazza meg Hegyi Lóránd: „...művészetében viszont éppen a formák szenvedélyes, pszichikai indíttatású széttörése, roncsolása hordozza a modern ember létkérdéseinek közvetlen kifejezését.” (Hegyi, 1986. 459. o.)

Az expresszív szoboralkotásokban gyakori a formák, az emberi test tagjainak megnyújtott megjelenítése, mint amilyen például Wilhelm Lehmbruck *Térdeplő nő* (1911) című szobránál figyelhető meg.¹⁵ Az ilyen típusú műveknél nem alkalmazható a Panofsky által alkalmazott kánon, hiszen nem állítható föl egyenes összefüggés a torzítás mértéke és az érzés hőfoka között. Lehmbruck esetében nem alkalmazhatjuk az emberi fej mértékegységként a szobor megítélésénél, megállapítva hányszor mérhető a test hosszára. Ennek az eljárásnak nem volna értelme, ilyenkor, mint befogadók beleérző képességünkkel elfogadjuk a valós arányoktól való elszakadás tényét.

Vizsgálódásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy megragadható néhány, a szobrász munkáját jellemző tényező, ami az expresszív forma problémakörébe vonható. Ilyen a forma *torzításának* kérdése, ami elsősorban szemléleti kérdés, a szobor megformálásával összefüggésben pedig a forma *felületének* milyensége, a rajta megjelenő a *gesztus*, illetve a szobor *színezésének* jelensége.

¹⁵ Lionel, 1987. 120. o.

1.5. A forma torzítása

A torzítás szemléleti háttere

Amint az előző pontban utaltam rá a formának alapvetően torzítottnak kell lennie, hogy a külső valóságtól elszakadó jelentést vehessen föl. Természetesen torzításról csak akkor van értelme beszélni, ha meghatározzuk azt a viszonyítási pontot, amihez képest eltérünk, azt az alapot, amit torzítással mássá teszünk. A torzítást úgy értem, hogy a szobor a mimetikus, görög-római szoboreszményhez képest tér el. Évszázadokon át ez a szoboreszmény határozta meg a megítélést, ez volt a kánon, amihez viszonyítottak, amit a tökéletesség mércéjének tartottak. Erre a szemléletmódra utal, hogy a gótikus stílust a reneszánszban barbárnak minősítették, mivel ők is az ókori görög kultúrát tekintették eszményképüknek. A 19. század végi, 20. század eleji ítéletalkotásról Worringer a következőket mondta: „Ami a mi számunkra nagyfokú torzításnak látszik, az a korabeli alkotó számára a legmagasabb rendű szépséget, művészetakarásának beteljesülését jelentette. Éppen ezért magasabb szempontból tekintve értelmetlenek és laposak a modern esztétika alapján hozott értékítéleteink, hiszen ezek kizárólag az antikvitás és a reneszánsz szellemében fogantak.” (Worringer, 1989. 21. o.)

Amint azt az *I. Az expresszív szobrászat* című pontban láthattuk, Worringer szerint az a magatartás, amikor a természet létező viszonyaival azonosulva, nevezetesen az emberi testnek felépítését, arányrendjét követve, abba beleérezve hoznak létre műveket, csak az egyik pólusa a művészi szemléletmódnak. Mint mondja, a műalkotás a természet mellett létező, vele egyenértékű önálló organizmus, legbensőbb lényegét tekintve *nincs* vele kapcsolatban, ha természetben a dolgok látható felszínét értjük. A természeti szép nem feltétele a műalkotásnak, még ha a fejlődés során értékes tényezője lett is, vagy részben azonosult is vele. A beleézés fogalma Theodor Lipps nevéhez köthető, de Worringer szerint ez az irány csak a művészi érzék egyik pólusára figyel. Teljes esztétikai rendszer csak a másik pólus hozzáadásával lehetséges, ami az ember absztrakcióra való hajlamát is figyelembe veszi, ami a szépséget az absztrakt törvényszerűségekben és szükségszerűségekben találja meg. Azt állítja, hogy Riegl *Kunstwollen*-fogalma óta nem a készségnek,

hanem az eleve meglévő művészetakarásnak, koncepciónak van szerepe a művészet megítélésében, vagyis a művészettörténet nem a készségek, hanem az akarások története. A különböző korszakok nem a tökéletlen készségre, hanem a más irányú akarásra vezethetők vissza. A mérvadó a Riegl által „abszolút művészetakarásnak” nevezett fogalom. A beleérzés az utánczás ösztönére épít, a művészetakarás egy ideát valósít meg a műben. A gótikus építészet és szobrászat viszonyát elemezve a következőket írva világít rá a torzítás okaira: „Keveset mondunk, ha e természetellenesen megnyújtott, vékony figurák stílusát az építészeti kötöttséggel jellemezzük, mert ezzel még nem fedtük fel a valóságot. Inkább állíthatjuk, hogy ugyanaz a művészetakarás nyilvánul meg a szobrászatban és az építészetben. Ezt a művészetakarást nem elégítette ki az egyszerű plasztikus valóság, mert ennek kifejezése nem volt számára eléggé patetikus, eléggé magával ragadó, s ezért kívánta fölfokozni a kubuszos valóság visszaadását egy expresszív absztrakció erőteljesebb kifejezésében. S ezt az igényét nem tudta fényesebben kielégíteni, mint éppen azzal, hogy a figurális ábrázolást beleolvastotta a beleérző képesség által mozgásukban fölfokozott mechanikus erők hatalmas mámorába. Ezért viselnek magukon ezek az oszlopszettek valamilyen kifejezést, s beleérző készségünkre számítanak. Ez a kifejezés azonban nem az egyedi alak személyes kifejezőerejében rejlik, hanem az expresszív absztrakcióban, amely uralkodik az egész építészeti rendszeren, s amelytől függenek a neki alárendelt figurák is.” (Worringer, 1989. 89. o.) A legáltalánosabb értelemben (talán Worringernek is köszönhetően) a megnyújtott, a gótikával rokon formákat szokás expresszívnek tekinteni, ami megfelel a gótika felfelé törésének, Isten felé irányultságának.

A Worringer által leírt gótikus formavilág az ég felé törésével, valóban az Isten utáni vágy legjobb kifejezője. Ezt az érzületet mutatják Michelangelo öregkori pietáinak Charles de Tolnay szavaival élve csontvázszerű alakjai, vagy Lehmbruck megnyújtott szobrai. De az érzések tartománya nem korlátozódik a vallásos érzületre és más tárgyakhoz kötődő érzelmek is lehetnek a művész élményforrásai. Más tárgyra fókuszáló érzésvilág is kereshet magának megfelelő formavilágot. A kifejezés számára nem alkalmasak az ógörög-reneszánsz-klasszicizmus típusú formák, hiszen ezek a reális látványvilághoz kötődnek. Az érzelmeknek azonban át kell fűtenie, el kell torzítania ezeket a formákat ahhoz, hogy alkalmasak legyenek

hordozásukra. Az érzelmeket hordozó formák nem feltétlenül azonosak a megnyújtott „gótikus” formákkal. A felfokozott érzelmek származhatnak az élet más élményforrásaiból, például a szerelemből, a nemiségből, ami elementáris élményt jelenthet az alkotónak. Erre kiváló példa az Amerikában élő francia szobrász Gaston Lachaise esete, akinek egész életművét a szerelmi szenvedély lobogása hatja át.

Valószínűleg azok az érzelmek alkalmasak önálló művészi formavilág teremtésére, amik egész lényünket áthatják, személyiségünk egészét érintik. Ezért nem jöhet szóba az érzések egész tartománya, mint élményforrás. Csak az olyan katartikus, megrendítő élmények állhatnak a kifejezés, az expresszió mögött, mint az Isten utáni vágy, a szerelem extatikus érzése, vagy a biológiai és társadalmi kiszolgáltatottság. Ritkán, de a felszabadult életöröm is keresheti a maga kifejeződési formáit.

A fentiek miatt nem foglalkozom a karikatúrák torzításának világával, mert a karikatúrák a mindennapi élet szemszögéből nézik az emberi élet dolgait, többnyire annak visszásságait, az emberek apró jellemgyengeségeit. El kell azonban ismerni, hogy az expresszió és a karikatúra között rokonság van. Itt kell megemlíteni, hogy a torzítás eredménye lehet a *rútság* is a képzőművészetben (ilyen rút arcokat örökített meg, illetve alkotott rajzaiban Leonardo is), de dolgozatomban nem kívánok foglalkozni a *rúttal*, illetve a torzítás esztétikai vetületével.¹⁶

Az embert átformáló érzések csak szuverén, a valóság látszatától elszakított formákban ölhetnek testet. Valószínűleg nem adható általános kép arról, milyen formák felelnek meg az itt említett érzéseknek. Néhány tipikusnak mondható torzítás mellett, mint amilyen a megnyújtás, csak az egyedi esetek vizsgálata adhat választ erre a kérdésre.

Másfelől, hogy ki mit él át megrendítő erejű érzésnek, az szubjektív dolog, függ az egyén érzékenységétől, s ezért sem adható általános érvényű válasz. A befogadó felől is meg kell vizsgálni a kérdést, hogy egy félreértésnek elejét vegyük. Különbséget kell tenni a művek kiváltotta érzések között is. Az expresszív mű az

16 Wilhelm Worringer rámutat a karikatúra expresszív vonására. „Amikor a naiv közönség karikatúráknak látja az expresszionista formaképződményeket, igazi összefüggéseket sejt meg. Hiszen mi más a karikatúra, mint olyan intenzív benyomások a valóságról, melyeknek szellemi lejegyzése, mondhatni gyorsírása, teljesen figyelmen kívül hagyta a természetességet. Nincs átütő ereje az olyan karikatúrának, amelyikben nem szunnyadnak expresszionista elemek. A karikatúra hétköznapi célú expresszionizmus, kis célokra korlátozott kifejezésigény.” (Worringer, 1989. 206. o.)

alkotó erős indulati töltésével születik, és az érzelmi fűtöttség nyomot hagy a művön. Szerencsés esetben ez az érzelmi állapot kiolvasható a műből, és a néző ráhangolódik a művész által a műbe kódolt érzelmekre. Heves érzelmeket válthat ki azonban a nézőből műalkotás akkor is, ha a néző nem fogadja el a művész üzenetét, vagy az újszerű szemléletmódot, netán anyagot, amit a művész használ.¹⁷

A művek által kiváltott sokkhatás, megrökönyödés, vagy felháborodás nem azonos azzal a megrendüléssel, amit a katartikus élmény vált ki és erős érzelmi tónus kísér. A különböző indíttatású művek okozta hullámverés eredménye látszólag ugyanaz az érzelmi felindultság, valójában ennek azonban sokféle oka lehet, ami függ a néző beállítódásától, felkészültségétől. Szerencsés esetben a művész és a néző azonos hullámhosszon vannak és az alkotó által kódolt üzenet érkezik meg a befogadóhoz.

A torzítás szemléleti háttérét kutatva szólni kell még egy jelenségről. Az expresszionisták (más modernekkel együtt) érdeklődéssel fordultak a primitív népek művészetére, a népművészet, a gyermekrajzok szemlélete, illetve a pszichiátriai betegek vizuális megnyilatkozásai felé, mert ezekben a forrásokban mintákra leltek ahhoz a törekvésükhöz, hogy az európai látás hagyományaitól eltérő, a művészetben addig szokatlanak, újnak számító, torzító kifejezést használjanak. Ezt a törekvést erősítette meg a freudizmus térnyerése a 20. században, aminek eredményeképpen az ember bensőjében, lelkében lejátszódó folyamatok éppen olyan fontossá váltak, mint a külső világ történései és ezeknek a lelki folyamatoknak a megjelenítéséhez szolgáltak modellül az említett források.

17 A művészeti szaksajtó Szöllősi Gézával kapcsolatban számol be ilyen elutasításról. Szöllősi állati testrészek preparátumaiból állít össze többek között emberi arcokat. „Szöllősi példaképei azok a művészek (George Segal, Duan Hanson), akik a legtökéletesebben próbálják visszaadni az ábrázolt személyeket, törekedve a teljes élethűségre, amit ő maga ezt még azzal fejleszt tovább, hogy a testek anyagát is a leghasonlóbb húsból készíti. S talán épp ez az a pont, amitől a művei oly gyakran viszolygást váltanak ki.” (Bordács, 2007. 22. o.) Szöllősi műveit semmiképpen nem nevezném expresszívnek, az állati testrészek inkább 21. századi ready made-ek, amiket kollázs-szerűen összeilleszt, összevarr. A hatás sem az expresszív szobor kiváltotta emóció, hanem a néző megütközése, felháborodása.

Formatorzítások

A 20. századi szobrászat megvívta a maga harcát a formák felszabadítása terén, és elnyerte a jogot, hogy absztrakt – a természeti és emberi test valóságára nem emlékeztető – formákban fogalmazza meg gondolatait. Mégsem tudunk teljesen függetlenedni a korábbi látásmódtól és ez nem egyszerűen neveltetés, felfogás, vagy meggyőződés kérdése, hiszen az elszakadás *ahhoz* képest, *annak* tagadása révén válik érvényessé. Másrészt az absztrakt formákba is mindig belevetítünk valami emberi tulajdonságot. Ezért az absztrakt formavilág (leszámítva a tisztán geometrikus formákat), mindig hordoz magán valami antropomorf jelleget. Ennek következménye, hogy az absztrakt, az emberi arányoktól és formáktól végképp elszakadó forma is lehet expresszív.

A formákat tehát latens módon, mindig az eredeti, ámbár megtagadott arányrendhez viszonyítva mondjuk torzítottnak. Torzítottnak ezekhez a megszokott arányú formákhoz képest valamilyen szélsőség irányába elvitt forma minősíthető. A klasszikus kubusos, vagy hengeres forma alakul át szélsőségesen megnyújtottá, vonalszerűvé, más esetekben lapítottá, lemezszerűvé. Legalább ebben a két irányban tudunk elszakadni a hagyományos szobrászi tömegfelfogástól. Ezek az elvonatkoztatott formák, saját karakterüknél fogva, fölébresztenek bizonyos asszociációkat. Amint arra az előzőekben Hevesyre hivatkozva rámutattam, a formákhoz emberi mozgásérzetek tapadnak, illetve nagy szerepe van a formákhoz kötődő érzéseknek abban, hogy fizikailag kiegyensúlyozottnak, vagy ingatagnak érezzük-e őket. Itt az asszociációk eredete ősi emberi tapasztalat. Ezekre a gondolattársításokra mindig számíthatunk, mert ezek évezredek alatt vésődtek bele az emberi faj tapasztalataiba és ezért közvetlenül hatnak az általuk megidézett valóságtartalom konkrét megjelenése nélkül. (Hevesy, 1993.)

Miután az absztrakt forma polgárjogot nyert, az ilyen formákat nem szokás torzítottnak tekinteni, hiszen saját jogukon ítéljük meg őket. Mégsem tudjuk meghatározni őket a korábbi mimetikus szobrok nélkül (ha nem akarunk a tautológia hibájába esni, vagyis hogy az absztrakt szobor egyenlő az absztrakt szoborral), hiszen azokhoz viszonyítva számítjuk őket nem mimetikusnak, nem figuratívnak, vagyis nonfiguratívnak, tehát absztraktnak. Amint erre korábban az *I. Az expresszív*

szobrászat című pontban és a *Bevezetésben* már utaltam, ezt a kettősséget jelöli az ábrázolás-kifejezés ellentétpár is. Jelen dolgozatnak nem feladata a művészeti szakirodalomban használatos fogalmak csereértékének szabatos meghatározása, de annyit meg kell jegyezni, hogy a különböző terminusok, ha más szóval is, de rokon jelenségeket illetnek.¹⁸ Ennek illusztrálására Henry Moore-t idézem: „A vitalitás és a kifejezőerő. Az én szememben minden műnek sajátos vitalitással kell rendelkeznie. Nem az élet vitalitásának tükröződését értem ezen, nem a mozgás, a fizikai cselekvés, az ugrándozó, a táncoló alakok vitalitását, hanem a műalkotásban felgyülemlett energiát, a mű saját, az ábrázolt tárgytól független intenzív életét. Ha egy műben megvan ez az erőteljes vitalitás, nem a »szépség« szót társítjuk vele.” (Read, 1971. 155. o.) Herbert Read (éppen Moore-ra hivatkozva) vitálisnak nevezi Brâncuși és Giacometti, vagy Marino Marini szobrászatát. A kifejező erő, ahogyan ezt Moore használta, az összekötő pont, amiben én a közös vonást látom az expresszív szobrászat és a vitalitás szobrászai között.

A torzított formának nyilván számtalan egyéni módja alkotható, amit szavakkal nehezen lehet leírni, mégis megneveznék három lehetséges alakváltozatot, amit a belső érzelmek fűtötte formákhoz köthetünk, és amik általában nevezhetők expresszívnek. Amint azt fentebb is jeleztem, okkal tekinthetjük expresszívnek a 1. *megnyújtott*, az 2. *ellapított*, és a 3. *szétroncsolt-tépett*, vagy *gyúrt* formákat. Az alábbiakban konkrét példákon keresztül szeretném illusztrálni ezek egy-egy esetét.

Az egyik formai tulajdonság tehát, a *megnyújtottság*. Hogy miért éppen a megnyújtottság, arra nehéz egyértelmű választ adni. Worringer a vertikálisról szólva az északi vonal végtelen melódiájáról beszél. (Worringer, 1989.) Véltetően a középkori szobrászat hagyománya szentesíti ezt az érzésünket. Az a törekvés, hogy a

18 Korunk posztmodern szemlélete sokkal megengedőbb, kevésbé gondolkodik az egymást kizáró kategóriákban, inkább használja a mellérendeléseket. A figurális is egyre gyakoribb a kiállítótermekben. Példaként Charles Ray *Alumíniumlány* (2003) című szobrát említeném, amit eredetiben volt alkalmam látni a 2003-as Velencei Biennálén. Véltetően testöntvény alapján készült, de nyoma sincs rajta az öntési eljárásra utaló jeleknek. Szokatlan az anyaga is, ami érzésem szerint eloxált alumínium, a technikára vonatkozó pontos leírást nem találtam. A szobor képét közli az *Új Művészet* 2006. 8. száma (16. o.), a képet kíséző szöveg szerint a szobor „alumínium, festmény”. Ebből arra lehet következtetni, hogy az alumínium felületét festékkel vonták be, de semmiképpen nem hagyományos módon kézzel, hanem festékszórással, mint az ipari tárgyak esetén, hiszen a festék rezzenéstelenül borította be a formákat. A hazai kortárs művészetben is jelen vannak a reális emberi alakokkal dolgozó szobrászok. Figurákat láthatunk kiállításokon például Duronelly Balázstól, Elek Imrétől a Kis Varsó nevű művészcsoporttól, Kotormán Norbertől, Nyári Zsolttól, vagy Varga Ferentől.

román kori szobrász a lelkiséget fejezze ki, nyilvánvalóan szükségessé tette a görög-római realiztikus, a valóságos testiséget előtérbe helyező hagyományoktól való eltérést. Ez az eltérés pedig az égi szférák felé nyújtózkodó formák által lehetséges. Erre utaltam korábban, amikor a forma elanyagtalánításáról szóltam, a tömeg, a testesség csökkentését, minimálisra szorítását értve ez alatt. Wilhelm Worringer az expresszív törekvések ideológusa az expresszionista művész valósághoz való spirituális viszonyulásáról írva a következőképpen fogalmaz az expresszionizmussal kapcsolatban: „Szellemnek nevezi azon erők összességét, melyek szembeszegülnek a vak természeti törvényszerűséggel, a történet automatikus lefolyásával. Szellemnek gondolja isten beavatkozását a gépiessé vált világba. A szellem megistenülése ez, mely szembeszáll a természet megistenülésével. A természet istenítésével, kinyilatkoztatásaira való ájtatos figyelmezzéssel, e goethei alázattal – miszerint csak a tárgyból szabadna elvonni a törvényt – szegezi szembe az expresszionizmus a maga reaktív könyörtelenségével képviselt hitét a szellemben, vagyis az emberben lakozó istenségbe vetett hitét.” (Worringer, 1989. 208. o.)

A vékonyság és a függőleges irány kitüntetett helyzetét magyarázhatjuk a pszichológiai által föltárt törvényszerűségekkel is. Arnheim szerint a dolgokat dinamikus minőségekben érzékeljük, ami azt jelenti, hogy nem csak magának a dolognak a fizikai jellemzőit érzékeljük, hanem az észleleti minőségeken túl valami általános tulajdonságot is kiolvasunk belőle. Kicsinységet, messziséget, gyorsaságot látunk megtestesítve az egyedi példákon keresztül egy bizonyos *fajta* élményt élünk át. Ez érvényes a dinamikára is, ahol úgyszintén törekedést, sodródást, szétáradást, tehát általánosságokat látunk. (Arnheim, 1979.) Arnheim szerint „a villám agresszivitása gyorsan cikázó becsapódásával fejeződik ki, s az alattomoság megfelel a kígyó csúszó-mászó mozgásának, föltéve, ha ezekben a mozdulatokban nemcsak a mértanilag meghatározható íveket látjuk.” (Arnheim, 1979. 488. o.) Az elvékonyított formák bizonyára azt az érzést keltik bennünk, hogy azok megszabadultak a testiség nehézkességétől, így alkalmasak lesznek az olyan dolgok hordozására, mint amilyenek a (nem testi, vagyis a) lelkiséggel összefüggő jelenségek. Másrészt mivel az isteni világot az emberi képzelőerő mindig a fenti szférákba helyezte, a fölfelé mutató formák alkalmassá válnak ennek a hagyománynak a megidézésére.

A szobor megnyújtására talán legjobb példa Lehbruck *Térdeplő nő* (1911) című alkotása.¹⁹ Lehbruck ebben az alkotásában tulajdonképpen megőrzi a figura anatómiai szerkezetét, s a torzítás abban jelentkezik, hogy a nőalak minden testrészét rendkívül karcsúra, megnyújtottra formázza. A kecses nőalak hatásában emlékeztet a manierizmus megnyújtott alakjaira, de azoknál vékonyabb, légiesebb. A figura térdeplő helyzete ellensúlyozza a megnyújtottságot, statikai biztonságot ad a szobornak. A lábakra terített drapéria is ezt a hatást erősíti. A szobor a felfelé törekvést fejezi ki, ami nem csak az elkarcsúsított formákban nyilvánul meg, hanem a belső arányokban és a kompozícióban is. A lábak megnyújtottsága erőteljesebb a törzs és a karok valamint a fej megnyújtásánál. Fölfelé haladva a formák egyre törékenyebbé válnak és a fokozás érzetét keltik a nézőben, valahogy úgy, ahogy a gótikus templom is egyre filigránabb lesz az ég felé nyújtózva. A jobb lábszár nem fekszik a talapzaton, hanem ahhoz képest finom ívet zár be. Az így megindított dinamikát a bal láb viszi tovább, aminek elrendezését a szobrász úgy oldotta meg, hogy a comb nem vízszintes, ahogy az a térdeplő helyzetből következne, hanem lefelé lejt és a lábfej sem teljes talppal érinti a talajt, hanem csak a lábujjakkal, a sarok a levegőben van. A figura tulajdonképpen egy kicsi dombocskán térdel, ez teszi lehetővé a lábak ilyen való elrendezését. A bal lábfej az ókori görög Nikészobroknál látott mozdulattal a lebegés érzetét kelti. A szobor ebből a helyzetből halad a csúcsosodás felé.

Ezt a fölfelé törést valósítja meg absztrakt módon Brâncuși 1940-ben készített *Aranymadár* című szobra is. Brâncuși azonban elhagy minden teatrális elemet és a madarat egy extrém módon megnyújtott, függőleges cseppformává egyszerűsíti. A szobor felülete fényesre csiszolt, ami erősíti az expresszív hatást. A fényezéssel létrejövő hatást felfoghatjuk az anyag természetéből eredő színeffektusnak is, amiről a *Szobrok színezése* pontban bővebben szólok. Sík Csaba, Brâncuși monográfusa szerint a magas fényűre csiszolt felület csillogása és fényjátéka vibráló irracionálisban oldja fel a témát és ezért joggal nevezheti „...fényből formált égbe fúródó, karcsú nyíl...”-nak az *Aranymadarat*. (Sík, 1972. 16. o.) Tapasztalatból tudom (bár nagyobb homogén tükröző felületet még nem kívántam elérni) hogy a bronz ilyen magas fényűre való csiszolása rendkívül kitartó és türelmes munkát

¹⁹ Kép: Az expresszionizmus enciklopédiája 120. o.

igényel, ugyanis rezzenéstelen felületet kell létrehozni, pontosabban a felületnek a forma abszolút görbéit kell leírnia, nem maradhat egyetlen aprócska bemélyedés, horpadás sem, mert ott szeplős lesz a tükröző felület. Az ilyen felületek létrehozása már önmagában is közelít az irracionális tartományához.

A kortárs művészetben gyakran alkalmaznak a természetből vett formákat, mint amilyenek a faágak és ezek önmagukban is, megnyújtottságuknál fogva, göcsörtösségükkel expresszív hatást váltanak ki. Példaként említeném Gubis Mihály *Vándorszékek*-sorozatát. Gubis nagyméretű, durván összeácsolt székeket, illetve székekből indított konstrukciókat készített, mint ősi mágikus jeleket.²⁰ Ezeket a székszobrokat éppen ezért az expresszív konstrukciók között is említhetném (I.8).

Az *ellapított* formára Dubuffet 1960-ban készített *Abrantegas* című szobrát hoznám példának.²¹ A lepényszerű forma egy rendkívül leegyszerűsített fej formáz. A fejre pusztán a fülkagyló jelzesszerű jelenlétéből következtethetünk, illetve a fej arc-síkján, a megfelelő helyen egy száját jelölt a művész, a rusztikus felületű anyagba történt bekarcolással. Az arcra utaló más jelzés nincsen. Az ovális rajzolatú száj és az azt felező vízszintes vonal, a fej egész megformálásával együtt, a gyermekrajzokra emlékeztet bennünket. Az art brut irányzatban, aminek Dubuffet az egyik megteremtője volt, a pszichiátriai betegek, a naivak és a gyermekek munkáiból merít a művész és ezzel közvetlen örökösévé válik az expresszionistáknak, akik úgyszintén merítettek ezekből a forrásokból, amint azt korábban említettem.

Lapított és *gyúrt* formákat is készít Körösényi Tamás. Az *Illeszkedés* (1993) sorozatát Beke László „...lazán egymáshoz illesztett és támasztott szabálytalan lepények...”-ként írja le, amelyek drótvázra erősített, ragasztott papírmasszából készülnek. (Beke, 1993. Körösényi katalógus) A papírpép felhordott csomói rusztikus, gyúrt felületet eredményeznek, aminek expresszív hatását Körösényi azzal fokozza, hogy a plasztikát a zöld szín különböző árnyalataival festi be. Ugyanez az eljárás és szemlélet jellemzi 1991-ben készült *Tájhangok* című sorozatát. A 2005-ben készült *Szellemeim* című sorozatban a papírmásét poliészter váltja fel. A *Szellemeim* darabjai önálló (kerekeken mozgatható) talapzatra állított gyúrt-hajlított, tépett szélű síkok. Muladi Brigitta felhívja a figyelmet arra, hogy bár Körösényi módszere

²⁰ Képeket közöl a *Vándorszékekről* az *Új Művészet* 2003. 4. száma 18-19. o.

²¹ Kép: *Read*, 1971. 309.

konceptuális, „...mégsem mond le a szobrászi tárgyformálás érzéki rítusáról.” (Muladi, 2005. 12. o.) A *Szellemeim* sorozat lemezeinek felületein is tetten érhetőek a megmunkálás érzéki nyomai, a felületre felhordott és elkent anyag- és festéknyomokat érzékel szemünk.

A szobrászi metafora

A metaforikus képalkotásban különböző dolgokat olvasztunk össze, hogy ezen dolgok összesített tartalmai új jelentést fejezzenek ki. Arnheim a primitív nyelvek tulajdonságait elemezve rámutat arra, hogy ez az eljárás nem csak a költők privilégiuma, hanem megvan a hétköznapi beszédben is. Ez azon alapul, hogy a megragadott dolgoknak a szerkezeti tulajdonságai nem korlátozódnak arra, amit a külső érzékekkel ragadunk meg, hanem átvihetők nem érzéki jelenségek jellemzésére is. Így működnek az olyan kifejezések, mint „az árák hullámozása”, vagy „az érvelés világossága”. Georges Barque-ot idézi, aki a művészeknek azt javasolja, hogy a különböző dolgokban a hasonlóságot keressék. „A költő azt mondhatja: A fecske késként hasíthatja a levegőt, s ezáltal késsé változtatja a fecskét.” (Arnheim, 1979. 498. o.) Mint mondja, a metaforának az a funkciója, hogy segítsen áthatolni a jelenségek konkrét burkán azáltal, hogy olyan dolgokat egyesít, amikben csak a lényeg tekintve van közös mozzanat. Ezt az eljárást természetesen szobrászok is alkalmazhatják, de a naturális formák önmagukban értelemszerűen alkalmatlanok metaforikus átvitelre. Így válik lehetővé Henry Moore szobraiban az emberi alak és a hegyvonulatok, illetve más természeti képződmények formáinak összevonása. A formák metaforikus összevonásának lehetőségével magam is éltem, többek között a 2004-ben készült *Figura pengével* című, bronz kisplasztikám készítésekor, amikor a késpengét és az emberi lábat összekapcsoltam egy figurává, hogy az egyik jelentését a másikra átvigyelem. Ez az eljárás a szürrealisták által alkalmazott montázselve épül. Az így létrejövő formát nevezem ebben az esetben torzítottnak, elhatárolandó a naturalisztikus formától. A torzítás tehát elengedhetetlen feltétele a metaforikus képalkotásnak.

Ugyancsak metaforikus átvitelnek tekinthetjük a tömörítés eseteit is. A torzó az egész metaforája, bár ez még csak vágás (elhagyás) eredményeként jön létre. Rodin

ebben a szellemben nyilatkozik a torzóról. „A jól megcsinált torzó magában foglalja az egész életet. Semmit sem tennénk hozzá azzal, ha kezét és lábát adnánk neki.” (Trier, 1992. 239. o.) Giacometti is erre utal, amikor a kisebb rész által véli képviseltetni az egészet: „...az egyes rész, amelyet nézek, érzékelteti az egésznek a létezését.” (Trier, 1992. 242. o.) Ilyen torzó az 1947-ben készített *Kéz* című szobra, ami az egész ember helyett jelenik meg és ilyen értelemben, mint akármelyik torzó, az egész alaknak metaforája. Érdeemes megjegyezni, hogy Giacometti bármennyire tömöríti is egész alakot megjelenítő figuráit és redukálja végletesen megnyújtott vonalszerű alakzattá, a legtöbbször nem vonja össze egy formába a végtagokat. A nagyon elvékonyított formán belül is jelzi a két lábat. Ilyen összevonást, amikor csak egy láb jelenik meg a figurán, de nem torzóként, hanem a lábak metaforájaként, Fischer György szobrain láthatunk.²² Ez az összevonás tömörít, lényegre törően jeleníti meg a figurát. A naturalista felfogás szerint ez hiánynak tűnhet, vagy önkényes átalakításnak, de ha a lábak szerepe, az alátámasztás felől nézzük a dolgot, akkor éppen annak lényegi tulajdonságát, vagyis oszlopszerűségét valósítja meg és emeli ki. Az egylábúság nem csonkaság, hanem az állás metaforája.

A definiálás tartalmi oldala

Nem kerülhető meg az a kérdés, hogy a fenti pontokban tárgyalt szempontok alapján akár a szürrealista plasztika is leírható lenne, hiszen egy szürrealista szobor is lehet nyújtott, lapított, esetleg gyúrt. Ez arra figyelmeztet bennünket, hogy nem lehet pusztán formai tényezők alapján meghatározni az expresszív szobrászatot. Úgy vélem, nem húzható éles határ az expresszív és a szürrealista szobrászat közé, mivel mind a kettő a belső lelki tartalmakat hozza felszínre, ezért rokonok. Mivel a szürrealizmus inkább a tudat rejtett tartalmait, az álmokat dolgozza fel, hűvösebbnek nevezhető működése, ha áttételesen is, a rációhoz kötődik. Az expresszivitás az érzelmekkel dolgozik, ezért ezek a művek lázasabbak, fűtöttebbek. Közös pontjuk talán az ösztönök világa lehetne, amiből mindkettő táplálkozik.

²² Wehner Tibor mutatja be Fischernek a zalaegerszegi Ady Endre általános Iskola és Művészeti Gimnázium számára készített *Ady-Léda* (1994) című szobrát, amiben a széken ülő női figura lábait egyetlen formában vonta össze. Az összevont láb a szobor posztamense is. A cikk közli a szobor fotóját is. (Wehner, 2001. 102. o.)

A kettőt összehasonlítva azt mondhatjuk, hogy az expresszív szobornak kisebb az illetékességi területe a szürrealistához képest. A szürrealista szobor tágabb mezőben mozog, és irányultsága is többfelé tart. A szürrealista szobor szociálisan kevésbé elkötelezett, de formai készlete sokszor átfedésben van az expresszívvel. Az expresszív szobor személyesebb, érzelemtől átfűtöttebb, néha démonibb, a szürrealis hűvösebb, spekulatívabb, olykor azonban komplexebb is lehet.²³ Giacometti munkásságában mindkettő föllelhető. Hegyi Lóránd is rámutat a kettő összefüggésére: az absztrakt expresszionizmus előzményei között említi a szürrealizmust, Klee utolsó alkotói korszakát, André Masson és Max Ernst spontán, improvizatív festését.

Összevetve az absztrakt expresszionizmust a szürrealizmussal azt tapasztaljuk, hogy a szürrealisták a társadalomra vonatkoztatták esztétikai elveiket és a szürrealizmus forradalmát a társadalmi forradalom részeként képelték el. Ebben megegyeznek a húszas évek expresszionistáival, akik úgyszintén a társadalom megváltoztatása eszközének tekintették a művészetet. A negyvenes évek absztrakt expresszionizmusában a művészet expanziója nem vonatkoztatható többé a társadalmi gyakorlatra. „Az irányzat lényege a művész pszichikai, hangulati állapotának, tudatalatti képzeleteinek közvetlen és drámai kifejezése.” (Hegyi, én. 173. o.) A szubjektum és objektum konfliktusa feloldhatatlan és a műalkotás ennek a drámának a közvetlen kinyilatkoztatása. (Hegyi, én.)

1.6. Felszabdalt felületek, a gesztus

A szubjektivitás oka, szerepe az expresszív műveknél

Bergson emelte be a művészet eredői közé az öntudatlant intuíció-elméletével. A teremtő erőt az anyagban lévő lényeges mozzanatnak vélte, ami önmagát teremti és bennünk is munkál. (Koczogh, 1964.) Amikor nyomába eredünk az expresszív szobrászi felületalakítás kérdésének, számításba kell venni, hogy az expresszionista művész elsősorban a spontaneitásra, az ösztönösségre, megszállottságra bízta magát.

²³ A két irányzat szoros összefonódására utal, hogy Szeifert Judit „szürrealisztikus-expresszív dinamizmussal” jellemzi Arnulf Rainer legkorábbi műveit. (Szeifert, 2006. 44. o.)

Ennek következtében ellentmondásba kerül „...az idealisták pontos formakövetelményeivel” (Hofmann, 1974. 204. o.) Nemcsak az idealista szépségeszménynek mond ellent, a csúnyát néha többre tartva, „...hanem azért is, mert tevékenységét csupán az alkotói aktus kezdetére korlátozza. A formanyelv tökéletesítésére vonatkozó utasítást az expresszionista művész megveti, hiszen ez a lassú, fokozatonként haladó folyamat legyengítené »átélését«, meghamisítaná spontaneitását, megszállottságát megfosztaná átütő erejétől.” (Hofmann, 1974. 204. o.) Végül ez a folyamat eljut addig, hogy az alkotó szétzúzza azokat a sémákat, amelyeket ő maga alakított ki. Az expresszionizmusnak ez a fázisa, mondja Hofmann, már nem közvetít tárgyi kifejezhetőséget, miután a spontaneitást az alkotás aktusába helyezte át. (Hofmann, 1974.) Németh Lajos azonban rámutat, hogy ez a folyamat nyerséggel is járt. „Van Gogh művészete példázta, hogy a művészet szubjektivizálódási folyamatának nem csupán az objektív értékek feladása, a privatizálódás és a szubjektív önkény veszélyének a növekedése volt a következménye, hanem az emberi psziché mélyebb rétegeinek a művészi feltérképezése is. Az elidegenedés elleni lázadás, az önmaga megvalósításának gyötrő útja, az etikai kérdéseknek művészi valósággá transzponálása, a létezés végső kérdéseire való koncentráció... E szuverén szubjektivitás azonban egyszerre betetőzése és túlhaladása is a romantikának és lényegében már az expresszionizmus nyitánya.” (Németh, 1970. 159. o.) A művészet szubjektivizálódási folyamatát elemezve kimutatja, hogy az esztétikai tárgy és alany közti egyensúly felborul, és csak az esztétika szférájában, vagyis a művészetben állhat fenn ilyen egyensúly. Ezt Van Gogh szavaival illusztrálja: „Mi művészek, akik szeretjük a rendet és a mértéket, nem tudunk mást tenni, mint hogy megoltalmazzuk magunkat és visszavonuljunk a műbe, hogy legalább a világ egy meghatározott helyén egy kis rendet teremtsünk...” (Németh, 1970. 126. o.) „A logikai szférában ugyanis a tárgy abszolút és elsődleges az alannal szemben, míg a tiszta etika alany-tárgyi viszonyát mint a tárgy megsemmisítését foghatjuk fel.” (Németh, 1970. 166. o.) Van Gogh művészetében és az őt követő expresszionisták tevékenységében a kettő viszonya megbomlik, a szubjektív és objektív közötti viszonyrendszerben az alany javára billen át. A 20. századi utódirányokban, mint mondja, a szubjektív oldal teljesen magába szívja az objektívet, amint ez az akciófestészetében is történik. A szubjektivizálódás

oka, amint arra Hegyi Lóránd rámutat, abban a folyamatban keresendő, amelyben a művész a 18. század végén, a 19. század elején a homogén, mitologikus világkép megszűnésével magára marad a társadalomban. Megszűnik a társadalmi „preformáció”, ami a társadalom elvárásait közvetíti a művészeknek, és amibe a művész kapaszkodva, a társadalomban és a művészetben működő konvenciókra építve, egyéni megoldásokat működtethet, de mindenkor a rendszer keretein belül maradva.

A külső determináció megszűnésével a művész csak a maga által kiküzdött belső determinációra támaszkodhat, ami a művész 20. századi szabadságának eredménye, de egyúttal azt is jelenti, hogy az alkotó egyedül áll, szemben a valósággal, a társadalommal és a művészet anyagaival. Ekként a világba vetett művész által létrehozott kompozíció szükségszerűen nem a külső, objektív és megmásíthatatlannak tűnő világ újraalkotása a művészi mikrokozmoszban, hanem a művész individuális rendszerteremtésének kísérlete, az individuális világteremtés megtestesülése. A 20. század posztmodernnek nevezett törekvéseiben éppen ezért a művészi Én által teremtett individuális világértelmezés játssza a főszerepet. Az önkifejezés, amely szükségszerűen a művészi alkotás középpontjába került, a művészet lényegi funkciójává válik. Ennek a „szubjektív-romantikus-expresszív” műtípusnak, ahogy Hegyi nevezi, a legjelentősebb korszakai az emberiség megrázkódtatásaihoz, válságaihoz kötődnek, amikor a külvilág értékeinek földcsuszamlásakor az elemi önkifejezés gesztusai törnek felszínre, a valóság intellektuálisabb, hűvösebb modellezése helyett. (Hegyi, 1986.) „Az értékek földrengésekor a művészi személyiség marad az egyetlen és végső pont, »sziget«, ami a művész számára még megőrződik, és az alkotói munka forrása lehet. Az Én és – a vele szemben ellenséges – valóság drámai konfliktusa és összecsapása telíti feszültséggel a „szubjektív-romantikus-expresszív” műtípust.” (Hegyi, 1986. 250. o.) Az expresszív típusú festésmódnak jellemzője az előadásmód rendkívüli közvetlensége, a mélyről feltörő pszichikai tartalmak formába öntésének impulzív tetten érhetősége. Hegyi Lóránd így ír erről Van Gogh festészetével kapcsolatban: „...minden ecsetvonás önállóan él, s a művész gesztikulációja, a vastag festéke mártott ecset szenvedélyes mozgása a kész festményen is látható marad. Ez pedig egyrészt a festői folyamatra, magára a festés akciójára irányítja a figyelmet, másrészt

pedig a művész személyiségére, akinek közvetlen festői »lenyomatát« örzi minden ecsetnyom és minden vonás.” (Hegyi, 1986. 254. o.) Ennek a festői magatartásformának a kiteljesedésére és kizárólagossá válására a Jackson Pollock által 1947-50 között festett absztrakt expresszionista képeket hozza fel példának, ahol a festék csurgatásos vászonra vitele által az alkotó önmagát feltáró, akció-szerű közvetlensége a legteljesebbé válik. (Hegyi, 1986.)

A festésnek ez a spontán írásszerűsége, ami még az ecsetnyomokat is kiiktatja, a másoknak kitárulkozó ember vallomásszerű megnyilatkozása miatt, közvetlenül utal a művész belső lelki küzdelmeire. Felmerül a kérdés, hogy a szobrászat a maga kötöttebb, technikaigényesebb mivoltával alkalmas-e erre a robbanásszerű, elementáris megnyilatkozásra?

A gesztus lenyomata az anyagban

Az expresszív szobor létrehozásához a kézzel, vagy eszközzel alakítható valódi matéria jelenléte elengedhetetlen, hiszen az alkotó személyes nyomainak meg kell jelennie művén, mivel a belső érzéseket, impulzusokat ezek révén érhetjük tetten. Az érzelmek áradásának, az érzelmek kitörésének az anyag örzi meg a nyomait. Ezért fontos számomra a gesztus kérdésének vizsgálata a szobrászatban. Ezeket az érintési pontokat, mint a művészre jellemző tulajdonságot Focillon „touche”-oknak nevezi. (Focillon, 1982.)

A szobrászat hagyományos anyagai közül a képlékeny, gyúrható anyagok alkalmasak elsősorban a művészi kéz akciója nyomainak megőrzésére, a formálás eruptív erejének tükrözésére. Ilyen hagyományos anyagok elsősorban az agyag és a viasz. Mivel ezek nem maradandó anyagok, a szoborművek megvalósítása során szükséges a művet tartós anyagba áttenni. Ez az áttétel azonban ellene hat a közvetlenségnek, vagy legalábbis megnehezíti a személyes alakítás nyomainak, frissességének megőrzését. Gesztus alatt nem csak a festészetben használatos, széles mozdulatot értem, hanem egyáltalán a létrehozás mozdulatait, a focilloni „touche”-okat, az alkotó cselekvés akár kisebb nyomhagyó cselekvéseit. Ez alatt nem pusztán ujjlenyomatot kell értenünk, hanem tágabban az anyag használatának azt a módját, ami a művészre jellemző. A személyes gesztusok megjelenése a 20. századi

szobrászatban leginkább Giacometti szobrain érhető tetten. Giacometti tépelt-gyűrt, vibráló felületei ugyanúgy a felhevült alkotómunkára engednek következtetni, mint Van Gogh zaklatott ecsetjárása.

Véleményem szerint Pollock gesztusfestményeinek robbanékony impulzivitását, amit csurgatott festményeinél figyelhetünk meg, a szobrászat a maga nehezkesebb anyagai és technikai kötöttségei miatt csak megközelíteni tudja, mégis párhuzamba állítanám velük Willem de Kooning 1969-ben készült *Untitled* című, képlékeny anyagban létrehozott, és bronzba öntött kisplasztikáit. Az összehasonlítást megnehezíti az is hogy Pollock csurgatott festményei nagyméretűek, aminek létrehozásában a festő egész testének mozgásával vesz részt, Kooning említett szobrai pedig kisméretűek, amikben a maroknyi anyag lázas gyúrása, nyomkodása érhető tetten. A női figura, amit Kooning kiindulási pontnak használ a sorozat darabjaiban egyre deformáltabb alakzattá alakul át, elmarad a női testre való utalás, az anyag hullámzó formáiból elmaradnak a női test domborulatai és marad a puszta anyag, ami már csak arra hivatott, hogy a felfokozott, szenvedélyes alakítást magát örökítse meg. Az *Untitled 6*. című darabban egy nagy vonalakban megformált, szétvetett lábbal ülő, női alakot jelenít meg. A képlékeny anyagban hagyott friss, lendületes ujjnyomok dinamikája magával ragadja a nézőt.²⁴ A nagyobb méretben megalkotott hasonló témájú szoborban ez a fajta oldottság már csak közvetett eszközökkel teremthető meg, a spontaneitás a közvetlenség hatását váltják ki az egymástól elcsúszó anyagdarabok, a földön heverő láb, de itt már nincs, nem is lehet jelen a nagy méretek miatt az alakítás friss közvetlensége. Nagyobb méretben az anyag szabta korlátok miatt nem lehet azt a közvetlen elevenséget elérni, mint amit a festő számára lehetővé tesz a festői matéria. A kortárs szobrászok használnak más

24 Képek láthatók: <http://www.nashersculpurecenter.org/index.cfm?FuseAction> (2006. 04. 13.) Hegyi Lóránd elemzi de Kooning szobrait a művésznek 1983-ban az amszterdami Stedelijk Múzeumban rendezett tárlata kapcsán. A tárlaton bemutatott szoboranyag 1968-1978 között készült. Tematikailag két csoportra osztható a szobrászi életmű. Egyik vonulatát képezik a női test variációi, a másik tendenciát az emberi test és egy kemény, stabil tárgyi elem összekapcsolásának variációi jellemzik. Mindkét csoport stílusára „...az expresszív realizmus és a teljes nonfigurativitás határán kialakított formaadás a jellemző.” (Hegyi, én. 3. o.) De Kooning az emberi test roncsolását az indulati kifejezésnek rendeli alá. A kifacsart, görcsösen tekeredő figurák a pusztulás, a szorongás állapotait fejezik ki. E gyötrődés inkább lelki természetű, a nyomasztó pszichikai terhek elől való menekülésképtelenség érzését fejezik ki. A drámai hatás de Kooning egyes szobrain sajátos groteszk hanggal társul, egyes nőalakjai olyan groteszk arcot, ördögi grimaszt mutatnak, ami visszájára fordítja a tragikus hatást, és kétértelműséget, a kívülállás iróniáját csempészi a kompozíciókba. (Hegyi, én.)

anyagokat is, amik lágyságuknál fogva alkalmasak az érzelmi indíttatású nyomhagyás megőrzésére. Turcsány Villő készít vas vázra felmintázott papírpép szobrokat, melyeknek gyúrt, nyomogatott felületei elevenen őrzik a készítés emlékét és expresszív hatásúak, amint azt Körösényi Tamás esetében is láttuk. A fogyasztói társadalom szokásait célba véve mintáz Csurka Eszter drót vázra kenyértésztából felépített szobrokat, melyeket a kisütés után a közönség elfogyaszthat. Az életnagyságú kenyérszobrok, anyagukból és az elkészítés módjából fakadóan expresszívek, amint arról Várkonyi György tudósít. (Várkonyi, 2005.)²⁵ Ide sorolhatók Chesslay György 2004-ben készült *Salome* illetve *Sámson* című terrakotta szobrai is. A lendületes, gyúrt, csavart megformálást a nyelvi kifejezésmód központi elemévé tevő szobrokat Hudra Klára a „radikális expresszív” kifejezéssel illeti. (Hudra, 2005. 38. o.)

A gesztus eredője

Mit fejeznek ki ezek a gesztusnyomok? A művész hittel alkot, az a meggyőződés vezeti, hogy szükség van műveire. E hit nélkül nem lehet műalkotásokat létrehozni. Az anyagon történt beavatkozás a tanúsága annak, hogy az alkotó elvégezte a hite szerinti alakító aktust. A hit az egyéni alkotómunka hajtóereje lehet, amin természetesen nem valamelyik vallás követését értem, inkább egyfajta emelkedett szemléletmódot, amit Anish Kapoor szobrász szavaival tudnék legjobban bemutatni: „Nekem nincs vallásom. Munkáimat mégis a filozófia, költészet és általában az itt-lét emelt szférájának érzem. ...Nem gondolom, hogy vallásos művészetet csináljak, és mégis van benne valami, ami a vallásos tapasztalatról szól. A vallás nem doktrínát jelent. A vallás fáradozás, fáradozás, hogy kitaláljunk valamit.” (Drateln, 2002. 312. o.)

Ez a hit hozza létre az alkotó és a befogadó közötti kapcsolatot is. A néző a művész kéznyomát, mint hitelesítő momentumot értékeli. Rényi András a Rembrandt-képek eredetiségének kérdését boncolgató cikkében hangsúlyozza, hogy a kép, nem csak a kritikai szellem, de a kéz munkája is. (Rényi, 2006.) A kézjegyről,

²⁵ Az *Új Művészet* 2004. 1. száma képet közöl Csurka Eszter *ZabArt* című performanszának részét képező, expresszív kenyérszobráról, 35. o.

mint az eredetiség zálogáról ír, kifejtve, hogy „...az igazi művészet nem a mű keltette illúzióban, hanem a csinálás képességében rejtezik. Az igazi művész nem a mű keltette benyomásból, hanem munkájának, technikájának uralt nyomaiból ismerhető meg.” Vagyis a művész „...azonosítja magát saját művészi kéznyomával. Mintha azt üzenné ... a világnak: ez az ördögös festékkupac pedig én vagyok”. (Rényi, 2006. 10. o.)²⁶ Éppen a média korában fontos ez, amikor a legtöbb dolgot közvetítés útján kapjuk meg és a virtuális valóság elfedni látszik a valóságosat. Baudrillard a teremtés és (le)származás aktusához köti a kézzel készült, egyedi alkotásokat. „A kézzel készített tárgy bűvös ereje abból a tényből fakad, hogy valakinek a keze munkáját őrzi magában: igézete ez annak, amit megalkottak (és ami ezáltal egyedivé válik, hiszen az alkotás pillanata visszafordíthatatlan). Az alkotás, a teremtés nyomának kutatása pedig, a valódi ujjlenyomattól az aláírásig, egyszersmind a leszármazás és az apai transzcendencia kutatása is. A hitelesség mindig az Apától származik, ő az értékek forrása.” (Baudrillard, 1987. 91. o.)

Varga Ferenc is e mellett tesz hitet, amikor azt mondja, hogy attól még nem szabad föl hagyni a valódi matéria alakításával, mert annak közvetlen élményét a mediális reprodukálás nem képes közvetíteni. Varga elvégzett egy kísérletet, ami az eredetiséggel összefüggésbe hozható. Ötször faragta meg saját önarcképét azzal a szándékkal, hogy öt egyforma másolatot hozzon létre. Végül kimutatta, hogy ez lehetetlen, mert mint mondja, „...mindegyik részesedni fog az itt és most sajátos minőségéből. Ennek az a magyarázata, hogy mindegyiket halandó ember faragta, aki hiába is készíti ugyanannak a formának a másolatait, minden egyes szobor megfaragására életének újabb és újabb megismételhetetlen szakaszát használja el. Ebből származik a »sajátos minőség«.” (Varga, 2004. 9. o.) Úgy vélem, a gesztus, az anyag érintése is ilyen sajátos, a művészre jellemző minőséget eredményez.

26 Ennek némileg ellentmondani látszik, hogy a fotóművészek nem tudják ott hagyni személyes kéznyomukat művükön. Náluk az alkotás szellemi oldala domborodik ki, tehát az hogy a fotó szellemi konstrukció, amit géppel objektíválnak. Vannak fotóművészek, akik személyes aláírásukkal hitelesítik képeiket, ezzel igyekezvén áthidalni ezt az ellentmondást, ezek közé tartozik Balla András is. Balla, 1995. XLV. kép, *Ballada*, 50 x 50 színezett, FF. Az aláírás a jobb alsó sarokban látható. Ezzel kapcsolatban Rényi András is felhívja a figyelmet arra, hogy az eredetiséget nem szabad fetisizálni, Rembrandt esetében is szellemi műhelyről beszél, mint egyes képek létrehozójáról.

Az expresszív kifejezőmód korlátai a szobrászatban

A szobrászat azonban nem csak lágy anyagokkal dolgozik, és azok is sokszor csak átmeneti állapotot jelentenek a szobor megszületésében. Mivel a szobrászat kemény anyagai (a fa vagy a kő) esetén lehetetlen a pusztán kézzel történő alakítás, el kell fogadnunk az emberi kéz által vezérelt eszközök munkanyomait a szenvedélyes önkifejezés személyes nyomainak, mint ahogy azt is elfogadjuk, hogy a festőművész az ecsetje által írja a képet. Ennek igazságát akkor éltem át, amikor Mata Attila láncfűrészsel alakított szobrait először láttam. A szobrászat esetében a művész az eszköz által menti át a gesztust a keményebb anyagokba. Az eszköz által történő expresszív szobrászi alakítás példaként említhetjük azokat a fából készített szobrokat, ahol a művész meghagyta a véső, vagy a láncfűrész nyomait. Ezt a munkamódszert figyelhetjük meg Ernst Barlach plasztikáinál, vagy Marino Marini hasonló szemléletmóddal készített, fából faragott lovasainál, amelyeknek expresszív hatását Marini esetében még a színezés is fokozza. Később a Baselitz által, láncfűrészsel irdalt, rusztikus felületű faplasztikákat említhetjük, illetve a kortárs magyar szobrászatból Mata Attila hasonló szellemiségű alkotásait. Ezekben az esetekben a kéz nem érinti az anyagot, de a fűrész, ami az emberi alakító képesség fölerősítője, eleven munka- és alakításnyomokat eredményez, ami az expresszív hatás kiváltója. Ha visszatekintünk a művészettörténetbe, előzményként idesorolhatjuk Michelangelo befejezetlen kőszobrai, ahol a lendületes faragás nyomai megfigyelhetők a kő barázdáltsága által. Ugyanilyen szándékkal hagyja irdalva kőszobrainak felületét Pierre Székely, akinél az expresszív hatás kiváltásához hozzájárulnak szobrainak ősi bálványokra emlékeztető egyszerű alakzatai is.

Különös átmenetet képeznek e szempontból Drabik István szobrai, aki hegesztéssel hozza létre vasplasztikáit. Drabik kisebb vasdarabokat, vagy huzaldarabokat hegeszt össze, amiket azután lánggal megolvaszt, összeroncsol. Amikor Drabik István lángvágóval mintázza a vasból készült szobrot, akkor a képlékennyé tett szilárd anyagot alakítja, vagyis közvetett eszközökkel, de lágy anyagot mintáz. Pontosabban fogalmazva olyan hatást ér el, mintha lágy anyagot alakítana. Simonffy Szilvia tudósít Drabik munkamódszeréről. „A szobrász, különböző vastagságú és formájú vas-idomokból, lemezekből és rudakból tákolja

össze mellszobrainak szerkezetét, majd hegesztőlánggal, plazmavágóval és flexszel mintázza meg azt. Ennek eredményeképp áttört és zárt, rücskös és szivacsos pórusú, kemény és képlékenységet sugalló felületek váltakoznak egymással.” Az így elért eredményről pedig az mondja, hogy azokra jellemző „...a sorozatszerűség, az archaikus jelleg, a tartalom és forma koherenciája, a konvenciókat megbolygató, már-már brutálisan expresszív/agresszív megfogalmazás.” (Simonffy, 2008. Világháló) Szabó Noémi ekként jellemzi Drabik alkotói módszerét: „Az ösztönösségre és automatizmusra építő módszer nehézsége pontosan a fém direkt megmunkálásából fakad: a művész építi, konstruálja a szobrait, majd hegesztőpisztollyal és plazmavágóval roncsolja, dekonstruálja, elvesz vagy kiegészít, egészen addig, amíg az egymásra épülő, egymásból kinövő testrészek véletlenszerű burjánzása egységes kompozícióvá, figurává nemesül. Drabik szobrászata valójában maga a szobrászati illúziója, hiszen kimaradnak azok a szoborkészítési fázisok, a vázépítés, a mintázás, az öntés, amely egy klasszikus bronzplasztika sajátja.” (Szabó, 2008. katalógus)

Drabik rajzait és szobrait összevetve azt tapasztaljuk, hogy a rajzok, az alkalmazott anyagok természetéből következően oldottabbak, lendületesebbek, mint a hegesztett plasztikák. A kis vasdarabok egymás mellé építgetése olyan, mint amikor az agyagban mintázó szobrász az additív eljárást alkalmazva, agyagcsomókat tesz egymás mellé és azt a végső művön is meghagyja, nem simítja el. Az olvasztás pedig hasonló effektust eredményez, mint amikor a szénrajzba beletörlünk. Drabiknál a két közeg (a rajz és a hegesztett plasztika) nyelvi elemi összefüggenek, kölcsönösen erősítik egymást. Az olvasztással történő megfolyatás így analóg a rajzban történő törlés gesztusával, a rajzi gesztusnak a láng által létrehozott megfelelője. Simonffy Szilvia mutat rá, hogy Drabik rajzaiban a radírral való törlés gesztus értékű. Fischer György és Drabik rajzait összevetve a következőképpen fogalmaz: „Míg Fischer középszürke tónusban tartott ábrázolásán a radírnymok fényt, azaz plaszticitást érzékeltetnek – az összhatás lebegő és síkszerű –, addig Drabik keze alatt a grafit keménysége széles skálán mozog, a radírral »kent« foltok pedig gesztusszerűek.” (Simonffy, 2003. kézirat) A hegesztés által ily módon létrehozott vibrálás már tudatos imitálása, megidézése a gesztusnak. Nem lehet maga a gesztus, hiszen az anyag nem képlékeny. Drabik szobrai a hasonló szemlélet és

anyaghasználat miatt közvetlen rokonságban vannak Giacometti tépett-gyúrt felületű szobraival, amire Szabó Noémi is rávilágít Drabik kiállításához írt előszavában. (Szabó, 2008. katalógus)

1.7. A szobrok színezése

Szobor és szín

A szobrok színezése nem szokatlan jelenség a művészet történetében, sőt nagyobbrészt a színezett szobrok számítanak természetes állapotnak. Az őskori *Willendorfi Vénusz*on közelről való tüzetes vizsgálat eredményeképpen megfigyelhetők a vörös szín maradványai a szobron lévő bevésések, formaárkok mélyedéseiben. Az egyiptomi szobrokon szimbolikus színezést alkalmaztak és tudunk az ókori görög szobrok színezéséről is. A gótikus szobrok eleven színezése a barokkba is átöröklődik, noha elsősorban a fából készült vallási témájú műveken van jelen. Külön kell megemlíteni a népies barokk szobrok erőteljes, nyers színezését. A reneszánszban sem szűnik meg teljesen a színhasználat a szobrokon, gondoljunk csak Luca della Robbia színezett, mázas kerámia szobraira. A szín mellőzése leginkább a 19. században figyelhető meg, ami a klasszicizmus formaközpontú eszményének következménye, és hogy az antikvitásból örökölt szobrokat a rájuk maradt színtelen formában tekintette mintának. Keserű Ilona veti fel a kérdést, vajon a szobor melyik állapotában autentikus? „Ha a rétegesen alapozott és festett márvány-, fa- vagy kőszobrokra gondolunk, akár az időszámítás előtti görögökre, akár például a barokkra, az alapozásra festett héj rárakódott, leátlagoló elsimító réteget jelent a tulajdonképpeni plasztikán, vagy azzal együtt volt érvényes a mű? Nehéz elképzelni, milyen lehetett a „beborított” szobor, amelyről évszázadok alatt eltűnt az alapozás és a színes réteg, így korábbi, festésre előkészített állapotát csodáljuk a múzeumban.” (Keserű, Mata katalógus)

A felület színezése

A 20. században ismét színessé válnak a szobrok, főként az expresszív törekvések nyomán. Giacometti ugyan alkalmaz színezést bronzszobrainál, de a szobron megjelenő színek közel állnak a szobor anyagának természetes, eredeti színéhez. A lazúrosan felvitt olajfesték foltokat Giacometti patina-szerűen használja és a felület elevenségét fokozza velük. Marino Marini már a kifejezés fokozása érdekében alkalmazza a színeket. Részben a felületek mozgalmasságát emeli ki a színekkel, másrészt a szobor szerkezetének hangsúlyozására a formák éleit vonja be velük. Ezt az autonóm színhasználatot a Fauves-ok tevékenysége tette lehetővé a huszadik századi művészetben, akiknél a színek már nem a valóságos viszonyok jelölésére, helyettesítésére szolgálnak, hanem a belső lelki tartalmaknak, az érzelmeknek vannak alárendelve.

Baselitz is ebben szellemben alkotta meg új vad szobrait a szerkezettől független, drámai színezést alkalmaz rusztikus, fából irdalt fejein. Pontosabban fogalmazva Baselitz a fej anatómiai szerkezetéhez (amennyire egyáltalán lehetséges anatómiáról beszélni vele kapcsolatban) igazodva alkalmaz színes jelöléseket. Többnyire a száját, a szemeket, az orrot, illetve ezek helyét emeli ki egy-egy tiszta, nyers, erőt sugárzó színfolttal. Olykor ezek a színek elcsúsznak eredeti helyükről, mint a budapesti LUMU-ban látható fejen és a kék színfolt megjelenik a homloknál, vagy a szemet jelző folt alatt is megismétlődik. Semmiképpen nem arról van szó, hogy a színek az anatómiai részletet jelölnék, legfeljebb arról, hogy azok helyén megjelenve egy festői effektussal gazdagítják a plasztika kifejező erejét.

Mattis Teutsch Jánost színesesre festett faszobrait joggal tekinthetjük expresszíveknek. Pataki Gábor szerint ő volt „igazán tételes expresszionista”. (Andrási, Pataki, Szücs és Zwickl, 1999. 63. o.)

Kompozíció két alakkal (1910-es évek vége)²⁷ című szobrát nézve izgalmas látni, hogy a festőt nem köti a forma ortodox tisztelete és ezért a forma felületét teljesen befedi színekkel. Valójában Mattis Teutsch szobra egy nézetre komponált térbeli festmény. A talapatból kiemelkedő figurák hullámzó mozgást írnak le, mint festményei motívumainál. Az ölelkező figurákat a vörös, kék és a fehér színsávok

²⁷ *Andrási, és mtsai, 1999. 43. kép*

váltakozása tagolja részekre és forrasztja össze a kompozícióban. A talapzaton, amiből a figurák kiemelkednek, a színek szabadon áramlanak, nem igazodnak a talapzat formájához, azon átlósan futnak át.

Talán a legexpresszívebb kortárs szobrász a színhasználat tekintetében Mata Attila. Élénk, eleven, derűs színekkel festi be fából faragott, vagy bronzba öntött szobrait. Egy-egy forma-elemet azonos színűre fest, ezzel dekoratív hatást ér el. Ahogyan Marininél is megfigyelhettük a formák életét, ami Matánál karcsúvává, rendszerint vonalszerűvé nyújtott vékony hasáb, külön színnel hangsúlyozza. Festett fa szobraival kapcsolatban Keserű Ilona rámutat, hogy a szobrász hagyja élni az anyagot. „Mata Attila szobrain a megmunkált fa úgy hordozza a festést, hogy magába szívja anyagát, a festék testetlen színné és gesztussá válik, nem érzékelünk plusz anyagréteget. Ez a felszín, a felületnek alig nevezhető, többnyire láncfűrészszel kialakított, kiküzdött, a fa élő rostjait, szálkáit, töréseit, letaroltságát megmutató eleven terep önmagával eggyé vált, színes alkotóelemeket hordoz, a festett szobrászat vagy térbeli festészet eredendő, közvetlen módján.” (Keserű, Mata katalógus)

A színek önálló kifejező ereje

Külön kell szólni a színes plasztikáknak arról a tulajdonságáról, hogy a színek önmaguk erejénél fogva, függetlenül az őket hordozó plasztika alapkarakterétől, kifejthetnek expresszív hatást. Sík Csaba mutat rá erre a jelenségre, a Henry Moore utáni angol szobrásznemzedékek munkáit elemezve. David Annesley, William Tucker, és Michael Bolus munkáikban a modern technika anyagait használják, mert a plasztik, az alumínium, vagy a plexi könnyen kezelhető, személytelen és lehetővé teszi, hogy a szobrászi kifejezést festői elemekkel gazdagítsák. Munkáikban „...nem hangsúlyozzák, hanem elfedik az anyagot, a festék úgy vonja be a felületet, mint bőr a húst, s megfosztja plasztikai önállóságától, kifejezőerejétől.” (Sík, 1972.b, 168. o.) Szabadon merítenek Matisse késői papírkivágásainak szín-, és formavilágából. (Sík, 1972. b) Az ilyen szobrokat, amik a fogyasztási cikkek csomagolástechnikájának vizuális élményét idézik meg, joggal nevezhetjük expresszívnek a színhasználat tekintetében.

Színes anyagok használata

A színnel történő plasztikai kifejezés körébe vonhatjuk Schaár Erzsébet színes üvegekből épített plasztikáját, ahogyan azt Forgács Éva tolmácsolásában megismerhetjük. Schaár Erzsébet *Bronztükör* (1971) művében a 17. századi holland enteriőr műfaját teremti újra, amikor színes üveglapokból épít lakásbelső, amit egy támlás bronz szék is jelez. A hátulról érkező napfény átjárja az építményt. A műből az érdekes térhatás mellett szuggesztív lírai érzés árad. A kissé szabálytalan, rogyadozó falak és a rozzant szék idődimenziója megidézi az ősi otthonteremtő nőt. A nő otthonteremtő gesztusához visszanyúló múltba merülést a színek is hangsúlyozzák: a pasztellsárga, a lila, a barna bronzos és lilás árnyalatai a késő őszi színvilágot idézik. (Forgács, 1994.) A Schaár-plasztika a fényt áteresztő üveglapok alkalmazásával sajátos módon gazdagította a színes plasztikák kifejezési eszköztárát.

Csurgai Ferenc műkőszobrait anyagukban színezi és expresszív vonásokat hordozó műveket hoz létre. „Mintha a sejtelmes transzcendencia hideg logika által áthatott birodalmában járnánk.” mondja Wehner Tibor műveit jellemezve. Wehner arra is rámutat, hogy ezzel az eljárással a bronz viszonylagos színtelenségével szemben e betonszobrok anyaga változatosan színezhető. (Wehner, én. Csurgai katalógus) Csurgai szobraival kapcsolatban Farkas Ádám aki „térbe szervezett, soknézetű festményeknek” nevezi munkáit, a hangzás problematikáját említi, ami a formák viszonyai mellett nyilván a jelenlévő színekből keletkezik. (Farkas, én. Csurgai katalógus)

Színezés effektusokkal, minőségi különbségekkel

A szobrok tényleges színezése mellett beszélhetünk átvitt értelmű színezésről is, amit a szobrokon alkalmazott effektusok hoznak létre, vagy eltérő anyagok használata eredményez. Ilyen zenei értelemben vett színezést alkalmaz Bernini a már korábban említett *Szent Teréz*nél. Szent Teréz ruháját, ruhakölteményét, és a belőle kiemelkedő arcot és kezeket úgy különíti el a szobrász, hogy a ruharedő felülete szenvedélyesen hullámzik, a kezek ebből a gyúrt faktúrából emelkednek ki simára faragott felületükkel. Ezt az eljárást zenei értelemben vett színhasználatnak nevezhetjük, mint mikor egy zeneműben több szólamot, vagy még inkább harmóniákat és dallamot hallunk egy időben szólani. Bernini esetében ez azt jelenti, hogy a drapéria háttérhangzása előtt jelenik meg a kezek és az arc lágy dallama.

Ugyanezt az eljárást alkalmazza Schaár Erzsébet *Fal előtt és fal mögött* (1968) című kompozícióján, amikor nagy, összefüggő, a hungarocell tömbök vágásakor keletkezett textúrát magán viselő, alumínium tömbökkel állítja szembe, a testöntvényekről készült bronz arcokat és kezeket. Ezt az anyaghasználatot, amellyel, hogy szó szerint is különbözőek a színek, nevezhetjük zenei értelemben vett színhasználatnak is a geometrikus test-tömb és a naturális kezek különböző szólamait tekintve, akárcsak Bernininél. Ugyancsak Schaár Erzsébet alkalmaz szobrain olyan effektust, ami átvitt értelemben a színesség érzetét keltheti a nézőben. Amikor a sima arcöntvényt dróthajjal keretezi meg, akkor plasztikai minőségek különbségeit ütközteti. (*Fal előtt és fal mögött*, 1968) Olyanfajta élményt élünk át, mint mikor két szín egymástól való távolságát, vagy másként fogalmazva együttes csengését élvezzük. Úgy érzékeljük az effektusok közti különbséget, ahogyan a zenében a hangok közti távolságokat, vagy harmóniát, ami a hangok távolság viszonyaiból ered. Vilt Tibor ugyanezzel a hatással él *Anatómia* (1950) című szobrán, ahol a színesre festett, expresszíven mintázott gipsz fejet koronázza meg dróthaj, vagy még inkább koszorú.

Kovács Péter a *Fal előtt és fal mögött* című, Schaár-kompozíciót elemezve kitér a különböző anyagok szerepére. „A kompozíció titokzatosságát fokozza az a feszültség is, amely az élő modellről készült fejek és kezek, illetve a hungarocellról öntött testek és falak élesen különböző megmunkálásában jelentkezik, s amelynek a művész

a kivitelezésben még külön hangsúlyt is adott, hogy az előbbieket bronzba, az utóbbiakat (test és fal azonosságát egyértelművé téve) alumíniumba öntötte.” (Kovács, 1995. 26. o.) Schaár Erzsébet az élő és élettelen elkülönítésére használta a különböző színű fémekeket. Schaárnak ezt az eljárását a szó szoros értelmében véve színhasználatnak tekinthetjük, amennyiben nem csak a ráhordott színeket tekintjük színezésnek, hanem az anyag saját színéből eredő színekülönbségeket, ahogyan a bronz színe különbözik az alumíniumétól. A Schaár Erzsébet alkalmazta kontraszt éppúgy az anyagok közötti színekülönbségre épül, mint ahogy különbözik Bernini *Szent Terézénél* a márvány és a jelenet mögötti, fénysugarat megjelenítő aranyozott bronz színe.

A felcsiszolt felületek, színhatások elérése patinázással

A tükrösre csiszolt felületek transzcendens hatást érnek el, amint ezt Brâncuși *Madár* című plasztikájával kapcsolatban láthattuk, de nem mindegy, hogy milyen szemlélettel használja a szobrász a csillogó felületet, min jelenik meg tükrös felület. Anish Kapoor óriás méretű, homorú tükrénél a Brâncușiéhoz hasonló irracionális, misztikus hatást eredményez,²⁸ míg Jeff Koons nagyméretű, rozsdamentes acélból készült nyulánál inkább groteszk, komikus hatást vált ki.²⁹

A bronz esetében, különböző vegyszerek alkalmazásával különböző színeket hívhatunk elő egy viszonylag szűk skálán belül. A barna, a zöld, a fekete és a vörös bizonyos árnyalatait lehet elérni. A bronz anyagának megmunkálása során, amikor az érdes felületeket egyre simább, finomabb felületekké alakítjuk, valójában a színek is változnak. A faktúrák különbségei színekülönbségeket is eredményeznek. A nyers, öntödéből elhozott bronznak, homokformázás esetén barna, míg a samottos, szilikátos formázás végeredményeképpen inkább lilás-vöröses a színe. Ha lehántoljuk a barna, nyers felszín, egyre sárgább, aranylóbb és fényesebb felülethez jutunk. Ezeket tudjuk a kifejezés szolgálatába állítani. L. Kovásznai Viktória a felcsiszolt, és a zöldre patinázott felületek harmóniáját említi *Vándor* (1997) című éremmel kapcsolatban. (Kovácsnai L., 1998.)

²⁸ Kapoor *Világtükrét* közli az *Új Művészet*, 2007. 9. száma, 50. o.

²⁹ Jeff Koons: *Rabbit*, 1986, rozsdamentes acél, 104,1x48x30,5 cm, *Új Művészet* 2009. 2. 62. o.

1.8. Az expresszív kompozíció

Expresszívnek nevezhetjük azokat a kompozíciókat, amiknek belső szerkezete a dinamikus, kifejezés központú alakításnak van alárendelve. Ilyen esetekben nem feltétlenül a felület zaklatott kezelésében nyilvánul meg az expresszivitás, hanem a részek összefűzésének sajátos módjában. Erre példaként Barlachnak *A bosszúálló* (1914) című szobrát említeném, ahol a figurát burkoló lepel töréseinek élei mind egy irányba mutatnak, a figura előrelendülésének irányába. Ezek valójában kompozíciós erővonalak, amelyek a dinamikus mozgást kifejezik. Ugyanilyen szemléletmód jellemzi Barlachnak az 1920-ban készült *A menekülő* címet viselő kompozícióját is.³⁰

Hozhatunk példát a nonfiguratív kompozíciók világából is hasonló eljárásra. Norbert Kricke *Térszobor* (1960) című alkotásában az egymás mellé sorakoztatott, vékony fém pálcák a sugárzás és könnyű lebegés érzetét keltik. Ez az absztrakt terrázz is kompozíciós erővonalak összessége, ami a nézőre azokkal az irányokkal hat, amerre a pálcák mutatnak. Konkrét jelentést nem köthetünk hozzá (a cím is ezt hangsúlyozza), inkább általánosságban megragadható érzeteket kelt. A művész vallomása is ezt az értelmezést erősíti meg. „Mozgás és tér, nem figura és tömeg a kívánságom: egyidejűség 'fent és lent' csak ütemes váltakozás ... El a mérhető valóságtól – az a merev hulla a mi terünkben – el a képzelt, az átváltozott valósághoz ...” (Trier, 1992. 192. o.)

Mindkét esetben az erővonalak, Barlachnál a drapéria élei, Kricke-nél a sugarakat megjelenítő pálcák játszották a főszerepet. Valójában a kompozíció dinamikájának irányát megjelenítő vonalak elvonatkoztatva agyunkban jelennek meg elszakadva a konkrét jelentéstől, ami a második szobornál amúgy is elég általános. A kompozíciós irányokat, erővonalakat tehát a vonal, mint képzőművészeti nyelvi elem jeleníti meg leginkább megragadható módon.

A sík gyűrése, repesztése

Worringer a vonal kifejező szerepéről szólva a következőket írja a vonalrajzolással kapcsolatban: „Ha olyan erős felindultság tölt el minket, amelyet csak a papíron szabad kinyilvánítanunk, akkor egészen máshogy fog sikerülni ez a

³⁰ Kép: Wolf, 2006. 27. o.

vonalfirka. Csuklónk akaratát egyáltalán nem vesszük tekintetbe, és a ceruza hevesen és vadul fog szántani a papíron. Szép, gömbölyű, szervesen hangolt kanyarok helyett merev, szögletes, szakadozott, erőteljesen kifejezés teli, cikcakkos vonal fog megszületni. Nem a csuklómozgás alkotja meg öntevékenyen a vonalat, hanem heves kifejező szándékunk, amely erőszakosan előírja a csukló mozgását. Az egyszer meginduló mozgásimpulzusnak nem szabad természetes irányultsága szerint kifutnia, mert folyton elnyomja egy-egy újabb mozgás impulzus. Ha tudatunkkal ilyen zaklatott vonalat észlelünk, ebben az esetben is önkéntelenül átérezzük keletkezési folyamatát.” (Worringer, 1989. 129. o.) A vonalak tehát mozgásukkal, irányuk változásával tolmácsolják a kifejezendő érzelmeket. Ahogyan Worringer leírásában a vonal megőrzi karakterében keletkezésének tulajdonságait, ugyanúgy a meggyúrt papírlap, vagy fémlemez is emlékeztet töréseivel, a törés létrehozta éllel keletkezésére, az indulattal teli mozdulatra, amivel létrehoztuk. Ez akkor is igaz, ha ez a hatás nagyobb méretű művön jelentkezik, amin a gyűrést már nem vihettük végbe közvetlenül. Eben az esetben a gyűrhető anyag érzelmeket tükröző megformáltságát, formai jellegét mesterségesen átvitték nagyobb méretű, gyűressel nem alakítható anyagra, mint amilyen a fémlemez, vagy a kő. Ezt a komponálási módszert alkalmazza műveiben Vigh Tamás. Számos lemezplasztikája eme eljárás eredményeként jött létre. Vigh Tamás így vall erről: „...a meghajlított lemez tulajdonképpen meghajlított sík. ... az a jó tulajdonsága van, hogy olyan szerkezetet lehet benne keresni, amely maga az indulat és kifejezés hordozója.” (Vekerdi, 1983, 23. o.) Ennek az eljárásnak a szemléletét kamatoztatva alkotta meg *Magvető* (1964) című nagyméretű kődomborművét is.³¹ A kisméretű vázlat jobban emlékeztet a gyűrés expresszivitására, a kész mű elvontabban, stilizáltabban fejezi ki a szétterjedő hullámokat, amik a központi figura körül terjednek. Ugyancsak az élek szertefutásával operált Amerigo Tot *A mag apoteózisa* (1980) című monumentális domborművében.

31 Kép: Vekerdi, 1983. 24. o.

Expresszív konstrukciók

Expresszívnek nevezhetjük azokat a konstrukciókat is, amik nem tisztán a geometria jellemzői szerint épülnek, hanem szubjektív logikát érvényesítenek, de a konstruktivitáson belül, az emberi figurára való utalások nélkül. Ilyen konstrukciók Megyik János alkotásai, amelyek sugárszerűen elrendezett elemek bonyolult rendszerei. Megyik János művészetéről szólva Forgács Éva olyannak jellemzi művészetét, mint aki a testek folyamatos felületét, a tárgyak burkát lehántva, érdeklődését kizárólag arra irányítja, ami azon túl van. Megyik nem a természetből föltárható törvényszerűségeket állítja gondolkodása középpontjába, hanem a gondolkodás „szubjektív bizonyosságára” építve a gondolkodás belső struktúrájának esztétikáját valósítja meg. (Forgács, 1994.) Ebbe a csoportba sorolhatók Kemény Zoltán konstrukciói is. Műveiben az organikus világ teremtőelvét alkalmazza, sejtyszerű, máskor fűrtökből épített reliefjeinek készítésekor. (Sík, 1972.) Ugyancsak ebben a sorban említhetők meg Pátkai Ervin művei, különös alkotómódszere és az így létrejött formavilág miatt. Pátkai hungarocelltömbökbe üregeket képezve alkotta meg formáit, amit azután betonnal öntött ki. Máskor paraffintömbökbe vájt negatívokba öntött gyorsan megkötő poliésztert. A zegzugos formavilágú szobrok bonyolult konstrukciók, de távol áll tőlük a geometrikus szigorúság, inkább olyan alakzatok, amelyek bonyolultságuknál, de szabad alakításuknál fogva is inkább a természeti, még inkább metaforikusan lelki tartalmakra, „lelki struktúrákra” emlékeztetnek. (Iványi, 2006.) Orosz István is az „organikus és konstruktív elv összeegyeztetésével” készíti műveket (Géger, 2009.).

Konstrukciók expresszív vonásai

Formák konstrukcióban való egyesítésének módja lehet még a formák egymásba csapolása, egymásba ékelése, az egyik formának a másikon való áthatolása. A térnek az áttöréssel való meghódítását számomra Lucio Fontana átszakított vásznai jelenítették meg először, illetve Saburo Murakami 1995-ös happeningje, melynek

során a művész kifeszített papírfelületeket hasított át keresztülfutva rajtuk.³² (Aknai, 2001.) Aknai Tamás idézi Fontana ide vágó szavait: „A metszésnél és a lyukasztásnál, az első lyukaknál valóban nem a kép megsemmisítéséről van szó, hanem egy képen túli dimenzió birtokbavételéről.” (Aknai, 2001. 61. o.) Az áttörés szimbolikus tett, ez az aktus a meg nem fogható, mögöttes dolgokra utal. A szobrászatnak természetes közege a tér, de az átvitt jelentés megragadása ott sem adódik a tér fizikai jelenlétéből. *Pár-szobraimban* a nemek összetartozását, a figurák egymáson való áthatolásával, konstrukcióként érzékeltettem, erről bővebben szólok „A *Pár-szobrok*” című részben (II.5.1.). Egy esetben pedig a *Salome-átiratoknál* a női figura vonalrajzát vetítettem az előtte lévő férfi figurára és a vetület mentén hasítottam meg annak lemezét (lásd bővebben a II.5.2-es pontban). Végül megemlíteném Deim Pál *Golgotáját* (1989), amiben a művész bábukat szerepeltet egy alapvetően konstruktív kompozícióban, de ahogyan a bábu-figura visszatört „felsőtestével” a kereszt szárának nekidől, annak mozdulata expresszív.³³

32 Az áthatolás probléma korai megjelenítésének tekinthetjük a reneszánszban készült Szent Sebestyén ábrázolásokat, amelyeken a nyílvesző átfúrja a szent testét.

33 Kép: *Kolozsváry*, 1992. 91. o.

1.9. A forma dallama

A vonal, mint tengely

Az imént láthattuk, hogyan írja le Worringer a vonal kifejező szerepét.³⁴ Az alábbiakban a vonalról nem mint rajzi vizuális nyelvi elemről szólnék, hanem a szobroknak arról az állapotáról, amikor a lehető legkevesebb anyag van bennük és szinte vonallá redukálódnak. Természetesen egy szobor nem válhat abszolút értelemben vett vonallá, hiszen mindig van, ha kevés is, valamennyi tömege.³⁵ Mégis vannak esetek, amikor arról beszélhetünk, hogy a szobor vonallá konvertálódott és így szolgálja a kifejezést. Ezekben az esetekben a szobor tömege egészen kicsivé fog, a testesség helyébe a vonalszerűség lép. Az érzés mozgásban, illetve cselekvésben nyilvánul meg elsősorban. A mozgás egyik legjobb közvetítője a vonal, mert közvetlenül követi a belülről jövő impulzusokat. Giacometti szobrainál figyelhetjük meg, hogy az emberi alakot a szobrász a vonalszerűségig leegyszerűsíti. Nála a vonallá konvertált figurák kissé előredöntött, egyenes felsőtesttel végeznek lépő mozgásokat. A lábak is egyenes tartásban lépnek, mint az egyiptomi szobroknál. Van azonban egy kivételesnek mondható szobra Giacomettinek, az 1950-ben készült *Összeomló férfi*. Az előrebillenő alak lábai térdben meghajolnak, az alak egész vonal-tesztelágyan, „S” alakban ívelődik, karjai ugyanilyen dallamos mozgással hajlanak meg. Ez a szobor az 1951-ben készült *Kutyával* egyetemben eltér a korábbi figurák frontálisától. Ezt a lírai megfogalmazást az alakok (akár ember, akár kutya) vonallá egyszerűsített mivolta teszi lehetővé.³⁶ Giacomettinek ezek a vonalfigurái nem egészen előzmény nélküliek. Magam is utaltam az etruszk kisbronzokkal való párhuzamra Giacomettivel kapcsolatban, de vannak közelebbi példák is. Matisse

34 A vizuális nevelés pedagógiája a vonalnak ezt a tulajdonságát kiaknázza. Lásd Soltra Elemér *A rajz tanítása*, A vonal 195. o., vagy Sándor Zsuzsa *A vizuális nyelv képi világa* 2.1.1. Formák, színek, fények, felületek, pontok, vonalak.

35 Valójában a vonal sem létezik tisztán még a kétdimenziós rajzban sem, hiszen a vonal egy keskeny, elnyújtott folt. „A vonal leglényegesebb jellemzője, hogy egyik dimenziójában a mérete igen kicsi a másik dimenzióbeli mérethez képest.” (Sándor, 2003. 32. o.) Ugyanez a helyzet a ponttal is. Valójában absztrakciókkal állunk szemben. A vonal térbeli megfelelője lehet például a drót.

36 A Világhálón való barangolásaim során fölfedeztem egy Marino Marini kisplasztikát, ami úgyszintén eltér a megszokott Marini művek szemléletétől, azoknál nyíltabban érzelmes. A *Cavallo* című bronz lovacska ugyanolyan dallamos lírai megfogalmazást kapott, mint Giacometti *Összeomló férfi* figurája. Marininél a lovacska teste előrebukik, mellső lábai megrogynak, de mozdulatuk kecses, miközben fejét fölveti. Kép: <http://www.thais.it/scultura/marini.htm>, színezett bronz, 46 cm, 1952.

számol be munkamódszeréről a Rodinnél tett látogatása alkalmából, aki azt tanácsolta neki, hogy készítsen részletesebben kidolgozott rajzokat, de Matisse inkább azt az utat választotta, hogy a szobor belső vázára koncentrált. Matisse-t idézem: „Munkamódszerem már akkor is az ellenkezője volt Rodinénak. De ezt akkor még nem ismertem fel, mert nagyon szerény voltam, s csak lassan, napról napra fedeztem fel önmagamat... Később már úgy készítettem műveimet, hogy csak 'építészeti' vázukat képzeltem el, és magyarázó részletezés helyett eleven és kifejező szintézisre törekedtem.” (Read, 1971. 34. o.) Itt nyilván nem a technikai értelemben vett vázról van szó (arról csak másodlagosan), hanem arról a belső erővonalról, ami a szobor mozgásának a lényegét írja le. Ez a vonal a szobor belsejében kitapintott húr, vagy tengely, ami nem feltétlenül egyenes, ellentétben a kontúrral, amit a szoborban lévő centrifugális erő vet, pörget kifelé, megalkotva a sziluettet.

Ismerve Matisse műveit, joggal képzelhetjük el ezt a belső gondolati tengelyt, egy a térbe írt, dallamos vonalnak, amit aztán Matisse az anyag hozzáadásával megtestesített a térben. Ilyen értelemben beszélhetünk a szoborban lévő vonalváz dallamáról. Erőteljes ívelődő vonallal lehet leírni Matisse *La Serpentine* (1909)³⁷ című művének, az imént említett virtuális tengelyét. Ugyanez figyelhető meg korábban készült szobrán a *Madeleine I.-nél* (1901)³⁸ is, ahol Matisse elhagyja a karokat, és a testet egy lendületes „S” hajlattá alakítja, csak a test tömege még nem vékonyodik el annyira, mint a *La Serpentine-nél*. Mailloll-lal kapcsolatban tett nyilatkozatában Matisse a vonalnak, mint kifejezőeszköznek az elsődlegességét fogalmazza meg. „Sohasem beszélgettünk szobrászatról, nem értettük volna meg egymást. Maillolt a tömeg érdekelte, akárcsak az antik mestereket, engem pedig az arabeszk, mint a reneszánsz művészeket; Maillol nem szerette a kockázatot, engem viszont vonzott. Ő nem szerette a kalandot.” (Read, 1971. 35. o.)

Ez a kifejezőeszköz más szobroknál is megtalálható, legfeljebb még nem jellemzi a szobor egészét, nincs annyira alárendelve a kifejezésnek, mint Matisse-nál. Degas *Táncosnő; arabeszk jobb lábon, előretartott jobb kézzel* (1882-95)³⁹ című szobrán a kinyújtott karon és lábon, illetve a gerincen végig futva, ugyanilyen ívelődő vonal halad át. Rodin *Írisz, az istenek hírnöke* című szobrában egy erőteljes ív mentén

37 Read, 1971. 26. kép

38 Read, 1971. 25. kép

39 Read, 1971. 21. kép

rendezi el a figurát. Ha a jobb kézzel összefogott jobb lábon, a testen, valamint a bal lábon végigfut a tekintetünk, egy fordított „S” betű alakját járja be.⁴⁰ Azért hagyja el Rodin az elől lévő bal kart, mert az zavarná ennek a lendületes ívnek a szemünk előtt kibontakozó rajzolatát. Sík Csaba Vilt Tibornak a *Magány* (1944) és *Búcsú* (*Figura székkal*, 1947) című szobrait elemezve, sziluetté nyúlt figurákról beszél és kimutatja, hogy a *Búcsúban* Matisse *La Serpentine*-jének kompozíciós problémája fogalmazódik újra. „Matisse *La Serpentine*-jén a stabil oszlop, amelyre a vonallá vékonyodott alak rákönyököl, zárt tömegével és kemény egyenesével részben az arabeszk plasztikai ellenpontja, részben támasza...” (Sík, 1985. 22. o.) Viltnél a szék tölti be ezt a szerepet. Sík vonallá vékonyodott figurát említ, ami a kifejezésnek talán az egyik legjobb eszköze. A vonal hullámzó mozgására épített kifejezés figyelhető meg Vilt 1954-ben készített *Fekvő nő* és *Nő virággal* című szobraiban. Ezeknél a szobroknál az ívek nem lágyan, dallamosan hajlanak, inkább görcsösen ránganak a térben. „A karok, lábak egzotikus növényekként tekergőzve önálló életet élnek...” (Sík, 1985. 45. o.) Sík e szobrokat bronzból készült „rajzok”-nak nevezi, ami ismét a vonalszerűsége utal. Mint mondja e művekről leolvasható „...miként küzd Vilt művészetében az erőszakos expresszivitás a játékossággal. Bizonyára a személyiségét legnyíltabban kifejező munkái közé tartoznak ezek.” (Sík, 1985. 47. o.)

A kortárs művészetben is találkozunk a vonal, illetve a forma ilyen értelmű használatával. Robert Schad acélszálakból készült plasztikai sötét vonalrajzolatként jelennek meg a kiállítótérben. Schad a rajzai, automatikus krikszkrakszai térbeli megtestesülésének tartja plasztikáit. Lóska Lajos az „érzéketes minimal” kifejezéssel illeti, az ő kifejezésével élve, „a térben vonalakat rajzoló, a teret újraértékelő huzalszobrokat”. (Lóska, 2006. 25. o.) Ezek a térbeli vonalrajzok az autonóm művészet nyelvén szólnak, magáról az anyagról fogalmazznak meg üzeneteket. A kiterjedést, a lendületességet, a mozgást jelenítik meg. Ugyanígy jellemezhetjük Körösényi Tamás térbeli vonalplasztikáit is. N. Mészáros Júlia jellemzésében a hagyományos plasztikai kifejezésnek ellentmondó szemlélet „...a spontán keletkezés közvetlenségét hordozó és a szerves anyag tulajdonságait magára vetítő, lágy érzéki, tépett, mozgalmas felületeket eredményez.” (Mészáros N., 2007.

40 Read, 1971. 22. kép

47. o.) Körösényi Tamásnak egy nagyméretű vonalplasztikáját közli a Danubiana-beli kiállítás katalógusa. Az imént leírt érzéki felületet, amit lepény-plasztikáival kapcsolatban már érintettem (I.5.), Körösényi úgy éri el, hogy az acélszálból kialakított plasztikára papírpépet mintáz, amit megszínez és műgyantával konzervál.⁴¹ Számomra a térbeli vonal akkor jelent igazi kifejezési eszközt, ha vonatkoztatható az emberi figurára. *Salome-átirataim* nőalakjai, valójában apró jelzésekkel ellátott vonalplasztikák, e szobrokról bővebben szólok a *Szalome-variációk* és *Szalome-átiratok* című pontban (II.5.2).

Sziluettt és tér

A vonalnak van egy speciális fajtája, a szobrot körbeölelő kontúrvonal, ami természetesen nézetről nézetre változik. A szobor sziluetttje zárja magába a szobornak szemünkben keletkező sík képét. Ennek karaktere jellemző lehet a szoborra, illetve alkotója szemléletére. A szobor belső erőinek kivetülését a kontúr fogalmazza meg. Ezen a héjon keresztül hat a szobor a körülötte lévő térre. A sziluettt rajzolata (akár sík foltként, akár kontúrként értelmezzük) lehet nyugodtabb, lágyabb, de ölthet szaggatottabb, cikázóbb alakot is. Sík Csaba Étienne Hajdu (Hajdu István) szobrai kapcsán mutatja be ezt a szobortípust. Mint mondja „Hajdut nem a tér és a tömeg, hanem a sziluettt foglalkoztatja, a nyugodt és egyszerű vagy barokkosan bizarr körvonal.” (*Sík*, 1972. 81. o.) Hajdu többnyire márványból faragta viszonylag kisméretű szobrait, amiket általában két nézetre komponált. E szobrokat Sík „lemezvékonyságúaknak” nevezi, amik szinte testetlenül lebegnek a térben. (*Sík*, 1972.) Étienne Hajdu organikus absztrakt művei erős, többnyire kellemes érzéseket váltanak ki a nézőből. Gyakran a kifejezést segíti, hogy Hajdu az absztrakció oldaláról közelítve elmegy a határig, és az elvont formákon belül olyan alakzatokat hoz létre, amelyek az emberi formavilágra emlékeztetnek. A címadás is utal erre a szándékra, például *A portugál nő*, *Férfi és nő*, vagy *Virginia*. (*Kurucz*, 1989.)

Étienne Hajdu *Állandó idő* (1971) című bronzszobrát elemezve, Kurucz Gyula bemutatja, hogyan veszi birokba a körülötte levő teret a szobor. A csiszolt bronz felületének könnyedsége egy sugallt-teret hoz létre, ami az elröppenő idő súlyát

41 Kép: *Mészáros N.*, 2007. 105. o.

érezelteti. A szobor egyik meghajlított eleme, az inga mozgására emlékezteti a nézőt. A szoborból kilépő vékony nyúlványok kifutnak a térbe.⁴² „Sötét kontúrjai egyre távolabb nyúlnak, eltapogatóznak a nem mérhető kozmikus tér-időbe.” (Kurucz, 1989. 26. o.) Read lineáris szobornak nevezi a korábbi test- és tömegfelfogással szembehelyezkedő, nyitott konstrukciókat. „Az új szobor formájában többnyire nyitott, szándékában dinamikus, el akarja rejteni tömegét és súlyos voltát. Részei nem tömörülnek, hanem egymásból folynak – a mű levegőbe írt ábra. Nem nyugalmi pontot keres, nem egyensúlyt a vízszintes síkon, hanem felröppen a talajról, és képzelt mozdulatot mímél a térben.” (Read, 1971. 246. o.)

⁴² Kurucz, 1989. 39. kép

II. Az expresszivitás vonásai munkásságomban

II.1. Az ér(em)től az óceánig

Meggyőződésem, hogy egy mű minőségét nem mérete dönti el, nagy és kis méretben is lehet jó műveket létrehozni. Kis mérete ellenére számomra az érem igen fontos, hiszen ebben a műfajban kezdtem el alkotni, és sajátítottam el a kortárs szobrászi kifejezésmód számos elemét. Az érmet szobrászi anyanyelvemnek mondhatom. Az éremművészet mára olyannyira eltávolodott eredeti értelemben vett funkciójától és alakjától, hogy az érem kifejezés már nem alkalmas a jelenlegi törekvések leírására, de új szó még nem jött létre e törekvések jelölésére. Talán szerencsésebb volna érem-tárgyról, érem-plasztikáról beszélni.

Németh Lajos *Gesztus vagy alkotás* című tanulmánykötetében a modern magyar kisplasztika huszadik század eleji állapotával foglalkozik. (Németh, 2001.) Szerinte a köztérre kerülő szobrok ellen ható közízlés szorítja vissza a kis mérethatárok közé a progresszív szobrászi gondolkodást a századforduló utáni Magyarországon, amikor a magyar szobrászat hivatalos világában a haladó szemléletű alkotók nem jutottak megbízáshoz, így működésük igazi területe a kisplasztika maradt. A kisplasztika, mint mondja „...a szobrászi gondolat megőrzésének úgyszólván az egyedüli lehetősége volt...”. (Németh, 2001. 110. o.) Azért fontosak e megállapítások számomra, mert az expresszív megformálást igénylő plasztika véleményem szerint igényli azt a fajta elfogultságot, személyességet, ami csak bizonyos mérethatárokig oltható bele a szoborba. Így nem csak a köztérre kerülő szobrok ellen ható közízlés szorítja vissza a kis mérethatárok közé a progresszív szobrászi gondolkodást, de a kis méret a kifejező típusú szobrászkodás belső törvényszerűsége is. Természetesen nagyobb méretű szobrok között is találhatunk erős kifejező töltéssel bíró szobrokat, mint amilyen például Henry Moore *Álló alak (Késpenge)* című 1962-ben készült szobra, aminek mérete 2,8 méter. Ez pedig, óva int bennünket attól, hogy az expresszivitás jelenlétét kizárólag a kis mérethez kössük.

A Németh Lajos által leírt helyzet véleményem szerint érvényes maradt a mai napig. Mivel a köztéri munkák a mindenkori hatalom, illetve a hatalmat gyakorló csoportok igényének nyomása alatt születnek, ez a körülmény ellene hat a szuverén

plasztika megszületésének. Az 1945 utáni magyar köztéri szobrászatot elemezve Wehner Tibor ugyancsak rámutat erre a helyzetre, mint a köztéren megjelenő szobrászat általános jellemzőjére. Mint mondja „...a monumentális szobrászat sajátos jellemzője, az állandó nyilvánosság miatt a feszültségek, a konfliktusok folyamatosan és szemléletesen jelentkeznek.” (Wehner, 1986. 10. o.) Személyes tapasztalatom is az (noha nagyon kevés, mindössze három köztéri alkotásom van), hogy a megbízásra készült, köztéren felállítandó művek készítésekor nagyon erős külső, a megrendelő közvetítette társadalmi igénnyel kell szembenéznünk, ami erősen korlátozza az autonóm szobrászi munka feltételeit. (Ez természetesen nem zárja ki jó művek születését, csak megnehezíti.) A kisplasztikák és az érmek készítésekor a szobrász akadályok nélkül érvényesítheti szuverén látásmódját, itt legfeljebb az anyag szabta lehetőségek korlátaival kell megküzdenie. A kisméretű alkotásokkal, kisplasztikákkal és érmekkel való önkifejezés választása számomra elsősorban nem a köztéri munkák körüli nehézségekből ered, hanem inkább beállítottságom, lelki alkatom predesztinál erre a területre. Ahogyan azt a bevezetőben is említettem, lírai alkatú alkotónak érzem magam, ennek a vénának pedig tökéletesen megfelel az érmészet és kisplasztika személyessége, intimitása, ami e műfajokra jellemző.

Az érem hagyományos értelemben relief, a kis kerek dombormű a rajzművészet és a plasztika határán helyezhető el. Csíkszentmihályi Róbert így vall erről: „Talán műhelytitkot árulok el, ha azt mondom: az érmekészítés közben nagyon sokszor azt érzem, hogy »most nem voltam szobrász«. Úgy értem ezt, hogy ilyenkor nem téri problémák foglalkoztatnak. Ez egyébként következik magából a műfajból. Még akkor is, ha ez nem kötelező, hiszen lehet példát hozni Vígh Tamás vagy Kiss Nagy András művészetéből, amikor kifejezetten szoborként (téri elemként) kezel akár egy picit érmet is a művész. Talán a székesfehérvári érmem közelít ehhez a felfogásmódhoz, de általában ez nem jellemző rám. ... Valószínűleg nálam az érem egyféle grafikai munkálkodást pótol. Itt nem formai problémákkal küszködöm, mint egy szobornál, végül is az érem – még ha plasztikus is – egynézetű, grafika.” (Hann, 1984.) Napjainkra az éremművészet felfogása ettől a grafikus, síkszerű megközelítéstől eltávolodott az újító törekvéseknek köszönhetően és erőteljesen elmozdult a kisplasztikai felfogás irányába. Az érem eredeti funkcióját tekintve ugyancsak

megbízásra készült, tehát alkalomhoz kötődő alkotás volt. A 19. század végére, a 20. század elejére, elsősorban Beck Ö. Fülöp és Ferenczy Béni, illetve Borsos Miklós, illetve főként Asszonyi Tamás, Kiss Nagy András, Vigh Tamás ilyen irányú munkásságának köszönhetően teljesen elszakadt a megbízások kötöttségeitől és autonóm műtárggyá vált, ami a művész legbensőbb gondolatainak tolmácsolására hivatott. Mindamelllett, hogy ma is készülnek megbízásra érmek, a műfaj teljes autonómiát élvez és a művészi kísérletezés, az újítás terepévé vált.

A magyar éremművészet fejlődését *L. Kovásznai Viktória* mutatja be tanulmánykötetében. Beck Ö. Fülöp úttörő munkásságát méltatva a következőket írja: „A XIX. század utolsó harmadában – nagy megtorpanás után – a magyar éremművészet alig egyetlen emberöltő alatt kilépett a klasszikus numizmatikai keretéből, és – ez az intim műfaj a magyar érmészeknek köszönhetően – művészi rangra emelkedett.” (*Kovácsnai L., 1999. 25. o.*) Az 1947 és 1997 közötti időszakot addig soha nem látott fejlődésként írja le, ami alatt az érem felfogása állandóan változott, módosult, mint mondja a „...magyar érmészet megváltozott arculatából eltűntek a vert érmek, módosult a funkció is, a klasszikus, megemlékező érem egyre ritkább, helyükbe a művészeknek a saját kezdeményezésükkel született alkotásai léptek.” (*Kovácsnai L., 1999. 140. o.*) *L. Kovásznai* jól érzékelteti, hogy az éremalkotók műhelyeiben történő fokozatos elmozdulások, újítások miként termékenyítették meg az érem műfaját. Csíkszentmihályi Róbert fent említett érme kapcsán például a következőket mondja: „Az érem alapsíkját a tér egyik rétegeként először Csíkszentmihályi értelmezte. A *Székesfehérvár ezer éves* című érmén (1971) a föld felszíne alól feltörő építészeti részletek egy másik – mélyben lévő – síkot érzékeltetnek.” (*Kovácsnai L., 1999. 141. o.*) A fejlődés egyik előmozdítója Vigh Tamás volt, akinek érmészetére a „...formák feszítésének elvén alapuló térfelfogás...” a jellemző (*Kovácsnai L., 1999. 140. o.*). A térproblémákat boncolgató fejlődési folyamat egyik jelentős állomása Kiss Nagy András *Pandora szelencéje* (1973) című darabja, amiben a szelence alja és fedele (ami ténylegesen nyitható) negatív-pozitív formaként egymásba illeszthető. Asszonyi Tamás a *Lelet* (1976) című kompozíciójában (mindamelllett, hogy két érmet illeszt egymásba oldaluknál fogva negatív-pozitív formáival), a teljes kerek plasztikaként szereplő Vénusz-figura kiemelhető abból az üregből, amit saját negatív lenyomata képez. E fejlődési

folyamat végpontjának L. Kovásznai Vigh Tamás 1977-ben Rozgonyi Iván vesszoraire készült érmeit tartja. E darabok áttörtek, a nyílások az elő- és hátlap között kapcsolatot teremtenek, kontúrjaik is szabdaltak. A hagyománytól legmesszebbre a Csiky Tibor nevével fémjelzett újgeometrikus irány távolodott. Ennek az iránynak a követői Budahelyi Tibor, Friedrich Ferenc és Lugossy Mária. Műveiket „...alapvetően az anyagok tulajdonságait, a megmunkált felület szépségeit kiemelő, következetesen építkező, konstruktív szemlélet határozta meg.” (Kovács L., 1999. 143. o.) Ez a csoport honosította meg az éremművészetben az új anyagok, az acél és más fémek használatát, és a gépi-ipari technológiák alkalmazását. Műveik főként az anyagban folyó átalakulásról, a tér és sík viszonyáról, a térben való mozgásról szólnak. (Kovács L., 1999.)

Újabb vonulatát képezik az éremművészetnek a szerelt érmek. E tendencia fő képviselője Gáti Gábor, aki valós tárgyakat, villákat, órát forraszt, szerel az éremre és így alakít ki intellektuális szimbólumrendszert és teremt különös szellemi izgalmakat. A változatos anyaghasználatot tekintve meg kell említeni Tornay Endre András fából, Holdas György és Cs. Kovács László kőből készült érmeit, valamint ifj. Szlávics László ősi pénzekre hajazó, tollból és más anyagokból készült kultikus éremtárgyait. Soltra E. Tamás a reneszánsz hagyományokat ötvözi a kortárs látásmóddal, legtöbbször virtuóz megoldásokat alkalmazva. A *Velence* (2005) című sorozatában ezüstből hozott létre a női kitűzőknél alig nagyobb ékszer finomságú darabokat, ahol Velencére jellemző építészeti motívumokat sorakoztat föl egy vékony ezüstrúdon, mint térbeli vonalon. Az ilyen típusú munkákat a mára önálló terminológiává vált „határesetek” kifejezéssel jelölik. (Kovács L., 2005. katalógus)

A nyolcvanas évek alkotói közül rám igen nagy hatást gyakorolt Ligeti Erika játékos és formabontó szemlélete és Szöllőssy Enikő intellektuális, sokféle anyagot és technikát alkalmazó művészete. Befolyásolták szemléletem alakulását Kiss György mivesen megmunkált darabjai, vagy Tornay Endre András invenciózus, a népművészet szelleméből táplálkozó alkotásai. Kiss György igényesen megcizellált éremfelületei azt az örökséget viszik tovább, amit Ferenczy Béni hagyott ránk érmeiben. Ez a magas fokú kézműves megmunkálás L. Kovásznai Viktória meglátása szerint az egyik sajátos jellemzője a hazai érmészetnek. „A magyar

éremművészet változatos képe mellett elsősorban e munkák míves kivitelezése tűnik szemünkbe. A felület gondos megmunkálása, a cizellálás minden érem sajátja, és ez kapcsolja a modern magyar éremművészetet a hazai hagyományokhoz. Az új eljárásoknak ezen az úton nyílik lehetősége a műfaj történetiségét is figyelembe vevő, csaknem korlátlan kibontakozására. A magyar éremművészek e lehetőséggel élve készítik egyéni hangú, újszerű darabjaikat.” (Kovácsnai L., 1999. 137. o.) A művész a kis felületre nagy mennyiségű, igen intenzív munkát koncentrál és ez személyessé teszi az adott darabot, a személyesség által pedig növeli értékét, hiszen ez egyfajta kézjegy, írásmód, ahogyan a szobrász a felületet megmunkálja.

Az éremművészet változásait látva, fölmerül a kérdés, hogy éremnek nevezhető-e még a fentiekben leírt műtárgy? Az átalakulások során az érmészet elhagyta külső, klasszikus jegyeit, de megőrzött néhány rá jellemző lényegi, belső vonást. L. Kovácsnai Viktória három ilyen jellemző tulajdonságot tart lényegesnek az átalakult éremnél. Őt idézem: „Nem arról van szó, hogy a hagyományos érem lapos, köralakú és megemlékezik. A *kézbevehetőség*, az *intim jelleg*, az *artisztikus megjelenés* a régi daraboknak is sajátja volt, és e jellemzők – a mai szemlélet szerint – szintén biztosítják a műfajhoz való tartozást.” (Kovácsnai L., 2005. katalógus kt.) A fentiek mutatják, hogy a megújult éremművészetben, vagy az általam éremtárgyaknak nevezett alkotásokban, megtalálható a kortárs művészet szinte valamennyi áramlata, amit a műfaji jellemzők lehetővé tesznek. Ez a művészeti ág felmutatja mindazokat a szellemi irányokat, amiket a nemzetközi és kortárs magyar művészet magáénak mondhat. A kis méret sokszor még rugalmasabbá, hajlékonyabbá teszi az újításra, az egyéni meglátások érvényesítésére.

II.2. Érmek hagyományos formában

Pályám elején főként bronzból öntött érmekeket készítettem, amelyeken fokról fokra követhető tanárain, (Csíkszentmihályi Róbert, Czinder Antal) később neves kortársaim (Kiss Nagy András, Asszonyi Tamás, Ligeti Erika, Tornay Endre András) rám gyakorolt hatása. A 2000-es évek elején készült munkáimban úgy vélem, már nem érezhető mestereim közvetlen hatása, inkább az engem foglalkoztató gondolatok és megformálás kerültek előtérbe. Kezdetben a homokformázással történő bronzöntéssel készültek érmeim. Ez a technika erősen a síkhoz köti a formaképzést.

E technika anyagaiból és eljárásaiból következően a síkból kiemelkedő formák csak „félgömbszerűek” lehetnek, vagy szaknyelven fogalmazva nem engednek meg alávágást. Minden formának olyannak kell lennie, hogy föntről nézve rá kell látnunk a forma minden oldalára, vagyis a forma nem fordulhat vissza a térben az alapsík felé. Az alábbiakban ezzel az eljárással készült érmekeket ismertetek, bemutatva azokat a szellemi forrásvidékeket, amelyek közrejátszottak létrejöttükben.

Derkovits Gyula és Ingmar Bergman hatása

Az 1980-as évek elején egyhónapos nyugat-európai körutat tettem feleségemmel. Ennek az utazásnak a célja elsősorban múzeumok fölkeresése volt, de a gyűjtemények műkincseinek befogadásán túl az utazás legfőbb tapasztalata az a szabadságélmény volt, amit Nyugat-Európa nyújtott az odaérkezőnek. Sokkolóan hatott rám annak a jólétnek az érzékelése, ami messze meghaladta az akkori és mai Magyarország életszínvonalát. A Brüsszelben tapasztalt fényűző luxus hatására, ami érintőlegesen egy turista számára is elérhető volt, készítettem 1982-ben a *Ráksaláta* című érmemet. Az érem főszereplője egy bisztró kirakatüvege, ami előtt, nekünk háttal látszó alak ül tányérja mellett a pultnál, kifelé nézve. A kirakatüveg mögött az utcán, ugyancsak nekünk háttal egymást átkaroló pár álldogál. A kirakatüvegen a derkovits-i tükörírással készült, „CREVETTES SALADAS” felirat választja el a kinti és benti szereplőket, csak itt a szöveg nem a nyomorra és kiszolgáltatottságra utal, mint rendszerint Derkovitsnál, hanem éppen a kirívó jólétre és annak elidegenítő hatására. Ide sorolható az 1994-ben készült *Tolni-húzni* című éremem is, amin az előbbi problematikát vittem tovább. Itt az érem fő síkja egy üvegajtó, amin a „TOLNI” szó mögött, attól félig eltakarva jelenik meg a tükörírással írt „HÚZNI” felirat. Az üvegajtó innenső oldalán egy erőteljes, kesztyűs férfikéz markolja meg az ajtó fogantyúját, az üveg túlsó oldalán egy lepellel letakart asztalon egy mezítelen nő fekszik kiterítve a hátán. Ez utóbbi esetben a Derkovitsnál látott formai megoldás (a tükörírás) már nem kötődik konkrét társadalmi szituációhoz, hanem a legáltalánosabb emberi lét-nemlét problémára utal.

Az 1997-ben készült *Didi-pieta* című éremem a pieta-szobortípust követi. A kompozíció elszakad a reális megjelenítéstől. A nőalakot (aki ebben az esetben nem

a művészettörténeti ikonográfiának megfelelő Mária) az ölében nyugvó férfialakhoz képest hatalmasra növeltem. Az érem felső részét két hatalmas kebel tölti ki, a karok és a combok csak jelzésszerűek és csak a kézfejen váltanak vissza ismét realisztikus formába. A nő a félrebillent fejű figurát hónalja alatt fölkarolva tartja maga előtt, aki a karjain csüng. A férfi figurának önarcképi vonásokat igyekeztem kölcsönözni. Ehhez a megjelenítéshez Ingmar Bergman *Suttogások, sikolyok* című filmjéből merítettem inspirációt. A film záró képsorában, egy szolgálólány fedetlen keblekkel öleli magához a haldokló főhősnőt. A képi beállítás félreérthetetlenül a pieta kompozíciójára utal. Szokatlan benne a szolgálólány anyai érzelmeket kifejező, felkavaró meztelensége.⁴³ Ezt a mozzanatot emeltem át a *Didi-pieta* című érembe. A meztelenség jelenléte ebben a témában szokatlan, de ezzel tettem kísérletet kétféle világkép, az életörömet előnyben részesítő, és a transzcendens szemlélet összeegyeztetésére azáltal, hogy egymásra kopíroztam két jelentésréteget: a férfi-nő kapcsolat erotikáját és a fájdalmas pieta-tartalmat. A címadás oka (a nyilvánvaló ok, a hatalmas keblek jelenlétén túl) az, hogy Michelangelo *Rondanini Pietájára* szerettem volna utalni, a két név hasonló dallamával, csengésével, ámbár ez a szójáték csak a magyar nyelvben érvényesül, idegen nyelvre történő fordítás esetén elvész.

A távol-keleti művészet hatása

Egyre gyakrabban meríték inspirációt a távol-keleti művészetből. Ennek oka, hogy a távol-keleti művészet, eltérően az európai hagyománytól, más szemlélettel dolgozik, megjelenít, de nem az európai értelemben vett imitáció áll szemléletének középpontjában, hanem a kifejezés.⁴⁴

Az *Önarckép esővel* (2003) (1. kép) és az *Önarckép vicsorral* (2003) című plakettjeimen megfigyelhető a japán művészet hatása. Az előbbi önarcképen

43 Kép: Bergman, 1979. 439. o.

44 Worringer érinti a japán művészet szerepét az expresszionizmus létrejöttében. „Művészettörténeti látásunk fokozatos tisztulásához jelentős mértékben hozzájárult az is, hogy olyan fontos művészi jelenséget fedezhetünk föl, amilyen a japán művészet. Az európai japonizmusnak korszakalkotó jelentőség jutott abban a folyamatban, amelynek során egyre inkább elismerjük a tisztán formális, az esztétikai alapérzésekre apelláló művészetet.” (Worringer, 1989. 47. o.) Hegyi Lóránd az absztrakt expresszionizmusról szólva ugyancsak rávilágít a távol-keleti kultúrával való összefüggésre, miszerint az absztrakt expresszionizmus szemléletének létrejöttében a francia egzisztencializmus mellett, szerepe volt a távol-keleti zen-kalligráfia esztétikájának. (Hegyi, én.) A távol-keleti kultúra hatása tehát hozzátartozik az expresszív gyökerű látásmódhoz.

ugyanazt a megoldást alkalmaztam, mint ami Hiroshige *Zápor* (1833)⁴⁵ című metszetén látható, amikor ferdén húzott vonalakkal, érzékelteti az esőcseppek aláhullását. Az utóbbi önarcképre japán metszeteken megfigyelt, harcosok arcán megjelenített vicsort ültettem át. Természetesen ezeket a motívumokat nem idegen elemekként veszem át, pusztán az egzotikum kedvéért. Rajzaimban már magam is kerestem annak a lelkiállapotnak a legmegfelelőbb kifejezési formáját, amit ajakzugaink erős lefelé húzásával fogaink kivillantásával tudunk kifejezni. A japán metszeteken a keresett kifejezésnek jól kiérlelt, századok hagyományaival szentesített alakját találtam meg, ezért alkalmasak az átvételre. Ezek a képek, illetve mesterek a legletisztultabb formában oldják meg az általam fölített kérdést, ezért emelem át a motívumot.⁴⁶ Természetesen nem eredeti formájában, hanem saját céljaimhoz igazítva a formákat, ráadásul egészen más környezetben, más szövegösszefüggésben alkalmazom őket, aminek következtében a jelentésük is módosul. Mindkét önarcképen az arcot végsőkéig redukált, tojásszerű forma jeleníti meg, amin csak a fülek vannak viszonylag realizisztikusan megoldva, illetve a második önarcképen a vicsorító száj. Így az eső- és a száj-motívum idézetként kerül a plaketre, nem pedig egzotikus díszítményként.

A barokk korban élő osztrák szobrász, Messerschmidt is készített grimaszoló arcokat. Ezekkel a fejekkel összevetve a japán ábrázolásokat megállapíthatjuk, hogy az európai szobrász az adott lelkiállapot pillanatnyi képét jeleníti meg naturalisztikusan, esetünkben a harag, a felbőszültség ajaktorzítását, míg a japán művész a harcos jelképeként, emblémájaként, mai kifejezéssel élve piktogramjaként, tehát állandóbb tulajdonságként fogalmazza meg a vicsorítást. Ugyancsak az elvontabb megfogalmazást segíti elő, hogy a japán fametszeten az arc félprofilban jelenik meg, és ennek megfelelően az ajkaknak is csak egy része látható, szinte kiterítve, a grimasznak csak a fele. A másik felét a nézőnek kell képzeletével kiegészítenie. A szembenézet elkerülésével a fametsző elkerüli az ajkak szimmetrikus megjelenítését, ami merevvé tenné a kifejezést vagy groteszk hatást

45 *Japán művészet*, 1980. Szerk. Berndt Jürgen. 119-200. o. Ando Hiroshige *Zápor Shonóban*. A „Tokaido ötvenhárom postaállomása” című sorozatból. 1833. Színes fametszet. 23 x 36 cm. British Museum, London.)

46 *Illing*, 1980. 75. Utagawa Kuniyoshi, Gusar Kezori Kuemon, Dvoretz u boji. Oban, 37,8 x 26 cm. 1837. Privatna zbirka.

kelthetne. Így az egy oldalra vicsorító száj inkább félelmetes hatású, a művész szándékának megfelelően, hiszen egy harcosnak félelmet kell keltenie ellenfelében. A japán művész a harcost nem harc közben, akcióban mutatja be, tehát nem csak éppen akkor kell mérgesnek lennie, hanem általában, mert a vicsorítás a harcos mesterségének a szimbóluma, védjegye.

A fej arc nélkülivé tététele, vélhetően Magritte-tól és Wesselmanntól ered ezen plakettjeimen. Magritte-nál az arctalanítás különböző módokon megy végbe. A *Szerelmesek* (1928) vagy a *Középponti történet* (1928) című művein kendővel takarja el modelljei arcát. A *nagy újság* (1926) című festményén a két alaknak pusztá gömbökkel helyettesíti a fejét, míg a *A nagy háború* (1964) című festményén egy nagy almával takarja ki az arcot. Ugyanezt teszi a *A nagy háború* (1964) női változatánál, ahol az arc elé egy virágcsokrot fest. Az *akrobata gondolatai* (1928) című képén az amorf formákból arc nélküli büszt bontakozik ki. Itt tisztán jelenik meg az arc nélküli fej, anélkül, hogy azt bármi is eltakarná, igaz ugyan hogy mellékszereplője a képnek. Tom Wesselmann is hasonlóképpen redukálja az arcot. Két képén is úgy jelenik meg női modellje, hogy az üres arcot haj keretezi, az arc faltján csak a száj jelenik meg, de az így különös hangsúlyt kap.⁴⁷ Wesselmannál a reklámok világát idéző elnyílt ajkak, amik mögött látjuk a fehér fogakat kivillanni, az arctalanság ellenére, a nő életteli, erotikus töltésű idollá válik. Az *Önarckép vicsorral* a wesselmanni helyzetet ismétli meg, amennyiben csak a száj jelzi az arcot. Amikor az arc nélküli önképemre a japán harcos vicsorát ültettem, a két kultúra metszéspontján helyeztem el magam.

A plakettek cizellálásával a kifejezés további árnyalatait lehetett elérni. Mindkét önarcképnél az arc felületét fölcsiszoltam és a hátteret sötétebbre patináltam a bronz natúr barnáját elmélyítve az egyik esetben, a másik esetben zölddel megtörve és testesebbé téve a bronz barnáját. Az esős önarcképnél az arcra fölvitt zöld patinát úgy csiszoltam vissza, hogy az esőcseppeket jelölő, vékony bordácskák mellett árnyékként ott maradjanak, az eső-pálcáknak az arc síkja előtti lebegését sugallva. A vicsoros önarcképen az ajkak domborulatát natúr bronzként hagytam meg, ami így jól kiemelkedik a felcsiszolt üres arcból. A fogakat magas fényűre, csillogóra csiszoltam, hogy elővillanjanak a szájából, akárcsak Wesselmannál.

47 Az említett képek: *Honnef*, 2004. *Fürdőkéád 3*, 1963, Olaj, vászon, műanyag objektumok, 213x270x45 cm, Köln, Museum Ludwig, 90. o.; illetve Nagy amerikai akt no.98. Három síkban egymás mögé helyezett öt vászon, 250x380x130 cm, Köln, Museum Ludwig, 92. o.

Az *Önarcep esővel* (2003) és az *Önarckép vicssorral* (2003) című plakettjeimmel úgy vélem, elérkeztem a hagyományos érem, illetve plakett számomra nyújtott lehetőségeinek határához. Ekkor fordult érdeklődésem erőteljesebben a viaszveszejtéses éremkészítés felé, aminek lehetőségeit korábban már a *Tékozló* (2001) című sorozatomban megtapasztaltam.

II.3. Térbe nyíló érmek

A viaszveszejtéses technikával készített érmek nagyobb szabadságot adnak a téralakításban, lehetővé teszik plasztikus elemek rátétként való elhelyezését, amik kiemelkednek az érem alapsíkjából és így különleges térhatást lehet elérni. A viaszveszejtéses érem könnyebben lehet amorf, szakadozott szélű és áttört, ami utat nyit a tér egy újabb dimenziójának birtokba vétele felé. Természetesen nem a technika határozza meg az alkotás mikéntjét, hanem az alkotó szemlélete, ami erre az időre megérett bennem a változásra.

Tékozló (2001)

A *Tékozló* volt az első éremsorom, amin a viaszveszejtéses technikát alkalmaztam. Kezdetben úgy gondoltam, a technika előnyeit úgy tudom kihasználni, ha az érem egy részét sokszorosíthatóvá teszem és az így létrehozott alapra egyedi elemeket mintázok. Dürernek az 1496 körül készült rézmetszetéből indultam ki, illetve a hozzá készült rajzból,⁴⁸ valamint Rembrandtnak a tékozló fiút ábrázoló rézkarcából, illetve az előzőleg ebben a témában készült rajzából.⁴⁹ Érdekes kérdés, hogy Rembrandt ismerhette-e Dürer rézmetszetét és használta-e előképként, vagy az azonos téma hívott elő hasonló megoldást? Ezekből az ábrázolásokból rendkívül erősen hatott rám a térdelő tékozló meztelen lábszárának megjelenítése, a narratív elemeken túl számomra ebben a részletben sűrűsödött össze a kifejezés. Ezért létrehoztam egy kör alaplapot, aminek az alsó szélére mintáztam egy vízszintesen

48 *Mittelstadt*, 1979. 6 *A tékozló fiú*, 24,6x19cm, rézmetszet, 1496 körül, Staatliche Museum Berlin; *A tékozló fiú*, 21,7x21,9 cm, tollrajz, 1495 körül, London, British Museum

49 Gary Schwartz. 1977. *Rembrandt*. Alle etsen op ware grootte afgebeeld. Haarlem De Haan. B 91. De thuiskomst van de verloren zoon. Enige staat. Getekend en gedateerd Rembrandt f. 1636. Haarlem; illetve Scheidig Walter, 1976. 76 *Die Rückkehr des „verlorenen Sohnes“*, 1635-45.

elhelyezett, az eredetieknél megnyújtottabb, expresszívebb lábszárat, illetve egy hozzá tartozó combot, amit térd fölött egy kicsivel elvágtam. Az egyetlen láb metaforikusan az egész figurát hivatott képviselni. Erre a megindított lábra mintáztam viaszból a térbe kilendülő, az érem síkja előtt megjelenő, a néző felé ágaskodó formákat. Variációkban fogalmazva a figurát hol fatörzsben és faágakban, hol pedig szénagyújtó (gyermekkorom emlékeiből előkerülő) falusi favillaként, hol pedig gombfejben végződő hasáiban fejeztem be. Az érem-alapnak részét képezte még egy képi idézet, egy motívum, amit úgyszintén Rembrandtól kölcsönöztem, *Három fa* (1613) című rézkarcából⁵⁰ a felhők mögül előbukkanó sugarakat. Azt is mondhatnám, hogy a barokk képek sugarait. A sugarakat az érem jobb oldalán, egy hasadékból helyeztem el. (Az éremsíkok és rétegek egymáshoz rendeléséről lásd Csíkszentmihályi fentebb ismertetett érmét.) Az eredeti ikonográfiában a tékozló fiú apja elé térdel. Én az apa figurát elvettem a jelenetből. (Az apa-fiú viszonyról a *Magvető* című fejezetben még ejtek néhány szót.) A megtért fiú nálam az emberalak sziluettjére emlékeztető hasadék előtt vár enyhületet az égből alázóduló sugarak láttán.

Ezt az éremsort először a X. Országos Érembiennálén állítottam ki Sopronban 1995-ben, de utóbb az egész anyagot flexszel szétvagdaltam és újraczelláltam, mert túl egyhangúnak véltem az egyforma kör alakú háttereket. Az így kibontott éremtöredékeknél a térbe kiugró formák már szabadon vesznek birtokba a teret. Az éremtárgyak felületét a színezésnél ismertetett módon gazdagítottam a cizellálással és a különböző színhatásokat eredményező patinákkal. Ebben az új formájában szerepelt a XIII. Országos Érembiennálén, Sopronban, 2001-ben. Wehner Tibor szavai igazolják vissza, hogy érdemes volt nem beletörödni a megszokottba és a dekonstrukcióval utat nyitni az új gondolatoknak. A *Tékozló*-sorozattal kapcsolatban azt mondja, hogy azok „...már csak az emlékeit hordozzák – de azt hordozzák – a valóságnak, elemeinek és motívumainak, kiemelten az emberi alaknak, és így, ezzel a rejtett idézéssel fedeztetnek fel egy csodálatos szabadsággal vezérelt birodalmat, ahol a plasztikai elemek, a formák, a tömegek, a terek, a térszervező erők és ezek viszonyai, bonyolult rétegzettségű együttesei teremtenek plasztikai izgalmakat.” (Wehner, 2001. 252. o.)

⁵⁰ Gary Schwartz. 1977. *Rembrandt. Alle etsen...* B 212 *De drie bomen* 1643.

Az eddig bemutatott érmeiből kitűnik, hogy előszeretettel élek az interpretáció lehetőségével, művészettörténeti témák beemelésével műveimbe. Az alábbi két esetben azonban nem ezt a módszert alkalmaztam. Az *Áttört lemezek*nél egy absztrakt elképzelésből indultam ki, ami magára a megművelendő anyagra vonatkozik, a *Vonatablak tájjal* című sorozatomnál pedig a mindennapi élményemet adó utazásból merítettem.

Áttört lemezek (2005)

Ennek a sorozatomnak az elkészítésénél a papírplasztikák tulajdonságai lebegtek a szemem előtt. A papírlap, mint médium élekben történő hajtással alakítható, illetve ha belevágunk a papírba, az így kiszabadított síkok kiforgathatók a térbe. Feszés, ropogós plasztika keletkezik, ami az áttörés, átnyitás révén a tér teljesebb birtokbavételével kecsegtet. Az átvágásoknál látható az anyag vastagsága, ami a papír esetében igen kicsi a felület nagyságához képest így könnyed, elegáns hatást kelt. Ezt a módszert szerettem volna átültetni bronzba. Először egy sor vázlatrajzot készítettem, szabadjára engedve a képzeletemet, számos variációt vettem papírra, amiben különböző alakú és arányú áttöréseket és a nekik megfelelő ablakokat nyitottam ki. Azután kiválasztottam azokat a variációkat, amelyeknél az absztrakt, mértani formák az emberi világból vehető valamilyen jelentést fókuszálnak, például háztető, ajtó, ablak. Íves kivágásokkal arcélre emlékeztető alakot is kinyitottam a térbe.

A bronzba való átültetéshez a nyári gyakorlataimon látott módszerrel, csak annak kicsinyített változatát alkalmazva, fémlapokkal építettem kerítést és így öntöttem 12x12 cm-es, körülbelül másfél, maximum két milliméter vastagságú viaszlapokat. Azután vonalzó mentén, melegített késsel ezekből a lapokból vágtam ki síkokat. A módszer előnye, hogy szabadon lehet kísérletezni a vágással, mert bármennyi egyforma lap önthető. A dolog azonban mégsem működik olyan egyszerűen, mint a papírnál. El kell találni a kés melegítésének hőfokát, hogy a viasz ne olvadjon meg túlságosan, és tiszta vágások keletkezzenek. Mivel ez nem nagyon szabályozható, fordítottam az eljárásom. A vágást a lapok megöntése után ejtettem meg hideg késsel, amíg a lapok még melegek, de már kellőképpen megdermedtek ahhoz, hogy feszes

éleket lehessen vágni. Ez gyors tempójú munkát igényel és nagyon pontos előkészületeket, amit úgy oldottam meg, hogy minden plasztikának előzőleg elkészítettem vékony kartonból a modelljét, amit adott esetben sablonként használtam a vágás helyének kijelöléséhez. Tudatosan vállalt törekvésem volt, hogy ezekben a darabokban a lehető legkevesebb eszközzel, a plasztikai gondolatot sallangmentesen, egyfajta minimal art-os szemlélettel valósítsam meg. Ennek következményei a papírkivágás-szerű mértánias formák. Ezek szigorát azonban oldják a képlékeny anyagon történt vágások során keletkezett, élek menti kitüremkedések, megcsorgások, amelyek így (a lemezbe pecsételt monogrammal együtt) fölerősödött plasztikai szerephez juthatnak.

A vágások ebben a mértani síkokkal építkező, szerkezetes rendben, és ebben a méretben remélhetőleg gesztusnyomokká értékelődhetnek át, a láthatóvá vált munkanyomok, meg a kontraszt miatt is. A gesztust nem kell feltétlenül a nagy mérethez és a kirobbanó dinamikához kötni, ahogy eddig tettük. Ha korunk mikroelektronikája egyre kisebb és kisebb területeket hódít meg magának, miért ne tehetné ezt a művészet is? A melegített késsel történő vágás nyomait gesztusoknak tekintem, megdermedt gesztusoknak. A késsel történő vágás nyomán kiserked a viasz, amit szándékosan ott hagytam, ami az anyag hozzájárulása a kifejezéshez és ebben az értelemben a mintázás meghosszabbítása, (akárcsak Drabiknál a lángvágóval történő alakítás, még ha kicsiben is) a gesztus lenyomata az anyagban.⁵¹

A kivágott elemek kifordítása természetesen nem magukkal a kivágott elemekkel történik. Egyrészt ezek roncsolódhatnak a kivágásnál, másrészt a kifordítás általi helyzetben nem felelnének meg az új térbeli helyzetükből adódó képnek. Ezeket az elemeket külön anyagból kellett kivágnom. Az új alakzatokat torzítottam a perspektívának megfelelően. Nem szabályos szerkesztést kell ez alatt érteni, hanem a kifejezés érdekében torzított, de nem kimért formákat (2. kép). A dőlésszög is (amelynek jó megválasztása erős térhatást eredményezhet) segítette a kifejezést,

51 Hasonlóról számol be Losonczy István, aki a kicsiny méretű, tüccsettől húzott ecsetvonásokat is gesztusnak tekinti. Ezt nem feltétlenül képeinek viszonylagosan kis méreteivel indokolhatjuk, inkább a festés intenzitásával, amivel a nyomot létrehozza. A festést alapvető biológiai működéséhez, a levegővételhez és a szívdobbanáshoz igazítja. „A gesztus abban a pillanatban indul, amikor a vászon magához rántja az ecset végén imbolygó, felé közeledő festékanyagot. ... Az ecsetvonások ... vehetik fel a levegővétel és – kényes helyeken – a szívdobbanások ritmusát.” (Losonczy, én. 20. o.) Az így létrejövő, érzés alatt születő nyomot nevezhetjük lehűtött-, vagy biológiai gesztusnak is.

másrész ettől függött a perspektivikus torzulás érzete. A megfelelő állásban a lapot odaforrasztottam. Az így megszületett plasztikák azonban egyoldalúak voltak, hiszen hátlapjukkal fölfeküdtek volna az asztal, a posztamens lapjára. Rétfalvi mester tanácsára alátámasztásokat alkalmaztam ennek a problémának a megoldására. A támasztékok új jelentés kialakítására adtak alkalmat. Erre azért volt szükség, mert nagyon zavaró volt, hogy az átnyitott lemezek az asztal lapján fekszenek és a túloldal (ami az átnyitás révén a plasztika részévé vált) lélegzését lehetetlenné teszi a fölfekvés. Az egyik keskeny ajtónyíláson például egy hosszú, keskeny téglalapot vettem át, ami a beömlő fénykéve érzetét keltheti (mivel a téglalap szabályos, asszociálhatunk kereszt szárára is), miközben elemeli a talajtól és kissé megbillenti a kompozíciót (3. kép). A viaszorozatból végül hat darabot választottam ki bronzban való megöntésre.

A bronzban történő megmunkálásnál flexet is használtam, aminek munkanyomai, a sebesen forgó korongnak az ott maradt marás-nyomai ebben a méretben, ebben a koordináta rendszerben, fölpörgetett gesztusokként is értékelhetők, ha elfogadjuk a gépet a kéz meghosszabbításának, ahogyan azt a gesztusról szóló fejezetben értelmeztem.⁵² Ennél a sorozatnál a csiszolással főként bizonyos élek kiemelésére szorítkoztam.

Vonatablak tájjal (2006)

A *Vonatablak tájjal* című sorozatom létrehozásánál a következő dilemmával kellett szembenéznem. Azok a rajzok, amelyekben utazási élményeimet rögzítettem a vonatablakból feltároló konkrét tájélményeket dolgoznak fel, túlságosan kötődnek az ablakból feltárolkozó külső táj egyetlen szegmenséhez. Az utazáshoz kötődő élményeket csak egy kimerevített pillanatban rögzítik. Az egymásra rakódó élményrétegeket nem tudják mozgósítani. Ahhoz, hogy az élményanyag általánosabb érvényű megfogalmazásához jussak, el kellett hagyni az egyes konkrét, külső tájélmény-töredékeket és olyan megoldást kellett keresnem, ami ezen élményeknek a

⁵² Ebben az esetben éppen ellenkező előjelű, felgyorsított gesztusról van szó, mint Losonczy Istvánnál, akinél, amint arra az imént utaltam, miniatürizált mozdulatról, egyfajta lehűtött gesztusról beszélhetünk.

metszetét, közös tartalmát ragadja meg. Ehhez olyan gesztusnyomokat sokszorosítottam, gipsz lapba történő véséssel és erőteljes, lendületes karcolásokkal és vágásokkal, amelyek remélhetőleg egyszerre képesek utalni a táj fel-felbukkanó részleteire és az utasban keletkező mozgás-élményre egyaránt. Ezekből a vonatablak méretéhez igazodó gesztusnyomokból, a véletlenszerűségnek is teret adva, kisebb részleteket emeltem ki, amelyek így inkább egy képzőművészeti jelrendszer elemeiként épülnek a kompozícióba, mintsem táj motívum-töredékeként. Az esetlegességet és ezzel együtt járó frissességet úgy értem el, hogy a vésésnyomokra olvasztott viaszt csorgattam. Az így keletkező forma, a kiöntött lenyomat csak részben tervezhető, mindig hordoz valami spontaneitást. A keletkező ömlenyekből azokat a darabokat válogattam ki, amelyek nem túl konkrétak (eleve a karcolatok sem voltak azok), de képesek tájélmények megidézésére. Ezeknek az elemeknek az ablaknyílásba történő applikálásával különböző asszociációkat lehet teremteni (4. kép). Az ablaknyílást áttört keretként alakítottam ki, ami alatt tömör lábazat van. Ezt a lábazatot is körbefutó szegély keretezi. Az egyforma darabok elkészítését viaszból az első gipszmodellről levett szilikon gumiforma tette lehetővé. Az ablakkeretek így mindig azt a konstruktív háttérrel adták, amihez képest a csorgatással létrehozott gesztusnyomok az oldottabb, mozgásban lévő táj élményét kelthetik. Szerencsére az ablakkeret öntvények sem lettek tökéletesen egyformák. A sarkokban keletkező hártványokat föl vállaltam, hiszen ezek többletjelentéssel gazdagíthatták a kompozíciókat.

Azt remélem, hogy az ablaknyílás ilyen módon történő alkalmazása lehetőséget teremt metaforikus átvitelre, amennyiben az ablaknyílás nem csak a tájra, de befelé, a néző lelki tartalmi felé is utat nyit. Eleinte a szó szoros értelmében az ablaknyílás keretén belül maradtam, később a motívumokat a kereten kívülre engedtem, vagy egyenesen áttörtem velük a rendelkezésre álló síkokat, hogy ezzel is kifejezzem, immár nem (pusztán) a valóságos fizikai terek illúzióját akarom megidézni. Az elkészült daraboknak utólag adtam mellélcímeket, a könnyebb kezelhetőség miatt. Érdekes feladat volt megtalálni azt a legjobban megfelelő fogalmat, ami megközelíti azt a gondolat-együttest, amit addig csak a formák rendszerén belül és a formák viszonylataiban határoztam meg. Igen nehéz szavakba önteni azokat a megfontolásokat, amiket ebben a fázisban alkalmazunk, hiszen a plasztikák lényege

éppen a saját vizuális nyelv működtetése, amiben (hogy csak egy példát említsek) az anyag olyan minősége, mint a vastagsága is gondolathordozó eszköz lehet (5. kép).

A darabok cizellálásánál eleinte nagyobb felületeket dolgoztam meg, később rájöttem, hogy érdemes hagyni az anyagot szólni. Ezután leginkább az ablakkeret belső felületét, annak körbefutó, önmagába visszazáródó, vékony szalagját csiszoltam föl, hogy a kép keret-jellegét kiemeljem. Másfelől ez az eljárás olyan benyomást kelt, mintha kívülről jövő fény esne az ablakba. Így az ablak pereme a kint- és bent-viszonyok összekötő elemévé válik.

II.4. Iskolák, mesterek, hatások (Korai szobrok)

Csíkszentmihályi Róbert, aki a budapesti művészeti szakközépiskolában volt tanárom, és akit mesteremnek tartok, az egyik jobban sikerült érmmel elvitt a bronzöntőjéhez és ezzel ráállított az érmészi pályára. Vele a hétköznapi tanár-diák viszonyon túl amolyan reneszánsz értelemben vett mester-tanítvány viszony alakult ki. Rendszeresen látogathattam szentendrei műhelyét, ahol olyan mesterfogásokat volt módomban megfigyelni, amelyekre, az amúgy kiváló középiskola sem nyújthatott lehetőséget. Egész pályámra szóló útravalót kaptam tőle. Első fából faragott kisplasztikáimon erősen érződik a mester természetközpontú szemléletének hatása (*Vénusz*, 1984, *Legenda*, 1986). Visszanézve ezekre a munkáimra a megnyújtott, gótikus formavilágot és az anyag engedte határokig elmenő elvékonyítottságot mondhatom olyan tulajdonságoknak, amelyek később is jellemzőek maradtak munkáimra.

Esztergomi tanítóképzős éveim alatt Kaposi Endre festőművész vált mesteremmé, de nem a szó hagyományos értelmében, hiszen tőle nem szobrászatot tanultam, inkább szellemi mesteremnek mondhatom őt. Számos tárgyban volt kiváló oktatóm, de a legtöbbet mégis a vele folytatott magánbeszélgetéseknek köszönhetek, amelyek során bepillantást engedett az őt foglalkoztató, művészetet érintő kérdésekbe, melyeket töprengő, vívódó alkata révén filozófiai mélységekben tárt fel. Neki köszönhetem többek között azt a felismerést, hogy a festő, a más ágban tevékenykedő művész tanulhat a zenéből is, ha nem is közvetlenül, de áttételesen szemléletmódot, azt, hogyan kell komponálni, szervezni a művet. A műveiből sugárzó mély humánus rengeteg inspirációt nyújtott számomra. Kaposi Endrének

köszönhetem Martsa Alajos fotóművésszel való ismeretségemet, akinek otthona művészek találkozóhelye volt, és akinek műgyűjteménye számomra az eszmélkedés értékes hátterét nyújtotta.⁵³ Kaposi tanár úr ihlette a *Férfi macskával* (1983) című bronz kisplasztikámat. A tanár úr szenvedélyesen szerette a macskákat, a szabadság jelképeként tisztelte őket, akit a macskakultusz miatt, az ülő fáraósobrok pózában ábrázoltam, amint kezei óvó mozdulatával egy macskát tart a térdén. A szobron a Ferenczy Béni által leírt ezüst só patinát alkalmaztam, ami mély, enyhén kékes, fekete színt hoz létre.⁵⁴

Esztergomnak köszönhetem Gadányi Jenő, Pierre Székely és Vörös Béla fölfedezését, akiknek művei erős hatást gyakoroltak rám. Vörös Bélának egyik szobrát közvetlen előképként használtam egy későbbi, köztéren felállított munkámnál, amiről bővebben a *Magvető* fejezetben szólok. A Képzőművészeti Főiskolán Szabados Árpád rendhagyó módszerei frissítették meg szemléletem. Főiskolás éveim alatt erősen vonzódtam Ferenczy Béni humánus, lírai művészetéhez, a mai napig fontos tanulság számomra, hogy életműve többnyire érmekből és kisplasztikákból áll. A magam választotta előképek közül Bokros Birman Dezső nevét említeném, akinek erotikus indíttatású szobrai igen közel állnak hozzám. *Ulyssesének* inspirációja az *Asszony ifjúval (Tékozló)* (1994) című kisplasztikámban jelent meg, ahol a női figurát a *Willendorfi Vénuszra* emlékeztető alakká formáltam, akinek egy térdelő, tékozló fiú simul a combjához és hasához.

53 Martsa Alajos olyan becses darabokat mondhatott magáénak, mint Barcsay Jenő mélytűzű festménye, Miháltz Pál, vagy Sugár Andor egy-egy képe. Szobrászként Medgyessynek egy szép, telt idomú nőt formázó terrakottáját, Vigh Tamásnak egy korai, kecses, lányalakot ábrázoló kisbronzát éreztem a szívemhez legközelebb állónak. Kaposi Endre és Martsa Alajos műtermeiben tett látogatásaim tovább éltették a fotóművészet iránt érzett vonzalmamat, ami a középiskolában alakult ki. Kaposi Endre a fotomontázs kiváló művelőjeként elégitette ki ezt az igényemet. Martsa Alajostól tájékozódni lehetett a fotóművészet széles horizontján, olyan könyvritkaságok által, amiket máshol nem állt módjában megtekinteni az érdeklődőnek.

54 Wehner Tibor „...titokzatos hangokat megszólaltató, fenséges ...” kisbronznak nevezte ezt a kisplasztikámat. (Wehner, 1995.katalógus) A fekete patina leírása *A képzőművészet iskolája I.* (1976) című könyvben található.

II.5. A Pár-szobrok

A *Pár-szobraimról* azért szükséges szólni, mert a mestermunka sorozatomat alkotó *Salome-átiratok* előzményét adják. A férfi-nő viszony érdeklődésem középpontjában áll. Ennek a felfokozott érdeklődésnek az okáról nem tudok számot adni, de tény hogy a szexualitással, a szerelemmel kapcsolatos dolgok mindig mélyen felkavartak. Megrendítően szép dolognak tartom, hogy nőre és férfire van osztva az ember, megannyi konfliktus és ugyanakkor gyönyör forrásaként. A szerelmi szenvedély egész életen át tartó lobogására, példaként említhetjük az Amerikában élt francia származású szobrász Gaston Lachaise esetét, akinek egész szobrászatát a felfokozott erotikus vágy határozta meg. Tóth Ferenc ekképpen jellemezte Szépművészeti Múzeum-beli kiállítása kapcsán: „Lachaise a szexualitás radikális kifejezésén keresztül találta meg az utat a modernizmus felé.” (Tóth, 2005. 12. o. katalógus)

Sigmund Freud is olyan jelenségként beszél a két nem létezéséről, aminek okára a tudomány nem tud kielégítő választ adni. „Az a biológiai tény, hogy két nem van, nagy rejtelemként meredezik előttünk. Tudásunk itt véget ér; minden próbálkozásunk, hogy másra visszavezessük, hasztalan. Ennek a problémának a megfejtéséhez a pszichoanalízis semmivel sem járult hozzá, tisztázása kétségkívül teljesen a biológiára tartozik. E nagy ellentétnek a lelki életben csupán a visszatükröződéssel találkozunk.” (Freud, 1982. 455. o.) Számomra ennek a jelenségnek nem a tudományos magyarázata a fontos, hanem az ebből a tényből fakadó helyzetek és azok kiváltotta érzések. Számomra példaértékű és útmutató, ahogyan Deim Pál nyilatkozott meg e kérdésről. „Hiszen a léthez végül is két fél kell: egy pozitív, egy negatív; egy hím, egy nőstény. A szaporodás léte, folytonossága, ez a végtelen folyamat számomra rendkívüli. Nem a pornó meg a szex része, hanem ennek a misztikus oldala.” (Kolossváry, 1992. 5. o.) Ha önként lemondunk a társadalmi élet problémáinak művészetén keresztül való föltárásáról, amint azt a bevezetőben jeleztem, akkor marad a magánélet szférájának univerzumként való kiteljesítése. Sigmund Freud a szexualitással kapcsolatos nézeteit ért kritikára válaszolva leszögezi, hogy a szeretet a kultúra alapja. (Freud, 1982.) Az őt egyoldalúsággal vádoló kritikákra így reagál: „Mielőtt még

megvizsgáljuk honnan a zavar, vezessen bennünket az a belátás, hogy a szeretet a kultúra alapja, hogy egy korábbi fejtegetésünk hézagát pótoljuk. Ha azt állítottuk, hogy a nemi (genitális) szeretet nyújtja az embereknek a leghatalmasabb kielégülési élményt, számára voltaképpen minden boldogság mintáját, akkor azt kellett volna tanácsolnunk, hogy a boldogság kielégítését az életben továbbra is a nemi kapcsolatokban kell keresni, az élet középpontjává a genitális erotikát kell helyezni.” (Freud, 1982. 364. o.) Mivel az ember kultúrában él, ami a társadalmi viszonyok összessége ez jelenti boldogulásának feltételeit. Az emberek e viszonyok tökéletesítésére törekcsenek, de nem lehetünk annyira naivak, hogy azt feltételezzük, lesz mindenkinek egyformán jó társadalmi modell. Erre Freud is figyelmeztet: „Elvárhatjuk, hogy kultúránk efféle módosításai fokozatosan megvalósuljanak, és így igényeinket jobban kielégítve megszűnjenek a fenti kritikák. De talán azzal a gondolattal is megbarátkozunk, hogy *adódnak olyan nehézségek, melyek a kultúra lényegéhez tapadnak, és semmilyen reformkísérletnek nem engednek*” (Freud, 1982. 377. o. kt.) A fentiekből számomra az következik, hogy a párkapcsolat jelentheti a boldogulás lehetőségét, és nem feltétlenül a társadalom ellenében. Azonban a párkapcsolat sem lehet érintetlen sziget, hiszen maga is társadalmi viszony, az egyéb társadalmi ráhatásokról nem is beszélve. Mindenesetre könnyebben remélhetjük tőle boldogulásunkat, mint azoktól a társadalmi helyzetektől, amelyek kevésbé függsenek az egyéntől. A bevezetőre visszautalva szenvedéseinket nem egyedül az éppen fennálló politikai viszonyok okozzák, hanem társadalmi lény-mivoltunk, ami elegendő ok lelki kínjaink magyarázatára és azok kifejezésére, vagyis az expresszióra. A párokat modellező szobraimban a nemek sorsszerű összetartozásának megjelenítése foglalkoztatott, a férfi és nő közötti szerelmi szenvedély aszimmetriái, olykor létrejövő egyensúlya.

II.5.1. Pár I-V. (1986-1995) és az Asszony ifjúval (Nász) (1995)

Ahhoz hogy nyíltan beszélhessünk a szerelemről a formák nyelvén, absztrakciót kell alkalmazni, különben belecsúsznánk a pornográfia veszélyébe. Ez nem azt jelenti, hogy kerülnünk kellene a problémát, vagy netán nem jeleníthetnénk meg az aktust, csak ezt nem tehetjük naturális elemekkel, mert a naturális megjelenítés a

nemi aktusnak pusztán a biológiai oldalát ragadná meg.⁵⁵ *Pár-szobraimnál* a nő és férfi egyesülését ezért elvont, absztrahált formákkal oldottam meg. (6. kép) *A Pár I.* és *Pár II.* szobraimnál a nemi szerepekkel kapcsolatos sztereotípiákat megcseréltem. Freud felhívja a figyelmet arra, hogy a nemek szerepeinél a biológiai és pszichológiai adottságok bonyolult összetettségben jelennek meg és a pólusok olykor fölcserélhetők, mindkét nemből van a másikra jellemző tulajdonság. Férfi és nő lelki tulajdonságaival kapcsolatban az mondja, hogy „...senki emberfia nem ad csupán egyetlen nemre, a sajátjára jellemző reakciókat. Mindenki juttat bizonyos hely a másik nemre jellegzetes reakció módok számára is, ahogyan a test is viseli, az egyik nem kifejezett szervei mellett a másiknak elsatnyult, gyakran haszontalanná vált csökevényeit. Amikor a lelki életben megkülönböztetünk férfias és nőies tulajdonságokat, akkor egy nyilvánvalóan elégtelen, tapasztalati és konvencionális hozzárendelést veszünk alapul. Mindent, ami erős és aktív, férfiasnak mondunk, és mindent, ami gyenge és passzív, nőiesnek. A tényállás felderítésének, a jelenségek leírásának nehézségeit tehát a pszichológiai kétneműség még csak fokozza.” (Freud, 1982. 55. o.) *A Pár I.* című kompozíciónál a férfi még a hagyományos szerepfelfogásnak megfelelően kemény, lapos pajzsalakban jelenik meg, de a női figura (ami ugyancsak a konvencionálisnak megfelelően kerekded jellegű) áttöri, átszakítja a férfi testpáncélját. Az erős és a gyenge helyet cseréli. *A Pár II.* című plasztikánál termékenység idolként megjelenítve a nőnek adtam a férfiéhoz képest testesebb, hatalmas formát. A férfit vékony, pengeszzerű alakzattá egyszerűsítettem, aki a nő combjai közé hatolva belehasít az előtte lévő formába, szinte fölszántja azt. Mivel a figurák erőteljes átírással jelennek meg, a figurák viszonya is metaforikus.

Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Nagy Márta keramikumművész saját műveivel kapcsolatban. Az ő formái elvontabbak, absztraktabbak, általánosabban fogalmazzák meg a pólusok viszonyát és esetleges fölcserélhetőségét. Őt idézem:

55 Nem az aktus nyílt megjelenítése okozza a problémát, hanem annak mikéntje. Rembrandt egyik rézkarcán közönséges párt ábrázol a tőle megszokott őszinteséggel. Mégsem szeméremérettől az ábrázolás, sőt nagyon is emberi, mert olyan mintha egy ellesett pillanatnak lennének tanúi. Olyasmit láthatunk, ami valójában nem tartozik ránk, csakis arra a két emberre, a dolog nincs a kirakatba állítva. (Schwartz, 1977, katalógus, B 186.) Ezzel ellentétben Jeff Koons naturálisan ábrázolja az aktust, a pornográfia és a giccs nyelvét használva ehhez, közszemlére téve a szerelmeskedő párt, a dolognak a látványos, harsány felszínéről szólva. (*Made in Haven*) Deim Pál úgy kerüli el a téma, sikamlósságát, hogy a szereplőket bábuvá egyszerűsíti a nemi szerveket egymásba illesztett, stilizált pozitív-negatív formaként jeleníti meg. (Koloszvány, 1992. 89. o. *Buja természet*, 1988, vászon, akril, 50 x 30 cm.)

„Alkotásaim mindig több elemből állnak, és ezek egymáshoz való viszonya az emberi kapcsolatok összetettségét, törekenységét modellálja. A többféle anyag többféle karaktert jelenít meg. Nem titok, hogy ezek munkáimban feminin és maszkulin elemekre bonthatók. És itt kezdődik az igazi szellemi játék: soha nem mondható meg igazán egyértelműen, melyik hová tartozik. Nézőpont és viszonyítás kérdése, hogyan látjuk őket. A férfias, kemény formákról kiderül, hogy sérülékenyek, tökéletlenek, esendők. A lány, elomló vagy törekeny formákról pedig, hogy alkalmasint igen agresszívek.” (Nagy, 2006. 33. o.) Az én szobraimban is hasonló szerep jut a formáknak, csak én nem tudom nélkülözni a figuralitásra való utalást. Szobraim két világ határán egyensúlyoznak a figuralitás és absztrakció határán. Szükségem van az elvontságra, hogy műveim ne a dolgok naturális felszínéről szóljanak, hanem általánosabb jelentésük legyen, de szükségem van az emberi formavilágra utaló konkrétabb szimbólumokra is, amikkel a férfi és nő viszonyát tudom kifejezni. A figuralitás szempontjának jelenléte együtt jár az irodalmiasság veszélyével, ezért munkáim megformálásánál mindig küzdök ennek a minimálisra szorításáért, ebben segítenek az általánosított formák. A *Nász* című kompozíciónál (7. kép) a nőt lángnyelvvé, a férfit dárdahegy-háromszögge egyszerűsítettem. Másfelől szükségem van a konkrét utalásokra, hogy ne billenjek át a teljes absztrakcióba. Hasonlóképpen jár el Diénes Attila, aki az elvonatkoztatás mellett inkább organikus formákkal jeleníti meg erotikus tartalmakat sugárzó formapárosait, amit maga „anyagba kalapált extázisnak” nevez. (Wehner, 2006. 104. o.)

Nem pusztán elhatározás, szabad választás kérdése hol helyezkedünk el a konkrét-absztrakt skálán, ez szellemi alkatunktól függő dolog. Determinál bennünket az a társadalmi környezet is (családunk, iskoláink, a szociális környezet), amiben élünk, és ami bizonyos értelemben fogva tartja döntéseinket is.

Drabik István szemléletét és technikáját méltatva Hemrik László megfogalmazza a kérdést, vajon vezet-e út innen az absztrakció felé? (Hemrik, 2009.) E kérdésfeltevésből úgy tűnik, mintha feltétlenül elérendő cél lenne az absztrakció. Úgy vélem, egy romantikus-expresszív alapállású művésznak nem célja ennek az állapotnak az elérése, hiszen az a táptalaj (az emberi figura valamilyen fokú jelenléte) szűnne meg, ami műveinek vonatkozási rendszerét adja. Nézetem szerint a két világkép között nem alá- és fölrendelt viszony van, ami szerint az egyiket meg

kell haladnunk hogy a másikat elérjük, inkább mellérendelő. Ebben is, abban is lehet teljes értékűt alkotni. Czirják Árpád fejt ki nézeteit (Madáchnak *Az ember tragédiája* kapcsán) a többféle út helyességéről. „A keleti (lásd Lao-ce), de a keresztény világ is éppenhogy az út fontosságát hangsúlyozza – azt, hogy hogyan megyünk végig rajta. A posztmodern filozófia pedig egyesén minden út érvényességét emeli ki: minden út járható és célhoz vezet, hiszen mára már nincs egyetlen célpont sem, mely arra való lenne, hogy elhibázzuk.” (Czirják, 2005. 52. o.) Meggyőződését osztom, nem tartom feltétlenül kívánatos célnak, hogy a teljes absztrakció világába átlépjek, erre irányuló kísérleteim során úgy éreztem, iránytű nélkül maradok.

Másfelől, ha belépünk az absztrakt formák világába (mint befogadó ezt könnyen meg tudom tenni), nincs értelme az ábrázolás-kifejezés ellentétéről beszélni (korábbi fejtegetésekre visszautalva), hiszen a kifejezés birodalmán belül leszünk, mint ahogy ezt Nagy Márta esetében láthatjuk. A 20. századi nonfiguratív szobrászattal kapcsolatban érvényét veszti az a fogalmi apparátus, amit a korábbi korszakok leírásához használtak. Nem érvényes az ábrázolás-kifejezés kettőssége, hiszen a nonfiguratív szobrászat természetéből következően nem ábrázol. Így nincs értelme velük kapcsolatban kifejezésről beszélni, vagy legalábbis nem az ábrázoláshoz képest történő kifejezésről. A nonfiguratív szobrok belső pszichikai tartalmakat, a világról alkotott tudati konstrukcióit hivatottak megjeleníteni, ebben az értelemben kifejezni, de amint azt a bevezetőben is említettem ennek eredménye lehet kubusokból épített konstruktív szobor is. Ezért inkább a kifejezés szolgálatába állított szobornak a kifejezés tartományán belüli árnyalatairól beszélhetnénk ezekben az esetekben.⁵⁶

56 Ha meggondoljuk, azért sem szerencsés a figuratív-nonfiguratív ellentétpárban gondolkodni, mert nem minden alkotás helyezhető el ezen a tengelyen, noha magam is ezt teszem, mert így tanultam meg felfogni a jelenségeket. Erre jó példák Patricia Picinni félig állat, félig emberi figurái, amik eltérnek ugyan a megszokott emberábrázolástól, de nem az absztrakció, az elvonatkoztatás irányába mozdulnak el, legalábbis nem formailag. Hiszen naturalisztikusan megfogalmazott fantázialényeket láthatunk. Ezeket a szobrokat legfeljebb a figuralitás oldalágának nevezhetnénk. Ebből is látszik, hogy bajban vagyunk fogalmi rendszerünkkel, fogalmaink nem mindig alkalmasak a művészet új jelenségeinek leírására. Mindenesetre Piccini gondolatiságát (tehát elvontságát) nem vitathatjuk, művében reális társadalmi veszélyre mutat rá. 2002-ben készült, *A fiatal család* című kompozíciója, amiben félig kutya, félig emberi lényeket vonultat föl, a valóság megtévesztő illúzióját keltve, a szilikon, bőr, emberi haj felhasználásával készült szoborban. *Új Művészet* 2004. 1. szám, 37. o.

A további *Pár*-darabokban is nő és férfi szerelmi libikókájának állapotait, fázisait mutattam be. Mindhárom, illetve negyedik esetben is (*Nász*) az egyik figura áthatol a másikon, a pár összeékelődve jelenik meg előttünk. Mivel ezek a szobrok a szerelmi egyesülésre utalnak, tudatosan elkerültem a nemi szervek érintkezését, a figurák nem a szemérmüknél vannak összeépítve. Figuráim az aktusra csak utalnak, az egyik figura áthatol a másikon és így a két egymásba épített figura az egyesülés metaforájává válik. Nem az aktust, hanem az aktus keltette érzést akarom megmutatni, ráadásul az aktus az összetartozás megszentelése, megpecsételése. A férfi-nő kapcsolatát boncolgató szobraim intim, személyes témákat érintenek, és nyíltan tárnak föl érzelmeket. Aki nyíltan kiadja érzéseit, könnyen érezheti úgy, védtelenné, sebezhetővé válik. Ezt a törekvényt próbálom ellensúlyozni a címadások személytelen, tárgyilagos hangvételével, „*Pár*”. Másfelől az objektív címadással arra utalok, hogy az általam érintett érzések, gondolatok nem csupán az én érzéseim, hanem általában a férfi-nő kapcsolat kísérői. Az is ellene hat az expresszió közvetlen megnyilvánulásának, hogy a szerelmi szenvedély extatikus helyzetét konstrukcióban fogalmazom meg, ami korlátozza az érzelmeik zabolázatlan kifejezését, ezért sem nevezhetem munkáimat tisztán expresszív műveknek, amint azt a bevezetőben is jeleztem.

A *Pár*-szobrokat Wehner Tibor az alábbi szavakkal méltatta: „A tatabányai művész szobrászatának egyik legfontosabb jegye a stilizálás: a sűrítés, a lényegre összpontosítás, a tömondatszerű szobrászi kifejezés. Művei emóciókkal gyengéden átszótt plasztikai példázatok. Alakjainak nincsenek karakteres egyénítő jegyei, csak néhol tünedeznek elő a nemiségre utaló jelzések, a formarend kerüli a részletezést. Nagy, egységes, sima felületek és a teret pengéként hasító élek közé fogott filigrán, törekény testek jelennek meg, ütköznek egymással: a jelzésszerűségekbe burkolózó testek helyzetéből, fájdalmas meghajlásából, összeolvadásából-áthatásából, akciójából, egymáshoz való viszonyából bomlanak ki a művekbe sűrített mély, az emberi viszonyokat, a férfi-nő ellentét-dilemmát boncolgató gondolati körök, gazdag emocionális tartalmak. Műveit szemlélve figyelhetünk a formák konfrontációjára is: lágyságok és keménységek ütköznek, kemény élek enyésznek el lágyszó hullámokban, pattanásig feszült ívek oldódnak fel plasztikai ellenpontokban, pengeszerű síkelemek váltanak át váratlanul dús domborodásokba. Mintha

valamifajta kimerevítettség, idollá-válás viaskodna itt a nyughatatlan, a felszín alól kitorni vágó, fékezhetetlen életerővel.” (Wehner, 2007. 97. o.)

II.5.2. *Salome-variációk (2005) és Salome-átiratok (2006)*

A doktori képzés ideje alatt a Rétfalvi Sándor szobrászművész irányította viaszveszejtési bronzöntő műhelyben végzett nyári gyakorlatok során készültem fel a mestermunka-kiállításra szánt szobrok elkészítésére. Felmerült a kérdés, hogy a záró kiállításra egy nagyobb, vagy több kisebb szoborral készüljek? Mivel szemléletemre a kisplasztikákban való gondolkodás a jellemző inkább, ezért a néhány darabból álló, kisplasztikai sorozat elkészítése mellett döntöttem. A több darabban való megnyilatkozás azt a dilemmát is oldja, hogy egy gondolatot egyetlen műben próbáljunk meg minél tökéletesebben megvalósítani. Úgy vélem, hogy egy problémának több lehetséges és érvényes megoldása létezhet, és ebben az értelemben mindegyik az elképzelt eszményi megoldás változatait hozza létre. A három év során készített munkáim közül a *Salome-variációk* darabjai tűnnek a legalkalmasabbnak arra, hogy azokat összefoglalva, rendszerezve megfogalmazzam bennük a tanulmányok során gyűjtött tapasztalatokat.

E három darabból álló sorozat két elemében a férfi-nő konfliktust úgy igyekeztem megjeleníteni, hogy a nőfigura kinyújtott lábbal átdöfi a vele szemben térdelő férfit. Itt megint azzal a problémával kerültem szembe, hogy a kérdés narratív oldalát fogtam meg. Vélhetően kezdetben szükségem van erre a fázisra, amíg a megoldást keresem. Úgy véltem, ha abból indulok ki, hogy a nőfigurának nyújtva van a lába, de közel áll a férfit megjelenítő alakzathoz, akkor nem az átdöfés akciószerűsége, hanem elkerülhetetlen, sorsszerű mivolta domborodik ki. Ezt a párost korábban elkészítettem kicsivel nagyobb méretben is, ahol a nő hisztérikus, támadó mozdulattal veti át magát a férfin. (*Férfin átlépő nő /Salome/, 2003*) Miközben úgy éreztem, hogy engedményt tettem az irodalmiasság javára, mégis úgy tűnt, hogy nyerek az érzéki megjelenítés oldalán. Végül is a dilemmát úgy oldottam meg, hogy ismét az elvontabb megjelenítést választottam, vagyis azt a formát követtem, amit a variációk közül a harmadik darab jelentette. (8. kép) Ebben a darabban a férfi és a nő megjelenítését úgy formáltam meg, hogy a lehető legmesszebbre menjek, abban a tekintetben, hogy az emberi alak valós formáira még utalást tegyek, de a formák elég

általánosak legyenek ahhoz, hogy tágabb jelentést vehessenek föl. A férfit háromszöggé redukáltam és ezt a formát hátulról egy lábszárral támasztottam meg, amit Dürer 1496-os, *A tékozló fiú* című rézmetszetének részlete parafrázisaként építettem a műbe, amint azt tettem a korábban ismertetett *Tékozló* éremsorom esetében is. A női princípiumot egy hajladozó, indaszerű vékony vonallal írtam le, amire két kis pöttyöt ragasztottam. A nemiségre utaló két apró bimbó, akár egy növény része is lehetne. Baudrillard a görbe vonalnak feminin jelentést tulajdonít: „Egyedül a görbe vonal őriz még valamit ebből a növényi és anyai konnotációból: a görbe vonalak a tárgyakat az állhatatosság, a kitartás organikus értékeivel ruházzák fel. Vagy a természetes fejlődés értékeivel.” (Baudrillard, 1987. 72. o.) A férfi és nő viszonyát, a szexust a természet egyetemesebb rendjébe igyekeztem foglalni ezzel a hasonlattal, a növények csírázására, elementáris erejű növekedésére, burjánzására utalva. Úgy vélem, ezt az eljárást a jelentéshez visszaközelített absztrakciónak nevezhetjük (amint azt Etienne Hajdu szobrainál is láthattuk), vagyis az érzéki tartalmakkal feltöltött absztrakciónak. Ez nem ugyanaz, mint amikor valamit az egyes jelenségekből (az általános felé haladva) absztrahálunk, elvonatkoztatunk, ugyanis ez az eljárás a másik irányból indul el. Elvont formákat, mint a háromszög (a csúcsára állított háromszög), vagy a hullámvonal öltöztetünk fel jelentéshordozó részletekkel. A háromszöget lábbal, hogy ne csak a csúcsára állított háromszög *instabilitását* jelentse, hanem azt a férfit, akit így kíván ez a forma-együttes megidézni. Apró gömbökkel a térbeli hullámvonalat, hogy az ne csak *a hajlékonyságot*, de a nő hastáncát is kifejezze.

Úgy tűnt, a végleges, nagyobb szobrokkal ezen a nyomvonalon lehet tovább haladni. Mivel az első *Salome-variációk* kisméretűek (méretük megközelítőleg húsz centiméter), az összegző szobroknak legalább kétszeres méretűnek kellett lenniük. Ez nem csak azért fontos, mert a nagyobb szobrok méretüknél fogva is jelentékenyebbek, hanem azért is, mert új feladatot jelentenek a megfogalmazás terén. Ebben a méretben újra kellett gondolni a szobrok megformálását, létrehozásának módját. Az első változatok kicsiny méretében még elfogadható volt a rögtönzés-szerű, friss előadás, ami a gyors, az ötletet rögzítő formaadás következménye volt.

A nagyobb méretben a megformálásnak fegyelmezettebbnek, tudatosabbnak kell lennie, ami kevésbé tűri a véletlenszerű elemeket, esetlegességeket. Elkészítettem tanulmányként egy megnagyított szobrot bronzban (38x44,5x15 cm), ami több tanulsággal szolgált. Ilyen felismerés volt, hogy nagyobb méretben nem kell ragaszkodni ahhoz, hogy a plasztika elemeit közvetlenül viaszba történő mintázással hozzam létre. A szobrot, vagy annak egyes részeit más technikával is lehet készíteni, például drótvázra gipsz felhordással és az erről vett gumiformába készült viaszöntvényt lehet kiegészíteni kézzel mintázott, egyedi elemekkel. Másik tanulság, hogy a kisplasztika készülhet több darabból is, mind a viaszszobrot, mind pedig a bronz szerelését illetően, ahhoz képest, hogy a kis szobrokat egy darabból lehetett bronzba önteni. Ez arra is jó, hogy a sorozat egyes darabjai ismétlődő elemként térjenek vissza, egyfajta ritmust, a sorozaton belüli összetartozást alkotva.

Az első megvalósult, nagyobb méretű bronz kisplasztika azt a felismerést is magával hozta, hogy ebben a méretben a tisztább megfogalmazás érdekében egyszerűsítéseket kell véghezvinni, és a megszólaltatni kívánt elemet szükséges hangsúlyozni. A női figura ívének térbeli hajlítását le kellett egyszerűsíteni, a kisebb változatnál erőteljes csavart vittem bele. Rájöttem, hogy elég a nő-indát előre-hátra íveltetni, ezért az oldalirányú mozgást elvetettem, tehát az ív mozgását egy síkban tartottam. Ezt kívánja meg az a tény is, hogy a szobor nem imitálni igyekszik a nő hastáncának mozdulatait, hanem az ívelődés absztrakt eszközével és a növényi indamotívummal igyekszik kifejezni azt. A nő hatását a férfire a korábbi didaktikus átlépés helyett egy esetben úgy érzékeltettem (amint ezt az I.8. *Expresszív konstrukcióknál* jeleztem), hogy a lágyabb, feminin forma mozgásívét rávetítettem a ridegebb, merevebb, keményebb háromszögformára, amit ugyanabban az „S” vonalban nyitottam meg, mint amilyenben a női figura mozog. A háromszöget a vetület mentén meghasítottam, a meghasítást, mint hasonlatot használtam. (17-18. kép) Az ismétlődő női és férfi elemekre egyéni jelzéseket illesztettem, amivel különböző jelentésárnyalatokat lehetett létrehozni (9-18. kép).

A korábbi pár-tematikájú szobrokhoz képest a *Salome-átiratok* játékosabbak, oldottabb hangvételűek. A férfi-nő viszonyt derűsebben, megengedőbben, a korábbi vívódó hangvételt elkerülve fogalmaztam meg. A közvetlen személyesség helyett az áttételesség, a játékos irónia jelent meg, ami nagyban köszönhető az árnyalataikban

eltérő, de ismétlődő formáknak is. Az érzéki szépségeket a csiszolás és patinázás változatos módjainak alkalmazásával igyekeztem elérni. Úgy vélem a fenti tulajdonságok alapján, joggal nevezhette Lóska Lajos e műveket posztmodernnek. (Lóska, 2007.)

Marino Marini lovasai a mindenségtől rendülnek meg, nekem ezt mondja hátradöntött testük. Az én *Salome-variációim* és *Salome-átirataim* férfialakjai (hátradólt testük ugyanaz a testtartás, mint Marininél, csak karok nélkül, és térdelő helyzetben, ami a hódolat kifejezője) a NŐ-vel való szembesüléstől rendülnek meg. Nem egyszerűen a jelenkori nő előtti tisztelgésről van itt szó. Baudrillard az anyáról beszél, a kezdetekhez, az istenséghez való visszatérésről ír. (Baudrillard, 1987.)

II.6. Magvető

A tékozló problematikája mellett mélyen foglalkoztat az apa-fiú viszony másik oldala, a gyermekét a létbe vető férfi ábrahामी figurája. A mag-tematikából három szobrot kívánok bemutatni, elsőként a *Figura csigamotívummal* című szobromat említem. (19. kép) Ebben az 1994-ben készült darabban egy Ferenczy Béni-motívumot interpretáltam. Ferenczy Béni 1939-ben készült önarckép érmének hátlapján egy kuporgó kisfiú látható. Ezt a motívumot vettem át úgy, hogy a földön ülő figurát kagyló-szerű héjja egyszerűsítettem, amibe előlről belelátunk. A kagylóhéjhoz kapcsoltam a figura bal, a szoborban egyetlen lábát. A figura burokként veszi körül saját hímtagját, teste üreges gömbjével védve a magocskát. Kezében csigát tart, a mag refrénjeként, a végtelenség szimbólumát.⁵⁷

A doktori képzés ideje alatt készítettem a *Figura pengével* (2004) című szobrot, amely ugyancsak ebbe a maszkulin tematikába illeszthető. (20. kép) Ebben a kisplasztikában az volt a szándékom, hogy összekapcsoljak két élesen különböző dolgot. A *késnek*, mint rituális tárgynak (jelölő) jelentéseit (ezt szorítja kezében Ábrahám, hogy föláldozza vele Izsákot), átvigym az *ember-alakra*, mint jelölt dologra.⁵⁸ A két dolgot formai elemként megpróbáltam metaforikusan összegegyúrni.

57 Valószínűleg Michelangelo valamelyik hőrosának, vagy Picasso robosztus hátú artistájának kamaszkori élménye játszott közre abban, hogy Ferenczy Béni gyengéd gyermekéből monumentális arányú figura lett.

58 Mikor a költő azt mondja, hogy „*minek is kell fegyvert veretni belőled, arany öntudat!*”, akkor a fegyvert nem nevezi meg, de a *veretni* kifejezésből a pengére gondolhatunk, amit kalapálással hoztak

A költői és szobrászi nyelv között valószínűleg nem teremthető egyenértékű párhuzam, noha mindkettő képekkel dolgozik. A szobrászi megformálás sajátosságait szem előtt tartva az volt a kérdés számomra, hogyan lehet zökkenőmentesen összekapcsolni a két elemet. Mindaddig nem sikerült a szervítés, amíg a láb- és penge-motívumot pusztán montázszerűen összeilleszttem. Szükséges volt a két elem szerves összeolvasztására, formáik kölcsönös egymásba építésével. Nem volt szervíthető a kompozícióba a láb, addig, amíg túl naturalisztikus volt, és csakis egy összevont láb jöhetett szóba, mint markolat. A penge-forma szó szerinti jelentésének oldására is szükség volt, amit úgy vittem véghez, hogy a viaszba fűzfavesszőt applikáltam, és a penge csúcsára, ejakulációként, vékony fodrozódó formát illesztettem. A kés-szobrot egy másik darabbal együtt (*Figura hasítékkal és villával*, 2004) fűzfavesszőből készült vázra mintáztam melegített, megpuhított viaszból.⁵⁹ A vesszők a plasztika részévé váltak, és hajlékonyságuknál fogva, menet közben is viszonylag rugalmas alakítást tettek lehetővé, ami azért fontos, mert közvetlenebbül beépíthetővé teszi a munka közben felbukkanó és előre nem tervezett impulzusokat. Mindkét szobornál (korábbi anyaghasználatomtól eltérően) hagytam jobban szólni az anyagot. A friss, munkanyomokat megőrző mintázást, építést a viasz teszi lehetővé. A viaszt forrasztópákával is alakítottam és az eszköz hagyta nyomokat, csorgásokat nem simítottam el (21. kép).

A *Magvető* című viszonylag nagyobb méretű (173 cm, gipsz) szobrom (1990) két darabból áll. A férfialak vékony ízekből összeálló, íjként hátrafeszlő karcsú forma, ami egy stilizált, keskeny oszlopra állított falloszt lő maga elé.⁶⁰ E szobor kapcsán egy érdekes jelenségről szeretnék beszámolni, amit termékeny félreértésnek neveznék. *Spanyolok az Újvilágban* címmel 1987-ben kiállítás volt látható a Magyar Nemzeti Galériában az egykori indián kultúrák alkotásaiból. A kiállítás szórólapján

létre, edzettek meg a fegyver-kovácsok. Az arany említése is a fémművességre utal. József Attila összes, *Eszmélet*, 1934. 300. o.

59 A szobor-váznak azért kellett fűzfavesszőnek lennie, mert a szerves anyag a viasszal együtt kiég a samott formából, hogy a helyére lehessen önteni a bronzot.

60 A szobor makettjének fotója megjelent a Fiatal Művészek Stúdiója 1990-ben éves rendezett kiállításának katalógusában az alábbi szöveg kíséretében: „Ferenczy Béni, Medgyessy, Vigh Tamás *Magvetője* eszembe sem jutott, amikor a magam plasztikáját formáltam. Rátalálva a címre, mégis találonak éreztem és vállalom a rokonságot azokkal. Mert a spermabankok tudományának idején van-e, lehet-e fontosabb kérdés annál: vajon mi kel ki holnap a ma embervetéséből.”

egy aranyból készült ülő férfi figura látható. A férfi egy négy lábú széken ül, nemi szerve a szék lapján fekszik. A fotó alapján, talán az arany csillogása is hozzájárult ehhez, az volt a benyomásom, hogy a férfi fallosza nem érintkezik testével, a térben kissé előtte helyezkedik el a széken, mint posztamensen. A valóságban ez természetesen nem így van, legfeljebb az csalhatta meg a szememet, hogy a fallosz kis arany csöve, a tövénél nincs teljesen eldolgozva, odasimítva a testhez. Ebből adódhatott a félreértés. Az igazi okot azonban abban látom, és ezt máskor is megfigyeltem, hogy a tudatom olyannak vél valamit, amilyenek az előzetes beállítódás szerint vélni, látni szeretne. Amikor ezt a kis figurát megláttam, már jó ideje foglalkoztatott a magvető-szobor gondolata. Ez a termékeny félreértés villámszerűen hozta létre agyamban azt a felismerést, hogy a szobortesttől elválasztva, térben elé helyezve jelenítsem meg a falloszt magvető-szobromon. A fotó csak ürügy volt megoldást kereső fantáziámnak. Ez az élmény indította el a szobor két darabból történő megformálását.

Ennek a témának, ugyancsak erősen stilizált, de realiztikusabb figurális változatát valósíthattam meg a Millenniumhoz kapcsolódva, szülővárosom, Tatabánya közterén egy térrendezés keretében (*Napóra-szobor kompozíció*, 2001, mészkö, 250 cm). A kompozíció központi eleme a gyermekét hátravetett felsőtesttel az égieknek felmutató apa-figura. A központi figura felsőtestének és fejének árnyékát, a Kovaliczky István csillagászati számításai alapján elrendezett kőlapok és kőoszlopok fogják fel, napóráként jelezve az idő múlását.

Ennek a kompozíciónak a létrehozásakor két művész munkásságából merítettem. Az egyik előkép Meštrovićnak az 1927-ben készült *Gyermekét felajánló anya* című kompozíciója volt, amiből a felajánlás gesztusát vettem át.⁶¹ A másik előképet Vörös Bélának az *Anyja gyermekével* című, 1928-ban készült kompozíciója jelentette.⁶² A szobor kis méretei ellenére monumentális hatású. Az asszony úgy öleli felsőtestéhez gyermekét, hogy szinte összeforr vele. A lépő lábait összefogó szoknya dinamikus képe szolgált mintául az én apa-szobrom testét összefogó ünnepi lepelhez, amit hasonló módon kezeltem, mint Vörös Béla. További inspirációval szolgált az 1930-ban készült *Asszony korszóval* című szobor, amiben Vörös a korszót vivő nő térben

61 *Bundev-Todorov*, 1971. 31. kép.

62 *Németh*, 1972. 11. kép.

behajlított lábait, illetve az azokat borító szoknyát egy tömbben megformálva jeleníti meg.⁶³ E tömb alól egy lábfej kandikál ki (legalább is egy látszik a fotón, esetleg újabb termékeny félreértés alapját adva), ahogyan azt én is elrendeztem *Napóra szobor-kompozíciómnál*. Az én szoborkompozícióm legfőbb hatótényezője mégis az apa-figura erőteljesen hátravetett felsőteste, amin gyermekét tartja keresztben fekvé. Ennek a gondolatnak a megjelenését tanúsítják a szoborhoz készült lendületes vázlatrajzok.⁶⁴ Szerencsére ez az elképzelés egybeesett azzal a követelménnyel, hogy a napóra árnyékvető elemének negyvenöt fokos szöget kell bezárnia a talajhoz képest, és így formai és tartalmi szempontból egyaránt törésmentesen, kompromisszumok nélkül sikerült megvalósítani az eredeti szoborgondolatot.

II.7. Mellékdal (Vonatablak tájjal)

Lakhelyem Tatabánya és munkahelyem Győr között nap mint nap vonattal utazom. Valamivel több, mint tíz éves ingázás után már természetesnek veszem, hogy az otthon adó hajlék és a megélhetést alapvetően biztosító munkahely nem ugyanabban a városban van. Ez az életforma azonban együtt jár az állandó úton levés érzésével, az identitás mobilizálódásával, a többes kötődés kialakulásával, ami egyfelől gazdagítja élményvilágomat, másfelől óhatatlanul némi átmenetiséget, bizonytalanság-érzetet szül. Dinamizálódó világunkban egyre többen vannak így, egyre több embernek lesz ez mindennapos életélménye. Tanúság erre Kicsiny Baláznak az 51. Velencei Biennále magyar kiállítójának *Navigációs kísérlet* című installációs műve, amelyben a *Suszerinas* című vetítés és installáció az örök bolyongásról szól. Az *Édes otthon* láncfejú, bőröndös, horgonyos figurája pedig az otthonlevés (látszólagos) nyugalma és az útra kelés, vándorlás közötti feszültséget idézi meg (Bordács, 2004.). A *Vonatablak tájjal I-II.* (2005) című bronz kisplasztikáim ebből az életérzésből fakadnak, még ha nem is országok közötti váltásokról van szó, mint a fent idézett példában. Vonaton utazni (főként, ha ezt már évek óta tesszük) kicsit olyan, mintha az ember egy vándorcirkusz lakója lenne, és a vonat lenne a lakókocsi, amiben életének eseményei zajlanak. Az ember a vonaton eszik, iszik, olvas, toalettre megy. Az utazó a vonaton él, ez a lakása arra a kis időre,

⁶³ Németh, 1972. 12. kép.

⁶⁴ Wehner, 2003. A monumentális szobrászat rajzai és képi tervei, katalógus 40. o.

amíg oda van kötve. Mobiltelefonjainknak köszönhetően munkahelyi, üzleti, családi, ügyeinket is mások füle hallatára intézzük. Így a vonat az otthon, a munkahely és az utca különös keveréke, a legkevesebb, amit mondhatunk: furcsa tér, amiben ilyenkor mozgunk. *Vonatablak tájjal* című szobraimmal a vonaton való utazás élményét kívántam formába önteni, aminek elsődleges élménye számomra mégsem a szociális környezet, hanem a mozgásban feltáruló táj élménye. Míg egyik állomástól haladok a másik felé, éppen az otthontalanság senki földjén vagyok, az otthonom az a táj-darab, amely előtt éppen elhaladok. Kívülről, a táj felől nézve a fülke az abszurd jelenség, hiszen sehova sem tartozik, pillanatról pillanatra más pozíciót foglalva el a haladás során. Ölveczky Gábor munkáimról szólva megsejti a keleti filozófiához való vonzódást, a váratlan számomra az, hogy ezt vonatos szobraimmal kapcsolatban teszi: „...itt vannak ezek a vonatok, mint a béke és nyugalom szigetei az ablakok előtt elúszó, hullámzó pannon tájjal. Valami sorssal való megbékélés, keleti filozófiákat idéző bölcsesség árad belőlük...” (Ölveczky, 2008. kézirat)

A művészi nézőpontot a vonat belsejébe helyeztem, a vonat nem jelenik meg egészében. E kompozíciók jelzésszerű, ember nélküli enteriőrök, amikhez képest szalagokba rendezve jelenik meg a mozgásban lévő táj. Központi elemük a vonatnak az ablakokkal átnyitott paraván-fala, amelyen át a tájra kilátunk. A vonatbelsőre az ablakok közötti ülésekkel utalok, nagyon leegyszerűsített formában. Egy hosszában kettévágott vonat színpadszerű terében vagyunk. Vonatos szobraim előzménye szorosán véve Vilt Tibor *Változatok I-V.* (1973) című kompozíciójának második darabja, tágabban Schaár Erzsébet szobabelsői, hiszen a vonat is egy térben száguldó szoba. Vilt a *Változatok I-V.* második darabjában egy villamos- vagy metróbelső fogalmaz meg. Úgy tűnik, Viltet a mozgó doboz belseje foglalkoztatta, a doboztestet hossz tengelyére merőleges síkkal vágta el, én a vonat-dobozt a hossz tengelyével párhuzamos síkkal metszettem ketté. Vilt megőrizte a kubus zártságát, én megszüntettem a doboz-jelleget, a kint és bent viszonyokat a vonatnak a térbe állított paraván-fala választja el csupán. A vonaton haladó utas nézőpontját kívánom megidézni, a belülről átélt szempontnak kívánok hangsúlyt adni. (22. kép)

Vilt belső terében, mértani síkalakzatokká egyszerűsített kapaszkodók és székek utalnak az emberre.⁶⁵ A szék különleges tárgy, ami önmagában is kifejezi az embert.

65 A kisplasztika képét közli: *Sík*, 1985. 66. o.

Erre nyilván azért alkalmasak a székek, mert formáikkal, arányaikkal az emberi test arányait, anatómiáját követik, ember nélkül is antropomorfak. A székkal, mint tárggyal történő kifejezés lehetőségét a 20. századi magyar szobrászat örökségében elsősorban Schaár Erzsébetnek köszönhetjük. Kovács Péter Schaár Erzsébetnek a *Bronz perspektíva* (1967) című kisplasztikája kapcsán mutat rá a székek az embert helyettesítő szerepére. „Ez az épített, zárt és mégis huzatos tér ismerős ürességével most is – mint Schaár hasonló munkái – magán viseli az emberi érintés, az emberi lét nyomát anélkül, hogy benne maga az emberi figura megjelenne.” (Kovács, 1995. 28. o.) A vonat ülése is szék, és távollétében is kifejezi az embert. Néhány éve fedeztem fel a győri Városi Művészeti Múzeum Vasilescu-gyűjteményében Schaár Erzsébetnek egy korai bronz kisplasztikáját. Ennek aktmodellje szemből föltérdel a szék ülőkéjére. Schaár úgy komponálta a székhez az alakot, hogy egy szellemes fordulattal elhagyta a szék negyedik lábát, és ennek helyébe az akt támasztó lábát építette. Ebből a korai kis szoborból látszik Schaár elmélyült érdeklődése ember és szék kapcsolata iránt, illetve ahogyan az embert (annak egy testrészét) a székkal azonosította az előbb leírt módon. Itt érhetjük tetten, ahogy tudatában az ember és szék összeolvadt, a szék az ember helyettesítőjévé, szimbólumává vált. A kortárs művészetben is találunk példát a szék szimbolikus használatára. Szöllőssy Enikő egy kő-darabon egyensúlyozott, girbegurba drót végére illesztett, a semmibe zuhanó székkal az emberi létezés drámáját, az emberi sorsot idézi meg.⁶⁶

A tájra utaló szalagokat eredetileg úgy képzeltem el, hogy odahegesztem az ablaknyílások mögé. Ennek az volt az oka, hogy a szobrokhoz kartonpapírból készítettem egy az egyes méretű modelleket, amiben a tájat lábára állított papírsíkkal oldottam meg a térnek egy mélyebb rétegét jelezve, mint a tájképeknél. Ebből logikusnak tűnt a kompozíció egy darabban tartása. Illetve a mű létrehozásának ebben a fázisában még úgy tűnik, megkötött a konkrét élmény, a konkrét helyzet, ami a kiindulópontot adta. A tájat, a viaszban történő létrehozásnál, egymás mögött lévő szalagokká egyszerűsítettem és méretük jelentékenyen megnőtt a papírmodelleken betöltött szerepükhöz képest. A bronzöntésre is külön-külön került sor.

⁶⁶ *Egyensúly*, bronz, vegyes technika, 100x101x17 cm, 2004. Személyes élmény a XVI. Országos Érembiennálé díjazott művészeinek kiállításán, Sopron, Lábasház, 2008.

Az összehegesztéssel a kompozíció billenékeny lett volna, de erre szerencsére nem került sor, mert Aknai Tamás művészettörténész (aki egy kurzus keretében meglátogatott műtermemben) meggyőzött arról, hogy a kompozíció gazdagabb lesz akkor, ha az elemeket külön hagyom. Kiállításon először Sopronban jelent meg, ahol a bemutatást Kiss Melinda művészettörténész úgy oldotta meg, hogy a tájat a vonat mögé függesztette, mint fal előtt lógó képet. Ezzel a térélmény dinamikusabbá és egyben játékosabbá vált. (23. kép) A létrejövő látványt Kaposi Endre így értelmezte: „Szunyogh László szobraiban a vasúti fülkétől a horizontig egységgé válik a kint és a bent, mint az utazásokból leszűrődött élménytömeg sűrítménye. A változás és elmúlás élményének ez az intenzív kifejezési szándéka, már-már a futurizmus kísérleteit juttatná eszünkbe, ha nem lenne jelen a művekben a személyes vallomás lírai légysága, az optikai élmény belsővé, emlékké szelídülésének hitelesítő ereje.” (Kaposi, 2007. kézirat) A személyes jelenlét érzését nem csak azzal igyekeztem elérni, hogy hagytam a konstrukcióban bizonyos esetlegességeket (nem feszesen pontosak az ablakkivágások, az alapsík is vetemedik), de igyekeztem fokozni a patinázással is. A patinázást egyfajta pácolásként végeztem, a különböző vegyszereket felváltva hordtam fel és vissza-visszatöröltem. Az így egymásra rakódó rétegek érlelik meg a színt, amit így előre nem lehet pontosan megtervezni, akkor kell az eljárást abbahagyni, amikor a kívánt hatás megjelenik. Végül a patina zöldes-barnás rétegét sebesen forgó csapos koronggal foltokban visszacsiszoltam úgy, hogy a korongot nekiütöttem a felületnek. Az így létrejövő effektus olyan, mintha ecsettel raktam volna föl a bronz előbukkanó aranyló fényfoltjait. Ez az eljárás, a törlés gesztusának géppel előidézett változata.

A vonatos-szobrok lényegi eredője, hogy élményüket az ütött-kopott, öreg vasúti kocsik váltották ki, amelyekben az ember az utazás kellemetlenségeit még nyomasztóbbnak érzi. Ennek a kiszolgáltatottság-érzésnek akartam hangot adni a *Vonat székkal* (2006) című kompozíciómban, ahol a vonatot megidéző, keskeny, kis ablakrésszel ellátott penge-fal elé vécécsészét illesztettem: „...egy mű erejéig megidézi számunkra a bel- és külvilág érintkezésének vegetatív funkciókhoz kötődő utazási emlékeit is.” (Kaposi, 2007. kézirat) A régi vonat primitív toalettfülkéjében bizarr érzést volt azt látni, hogy a kis nyíláson keresztül közvetlen összeköttetésben vagyunk az alattunk rohanó talajjal. Időközben a régi, lepukkant vonatokat újakra

cserélték. Természetesen ezeken kellemesebb az utazás, de a kiszolgáltatottság érzése nem szűnt meg, csak komfortosabb lett. A *Vonat székkal* amúgy sem pusztán a vegetatív létről szól. A viaszmodellt többször szétbontva és átépítve, hiszen mindig csak az elkészült szobron látjuk a viszonyokat, olyan arányrendet értem el, ami egyszerre utal a Távolság-kelet pagodáira és az asztalra, mint tárgyra. Ebbe a szakrális közegbe illesztettem be a vécészsze profán elemét.

Összegzés

A művészet történetében két markáns tendencia rajzolható meg. Az egyik az ábrázolásnak ad elsőbbséget, ez a realizisztikus görög-reneszánsz-klasszicista vonulat, a másik a kifejezést részesíti előnyben, ez (más megnevezés nem lévén) az expresszív vonulat. Az előbbi tendenciának egyértelműbbek az egymásnak való megfelelései, ezt a külső formai jegyek garantálják. A másik vonulatot inkább a belső azonosság, a reális látszaton túlmutató, többnyire a transzcendens felé tartó törekvés határozza meg. Az expresszív törekvések változatosabb külső formákban bukkannak föl, inkább lényegi közösségük van.

Worringer, aki az expresszionisták legfőbb szószólója volt, 1921-ben az expresszionizmus hanyatlásáról számol be, az irányzat külsődlegessé válásáról, kiürüléséről szól. Természetes, hogy minden törekvésnek vannak virágkorai és hullámvölgyei. Végigtekintve a 20. század művészetén, úgy találtam, jól kitapinthatóan jelen van az expresszivitás áramlata. Az 1920-as évek expresszionizmusa után, aminek középpontjában a belső, pszichikai tartalmak kivetítése és a társadalom korai modernizációjából fakadó feszültségek megfogalmazása állt, az 1940-es években a kifejezés központú művészetnek egy radikális fázisa jön létre az absztrakt expresszionizmusban. Az irányzat a személyiség teljes felszabadítását célozta meg a gesztus-alapú absztrakt művészet megteremtésével. Az 1970-es években éled újjá e szemléletmód az új-expresszionizmus törekvéseiben. Ez a törekvés a korai expresszionista hagyományt újraértelmezi, a személyes emlékezet útján a posztmodernre jellemző szubjektív historizálást folytat. Nyelvezete felfokozott, érzéki, gyakran ironikus, metaforikus. A kortárs művészetben is jelen lévő irány a radikális szubjektívizmust viszi tovább. A technikai civilizáció térhódítását nézve úgy vélem, a jövőben is lesz létjogosultsága ennek az ősi magatartásmodellnek, ami a szubjektumot, az érzéseket állítja szemlélete középpontjába.

A szobrászatra vonatkozóan kísérletet tettem annak meghatározására, milyen formai elemkehez köthető az expresszió megnyilvánulása. Dolgozatom egyik tanulsága, hogy nem lehet egyértelműen definiálni az expresszív szobor jellemzőit pusztán formai tényezők alapján. Megadhatunk néhány formai jellemzőt, ami

általában jellemzi az expresszív szobrokat, de a tartalmi vonatkozás is szükséges a meghatározáshoz. Jól megragadható, hogy az érzelmek jelenléte eltorzítja a formákat, a realiztikus formák végtelenen megváltoznak, megnyúlnak, elvékonyodnak, felületük szaggatott lehet. Ezért az általam expresszívnek nevezett tendenciát is csak konkrét példákkal, körülírásokkal és elhatárolásokkal lehet jellemezni.

A vizsgált szobrok körét leszűkítettem azokra az alkotásokra, amelyek a művész tevőleges közreműködése útján jöttek létre, magukon viselik a művész keze nyomát. Ehhez az érintéshez kötöttem az expresszió jelenlétét, amit összefoglalóan gesztusnak neveztem és ide értettem a kéz meghosszabbítását jelentő, gépi munkanyomokat is. Azért nem foglalkoztam a konceptuális indíttatású művekkel, mert azokban a művész nem hagy közvetlen nyomokat az anyagban, amiből érzelmei leolvashatók lennének. Ez a felfogás szorosan összefügg az alkotásban megnyilvánuló hit kérdésével. A művész kéznyomával hitelesíti a művet, a befogadó pedig ezt fogadja el a hitelesség jelének. Úgy tűnt, hogy a korunkban lévő medialitás miatt a hagyományos művészeti ágazatok, mint a szobrászat zárójelbe tevődnek. Éppen ellenkezőleg a személyesség jelenléte miatt, megnő a gesztus, az érintés értéke. Abban bízom, hogy a hagyományos kifejezési módban vannak még tartalékok, és ezeket kiaknázva lehetséges érvényes válaszokat adni a kor által felvetett kérdésekre. A formai tényezők közül kiemelném a vonallá konvertált szobrokat, akár a szobor tengelyét, akár a kontúrokat értjük alatta, mert ettől a kifejezési lehetőségtől a jövőben sokat remélek. A vonal tűnik számomra az egyik legjobb kifejező eszköznek az érzelmek követésére.

Saját munkáimat abból a szempontból vizsgáltam, mennyire tekinthetők expresszívnek. Az expresszivitás csak részben jellemző munkáimra. Az érzelmek szabad áramlásának gátat szab, hogy gyakran konstrukciókban kezelem a megjelenő problémákat, ezt legjobban *Pár*-szobraimmal tudom illusztrálni. Az, hogy mennyire expresszívek munkáim, nem elhatározás, hanem alkat kérdése. Az emberi figura jelenlétét tekintve szobraim az absztrakció határán egyensúlyoznak. Olyan formavilág kialakítására törekszem, ami az emberre való utalás mellett általánosabb jelentést hordozhat. A nő és férfi kapcsolatát boncolgató szobraimban ez segít hozzá, hogy nyíltan beszélhesek a formák nyelvén az engem foglalkoztató kérdésekről. A

munkásságomat bemutató részben bemutattam milyen utat jártam be a hagyományos érmek művelésétől a nyitott, áttört érem-tárgyakig. A magyar éremművészet történetének bemutatásával arra szerettem volna rávilágítani, hogy az érem messzire eltávolodott eredeti funkciójától és alakjától és főként a határeseteknek nevezett darabok révén a kortárs művészet egyenrangú műformájává vált. *Salome-átirataim* az alkalmazott művészettörténeti parafrázis és a témában alkalmazott játékosabb, ironikusabb szemlélet miatt, elmozdulást jeleznek korábbi *Pár*-tematikájú szobraim vívódóbb hangvételéhez képest. *Magvető* címszó alatt a maszkulin tematikájú szobraimról szóltam, hiszen a létbe vetett ember problémája a csíránál kezdődik. Vonatos-szobraimban a mozgás közben feltárulkozó táj élményét kívántam megfogalmazni. Műalkotásokat létrehozó, cselekvő emberként abban reménykedem, hogy a művészettörténet térképének összetett vonalrajzán az egyik (számomra megfogható) szál meghosszabbításához hozzájárulhatok.

Köszönetnyilvánítások

Köszönetem szeretném kifejezni Rétfalvi Sándor szobrászművész, egyetemi tanárnak, hogy elvállalta témámat és lehetővé tette a doktori iskola elvégzését. Külön köszönettel tartozom a mesternek a nyári gyakorlatokon nyújtott lehetőségért a bronzöntő műhelyben, ahol megismerkedhettem a viaszveszejtési szoborkészítés mesterfogásaival.

Köszönöm Wehner Tibor művészettörténésznek, teoretikus konzulensemnek a konstruktív segítséget és a bátorítást, amit munkámhoz nyújtott.

Köszönettel tartozom Aknai Tamás művészettörténész, egyetemi tanárnak a nélkülözhetetlen szempontokért, amelyeket felkészülésemhez javasolt és az ajánlott könyvekért, amik tanulmányom gerincét adják.

Köszönöm Kaposi Endre képzőművésznek a beszélgetéseink során felmerült értékes észrevételeit, amelyek dolgozatomat gazdagították és a kéziratot, amit rendelkezésemre bocsátott.

Megköszönöm Balogh István festőművész kollégámnak, hogy a doktori iskola végzése alatt segítséget nyújtott a számítógépes grafikai munkában és értékes észrevételeivel elősegítette a dolgozatra való felkészülést.

Köszönetemet szeretném kifejezni Tóthné V. Koczor Juditnak a NYME AK Könyvtára tájékoztató könyvtárosának a kiváló könyvekért, amelyekre felhívta figyelmemet.

Szeretném megköszönni a rendelkezésemre bocsátott kéziratokat Simonffy Szilvia művészettörténésznek, és Ölveczky Gábor grafikusművésznek.

Köszönöm gyermekeimnek Zsófiának és Mártonnak a segítséget, amelyet a munkámhoz szükséges informatikai háttér megteremtésében és kezelésében kaptam tőlük.

Köszönöm feleségemnek Mártának a sok apró munkában nyújtott segítségével túl a lelki támaszt, amelyet nekem mindvégig nyújtott.

Irodalomjegyzék

Könyvek

- Aknai Tamás (2001): *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs.
- Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György és Zwickl András (1999): *Magyar képzőművészet a 20. században*, Egyetemi Könyvtár, Corvina Kiadó, Budapest.
- Arnheim, Rudolf (1979): *A vizuális élmény, Az alkotó látás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Baudrillard, Jean (1987): *A tárgyak rendszere*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Beke László (1997): *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám- Intermédia, Budapest.
- Bergman, Ingmar (1979): *Színről színre, Forгатókönyvek*, Válogatta és szerkesztette Gyórfy Miklós, Európa Kiadó, Budapest.
- Bundev-Todorov Ilona (1971): *Meštrović, A Művészet Kiskönyvtára*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Drateln, von Doris (2002): Brit pavilon: Anish Kapoor, Doris von Drateln beszélget a művésszel. In: Válogatta és szerkesztette Lengyel András, Tolvaly Ernő: *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény II.*, A&E Kiadó. 307-312.
- Ferenczy Béni (1976): A szobrászati technikák, A bronz. In: *A képzőművészet iskolája*, Képzőművészeti Alap kiadóvállalata, Budapest. 212-274.
- Focillon, Henri (1982): *A formák élete*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Forgács Éva (1991): *Bauhaus*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- Forgács Éva (1994): Schaár Erzsébet (1975). In: *Az ellopott pillanat*, Ars Longa sorozat. Jelenkor Kiadó, Pécs. 66-76.
- Freud, Sigmund (1982): Rossz közérzet a kultúrában. In: *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest. 327-405.
- Hegyí Lóránd (1986): *Avantgarde és transzavantgarde, A modern művészet korszakai*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Hegyí Lóránd (én.): Indulat és megnyugvás, Willem de Kooning kiállítása, In: *Utak az avantgárdból, Tanulmányok kortárs művészekről*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs. 1-6.

- Hegy Lóránd (én.): Absztrakt expresszionizmus, In: *Utak az avantgárdból, Tanulmányok kortárs művészekről*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs. 173-174.
- Hevesy Iván (1993): *A modern képzőművészet útjai*, Aqua Kiadó, Budapest.
- Hildebrand, Adolf (1910): *A forma problémája a képzőművészetben*. Modern Könyvtár, Budapest. (A mű eredeti címe: *Das Problem der Form in den Bildenden Künsten*. 1893.)
- Hofmann, Werner (1974): *A modern művészet alapjai, Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Corvina, Budapest.
- Honnef, Klaus (2004): *Pop art*, Taschen/Vince kiadó, VG Bild-Kunst, Bonn.
- Illing, Richard (1980): *Japanski dvorez u boji*, Graficki zavod Hrvatse, Zareb. (First published 1976 by Phaidon Press Limited, Oxford, under the title *Japanese prints*)
- Itten, Johannes (1978): *A színek művészete*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Jürgen, Berndt (1980, szerk): *Japán művészet*, Corvina Kiadó, Budapest.
- József Attila összegyűjtött versei, 1971. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kandinszkij, Vaszilij (1987): *A szellemiség a művészetben*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Kállai Ernő (1981): Bokros Birman Dezső szobrai. In: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, Művészet és elmélet, Corvina Kiadó, Budapest. 256-260.
- Kepes György (1979): *A világ új képe a művészetben és a tudományban*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Klee, Paul (1980): *Pedagógiai vázlatkönyv*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Koczogh Ákos (1964.): *Az expresszionizmus*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kolozsváry Marianna (1992): *Deim Pál*, A&A, Budapest.
- Kovalovszky Márta (1982): *Bokros Birman Dezső*, Covina, Kiadó, Budapest.
- Kovács Péter (1995): *Schaár Erzsébet*, Nagy magyar mesterek, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Kovácsnai L. Viktória (1999): *Fejezetek a magyar éremművészet történetéből*, Argumentum Kiadó, Magyar Numizmatikai Társulat.
- Kurucz Gyula (1989): *Étienne Hajdú*, Corvina Kiadó, Budapest.
- László Gyula (1979): *Borsos Miklós*, Corvina Kiadó, Budapest.

- Lionel, Richard (1987): *Az expresszionizmus enciklopédiája*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Losonczy István (én.): *Személyes csapás*, A szerző magánkiadása.
- Lóska Lajos (1999): Festett fabálványok. Chesslay György munkái. In: *Tény-Kép, Válogatás húsz év képzőművészeti írásaiból*. Új Művészet Kiadó, Budapest. 90-91.
- Mészáros, N. Júlia. (2007): *Hungarian Art. Expressionistic Tendencies in Hungarian Contemporary Art 1980-2007*. Danubiana Meulensteen Art Museum.
- Mittelstädt, Kuno (1977): *Dürer, A művészet világa* Corvina Kiadó, Budapest.
- Moholy-Nagy László (1968): *Az anyagtól az építészetig*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Moore, Henry (1981): *A szobrászatról*, Helikon Kiadó, Budapest.
- Németh Lajos (1970): *A művészet sorsfordulója*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Németh Lajos (1972): *Vörös Béla*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Németh Lajos (2001): *Gesztus vagy alkotás*, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest.
- Panofsky, Ervin (1976): *Az emberi arányok stílustörténete*, Gyorsuló idő, Magvető Kiadó, Budapest.
- Pierre, José (1993): *Magritte*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Read, Herbert (1971): *A modern szobrászat*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Rényi András (1999): A dekonstruált kegyelet, Jovánovics György 1966-os emlék/műve és a posztmodern szobrászat. In: *A testek világlása, Hermeneutikai tanulmányok*, Kijárat Kiadó. 173-217.
- Sándor Zsuzsa (2003): *A vizuális nyelv képi világa*, Egyetemi Kiadó, Miskolc.
- Scheidig, Walther (1976): *Rembrandt als Zeichner*, Veb E. A. Seemann. Buch- und Kunstverlag, Leipzig.
- Bautier, Bresc et al. (1999): *Sculpture From the Renaissance to the Present Day*, Benedikt Taschen Verlag.
- Sík Csaba (1972): *Brancusi*, A Művészet Kiskönyvtára, Corvina Kiadó, Budapest.
- Sík Csaba (1972): *Rend és kaland*, Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Sík Csaba (1985): *Vilt Tibor*, Múterem sorozat, Corvina Kiadó, Budapest.
- Tolnay, de Charles (1975): *Michelangelo, Mű és világkép*, Corvina Kiadó, Budapest.

- Trier, Eduard (1992): *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Huszadik századi szobrász teóriák*. Gebr. Mann Verl. Berlin. (Fordította Klimóné Pohárnok Ágnes.)
- Vekerdi László (1983): *Vigh Tamás*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Wehner Tibor (1986): *Köztéri szobraink*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Wehner Tibor (2001): Más áll (ül) Ady Endre helyén. In: *A hazugság és a hiány emlékművei. Előadások, tanulmányok, cikkek, röpiratok, feljegyzések a magyar szobrászatról 1986-1999*. Kortárs Művészeti tanulmányok 3. Új Művészet Kiadó. 101-102.
- Wolf, Norbert (2006): *Expresszionizmus*. Taschen/Vince Kiadó.
- Worringer, Wilhelm (1989) *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat Kiadó, Budapest.
- Wölfflin, Heinrich (1969): *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, Corvina Kiadó, Budapest.

Lexikonok

- Eszztétikai Kislexikon*. 1972. Második, átdolgozott, bővített kiadás. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Idegen szavak és kifejezések szótára*. 1973. Szerkesztette: Bakos Ferenc. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Magyar Értelmező Kéziszótár A-Ly*. 1985. Szerkesztette: Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Folyóiratok

- Czirják Árpád (2005): Madách Tragédiája. *Új Forrás*, 10. 43-55.
- Bordács Andrea (2005): Navigációs kísérlet. Beszélgetés Fitz Péterrel és Kicsiny Balázssal. *Új Művészet*, 6. 4-6.
- Bordács Andrea (2007): A természet mint provokáció. Szöllősi Géza művei és a kortárs párhuzamok. *Új Művészet*, 3. 21-23.
- Géger Melinda (2009): Törzsek és ágak. 10. Nagyatádi Faszobrász kiállítás. *Új Művészet*, 1. 56-57.
- Györffy László (2006): Minden hiábavalóság. *Új Művészet*, 12. 26-29.

- Hemrik László (2009): Összehegesztve. Drabik István kiállítása és katalógusa. *Új Művészet*, 1. 58.
- Hornyik Sándor (2009): Az újra testet öltő kép. Képtudomány a képi fordulat után. *Új Művészet*, 1. 62-69.
- Hudra Klára (2005): Tér/ítések, avagy amiből nem érdemes engednünk. Chesslay György kiállítása. *Új Művészet*, 8. 37-38.
- Iványi Bianka (2006): Lelki struktúrák. Pátkai Ervin életmű-kiállítása. *Új Művészet*, 6. 18-20.
- Jovánovics György (1998): Test és tér a szobrászatban (gondolatfoszlányok) *Nappali ház*, 2. 61-72.
- Kovácsnai, L. Viktória and Tibor Wehner (1988): Border Lines. Two Views on Unconventional Medals in Budapest. *The Medal* 32. 84-94.
- Lóska Lajos (2006): Vonalszobrok és formás formátlanságok. Robert Schad és Klimó Károly tárlata. *Új Művészet*, 2. 25-27.
- Lóska Lajos (2007): Salome és a térdelő szobrok. *Új Művészet*, 6. 42-43.
- Muladi Brigitta (2005): Plasztikus árnyak, Körösenyi Tamás új szobrairól *Új Művészet*, 12. 12-13.
- Nagy Márta (2006): Magam, műveimről. *Magyar Iparművészet*, 4. 32-34.
- Novotny Tihamér (2003): Vándorszékek. Gubis Mihály „5+2”-es monumentális szoborprogramjáról. *Új Művészet*, 4. 18-19.
- Somhegyi Zoltán (2006): Merre tartunk? A Francois Pinault-gyűjtemény Velencében. *Új Művészet*, 8. 16-18.
- Szabadi Judit (2004): Látvány, mágia, absztrakció. *Új Művészet*, 4. 8-13.
- Szabó P. Ernő (2004): Kiindulópont, Fehér László kiállításai. *Új Művészet*, 5. 42-43.
- Szabó P. Ernő (2007): Világtükör és oxigénmaszk. *Art 38 Basel. Új Művészet*, 9. 48-50.
- Szeifert Judit (2006): Egy mutatványos feljegyzései. Arnulf Rainer: Előszó önmagamhoz / Selbstbevorwortung, Szövegek, grafikák / Texte, Graphiken 1949-2004. *Új Művészet*, 2. 43-44.
- Szeifert Judit (2006): Képzőművészeti morfológia. A Morph csoport kiállítása. *Új Művészet*, 7. 27-29.

- Szeifert Judit (2008): Szobrok nőnemben? A nőszobrászok – szobrásznők című kiállítás. *Új Művészet*, 1. 38-39.
- Szemethy Imre (1993): Somogyi Tamás szobrai. *Mozgó Világ*, 4. 73-80.
- Uszkay Tekla (2008): Felnőttkori önarckép, Kupcsik Adrián kiállítása. *Új Művészet*, 5-6. 71-72.
- Várkonyi György (2005): Vegyétek és egyétek! *Mozgó Világ*, 4. 50.
- Wehner Tibor (1996): Módosulások, átváltozások, torzulások. Szunyogh László szobrászművész kiállítása. *Új Művészet*, 1-2. 89-90.
- Wehner Tibor (2006): Három szobrász. *Új Forrás*, 9. 102-109.
- Wehner Tibor (2007): Kemény élek, lágy hullámok. Szunyogh László szobrászművész új kisplasztikáiról. *Új Forrás*, 2. 96-98.

Katalógusok

- A XVI. Országos Érembiennálé Díjazottainak Kiállítása (2008) Lábasház, Sopron.
- Balla András (1995) Retrospektív kiállítása katalógusa. Műcsarnok – Ernst Múzeum, Budapest.
- Beke László (1993): Álcaháló és sivatagi terepruha. Bevezető Körösenyi Tamás Illeszkedés/Fügung című tárlatához. Pécsi Galéria.
- Fabényi Julia.(én.): Hasonulások-Assimilations-Assimilationen. Csíkvári Péter: Szobrok és fotó alapú digitális képek.
- Farkas Ádám.(én.): Előszó Csurgai Ferenc Lépésről lépésre című katalógusához.
- Hann Ferenc (1984): Csíkszentmihályi Róbert. Beszélgetés a szobrásszal. Szentendre. A könyv Csíkszentmihályi Róbert életműkiállítása alkalmából készült katalógus gyanánt. Pest Megyei Múzeumok.
- Keserü Ilona Keserü (2002): Mata Attila festett faszobrai. Kiadvány a Vadnai Galéria gondozásában.
- Kovalovszky Márta (1989): Bokros Birman Dezső és kortársai. Az elmaradt magyar expresszionizmus. Az István Király Múzeum közleményei. D. sorozat 191. sz.
- Kovácsnai, L. Viktória (2005): Határesetek az éremművészetben III. Katalógus bevezető. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, Budapest.
- Nagy Ildikó (1998): Bors István kiállítása elé. Katalógus bevezető. Pécs.

- Tóth Ferenc (2005): *Az érzékiség szobrása. A nő. Gaston Lachaise művészete.*
Kiállítás a Budapesti Szépművészeti Múzeumban.
- Schwartz Gary, Maarsen. (1977): *Rembrandt Alle etsen op ware grootte afgebeeld.*
- Sváby Lajos (2003): *Bukta Norbert képei elé. A „Társalgó” Értelmiségi Klub Egyesület által rendezett kiállítás kiadványa.*
- Szabó Noémi (2008): *Vasból faragott gesztusok. Mai magyar képzőművészet 6.*
Ráday Galéria, Budapest.
- Wehner Tibor (1995): *Szunyogh László szobrászművész kiállítása. Komáromi Kisgaléria. Katalógus előszó.*
- Wehner Tibor (2003): *A monumentális szobrászat rajzai és képi tervei, VII.*
Országos Szobrászrajz Kiállítás katalógusa. Vigadó Galéria, Budapest.
- Wehner Tibor. (én.): *Egy hasított fej. Mata Attila katalógus.*
- Wehner Tibor (én.): *Természetes, mesterséges – transzcendens, logikus, Csurgai Ferenc katalógus bevezető.*

Világháló

- Baselitz, Georg: *G-fej* 1987. bükkfa, olaj 99 x 61,5 x 56 cm az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung ajándéka 1989.
http://www.c3.hu/~ludwig/2005/kiallitasok/2007/images/gyujtemeny_baselitz_72dpi.jpg (2009.02.03)
- Kooning, Willem de: *Untitled No 6*, 1969, Bronze, (19.1x25.4x6.4 cm) Raymond and Ptsy Nasher Collection, Dallas Texas
<http://www.nashersculpurecenter.org/index.cfm?FuseAction> (2006.04.13.)
- Marini, Marino: *Cavallo*, 1952. színezett bronz, 46 cm,
<http://www.thais.it/scultura/marini.htm> (2009. 03. 12.)
- Rényi András. 2006. *Eredeti vagy hamis? – A műértés tudományos alapjairól.*
<http://www.mindentudas.hu/renyiandras/20060225renyi1.html> (2009. 02. 08)
- Simonffy Szilvia. 2003. *Vasat vassal.*
<http://www.jamk.hu/ujforras/030829.htm20080115> (2008. 01. 24)
- Varga Ferenc. 2004. *Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában.* A Kiotói Városi Művészeti Egyetem Képzőművészeti Karán írt PhD dolgozat.
<http://www.vargaferenc.net/> (2009. 03. 03)

Kéziratok

Kaposi Endre (2007): *Szamódy Zsolt és Szunyogh László közös tárlatán*. Elhangzott a tatabányai Kortárs Galériában, február 9-én.

Ölveczky Gábor (2008): *A tatai Művelődési Központban Szamódy Zsolttal közösen rendezett kiállítás megnyitó szövege*. Elhangzott április 17-én.

Simonffy Szilvia (2003): *„A monumentális szobrászat rajzai és képi tervei”* – Szimpózium /VII. Országos Szobrászrajz Biennálé / Elhangzott: Vigadó Galéria, Budapest, 2003. november 21.

Képmelléklet

A reprodukciókat készítették:

Ács József 1-5. kép.

Molnár Géza 8. 20. kép.

Szamódy Zsolt 6. 7. 19. kép.

Vass Kálmán 9-18. kép, 21-23. kép.



1. kép. Szunyogh László: *Önarckép esővel*, 2003, bronz, 14,5x14,5 cm



2. kép. Szunyogh László: *Áttört lemezek (Ablak)*, 2005, bronz, viaszvesztés, 11,5x11,2 cm



3. kép. Szunyogh László: *Áttört lemezek (Ajtó)*, 2005, bronz, viaszvesztés, 11,5x11,5 cm



4. kép. Szunyogh László: *Vonatablak (Bokor)*, 2006, bronz,
viaszvesztés, 14,7x13,3 cm



5. kép. Szunyogh László: *Vonatablak (Ívek)*, 2006, bronz,
viaszvesztés, 13,3x15 cm



6. kép. Szunyogh László: *Pár IV.*, 1995, bronz,
24,2 cm



7. kép. Szunyogh László: *Asszony ifjúval (Nász)*,
1995, bronz, 24,5 cm



8. kép. Szunyogh László: *Salome-variációk III.*, 2005, bronz,
viaszvesztés, 18x18x8,6 cm



9. kép. Szunyogh László: *Salome-átiratok (Hódolat)*, 2006, bronz, viaszvesztés, 34x5,5x35,5 cm



10. kép. Szunyogh László: *Salome-átiratok (Hódolat)*, 2006, bronz, viaszvesztés, 34x5,5x35,5 cm



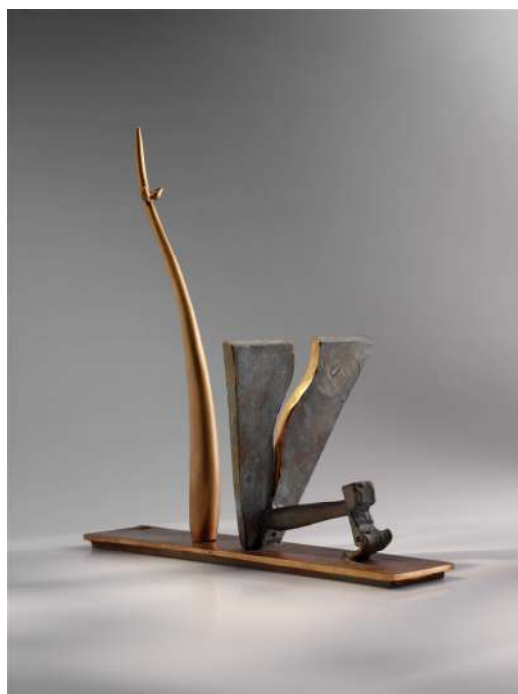
11. – 12. kép Szunyogh László: *Salome-átiratok (Kála)*, 2006, bronz, viaszvesztés, 33x5,5x35 cm



13. – 14. kép Szunyogh László: *Salome-átiratok (Népdal)*, 2006, bronz, viaszvesztés, 33x5,5x35 cm



15.– 16. kép Szunyogh László: *Salome-átiratok (Ősztönök)*, 2006, bronz, viaszvesztés, 33x5,5x35 cm



17. – 18. kép Szunyogh László: *Salome-átiratok (Zsenge)*, 2006, bronz, viaszvesztés, 33x5,5x35 cm



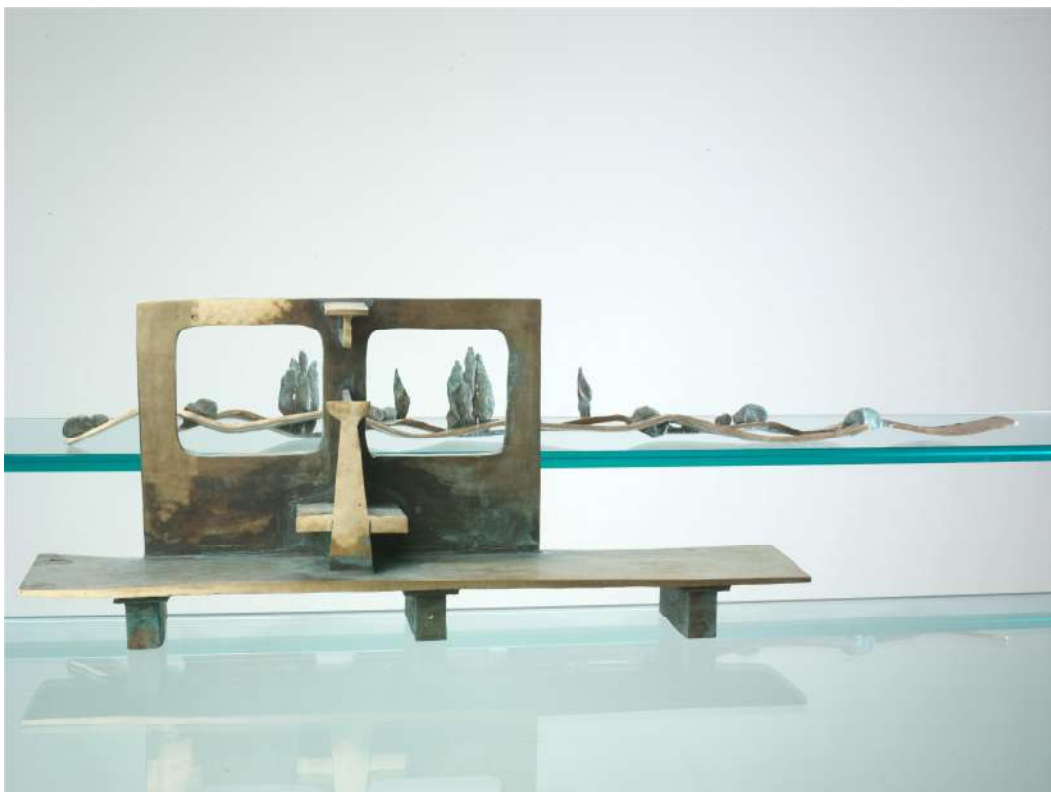
19. kép. Szunyogh László: *Figura csigamotívummal*, 1994, bronz, viaszvesztés, 24,5 cm



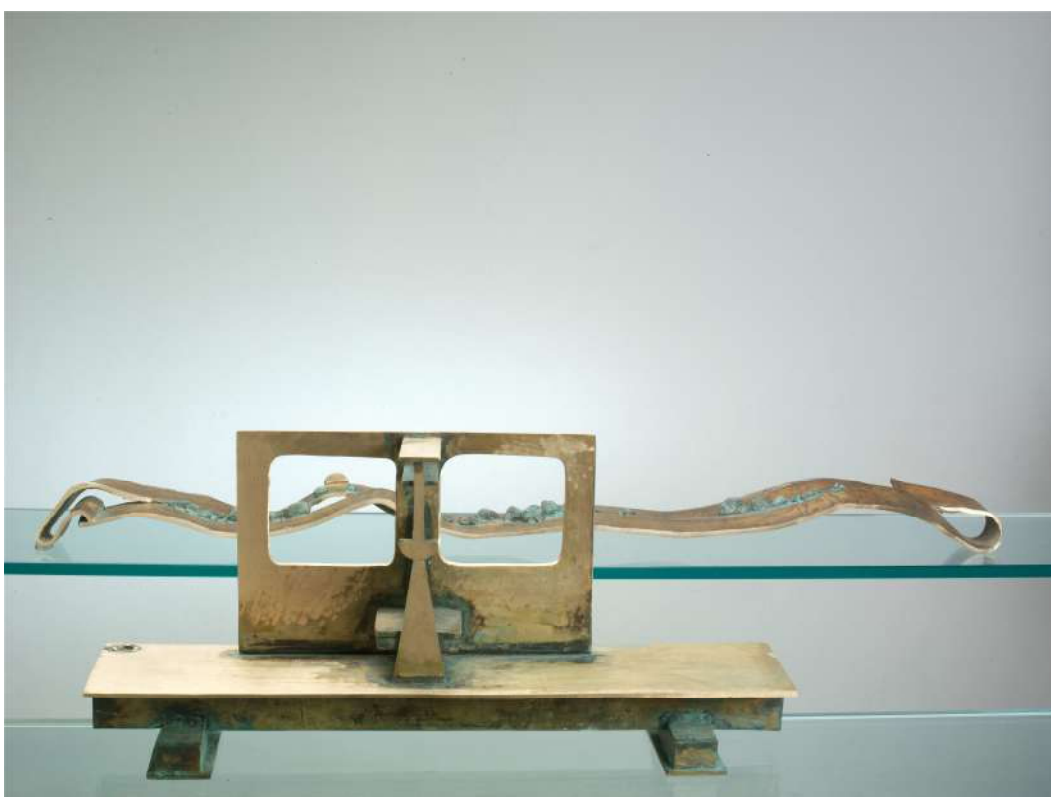
20. kép. Szunyogh László: *Figura pengével*, 2004, bronz, viaszvesztés, 7,5x52,5x13 cm



21. kép. Szunyogh László: *Figura hasitékkal*, 2004, bronz, viaszvesztés, 22,5x41,6x10 cm



22. kép. Szunyogh László: *Vonatablak tájjal I.*, 2005, bronz, viaszvesztés, 105x18,5x20 cm



23. kép. Szunyogh László: *Vonatablak tájjal II.*, 2005, bronz, viaszvesztés, 112x18,5x20 cm

Szakmai önéletrajz

Szunyogh László 1956. 10. 30.

Tanulmányok:

1990-1993 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest

2003-2006 Pécsi Tudomány Egyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola
DLA képzés

Egyéni kiállítások (válogatás):

Lila Iskola	Budapest	1986.
Horváth Endre Galéria	Balassagyarmat	1988.
Komáromi Kisgaléria	Komárom	1995.
Városi Művészeti Múzeum	Győr	1999.
Bernáth Aurél Galéria	Marcali	2006.
Kortárs Galéria (Szamódy Zsolttal)	Tatabánya	2007.
Art-Ma Galéria (Ivan Canigaval)	Dunaszerdahely	2007.
Városi Művelődési Központ (Szamódy Zsolttal)	Tata	2008.

Csoportos Kiállítások (válogatás):

VI-XIII. Országos Kisplasztikai Biennálé, Pécs, 1979-93.

V-XVI. Országos Éremművészeti Biennálé, Sopron, 1985-2007.

FIDEM, Neuchatel (Svájc), 1996. Weimar, 2000. Párizs, 2002. Seixal (Portugália)
2004. Colorado Springs, Colorado USA 2007.

Kisszobor, 94, Vigadó Galéria, Budapest, 1994.

Helyzetkép (State of the Art), Műcsarnok, Budapest, 1995.

Szobrászaton Innen és Túl, Műcsarnok, Budapest, 2001.

Jelentés, Vigadó Galéria, Budapest, 2003.

A monumentális szobrászat rajzai és képi tervei, Vigadó Galéria Budapest, 2003.

In memoriam Egon Schiele - A test, Kortárs Galéria Tatabánya, 2003.

In memoriam József Attila, Kortárs Galéria, Tatabánya, 2005.

Szabad Művészetek Doktora, Ernst Múzeum, Budapest, 2005.

Határesetek az éremművészetben III. MAKISZ, Budapest, 2005.

Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Trenton, USA, 2005.

Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Pécsi Galéria 2006.

A XV. Országos Érembiennálé Díjazottainak Kiállítása, Sopron, Lábasház, 2006.

DLA hallgatók mestermunka kiállítása, Városi Képtár Antal-Lusztig Gyűjtemény
Kiállítóterme, Pécs, 2006.

Mágia, Magyar Szobrász Társaság, Szentendre Művészet Malom 2007.

In memoriam Szent Ferenc, Kortárs Galéria, Tatabánya, 2007.

Éremkészítők és műveik, Wroclaw, 2008.

Díjak (válogatás):

2003. In Memoriam Egon Schiele (A test) – A Magyar Alkotóművészek Országos
Egyesülete Kiállítási Szakmai Díja

2005. Határesetek az éremművészetben III. – A Magyar Alkotóművészek Országos
Egyesülete Díja

2005. XV. Országos Érembiennálé Sopron – A Magyar Képzőművészek és
Iparművészek Szövetsége Díja

2007. XVI. Országos Érembiennálé Sopron – „Civitas Fidelissima” Sopron Megyei
Jogú Város Díja

Köztéri munkák:

Jászai Mari mellszobra, Ászár, 1984.

Napóra-szoborkompozíció, Tatabánya, 2001.

Makk Béla mellszobra, Tatabánya, 2006.

Művek közgyűjteményben:

British Museum, London

Janus Pannonius Múzeum, Pécs

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Tatabányai Múzeum

Xantus Múzeum, Győr