

Emlékezetdiskurzus és identitáskeresés

**Gondolatok a rendszerváltást követően megjelent magyar kritikai
művészettel kapcsolatban**

DLA-értékezés

Tóth Zsuzsa

Témavezető: **prof. Gaál Tamás**

2022

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	4
2. Az emlékezetállítás magyar szobrászattörténeti vonatkozásai és a magyar történelmi viszonyokból fakadó (köztéri) szobrászati örökségünk.....	8
3. Emlékezés és/vagy felejtésszokás. Az emlékezetállítás típusai a szobrászatban....	25
3.1. Díszítő szobrászat vagy emlékmegőrző művek.....	25
3.2. A hatalom és politikai propaganda megjelenése a magyar köztéri szobrászatban.....	26
3.3. Politikai propaganda és az emlékeztetés szobrászati stratégiái a XX. századi magyar viszonyok között.....	26
3.4. Az autonóm emlékezetállítás Magyarországon.....	27
4. A kritikai gondolkodás, a kritikai művészet magyar előzményei és vonatkozásai.....	30
5. A kommunista diktatúra propaganda szobrainak sorsa a rendszerváltást követő időszakban.....	34
5.1. St. Aubrey Tamás – Lőrinczy Júlia: A Szabadság Lelkének Szobra Projekt.....	34
5.2. Köztéri szoborátalakítási akciók a szocialista diktatúra nyomainak eltüntetésére a köztereken.....	38
5.3. Átértelmezési kísérletek a rendszerváltás utáni időszakban.....	40
5.4. Átalakítások.....	42
6. A mű identitásának változásai, a kisajátítás gesztusa.....	44
6.1. A szobor mint reprezentációs médium, a szobor identitása.....	45
6.1.1. Noferiti teste.....	45
6.1.2. Instauratio projekt.....	46
6.1.3. Lélekben tomboló háború.....	49
6.1.4. Tornasor – Tulajdonság.....	52
6.1.5. Zászló.....	58
7. Módosított jelentés – módosított jelenlét.....	60
7.1. Borsos Lőrinc és az idézőjelbe tett múlt.....	60

7.2. A Csinos kis akvarellek-sorozat emlékezetállítási stratégiája.....	60
8. Az autonóm emlékezetállítás lehetősége, egyéni emlékezet – kollektív emlékezet...	69
8.1. A Soci���� Réaliste Párizsban felállított konceptuális emlékművének értelmezése.....	69
9. Az emlékezet és az identitás kérdései a nemzetközi kortárs emlékművek kapcsán.....	74
9.1. Különböző emlékezetállítási str��t��gi��k és identitásfogalmak Jochen Gerz, Dani Karavan, William Kentridge ��s Thomas Hirschhorn munkáiban.....	75
9.1.1. Jochen Gerz.....	75
9.1.2. Dani Karavan.....	77
9.1.3. WilliamKentridge.....	80
9.1.4. Thomas Hirschhorn.....	82
10. Az emlékezet és az identitásfogalmak ��szehasonl��t��sa – az emlékezetállítás eszközei és módszerei Jochen Gerz, Dani Karavan, William Kentridge, Thomas Hirshorn munkáiban.....	85
11. ��sszegz��s.....	87
12. Irodalomjegyzék	89
12.1. Internetes hivatkozások.....	94
12.2. Képjegyzék.....	95

1. Bevezetés

Az emlékezet jelentősége, az emlékek feldolgozása, a kisajátított múlt visszakövetelése számos helyszínen, múzeumokban, gyűjteményekben kiállításokon vagy a köztereken való megjelenése soha nem látott mértéket öltött az elmúlt évtizedekben. Az emlékezetdiskurzus kapcsolatot teremt a múlt iránti tisztelet és a valahová tartozás között, a kollektív és az egyéni tudatosság, továbbá az emlékezet és az identitás között.¹

Dolgozatom témája az emlékezet és identitás kérdése a szobrászatban és a szobrászat által érintett képzőművészetben keresztül. Írásomban a szobrászat fogalmát kiterjesztem, annak kereteit nagyon tág értelemben használom, például a köztéri művészet kapcsán vagy olyan esetekben is, amikor nem az alkotó hoz létre egy plasztikát, csak felhasználja azt. Az általam kiválasztott munkák közös jellemzője, hogy minden esetben a szobrászatra épülnek, annak valamely elemét használják.

Témámat tizenkét fejezetben dolgozom fel. A bevezetésben az emlékezetállítás, az identitás, a kollektív és egyéni múlt feldolgozásának aktualitására hívom fel a figyelmet, majd a következő fejezetben a magyar köztéri szobrászat legfőbb történéseivel és a speciális történelmi viszonyok szobrászati örökségével foglalkozom. Ezekkel az ismeretekkel együtt válik érthetővé és értelmezhetővé a magyar emlékezetállítás és szobrászattörténet. A tárgyalandó korszakokat leszűkítem a 1989 utáni időszakra, mivel az ezt megelőző időszak politikai rendszere miatt a magyarországi köztéri szobrászat főként ideológiák által volt meghatározott és terhelt. Az utóbbi harminc év vizsgálata és annak előzményei véleményem szerint nem értelmezhetők, nehezen kontextualizálhatók a magyar szobrászat elmúlt, közel százötven éves történetének ismerete nélkül.

A rendszerváltás utáni időszak több szempontból is érdekessé vált számomra. Azon túl, hogy a megfelelő források állnak rendelkezésünkre, személyes élményeimre is támaszkodhatom. Ez az az időszak, amikor megjelent Magyarországon a kritikai művészet. Az elmúlt harminc évre való visszatekintés vizsgálatom központi elemévé vált. Fontosnak tartottam, hogy szobrászati szemmel azokra az eseményekre figyeljek, azon képzőművészeti történéseket, jelenségeket és műveket elemezzem részletesebben, amelyek szobrokra, emlékművekre reflektálnak, vagy az ideológiáktól átítatott plasztikákat integrálják a kortárs alkotói közegbe, és/vagy mondanivalójukat, üzenetüket plasztikai, szobrászi elemek, eszközök

¹Lásd Nora 1984.

Lásd még András 2009. p. 143.

felhasználásával hozták létre. Kiemelt szempont volt számomra a művek kiválasztásakor a múlt feldolgozásának kortárs, kritikai képzőművészeti értelmezése, újragondolása, bemutatva azokat a lokálisan használt stratégiákat, amelyek különböző módokon reflektáltak a magyar vizuális művészetben az emlékezetdiskurzusok világszintű megjelenésére. Ezért az ötödik, hatodik, hetedik és nyolcadik fejezetben az általános elméleti tartalmak alatt módszertani szempontból négy művészpáros munkáját, munkamódszerét elemzem, és példaként használom ezeket a fejezetek tematikájában.

A kilencedik és a tizedik fejezetben nemzetközi példákon keresztül mutatom be és hasonlítom össze a kortárs identitás- és emlékezetállítási stratégiákat.

Disszertációmát Pierre Nora által szerkesztett mű, a *Le lieux de mémoire*, (*Az emlékezet helyei*, vagy *Az emlékezhelyek*) gondolataival kezdtem, mely sokszorosan idézetté és megkerülhetetlenné váltak az emlékezet, az emlékezés gondolkörével, történelmi aspektusokkal foglalkozó írásokban, számos vitát és nemzetközi visszhangot generálva.²

Nora alapfelvetése szerint a hagyományos, archaikus és paraszti közösségek felbomlását követően megszakadt a nemzeti emlékezet folytonossága. A folyamatosság érzése ezek után különböző helyekre költözött át, mivel az emlékezet eredendő közege felbomlott.³

Az emlékezet társadalmak – amelyek alkalmasak voltak arra, hogy a múlt eseményeit, emlékeit megőrizték – szertefoszlottak. Napjainkban az emlékezetet, az egyes emberek számára, már nemcsak a családi, nukleáris közösségek táplálják és adják tovább, hanem az emlékezetet őrző helyek, melyek lehetnek a múzeumok, gyűjtemények, levéltárak, dokumentumok, emlékhelyek vagy szobrok is.

A jelenségről így vélekedik András Edit a *Kulturális átöltözés* című könyvében: „a múlt maradványaiból mesterségesen alkotott emlékezhelyek arra szolgálnak, hogy a kívánt emlékezet tartósan megszilárdítsa önmagát”.⁴ Majd folytatva kivetíti a művészeti diskurzusban résztvevőkre is az emlékezettel való kapcsolódás fontosságát, megállapítja, „hogy az emlékezet és emlékezés előtérbe kerülése a kortárs nemzetközi művészetteóriára és művészetre is érvényes”.⁵ Szükségessé vált tehát az emlékezés helyeinek és eszközeinek újraértelmezése, és azoknak a helyeknek és stratégiáknak a megtalálása, amelyek méltók és alkalmasak arra, hogy az emlékezet új közegévé váljanak.

² Lásd Póty 2003. p. 24.; András 2009. p. 143.

³ Lásd Nora 1999. p. 142–157. „A folyamatosság érzése a helyekre költözött át. Helyei vannak az emlékezetnek [lieux de mémoire], mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek [milieux de mémoire].”

⁴ András 2009. p. 143.

⁵ Uo.

Pótó János így ír erről: „mikor megszűnt az élő és folytonos emlékezet, s szerepét átvette a társadalomban a rekonstruált múltkép, tehát a történelem, ettől kezdve a széttöredezett, sporadikus emlékezetdarabkák bizonyos helyekhez kötődnek”.⁶

Az archívumok és az emlékhelyek létrejötte mellett az emlékművek is a felállításukkal tökéletes tárgyaivá és helyszíneivé válhatnak a megemlékezéseknek, mivel az emlékművek üzenetekkel, szimbólumokkal ruházhatók fel, és ezzel beléjük sűríthető mindaz a mondanivaló, ami az emlékezést elősegíti. (Mint az emlékműállítások gyakorlata és a köztéri megemlékezés.)

A klasszikus értelemben vett emlékművekkel szemben a politikai emlékművek felállításának a célja minden esetben a propaganda, és nem az emlékezés. Minden hatalom emléket akar állítani önmagának, nemcsak a jövő, hanem a jelen számára is. Amint Pótó János is írja, a politikai emlékműveket viszont „ki kell zárunk az emlékezet helyei közül, vagy legalábbis meg kell különböztetnünk tőlük. Hiszen a politikai emlékművek nem az emlékezet és történelem metszéspontján keletkeznek, hanem a rekonstruált múlt és a politikai érdekek metszéspontján”.⁷

Ugyanitt írja Pótó: az emlékezet helyei és az emlékeztetés helyei között ugyanis a „politikai legitimációt szolgáló propagandaeszközök, nem az *emlékezet helyei*, hanem az *emlékeztetés helyei*. Azon a helyen, ahol emlékeztetnek bennünket, ott szinte biztos, hogy nem akarunk emlékezni. Az emlékeztető helyek ideológiai terheltsége hosszú időre rárakódik az üzenetet hordozó közegre, helyre, emlékműre”.⁸

Pierre Nora tipizálta és osztályozta az emlékhelyeket, egyúttal megkülönböztette a győztesek és legyőzöttek emlékezhelyeit. A legyőzők emlékhelyei győzedelmesek, látványosak és ünnepélyesek, formális testülettől vagy nemzeti autoritásból származnak, hivatalos szertarások szerveződnek körük. Ezzel ellentétben a legyőzöttek emlékezhelye menedékhelyként, zarándokhelyként szerveződik. „Ez az emlékezet élő szíve.”⁹

Magyarország XX. századi története több rendszerváltozást élt meg, melyek során átíródtak és átépültek a közttereink. A magyarországi politikai emlékművek a rendszerváltozásokat követően minden esetben lebontásra, átalakításra vagy átértelmezésre kerültek. A legutolsó ilyen jellegű történelmi eseménnyel, a kommunizmus bukását követő és azt megelőző időszakról, a rendszerváltás utáni történésekről is már tapasztalatokkal rendelkezem, ezért könnyebben tudom értelmezni, átérezni ezeket az eseményeket. Személyes

⁶ Pótó 2003. p. 24.

⁷ Uo. p. 25.

⁸ Uo. p. 26.

⁹ Nora 1999. p. 156.

élményeim okán kortárs képzőművészként tudok kapcsolódni azokhoz a kritikai megközelítésekhez és reflexiókhoz, amelyek a rendszerváltás után jelenhettek meg a magyar képzőművészetben, ezért választottam értekezésem központi témájának végül ezt az időszakot. Disszertációmban az emlékezetállításnak és az identitás pozicionálásának főként a magyar szobrászatot érintő területeivel foglalkoztam, ezenkívül a szobrászi múlt relikviáinak és elemeinek identitással összefüggő aspektusait vizsgáltam a kortárs kritikai elméletek felhasználásával. A történelmi és helyspecifikus előzmények bemutatása után írásomban igyekeztem kapcsolódni azokhoz az észrevételekhez és megállapításokhoz, amelyek a magyar kritikai képzőművészeti diskurzust érintik, figyelembe véve annak sajátosságait.

A 89-es rendszerváltást követően Magyarországon a kritikai gondolkodás és gyakorlat érvényesítésének módszertana és eszközei előtt szabad út nyílt, melynek segítségével lehetővé vált közelebb kerülni, többek közt a kortárs művészetek azon területeihez is, melyek a kritikai reflexiókra építenek, például a részvételiséghez vagy a művészi gondolkodásban az autonómiához (empowerment). Fontossá vált az elhallgatott történelmi múlt, a szocialista diktatúra és a teljes XX. század eseményeinek nyilvánosságra kerülése és feldolgozása. Magyarország is – ahogy a többi posztoszocialista ország – a rendszerváltás után filmek segítségével vagy emlénapokkal (holokauszt emlénap), megemlékezésekkel igyekeztek beemelni a globális emlékezés elemeit a múzeumokba. Ugyanakkor ez az átvétel inkább csak eszköze volt a Nyugathoz való – más okokból szorgalmazott – csatlakozásnak, semmint az emberi jogi értékrend felvállalása. Így nem is nagyon kerültek be ezek az értékek a közgondolkodásba. Ezzel párhuzamosan a lokális emlékezés (vagyis inkább nem-emlékezés) permanens módon jelen van a rendszerváltás utáni Magyarországon, többek között a felelősség áthárítása vagy éppen a versengő áldozatiság formájában.¹⁰

Annak oka, hogy a hazai szintén csak alig észrevehetően van jelen a kortárs képzőművészeti diskurzus az emlékezetállítást illetően, az emlékezés hivatalos pártpolitika általi kisajátításban és manipulációjában keresendő. Politikai erővonalak mentén zajlik az emlékezés kritikája is, ami társadalmi bizalmatlanságot generált.¹¹ Az sem véletlen, hogy azok a reflektív művek, amelyeket példaként említek, vagy földrajzi vagy generációs áltépéssel születhettek csak meg.

¹⁰ Lásd <https://www.szombat.org/tortenelem/emlekmuvek-arnyekaban>

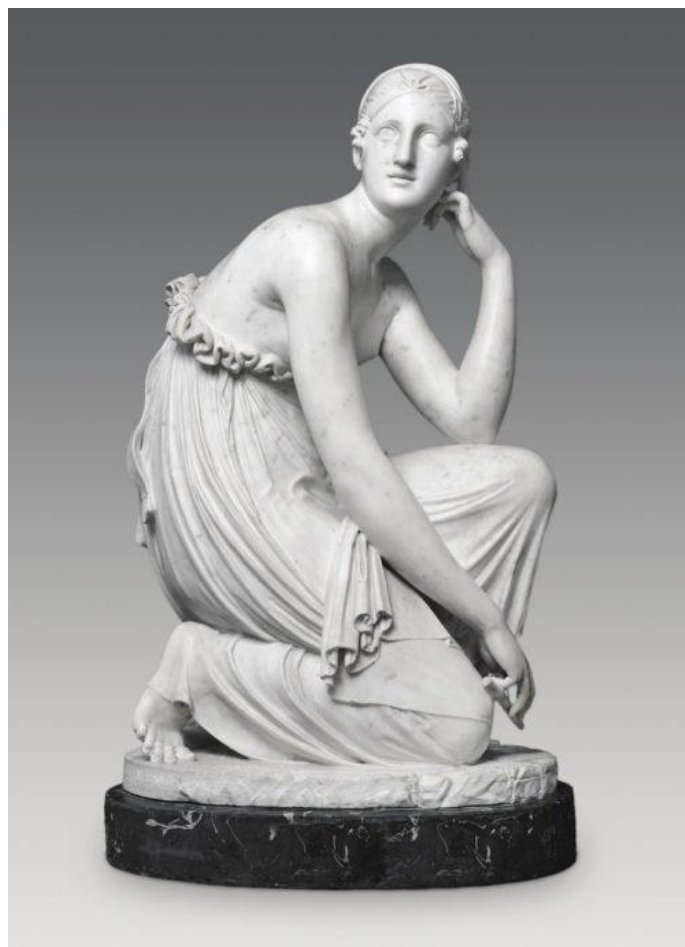
¹¹ András 2009. p. 143.

2. Az emlékezetállítás magyar szobrászattörténeti vonatkozásai és a magyar történelmi viszonyokból fakadó (köztéri) szobrászati örökségünk

A magyar kultúra, azon belül a vizuális kultúra – így a szobrászat is – a történelmi beágyazottság alapján – Szent István államalapítása óta – az európai kultúrkörhöz tartozónak vallja magát, melyen nyugat-európai kultúrkört értünk. A XVI. századig a Magyarországon művelt szobrászat lényegében szinkronban volt az európaival.

Az önálló nemzeti művészet megteremtésére és felvirágoztatására irányuló törekvések viszont csak a XIX. század első felében jelentek meg Magyarországon, ezzel együtt a főúri és egyházi reprezentációtól függetlenedő művészet és művész típusa is. Előzménye az európai művelődéseszmény megerősödése volt, aminek következményeként XVIII–XIX. század fordulóján jelentős kulturális és szellemi mozgalom alakult ki több kelet-közép-európai országban, köztük Magyarországon is. A modern nemzeti nyelv, az irodalom, a művészetek és a tudományok fejlesztését tartották fontosnak, az ismeretterjesztést és a polgári művelődési intézményrendszerek létrehozását tűzték ki célul. A XIX. század elején a szobrászati munkák inkább az építészethez köthető díszítőszobrászati megrendeléseket jelentették. A nagyobb volumenű szobrászi megbízásokat a XIX. század közepéig általában neves külföldi mesterek kapták, például a Széchenyiek és az Esterházyak az európai klasszicizmus legjelentősebb szobrászát Antonio Canovát bízták meg a fontosabb plasztikai feladatokkal. Canovától és Thorvaldsentől tanult Olaszországban Ferenczy István is, akinek hazaküldött szobrait ünnepelve kortársai benne látták a magyar művészet felemelkedésének lehetőségét.

Pásztorlányka, avagy a szép mesterségek kezdete című szobor, a születő magyar szobrászat jelképeként, Ferenczy Istvánt az „első magyar szobrász” státuszába helyezte. A pályáját sikerekkel és nagy reménnyel kezdő Ferenczy csonka életművének jelképévé váló, nem megvalósuló *Mátyás király emlékműve* azonban élete derekán maga alá temette a szobrászt, lelkileg annyira összeomlott, hogy utolsó éveiben felhagyott a művészettel. Ferenczy megítélése ellentmondásos, hiszen részben úgy emlékszünk rá, mint első nemzeti szobrászunkra, akit a hazai művészeti közélet és a nagy volumenű köztéri plasztikát még finanszírozni nem tudó társadalmi viszonyok akadályoztak tehetsége kibontakoztatásában, másrészt, mint akit formavilágának megkésett klasszicizmusa igazságtalanul a provinciális Canova-epigon szerepkörbe szorítja.



1. ábra: Ferenczy István: *Pásztorlányka*, 1820–1822

Ahogy az „első magyar szobrász”-nak, úgy az „első európai rangú magyar szobrász”-nak is csonka az életműve. Azonban míg Ferenczy a kedvezőtlen társadalmi viszonyok – tulajdonképpen az érdektelenség – okán, addig a XIX. század legnagyobb nemzeti szobrászunk Izsó Miklós a tüdőbaj által bekövetkezett korai halála miatt nem tudott kiteljesedni. Miután Izsó szobrászi felvetései nem az akadémiák unos-untalan klasszikusokat idéző művi világából, hanem – elsőként nyúlva népi témákhoz – a magyar valóságból merítkeztek, a romantikus nemzeti szobrászat első képviselőjeként tekinthetünk rá.¹² Tanulmányaiban a merev klasszicizmussal ellentétben friss, romantikus lendülettel, realisztikus, életszerű elrendezéssel találkozunk, a sima felületkezelés helyett pedig anyagszerű ábrázolásmóddal. Zsánerszobrainál a divatossá váló népi tematika mellett megkísérelte ábrázolni a magyarságra, a népi világra jellemző forma- és karakterjegyeket mint a mélabút és a szilajságot. Műveiben megjelent az a romantikus szabadság illúzió, ami évszázadok óta jelen volt a magyar zenében, népköltészetben és a magyar táncokban egyaránt. Életművének jelentőségét az 1920-as évektől értékelték újra,

¹² Lásd Fülep 1923. p. 297-298.

amikor a kialakult magyarországi kulturális viszonyok közepette szinte elsődleges kérdéssé vált, hogy van-e önálló formajegyekkel rendelkező magyar szobrászat? Hivatkozási ponttá váltak a táncoló parasztokat bemutató terrakotta figurái és a *Búsuló juhász* című márványszobra, melynek egyik következménye a szobrászi téma számtalan giccs szintű reprodukálása, amely a nép-nemzeti zsánerszobrászat kiapadhatatlan forrásává vált.¹³



2. ábra: Izsó Miklós: *Búsuló juhász*, 1862

Izsót követően a gazdasági fejlődéssel, városfejlesztésekkel, az ezzel járó építészeti beruházásokkal szinkronban a magyar szobrászat robbanásszerűen kiteljesedett, a köztéri szobrok mellett elsősorban az épületplasztikák elképesztő mennyiségéhez kötődő

¹³ Fontos megjegyezni, hogy az 1867-es kiegyezés pozitív politikai és lassan gazdasági változásai egyből a kezdeti években kedvező változást hoznak a köztéri emlékművek felállítására, melyet már Izsó Miklós is megélhetett. Ugyan az első ilyen munkák megkésett klasszicista szobrászatot képviseltek (pl. Engel József Széchenyi István emlékműve, melynek szoborpályázatán Izsó úgy lett második, hogy pályaművét többen jobbnak tartották Engelénél), ugyanakkor Izsó megvalósuló köztéri szobrai közül, a teljes egészében általa készített debreceni Csokonai-emlékművet jellemábrázolásban és a romantikus szobrászat formavilágát monumentális méretben kiteljesítve messze kiemeli kortársai közül. A szegedi Dugonics András emlékművét és a pesti Petőfi-szobrot ('56 egyik történelmi helyszíne) korai halála miatt Huszár Adolf fejezte be, minőségben nem is éri el a Csokonai-szobrot.

megrendelések miatt szaporodtak meg a szobrász és kőfaragó műhelyek. A szobrászok létszáma is jelentősen megnőtt, különösen a korábbi időszakhoz képest. A vezető szobrászok – elsősorban Stróbl Alajos, Zala György és Fadrusz János nevét kell megemlíteni – hatalmas állami megrendeléseket, megbízásokat kaptak. A köztéri szobrászat két fő feladatot elégített ki: az emlékállítást és a nemzeti pátosz megteremtésében való közreműködést. Az emlékállítás ekkor még elsősorban történelmi személyekhez kötődött, melyek közül kiemelkedik Kossuth Lajos, akinek halála után szinte népmozgalom indul, hogy az ország minden jelentősebb településén szobra álljon.¹⁴ Történeti és nem esztétikai szempontból közülük a legfontosabb a budapesti Kossuth téren felállított mű.¹⁵ Bár a Kossuth-szobrok felállításának program szintű volumene társadalmi igényből fakadt, ezzel szemben a magyarságtudat fölélesztését és az ehhez kötődő nemzetállam eszményét demonstráló programot a politikai elit kezdeményezte, amelyhez kiváló lehetőséget és táptalajt nyújtott a honfoglalás millenniumának megünneplése.

A millenniumi szobrászat műfaji kategóriája tulajdonképpen hungaricumnak tekinthető. Történetileg logikus, hiszen nem sok európai állam ünnepelhette honfoglalásának majd államalapításának ezredik évfordulóját. Magyarországon a köztéri emlékállítás terén a megrendelői elvárásokra és a művészi szemléletre az 1896-os ünnepségekhez kötődő szobrászi feladatok és teljesítmények a mai napig mértékadóan hatnak. Ebből a szempontból tanulságos összevetni az 1896-os Millenniumhoz kapcsolódó beruházások és köztéri emlékművek létesítésének folyamatát, törvényben részletezett programját a száz évvel későbbi konjunkturális dömping tüneteivel. Nem véletlen, hogy amikor az első Orbán-kormány az ezredforduló közeledtével elhatározta, hogy a száz évvel korábbi állami ünnepségekhez hasonlóan országos ünnepségsorozattal kívánja megünnepelni a magyar állam alapításának ezredik évfordulóját, lényegében megteremtette az anyagi és ideológiai alapjait az *új millenniumi szobrászat* létrejöttének.

A nemzeti identitás, magyarságtudat és -kép, a monarchiabeli erős állam eszménye a maga természetességével fonódott össze a XIX. század második felében elkezdődő magyar művészeti identitás keresésével. Műfaji okokból, a szobrászatra különösen érvényes folyamat összecsengett a korszak historizáló (neoromanika, neogótika, neoreneszánsz, neobarokk) formakeresésével és megoldásaival. Alapvető vizsgálendő kérdés, hogy a millenniumi

¹⁴ Ebben az időben volt olyan szobrász, például Horvay János személyében, aki szinte Kossuthra „szakosodott”, 1902 és 1908 között évente két-három szobrot készített a forradalom vezérééről.

¹⁵ Érdekes megemlíteni ebből a szempontból a 2002-es esztendőt, Kossuth születésének kétszázadik évfordulóját, amikor is azon kisebb-nagyobb magyarországi településen, ahol addig nem sikerült Kossuth-szobrot állítani, e jeles alkalmat kihasználva mindent megtettek, hogy pótolják e hiátust. Így történhetett, hogy szomszéd települések egész sora avatott egy időben, ugyanazon napon Kossuth-szobrot, például Kondoros, Szarvas vagy Békésszentandrás.

művészet ezredfordulós ideológiai adaptálása hogyan érintette a művészeti közgondolkodást, különösen abból a szempontból, hogy mennyire eltérő társadalmi, illetve szakmai visszaigazolásokat, válaszokat generáltak az új millenniumi emlékművek.

A millennium időszaka volt az első alkalom, hogy a (magyar) hatalom politikai, nemzeti identitását köztéren, a művészetet felhasználva demonstrálja.¹⁶ Magyarországon ettől kezdve beszélhetünk művészet és politika egymásra utaltságáról, melynek egyik kiemelt terepe lett az emlékműszobrászat, illetve a köztéri szobrászat (a kettő csak részlegesen fedí egymást). A szobrászat e két műfajának megnyilvánulási helyszíne a köztér, mely az állandóság látszatát és a nyilvánosság lehetőségét kínálja a hatalom számára. Ez bőségesen elég a hatalomnak, hogy érdeklődését és figyelmét kinyilvánítsa e terület felé. Ugyanis a hatalom, a természetéből fakadóan a történelmi közgondolkodás befolyásolásának lehetőségeként éli meg a szoborállítást és a vele járó (rendszeres) emlékezést. Ebből kifolyólag számára a szobor a saját ideológiai értékeit demonstráló szimbólum, mely szimbólumaival sematizáló, a múltból csak a számára fontos eseményeket, személyeket, aspektusokat kiemelő, igaznak vélt értékrendet állító propagandaeszköz; valójában sokszor a valóság torz tükré.

Az I. világháborút követően jött létre Magyarországon az első olyan politikai hatalom, mely egyértelműen kinyilvánítja, hogy mely művészi megoldás, irány, formanyelv a számára elfogadható és ezáltal támogatható, illetve melyik nem. Ennek történelmi okai a revízió, az azt tápláló ezeréves Nagy-Magyarország idillikus magasztalása, a monarchiabeli viszonyok visszasírása, és nem mellesleg az avantgárd művészeti törekvéseknek a proletár diktatúrához való kötése. A magasztos képhez a korszakot jellemző historikus, akadémikus művészi formanyelv párosult. Így váltak az eszményített világkép kanonizált művészetévé a klasszikus, tradicionális művészeti irányzatok.¹⁷ Ezek formanyelve a historizmusban alkalmazott összes „neo” stílus formajegyeit felvonultatta, azonban többnyire már az akadémikus figurális ábrázolás gondolati merevségével, mely egyrészt inntől kezdve végérvényesen éket vert a köztéri szobrászat által használt formanyelv és az autentikus, autonóm modern művészet közé, illetve olyan végtelenül leegyszerűsített gondolati viszonyrendszer keretein belül mozgott, mely sokszor szürreális életképeket eredményezett. Erre kiváló példa a korszak egyik

¹⁶ Ténylegesen az első ilyen köztéri alkotás a *Hentzi-emlékmű*, mely bizonyos értelemben rokonítható a szovjet mintára készült emlékekkel, azok közül is az egyik legszimbolikusabbal, a mai napig álló Szabadság téri *Szovjet hősi emlékmű*vel, hiszen idegen hatalmi érdekeket szolgálva borzolták/borzolják a kedélyeket, a magyarság számára nyilvánvaló elnyomást hősies felszabadításként történő kényszerű értelmezéssel.

¹⁷ Érdekes, hogy ugyanez a folyamat figyelhető meg például Csehszlovákiában, azzal a különbséggel, hogy ott az avantgárd, a modernizmussal való azonosulás dominál, köszönhetően annak, hogy az ország a 20-as, 30-as években élte felemelkedő időszakát.
Lyka 1914. p. 330–337.

emblemikus műegyüttese az 1921. január 16-án felavatott *Irredenta szoborcsoport* négy alkotása (1928-ban kiegészülve az *Ereklyés országszázlóval*), mely a trianoni békeszerződésben elveszített országrészeket jelképezve a mai Szabadság téren állt. Mondanivalójukat már-már primitív egyszerűséggel és logika mentén, realisztikus előadásmódban, motívumhalmozással oldották meg, történelmi korszakokat, személyeket, viseleteket mindenféle megkötés nélkül felhasználva.

A két világháború közötti időszakban a köztéri szobrászatot is érintő fontos kezdeményezés volt a Gerevich Tibor javaslata alapján a Római Magyar Akadémia által meghirdetett fiatal művészek számára létrehozott ösztöndíj, melyet először 1928-ban írtak ki. Az ösztöndíj célja az volt, hogy a fiatal magyar művészek – a francia és német hatások helyett – inkább az aktuális olasz törekvéseket megismerve alkossanak. Ez a neoklasszicizmuson alapuló stílus olaszosságával, modernségével és katolicizmusával kiválóan alkalmas volt mind egyházi, mind történelmi témájú művészeti munkák kivitelezésére. A szobrászatban használt letisztultabb formavilág és kompozíciós megközelítés minőségében erősebb köztéri szobrokat eredményezett, melynek csúcspontja Pátzay Pál *Tízhuszárak emlékműve* Székesfehérváron.



3. ábra: Pátzay Pál: *Tízhuszárak emlékműve*, 1939

Mindez természetesen megmaradt az akadémikus megközelítés keretein belül, a korszakban az autonóm modern szobrászat nem kap lehetőséget köztéri megnyilvánulásra. A II. világháború után nagyon korlátozottan állítottak emlékművet az ország katasztrofális helyzete miatt, csak egy-egy (elsősorban a szovjetek számára) kiemelten fontos emlékmű

valósult meg, így a már említett Szabadság téri *Szovjet hősi emlékmű* és a *Felszabadulási emlékmű*, mai nevén *Szabadság-szobor*. E téren változást az 1949-es politikai fordulat hozott, melynek következtében szovjet mintára szocialista realista emlékművek készültek nagy számban. Tulajdonképpen ez is – ahogy valamennyi diktatórikus rendszer művészetszemlélete is – leginkább akadémikus és figurális, de amíg Olaszországban a görög-római kultúrkörre épülő neoklasszicista megközelítés bontakozik ki, addig Németországban ugyanez a neoklasszicizmus germán hőstípusát emeli piedesztálra, a szovjet-orosz realizmus pedig a szláv kultúrkörből és formavilágból építkezve mutat be munkás, paraszt és kommunista életképeket. Mindezek miatt is a Római Akadémia kezdeményezésének és a hozzá kötődő Római Iskolának nem lehetett hosszútávon továbblépési lehetősége. Érdeemes összevetni e szempontból Pátzay már említett *Tízhuszárak emlékművét* az alig tizenöt évvel később készült munkájával, az 1951-es Sztálin-szobor után a másik legjelentősebb szobrászi megrendeléssel, a központi Lenin-szoborral, amely már ízig-vérig szocreál plasztika lett.

Talán semmi sem állt messzebb az autonóm modern művészettől, mint a szovjet szocialista realizmus és a német nemzetiszocialisták fasisztoid művészete. A tartalmi sivárság és a formai jellemzők egyértelmű meghatározóik. A totalitárius rendszerek az élet egészére telepsznek, és természetesen nem maradhat ki ebből a művészet mint a propaganda egyik legfőbb fegyvere sem. A cél kitűzve, a megoldás uniformizálva előre megadva, a felkérések alól kibújni, ne adjisten, azokat visszaadni elképzelhetetlen. A művészek – mint általában a kortársaik – túlélési technikákat eszeltek ki. Barcsay például anatómiai tanulmányaiba menekült. De ebből a szempontból rendkívül tanúságos a Sztálin-szobor pályázata, melynek részvételére a kor legjelentősebb művészeit kérték fel, és mint tudjuk, visszautasítani egy ekkora megtiszteltetést azért nem lehetett, mert nem volt tanácsos. A pályázaton résztvevő művészek döntő többsége (Medgyessytől Ferenczy Béniig, Bokros Biermann Dezsőtől Borsos Miklósig) gyanúsán gyenge minőségű pályaműveket adtak be, mintha a „jaj, csak meg ne nyerjem” cél lebegett volna a szemük előtt. Egyedül a mindent és mindenkit kiszolgáló Kisfaludi Stróbl Zsigmond küzd az elsőségért Mikus Sándor közepszerű kompozíciójával, ahol végül is elbukik a minőségében szerény, de a politika céljai számára *megbízható* mikusi megoldással szemben. Akik nem éltek meg az ötvenes-hatvanas évek világtól elszakadt, végtelenül zárt művészi közegét, talán nem is érthetik meg igazán azon ok-okozati összefüggéseket, amelyek közvetlen hatást gyakoroltak a korszak alkotásainak megvalósulására.¹⁸

¹⁸ Ennek érzékeltetésére jó példa Bencsik István első külföldi tanulmányútjának története – amit hallgatóinak többször is elmesélt –, aki a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesületének elnökeként a 60-as évek közepén tagja



4. ábra: Mikus Sándor: *Sztálin*, 1951

A szocialista realizmus szobrászatának sivár világában azért lehet olyan szobrászi teljesítményt említeni, mely mai szemmel is értékelendő. Ilyen szempontból emelkedik ki Somogyi József és az expresszív formakreálásban talán még nála is erőteljesebb Kerényi Jenő. Somogyi *Martinásza* és *Szántó Kovács szobra*, Kerényi *Partizán emlékműve* vagy a *Legenda* kiemelkedő művek, melyek talán kétséget kizáróan alátámasztják a fenti állítást. Mellettük azért érdemes olyan példát is megemlíteni, mely az életműbe inkább belesimul, mégis a szobrászi gondolkodásmód fontos jegyei megtalálhatóak rajta is, mely alapján kiemelkedik környezete művészeti teljesítménye közül. Erre jó példa a pécsi Uránváros városrészben Kerényinek az 1961-ben felállított alumínium kút szobra, *Heverő* címmel. A szakzsargon által kétezrelékes törvénynek nevezett szabály¹⁹ alapján az ötvenes években minden építészeti beruházás két ezrelékét képzőművészeti alkotásokra kellett biztosítani. Ezért került például az Uránváros szinte minden lépcsőházának bejárata felé dombormű és egy sor kisebb-nagyobb, a korizlést hűen tükröző köztéri (zsáner) szobrocška. Hasonló „tucat megrendeléseként” kaphatta Kerényi

lehetett annak a delegációnak, amely kimehetett a Velencei Biennáléra. Miután végig látogatták az összes pavilont, és végignézték a nagyszámú kiállító munkáját, Bencsik fáradtan és magába roskadva ült le a tengerparton. Ekkor odalépett hozzá a kor vezető szobrásza, Kiss István, és megkérdezte tőle, „Mi a baj István?” Erre Bencsik kifakadt, „Én nem értem: most a Világ a hülye, vagy mi vagyunk a hülyék?” Mire Kiss: „Nyugodj meg István, a Világ a hülye.”

¹⁹ Kohut-Jankó 2018. p. 217.

http://real-j.mtak.hu/11906/7/Ars_Hungarica_2018-2.pdf

is a feladatot, melyet olyan erőteljes formákból építkező női alakként mintázott meg, hogy a mai napig szerintem Pécs egyik legszebb köztéri szobrává avatja ezt a művet.

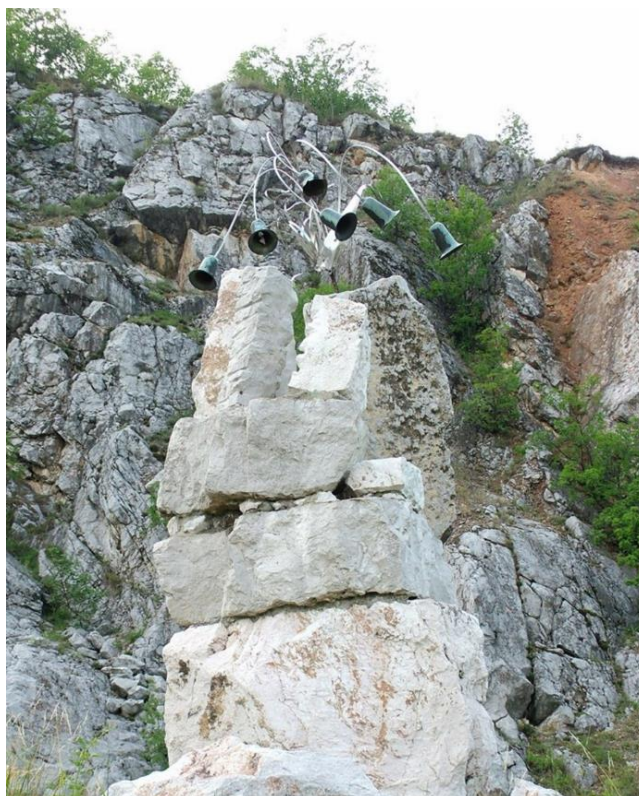


5. ábra: Kerényi Jenő: *Heverő*, 1967

A kádárizmusban a hatvanas évek második felében bekövetkezett enyhülés időszakától új értelmet nyert a Sztálintól eredeztethető, Rákosi által többször megfogalmazott „aki nincs velünk, az ellenünk van” elv: „aki nincs ellenünk, az velünk van”. A politika viszonya a művészi közülethez árnyaltabbá vált, létrejött a „három T-s” rendszer, a támogatott és tiltott kategória, kiegészülve a tűrttel. Mindeközben átjárhatóbbak lettek a határok, a nyugati társadalmi és kulturális változások szele bizonyos mértékben már elérték a vasfüggönyön innen élőket is. Ezzel egy időben a szobrászatban új anyagok, új technikák, új eljárások jelentek meg, és ami talán a legfontosabb, hogy új helyszínek tárultak fel a művek befogadására, és új alkotói formák valósultak meg. 1959-ben St. Margarethenben tartották az első Európai Szobrászati Szimpóziumot, mely gyorsan követőkre talált világszerte. Magyarországon először Villányban alakult alkotóműhely, majd sorban Nagyatádon, Siklóson, Dunaújvárosban, Kecskeméten. A politika látómezejétől picit elszakadva, a 70-es évek elején a szabad alkotás lehetőségét kínálták ezek a helyszínek. A szobrászatban első alkalommal jelenhettek meg monumentális méretben nonfiguratív munkák, mindenféle hatalmi elvárás, megfelelési kényszer nélkül, ráadásul mindenki által látható köztéren, még ha nem is urbánus közegben. A rendszer „szelepként”

használta ezeket a helyszíneket, ahol biztonságos távolságban, de még ellenőrzés alatt tudhatta az autonómiára vágyó művészeket. Összevetve a hetvenes évek végi, nyolcvanas évekbeli alternatív művészeti törekvéseket, talán elmondható, hogy ma már kisebb szakmai jelentőséggel bírnak a szobrászatban a hetvenes évek elején e téren történt új lehetőségek. Mégis a viszonylag nagy nyilvánosság alkalmazkodásra, új formai megoldások befogadására készítette a hivatalos kurzus művészeit. Erre a legszemléletesebb példa Varga Imre munkássága, akinek a köztéri szobrászatában váratlan kompozíciós megoldások (*Kun Béla-élmű*), a zsánerszobrászatot idéző ízlésvilág (*Lenin Vácon*; *Kodály és Liszt szobra Pécsen*) és addig nem alkalmazott anyaghasználat (krómacél) jelenik meg. „Az úgynevezett emberarcú szocializmusban a talapzatról leszállított 'híres ember' a demokratizálódás látványos jeleként vált elfogadottá, sőt erénnyé, a 'magyar modell' vizuális kifejezőjévé. Még akkor is, ha illúzióknak bizonyult. Benne volt az élhetőbbé tett társadalmi szféra hangulata, az individualizált világ fölértékelt légköre, a közbizalom elnyeréséért, a kiegyezésért – hogy az olaszos előképek stílusánál maradjunk – a *compromesso storico* megvalósításáért folytatott ideológiai offenzíva nem egészen lebecsülendő szándéka.”²⁰ A köztéren történő ízlésváltás, a tartalmi, ideológiai nyitás mellett – mely meglepő módon a szakrális művészetet is érintette, lásd vatikáni Magyar Kápolna – a kultúrpolitikai vezetés úgy döntött, hogy a minden módon és helyzetben „sikeresen” teljesítő Varga Imrét bedobja a szakmai mélyvízbe, elküldvén őt Villányba, hogy demonstrálja: a hivatalos kurzus – amennyiben szándékában áll – saját helyszíneként is tekinthet az alkotótelepek műhelyeire. Az eredmény egy rendkívül groteszk, helyidegen, modernkedő, ál- nonfiguratív valami lett (*Sziklakéz*, 1976).

²⁰ P. Szűcs 2008. p. 67.

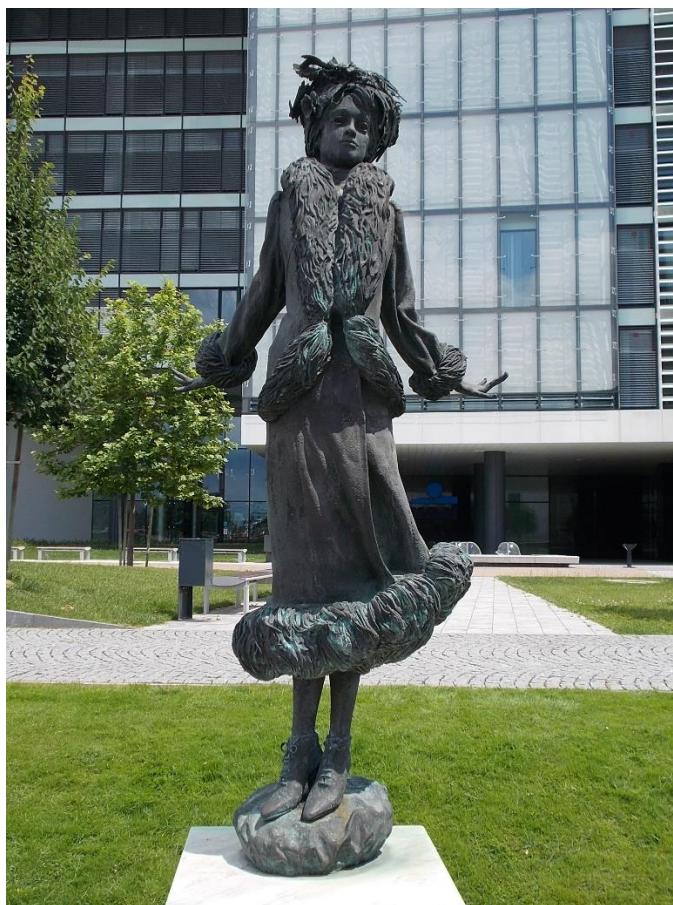


6. ábra: Varga Imre: *Sziklakéz*, 1976

A rendszerváltást követően – immár közel három évtized tapasztalata alapján – elmondható, hogy a jobboldali kormányok ideje alatt – nagy volumenű művészi programok sora valósult meg a szobrászat területén. Példaként lehet említeni a Nemzeti Színház projektjét, az államalapítás millenniumának szoborállítási dömpingjét, a budapesti Kossuth tér felújításához kötődő szoborrekonstrukciókat, a 2014 holocaust emlékév emlékműállítási kísérleteit, ezen belül is mindenekelőtt a *Német Megszállás Áldozatainak Emlékművét*, végül általános kulturális programként az életképeket bemutató zsánerszobrászat minden korábbi képzeletet felülmúló térnyerését. A balliberális kormányok a kortárs művészetre nyitottabb két fontos projektjét említeném meg, az egyik a központi 56-os emlékmű nemzetközi pályázata, illetve a PPP programhoz kötődő Art Universitas pályázatok, melyek az egyetemi infrastrukturális beruházásokhoz kötődően valósultak meg, míg 2010 után az Orbán-kormány le nem állította ezt a programot.

A Nemzeti Színház szobrászati munkái, illetve a körülötte megvalósuló szoborpark volt az első döbbenet, amely megvalósulásakor egy időben, egyszerre, elviselhetetlen töménységben szembesítette a befogadót, hogy mit is gondol a nemzeti oldal plasztikai formakultúráján, művészi tartalmán. Az, hogy a Bán Ferenc fémjelezte Nemzeti Színház nem valósult meg, egyértelmű politikai döntés volt. A két terv vizuális mondanivalója közötti 180

fokos ellentét érzékelteti, hogy a politikai mozgatórugók mellett ízlésbeli szemlélet is a motivációk között volt, vagyis a Siklós Mária tervei alapján végül megvalósult Nemzeti Színház a hatalom részéről történő kurzusteremtő kultúrpolitikai kiállítás. A köztéri szobrászat területén itt szembesülhettünk először azzal a jelenséggel, mely bő évtized múlva, az újabb jobboldali kormányzati ciklusok alatt országos méretet ölt, nem szalasztva el minden olyan lehetőséget, ahol egy település akár városrendezési szándék alkalmával, akár – főleg kisebb települések – „csak” egy szobor felállításával el szeretne érni: cukormáz bevonatú smile-helyek a falu- és városturizmus fontosságának jegyében. A legszomorúbb, hogy a rikkancs, bohóc, kutyáját sétáltató kislány, névtelen és ismeretlen, hozzájuk nincs személyes kötődésünk, azonban fajsúlyos, ikonikus művészek személye és életműük van kiszolgáltatva a szellemi gagyinak, az ízléstelenségnek és sokszor még a szakmai dilettantizmusnak is (a Nemzeti Színháznál Gobbi Hildától Sinkovics Imréig, aztán országszerte: Rippl-Rónai Kaposváron, Krúdy Siófokon, Weöres Sándor Pécsen, és még sorolhatnánk).



7. ábra: Kligl Sándor: *Kis Manyi szobra*, 2002

A Nemzeti Színház által okozott kulturális sokkot követően következett az államalapítás millenniumi emléksorozata. Szobor – azon belül is Szent István szoborállítási – dömping,

melyhez hasonlót több mint száz évvel korábban csak Kossuth halála tudott katalizálni. „Az ünnepi avatók óta eltelt 15 év. Ez kellő időbeni távolság ahhoz, hogy nyugodt lelkiismerettel kijelenthessük, Melocco Miklós esztergomi Szent István szobra kiemelkedik a szoborsokaságból. Műve meghatározója az új millennium szobrászatának, melynek tartalmi, esztétikai, szoborelhelyezési, térszervezési szempontjai, valamint formai és kőszobrász-technológiai részletes feltárása még nem történt meg. Olyan kérdések várnak megválaszolásra, mint az architektúra integrálása a szobor konstrukciós megoldásába, a drapéria jelentősége a szobrászi eszköztárban, az individuum (történelmi személy) és a monumentális lépték (állam) ellentmondásának feloldására tett kísérlet, a mű vizuális befogadásának lehetőségei (közvetlen körbejárhatóság és távlati rálátás Párkányból) és végül a szobor mint vizuális élmény társadalmi és a magyarságot érintő kérdésfelvetései.”²¹ Talán a legfontosabb hiány vetődik fel, amikor azzal szembesülünk, hogy szobrászi teljesítményekről szinte kizárólag elméleti szakemberek értekeznek, óhatatlanul ellépve olyan szakmai kérdések, problémák mellett, melyeket igazán kellő mélységében talán csak a szobrászatot művelő tud észlelni és megfogalmazni. Milyen sajnálatos, hogy a régen átpolitizált közéletből szinte teljesen kiiktatódott a szakmai köz- és párbeszéd, miközben a tanúságokat elsősorban és mindenekelőtt szakmán belül kellene levonni.



8. ábra: Melocco Miklós: *Szent István*, 2000

²¹ Várkonyi 2016. p. 129.

Ha a politikai hatalom új emlékművet emel, azzal új normát legitimál, ha egy emlékművet ledönt vagy eltávolít, akkor az, az általa reprezentált normát megtagadja. Különös a helyzet e tekintetben a Parlament körüli szobrok esetében – hiszen a Károlyi- és József Attila-szobrot „csak” áthelyezték, tehát a hatalom nem tagadta meg teljesen őket, a helyükbe viszont nem új programot alkotott, hanem egy megítélésében ellentmondásos régmúlt korszak reprezentációit készítteti újra el. A jobboldali kormánynak olyan mértékben fontos ez a koncepció, hogy még Nagy Imre szobrát is elbontották áthelyezés céljából, hogy helyére a 30-as években készült végtelenül szerény plasztikai nivót képviselő, a vörös terror áldozatainak emléket állító művet rekonstruáljanak.²² E kérdéskör történelmi szükségszerűségét nem vizsgálom, ugyanakkor a döntés esztétikai, szakmai következményeiről érdemes szót ejteni. Az, hogy mennyire hiteles az adott emlékművek formakultúrája és eszméje, már Fülep Lajos egyértelművé tette,²³ az újra megvalósítás azonban további kérdéseket is felvet. Hol a mű történetiségének határa, a mű része-e a rekonstrukció? Egy rekonstrukciónak milyen releváns szellemi üzenete lehet a mának, még inkább a holnapnak? Lehet-e autentikus egy rekonstrukció? Hol a rekonstrukciót készítő művész identitása, ha a legfontosabb szakmai kérdés: vajon ezt Zala György hogyan csinálhatta, hogy oldhatta meg? Vajon milyen szakmai szempontok alapján lehet megfelelni egy ilyen szobrászi munkának, és melyek lehettek a szakmai zsűri legfontosabb szempontjai? Hogy lehet, vagy lehet-e egyáltalán hitelesen rekonstruálni térben fotók alapján? Minden mű készültekor egy sor eldöntendő kérdés elé állítja alkotóját. Belehelyezheti-e magát a rekonstrukció alkotója a szobor felállításának eredeti időszakába? Az Andrássy lovas szobor és a Tisza-emlékmű között évtizedek teltek el, természetes módon e közben Zala György is változott – mint ahogyan a történelmi idők is változtak. Vajon milyen szinten lehet ma feltérképezni egy száz éve élt alkotóban lezajló belső változásokat, melyeknek nyilván voltak következményei művészi munkásságában is?

A rekonstrukciós munkák mellett másolat is készül a Parlament mellé, Horvay János Kossuth-szobra, mely kapcsán a fenti kérdések közül több megemlíthető itt is. Azonban Dombóváron megvan az eredeti szobor, így a rekonstrukciós elvi kérdései látszólag itt könnyebben tisztázhatóak. Szakmai szempontból ugyanakkor aggályokat ébreszthet Horvay Kossuth-szobrának rekonstrukciója, ugyanis nem emberi kéz által valósult meg az újrafaragás, hanem gép által, az eredeti szobrokat beszkenelték, majd CNC gépekkel faragták ki. Talán

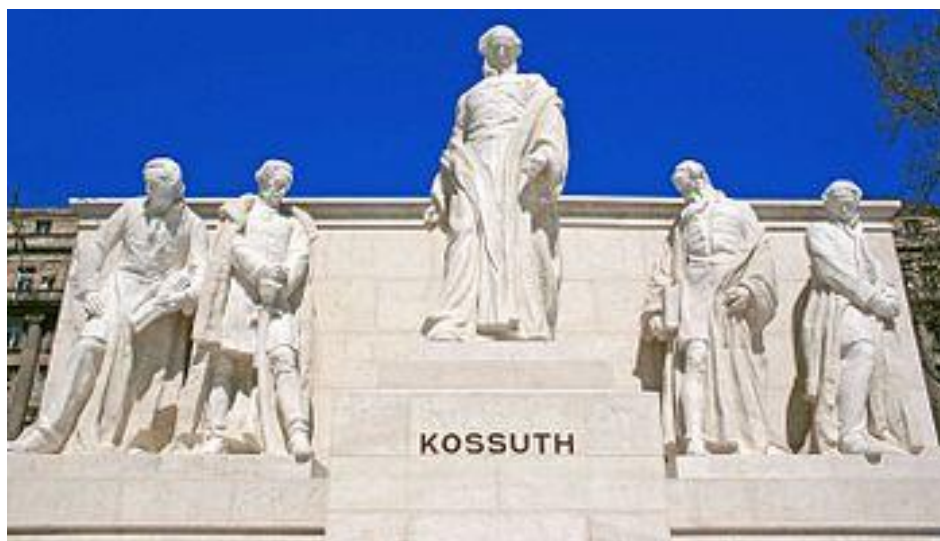
²² Végtelenül szomorú előzményként – a szobor áthelyezésének előkészítése gyanánt – az állami televízió több műsorában megkérdőjelezték Nagy Imre személyének történelmi jelentőségét, a Szovjetunióban töltött éveire, illetve az általa aláírt kitelepítési törvényre hivatkozva, mely a magyarországi németiséget sújtotta.

²³ Fülep 1974. p. 562–568.

nem csak szakavatott szem számára tűnik fel a szobrok mechanikus felületkezelése, a figurák élettelenisége.



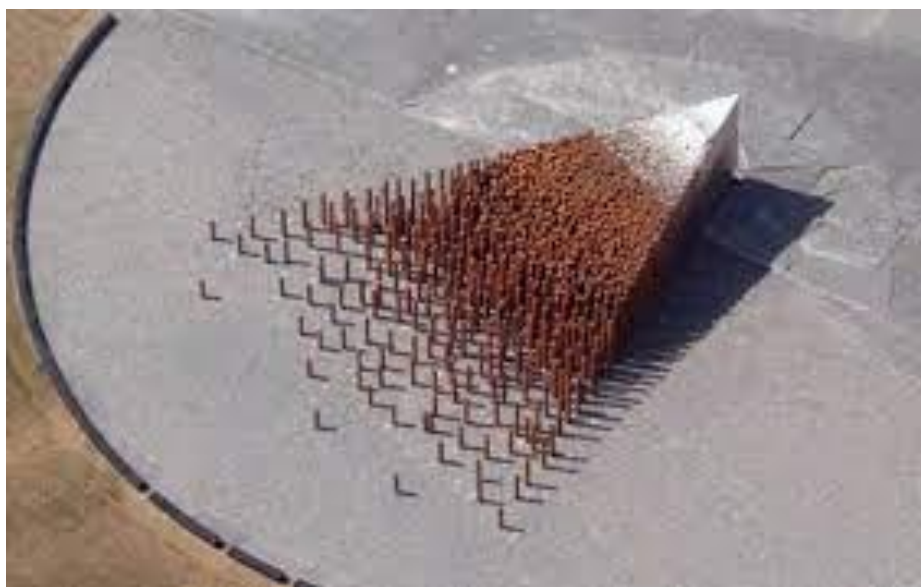
9. ábra: Horvay János: *Kossuth-emlékmű*, 1927



10. ábra: Horvay János: *Kossuth-emlékmű*, 2015

Az 56-os forradalom megünneplésére a szocialista-liberális kormány olyan központi emlékművet kívánt állítani, mely a nemzet egésze számára méltó jelképe lett volna a XX. századi magyar történelem legfelemelőbb pillanatának. Ennek érdekében nemzetközi pályázatot írtak ki, ahol a bíráló bizottság elnöki szerepére nem kisebb nemzetközi szaktekintélyt kértek fel, mint Hans Beltinget. A pályázatot végül is az i-ypszilon csoport pályaműve nyerte, mely ék alakban, az ék végpontjánál egy tömbbé forrva a csúcs felé sűrűsödő

vasoszlopokból áll. Az emlékmű a tömegeket jelképező vasoszlopok szimbolikus megtisztulásával az 56-os eseményekről való vélekedések és torzítások megszűnését, feloldását kívánta elérni. Az emlékmű vegyes fogadtatást kapott, különösen a volt 56-osok közül kifogásolták többen az anyaghasználatot, illetve a motívumot, melyben inkább látták a szovjet tankok agresszív előrenyomulását, semmint saját történelmi tettük jelképét.



11. ábra: i-ypszilon alkotócsoport: 56-os emlékmű, 2006

2013 és 2014 folyamán a kormányzati oldalon két bizottság jött létre, hogy három történelmi traumához kapcsolt emlékévk lebonyolításra kerüljön: 2014 a holokauszt, 2016 az 1944–45-ben a Gulágra hurcolt magyarok és az 1956-os forradalom emlékéve lett. Az emlékévekkel párhuzamosan számos megemlékezésre alkalmas emlékmű vagy emlékhely kaphatott létjogosultságot.²⁴

A '89-es rendszerváltást követően a posztoszocialista országokban – köztük Magyarországon is – felerősödtek a történelmi emlékezettel és történelmi traumákkal való foglalkozás, szoborállítással emlékeztek, a történelmi traumák köré szerveződő intézményeket hoztak létre, például a Terror Háza Múzeumot. A nemzeti identitás erősítése céljából az egyirányú interpretáció következményeként rengeteg közhelyes szimbólumot használó (Dávid csillag, vasúti sín, szöges drót) vagy félreértelmezhető jelentéstartalommal bíró emlékművet állítottak fel Magyarországon. Ezek közül a legnagyobb botrányt és visszhangot kiváltó szobor kétségkívül a fel nem avatott budapesti német megszállási emlékmű

²⁴ <https://artportal.hu/magazin/21-emlekev-nyomai-magyaroszag-kozterein/>

vált. Országsszerte a rendszerváltás óta mintegy tizenkétezer emlékmű, szobor került elhelyezésre, melyek többsége legtöbbször politikai célokat szolgáló nemzetkép és nemzeti identitás létrehozásában segít, és semmi köze az új típusú emlékművekhez, melyek az egyén individuumán keresztül megerősíthetnék, egyben el is mélyíthetnék az egyéni felelősség érzetét és szerepvállalását.²⁵ „Az ilyenfajta emlékművek értékét és értelmét nem a tervezésük közben folyó szakmai és társadalmi diskurzus, illetve annak konszenzusaiból építkező képzőművészeti megoldás határozza meg. Az alkotások kizárólag a kormányzati kommunikáció és a mögötte meghúzódó történelemfelfogás tükrében nyerik el értelmüket”²⁶ – írta Benedek Kata a *2+1 emlékév nyomai Magyarország közterein* című írásában.



12. ábra: Párkányi Raab Péter: *A német megszállás áldozatainak emlékműve*, 2014

²⁵ Lásd Widrich, Mechtild 2014.

²⁶ <https://artportal.hu/magazin/21-emlekev-nyomai-magyaroszag-kozterein/>

3. Emlékezés- és/vagy felejtéstdiszkurzus. Az emlékezetállítás típusai a szobrászatban

„Az emlékezés világméretű felélénkülésének vagyunk szemtanúi.”²⁷

Az emlékezést, az emlékezetállítással való foglalkozás fontosságát – mint az emlékezetállítás egyik kiemelt médiumán – a szobrászaton belül is aktuális megvizsgálni és újragondolni. A rendszerváltás utáni jelenünkben, lokális társadalmi és politikai közegünkben az egyetlen lehetséges út – legyen szó akár a tudományos diszciplínák, akár a művészetek területéről – az előrelépésére, mintsem, hogy szembe nézünk a múlttal, és megpróbáljuk megérteni eseményeit. E nélkül nincs valós identitása sem az egyénnek, sem a közösségnek. Ennek képzőművészetet érintő vonatkozásáról András Edit így gondolkodik: „az emlékezet és emlékezés előtérbe kerülése a kortárs nemzetközi művészeteóriára és művészetre is érvényes”.²⁸

A szobrászat, különösképpen a nagypasztika mindig is a mecenatúrára szorult a történelem folyamán. Mivel a szobrászat anyagai alapvetően mindig is hosszúéletűek voltak, alkalmasnak bizonyultak az emlékéállításra. Egy-egy kort, dinasztiát vagy uralkodót messze „túléltek” az emléküik megőrzésére szánt pasztikák. A monumentális műveket készítő alkotók minden korban egzisztenciálisan függtek a megrendelőtől, tehát érdekük volt olyan műveket készíteni, amelyek megfeleltek azok elvárásainak.

3.1. Díszítő szobrászat vagy emlékmegőrző művek

Pótó János *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika* című művében két típusra osztotta a köztéren jelenlévő szobrokat: a díszítő szoborokra és az emlékművek csoportjába. (Könyvében nem tér ki a köztéri művészet más, szintén a közösség számára üzenetet közvetítő lehetőségeire, például a public art-ra.) A díszítő szobrok szerepe a környezet kellemesebb, harmonikusabb képének kialakítása, és a város erővonalainak, csomópontjainak kiemelése. Ilyen esetben a felállítás fő szempontja a környezetbe való illeszkedés (például a díszkutat). A köztéren megjelenő téri pasztikák másik csoportjába az emlékművek tartoznak.

Az emlékműveknek két típusa van, a politikai emlékművek és az emlékmegőrző szobrok. Az emlékmegőrző szobrok – pl. a híres emberek portrészobrai –, emléktáblák Pótó szerint is politikai emlékműnek tekinthetők, mivel ezekben az esetekben a mindenkori hatalom dönti el, hogy kinek akar emléket állítani, kire akar emlékezni. A hagyományőrző politikai

²⁷ Nora 2002. p. 22.

²⁸ András 2009. p. 143.

emlékművek a felállító számára fontos eseményeknek, személyeknek kíván emléket állítani. Ezek tematikája adott, mely sokszor részletekig meghatározott. A művel szembeni elvárások politikai és nem esztétikai jellegűek.²⁹

3.2. A hatalom és politikai propaganda megjelenése a magyar köztéri szobrászatban

Az Osztrák–Magyar Monarchia megszületése előtti időkben Budapest közterein 25–30 szobor volt felállítva, melynek körülbelül kétharmada egyházi jellegű alkotás volt. A XIX. század második felétől a választójog kiterjesztésével egyre nagyobb tömegek jelentek meg a politikában, ennek következményeként innentől kezdve Európa közterein tömegesen jöttek létre az emlékművek.

Nem lehetett figyelmen kívül hagyni, a választóképes társadalmi réteget, hiszen „a politikába beleszólni kívánó tömeg megjelenése készteti az államot arra, hogy a megnövekedett szellemi energiákat saját céljai medrébe terelje. Így alakulnak ki, pontosabban így válnak általánosan elterjedté a tömegbefolyásolás, a politikai propaganda különböző formái. Minden politikai propaganda előszeretettel idézi saját múltját, valamint azokat a múltból kiragadott mozzanatokot, amelyek valamiképpen rokoníthatók a jelennel”.³⁰

A politikai szobor mondanivalójának fontosságához köthető legtöbbször annak mérete és elhelyezése is. „A mű helye és mérete tehát elsősorban az ábrázolt *tartalom* aktuális »nagyságához« igazodik, nem pedig a közvetlen környezethez.”³¹ A politikai emlékművek esetében ugyanúgy szerepet játszanak az urbanisztikai erővonalak és ezek figyelembevétel, mint a díszítő szobrok esetében. Erre kitűnő példa a budapesti Kossuth tér átrendezése.³²

A politika a kívánt üzenetét mindig a társadalmi tömegről feltételezett műveltség szintjén fogalmazza meg, mindez igen elgondolkodtató a mai magyar viszonyokban megjelenő propaganda művészetre nézve.

²⁹ Lásd Pótó 2003. p. 22.

³⁰ Uo. p. 22.

³¹ Uo. 19.

³² Lásd Pótó uo. p. 20.

3.3. Politikai propaganda és az emlékeztetés szobrászati stratégiái a XX. századi magyar viszonyok között

A politikai emlékművek, mint az aktuális hatalom politikai propagandája által rekonstruált múlt plasztikai megnyilvánulásai, nem azonosak az emlékhelyekkel. Az emlékezet helyévé vált emlékmű „a múlt olyan személyeit, eseményeit örökíti meg maradandóan, akiknek és amelyeknek a nemzeti emlékezet kiemelkedő jelentőséget tulajdonít. Felállításuk pedig nyílt teret, helyet biztosít a személyes, spontán vagy szervezett emlékezésre”.³³

A XX. század rendszerváltozásai után a közterek tisztogatása hozzátartozott az ideológiai tevékenység kiterjesztéséhez. Az előző rendszerek megmaradt, bukott politikai emlékműveit megsemmisítették, áthelyezték vagy átalakították. Annak mértéke, hogy ez miképp zajlott le, mindig a történelmi helyzet intenzitása és az adott emlékmű politikai jelentősége, geopolitikai helyzete határozta meg. Az emlékezet helyévé vált emlékművek, amennyiben politikai céllal és üzenettel bírtak, Pótó János szavaival élve „nem az emlékezet helyei, hanem az emlékeztetés helyei”³⁴ lettek.

A köztereken felállított emlékművek elsődleges célpontja a helyi lakosság, mivel az emlékmű az általa közvetített ideológiát állandó jelenlétével, egy permanens szembesítés folyamán – reflektálatlanul – írja bele magát a köztudatban. A politika a megemlékezések révén pedig újra és újra felhívja a figyelmet a szobor mondanivalójára, üzenetére.

3.3. A demokratikus emlékeztetéstől a lehetősége Magyarországon

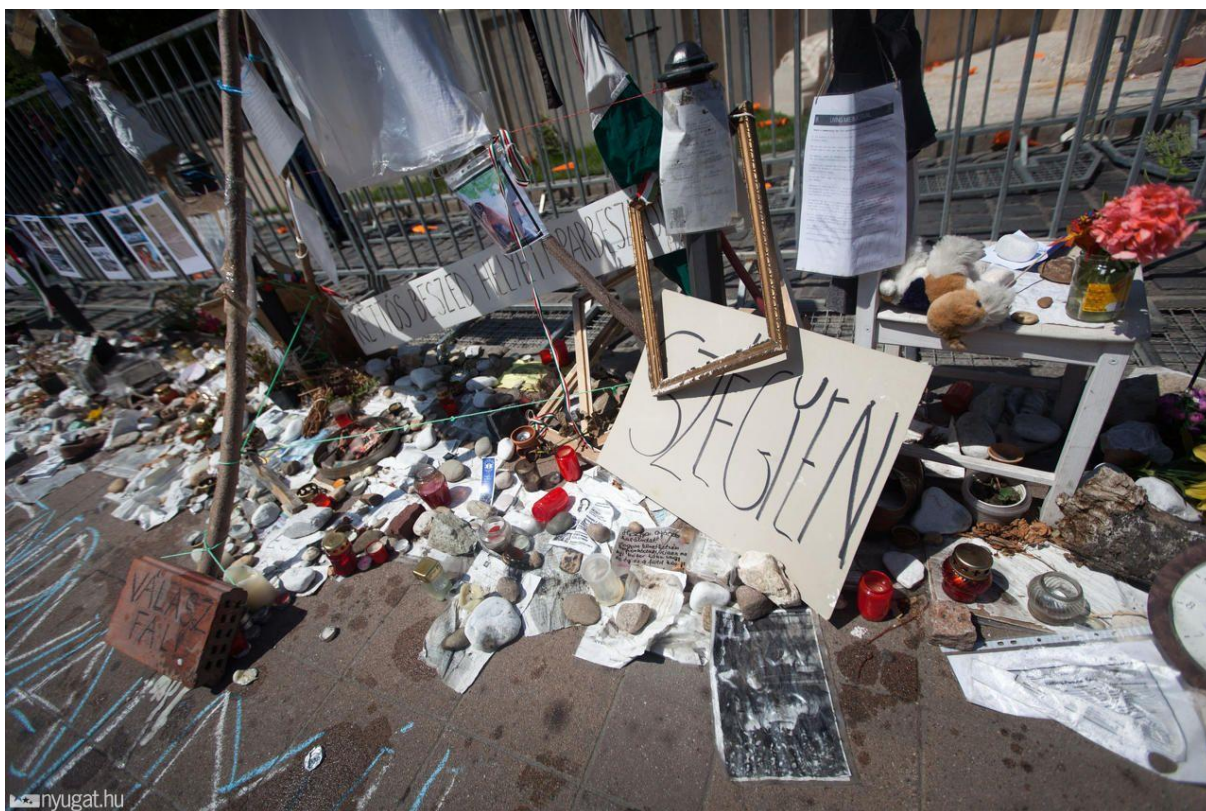
A köztér egyben a nyilvános kommunikáció tere, ebből következik, hogy a hatalmi reprezentáció elsődleges megjelenési terepe. A köztéren megjelenhető művészeti stratégiák érvényesülését legfőképpen az adott társadalom saját tereiről vallott elképzelései, a hatalommal, a demokráciával és a nyilvánossággal kapcsolatos elvárásai határozzák meg. A társadalom demokratizálódásának művészetben való megjelenésével és a művészetről vallott nézetek demokratizálódásának a következményeként egyértelműen megállapítható, hogy a köztéren létrejövő művek egyre inkább a részvételiség felé mozdulnak el. A magyar viszonyok között, néhány kivételtől eltekintve, a köztéri autonóm képzőművészeti jelenlét sajnos kevés

³³ Pótó 2003. p. 25.

³⁴ Uo. p. 26.

lehetőséget kap a rendszerváltást követően.³⁵ A magyarországi állapotokról így nyilatkozott a Lektorátus egykori vezetője Kertész László: „Magyarországon a demokratikus kultúra hiánya kezdettől jellemzi a köztér működését. A jelenlegi kormány részére Budapest ráadásul mint meghódítandó, domesztikálendő ellenséges terület, illetve, mint szimbolikus kommunikációs felület fogalmazódik meg, ezért a szimbolikus köztérfogalások és emlékezetkonstrukciók is elsősorban itt jelennek meg”.³⁶

A rendszerváltozás óta a magyarországi közterületeken megjelenő alkotások és emlékművek többségénél nem szempont az esztétikai érvényesség, egyetlen dolog válik fontossá, a politikai indíttatás és annak hasznossága. Az autonóm művészet megjelenését bár a politikai hatalom nem korlátozza, azonban a finansziális keretek és lehetőségek vagy megszűntek az elmúlt időszakban, vagy erősen megcsappantak.



13. ábra: *Eleven Emlékmű*, 2014

A kritikai emlékezetállítás egyik legismertebb hazai példája a 2014-ben létrejött *Eleven emlékmű* projekt, amely a Párkányi Raab Péter által készített *A német megszállás áldozatainak*

³⁵ Lásd *Gravitáció – Moszkva tér* vagy a vidéki helyszíneken is megjelenő és a Lektorátus által támogatott 1000% projektek.

³⁶ <https://artportal.hu/magazin/a-koztereken-emlekezetpolitikai-jatszma-zajlanak/>

emlékművének ellen-emlékműve. Az alulról szerveződő, a társadalmi részvételiségre és a nyilvános párbeszédre építkező megmozdulás tiltakozásként, figyelemfelhívásként és az emlékezet valódi megélésének lehetőségeként szerveződött. Az Eleven emlékmű a történelemhamisításra és a hamis emlékezet létrehozatalára hívta fel a figyelmet, amely Párkányi Raab monumentális plasztikája esetén – a szimbólumrendszerek kaotikus halmazával – a történelemtorzítást és az emlékezetállítás hamis képét reprezentálja.³⁷ (Pl. Gábrriel arkangyal, a birodalmi sas motívuma.) A szakmai és társadalmi egyeztetés nélkül megrendelt emlékmű komoly felháborodást indukált a hazai és a nemzetközi közéletben egyaránt. A több évre kiterjedő eseménysorozat számos megmozdulást, demonstrációt, tiltakozó akciót magában foglaló mozgalommá vált.³⁸

³⁷ https://index.hu/belfold/2014/01/21/rohamtempoban_keszul_a_nemet_megszallasi_emlekmu/

³⁸ Lásd <https://artportal.hu/magazin/tetje-lett-ennek-az-egesznek-az-eleven-emlekmu-ket-eve/>

4. A kritikai gondolkodás, a kritikai művészet előzményei és magyar vonatkozásai

A kritikai elmélet eredendően a kapitalista világ marxista kritikájára épülő gondolkodásmód, amit többek közt Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Erich From, Jürgen Habermas és Herbert Marcuse, a Frankfurti Iskola gondolkodói és értelmiségi körei fejlesztettek ki.

A természettudományok és a pozitívizmus tézisein alapuló hagyományos elméletekben a kritikai elmélet szerint a tudás pusztá reprodukcióvá válik. A kritikai melléknévvel e teória mintegy jelezi, hogy megkérdőjelezi ezt a kiüresedett, így könnyen instrumentalizálható egyetemes tudást. A kritikai elmélet alapfeltevése, hogy a partikuláris történelmi, politikai, gazdasági és társadalmi összefüggések ismeretében szerezhetünk csak valódi ismereteket.

Ez a humántudományok felől érkező kritikai megközelítés, az új társadalom- és tudományelméletek jelentős hatással voltak a kanonizált művészettörténetre. Ez nemcsak a művészet fogalmának és intézményének újraértékelését eredményezte, hanem a tudománytörténet újraolvasását is maga után vonta. Ennek következtében a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve az angolszász területeken jelentős változásokon ment keresztül a művészettörténet, megjelent az új kritikai művészettörténet elmélete és gyakorlata.³⁹

A 1970-es évek végétől a humántudományok felől a művészettörténet felé érkező friss impulzusok, az új társadalom- és tudományelméletek megkérdőjelezték a művészettörténet kánonját. A tudománytörténet újragondolásával, a marxizmus, a pszichoanalízis, a feminista kritika újraértelmezésével a művészeti irányvonalak, a művészet és művészeti intézmények szerepe is átformálódott. Nemcsak a klasszikus, hanem a modern művészet fogalmát is átírva, az amerikai egyetemeken uralkodó versenyszellem nagyban hozzájárult a képzőművészeti diskurzus újbóli meghatározásához, a művészettörténetben való vezető szerep átvételéhez, egyúttal az új kritikai művészettörténet színrelépéséhez. Az új irányzatok, mint például a New Genre Public Art, a Socially Engaged Art, a Participatory Art, a politikai, a tudományos és társadalmi szerepvállalás aktív részeseivé váltak. Az új kritikai művészet célja innentől kezdve tehát már nem csak reprodukció és a reprezentáció. A kritikai teóriák és gyakorlatok egyik fő jellemzője a reflexivitás lett. Többek közt Susanne Lancy amerikai feminista képzőművész kezdeményezte a nyilvánosság bevonását a társadalmi és politikai kérdésekbe.⁴⁰ Lacy 1995-ben kiadott esszégyűjteményében megalkotta a New Gengre Public Art kifejezést, ezzel olyan

³⁹ Lásd Hornyik 2003.

⁴⁰ Lásd Lacy 1995. és Kester 2004.

művészi gyakorlatokra utalva, amik eltérnek nyilvános művészet hagyományaitól. Az alkotások megjelenési helyszíneinek megváltozásával a művészek a mű és a közönség közötti közvetlen kapcsolatra összpontosítanak, sürgető társadalmi-politikai kérdések előtérbe helyezésével.⁴¹ Lacy alkotói módszerei nagyon sokszínűek, többek közt a performansz művészet, a vizuális művészet és az installáció szerepel repertoárjában. Kötelességének tartja a politikai szerepvállalást, minden műve összekapcsolódik a társadalmi problémákkal, az azokra való reflektálással. Az új típusú public art előzményei az egyesült államokbeli polgárjogi mozgalmakig nyúlnak vissza, melyek a különböző kisebbségi csoportok egyenjogúságának kivívásáért folytak a 60-as évektől kezdve. A New Genre Public Art megjelenésével az alkotói folyamat új művészeti látásmódjával találkozunk, melyben a művész a befogadó aktív részvételére számítva a tér fogalmát kitágítja, aminek következtében nemcsak a fizikai síkon jelenik meg az alkotás, hanem egy mentális teret meghatározva egy adott közeg történeti és társadalmi eseményeinek gyűjteményévé, újrendezési közegévé válik. Az új típusú public art esetében a dialogikus stratégia használatával az alkotást maga a közönséggel való kapcsolat hozza létre. Bár az előzmények a polgárjogi mozgalmakig nyúlnak vissza, a politikai és társadalmi kérdésekben szerepet vállaló művészt az esztétikai érzékenysége különbözteti meg az aktivistáktól. Az „új típusú nyilvános művészet” Susanne Lacy meghatározása szerint „társadalmilag elkötelezett, interaktív művészet sokféle közönség számára, amely kapcsolódik az identitáspolitikához és a társadalmi aktivizmushoz”.⁴²

A művészettörténetnek mind a helye, mind a tárgya is megváltozott. A magas művészet és esztétika helyett a vizuális kultúra interdiszciplináris vizsgálata vált fontossá. Presiosi meglátása,⁴³ hogy a művészettörténet is olyan tudománnyá vált, amely Niccolo Machiavelli, Karl Marx, Lukacs György, Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Gramsci, Michel Foucault, Louis Althusser, Judith Butler, Jacques Ranciere és Giorgio Agamben nyomdokain nem kerülheti meg a hatalom és a hatalomgyakorlás alapvető és zsigeri perspektíváinak tanulmányozását. „Ebben a diffúz perspektívában válik igazán plasztikussá az is, hogy a művészeti produktum, a vizuális reprezentáció mindig és minden körülmények között politikai tett, legyen szó akár köztéri megbízásról, akár a műterem magányában festett képről, vagy akár egy személyes naplójegyzetről.”⁴⁴ Amennyiben egy mű politikai tettek minősül, nem

⁴¹ Lásd Lacey 1995. és Kester 2004.

⁴² Knight, Cher Krause 2008.

⁴³ Lásd Presiosi 2009.

⁴⁴ Hornyik 2013. p. 274.

értelmezhető a stiláris és formai szempontok alapján, sőt egyfajta állásfoglalást feltételez az aktuális hatalmi erőkkel szemben az apolitikus, egyetemes tudás mellett.

A kritikai művészet mindig a társadalom szövetébe ágyazva értelmezhető. Az új kritikai elméletek megjelenése a kisebbségi kultúrák megjelenésével és azok érvényesülésével köthető össze az 1960-as évektől kezdődően, melynek legfőbb mozgatórugója a feminizmus volt. A kritikai elméletek fogalma folyamatosan változott.⁴⁵ Az időben előre haladva a kritikai elméletek egyre személyesebbé váltak, mint a Gender Studies és a Queer Studies esetében, melyek önmaga képére formálták Foucault és Lacan emberképét. A hagyományos társadalomtudományok és a történettudomány részterületekre bomlásával új tudományterületek jelentek meg, mint például a Nationalism Studies vagy a Holocaust Studies. A társadalmi szerepek átalakulásával a humán tudományokon belüli hatalmi szerepek is átalakultak.

A nyelvi fordulat tágabb értelmezésének tapasztalata alapján megállapítható, hogy a művészettörténeti tények hasonlóak a megkonstruált irodalmi művekhez és tudományos eredményekhez,⁴⁶ melyek mindig valamilyen cselekmény, story formájában jelennek meg. Ahogy Foucault-n át felsejlik Nietzsche és Platón, úgy White-on át is láthatóvá válik Giambattista Vico és Arisztotelész.⁴⁷ A kritikai művészettörténet feladata tehát felfedni a rejtett összefüggéseket, felfedezni a rejtett mozgatórugókat és háttérinformációkat, lokalizálni az eseményeket, és kontextusba helyezni a narratívát. Ezt a fajta összetett tudást nevezhetjük kritikai elméletnek.

„Ezt a munkát az általunk képviselt tudományos paradigma (Kuhn), illetve az általunk megélt tudás felől egyaránt nevezhetjük kritikai elméletnek. Ugyanakkor a 'tudás', a 'nyelv' és a 'kultúra' elmélete és gyakorlata is afelé mutat, hogy a magyarországi kritikai elmélet miközben lokalizálódik, és jó esetben a hazai közegben is diskurzust generál, más lesz, mint a többi.”⁴⁸ Ahogy a kritikai elméletek a világ mélyebb megértésére irányulnak, úgy a magyarországi kritikai művészet és művészettörténet a lokális szituációkra, konstellációkra fókuszálva keresi a válaszokat a történelmi, a politikai, a szociológiai vagy akár pszichológiai irányultságú problémákra, problémafelvetésekre.

A magyarországi rendszerváltással párhuzamosan Kelet- és Közép-Európa politikai életében számos drámai átalakulás zajlott le. A nagyobb társadalmi szabadság mellett megnövekedett a szegénység és a munkanélküliség. Az elhagyatott katonai laktanyák, a

⁴⁵ Horkheimer Max 1976.

⁴⁶ Lásd Derrida 1991.

⁴⁷ Lásd White 1973.

⁴⁸ Hornyik 2013. p. 276.

lerobbant ipari területek, a környezetszennyezés, a nacionalista rasszizmus, az új értékekkel szembeni cinizmussal párosult. A művészeti élet újrastrukturálását követhettük nyomon majdnem minden posztkommunista országban. A monopolhelyzetben lévő kulturális minisztériumok felbomlottak, az underground művészet megszűnni látszott. Új művészeti centrumokat, új művészeti magazinokat, magángalériákat és művészeti vásárokat hoztak létre. Az állami propaganda megszűnésével, a tömegkultúra elburjánzott, az internet erőteljes hatása a kulturális élet „nyugatiasodása” felé vezetett. Az új szabadsággal és a változás lehetőségével szembesülve sok művész a totalitárius múlt és ikonjainak dekonstrukciójával kezdett foglalkozni. A kezdeti lelkesedés elmúltával a káosz és zavarodottság időszakában művészek új generációja tűnt fel, akik már nem vállaltak felelősséget a múltért, és nem voltak alávetve a kommunista ideológiának.

Amíg az angolszász területeken a kritikai művészettörténet szoros kapcsolatot ápolt a kritikai művészeti közeggel és a releváns közbeszédrel, szimbiózisban egymásra reflektálva fejlődhetett a kritikai diskurzus, addig Magyarországon a diskurzus is csak szórványosan létezik a teóriák és azok lokális adaptálása kapcsán. A kritikai műveket készítő magyar művészek a helyi kulturális és művészeti körülmények közé igyekeznek beemelni a számos szűrőn hozzájuk jutó, például a fordításból fakadó különböző értelmezhetőségi lehetőségeken átesett kritikai elméleteket, reflektálva és használva azokat, hogy képesek legyenek globálisan is bekapcsolódni az új művészettörténet párbeszédébe, hallhatóvá és a nemzetközi trendeknek megfelelően értelmezhetővé, érthetővé válni.

5. A kommunista diktatúra propaganda szobrainak sorsa a rendszerváltás utáni időszakban

5.1. St. Auby Tamás – Lőrinczy Júlia: A Szabadság Lelkének Szobra Projekt

Előzmények, emlékmű revíziók

A Kisfaludi Stróbl Zsigmond által készített és a Gellért-hegyet megkoronázó *Felszabadulási emlékmű* a kommunista időszakban az ország első számú köztéri szobra, egyúttal Budapest jelképe is volt. „A hazai és nemzetközi emlékezetben minden bizonnyal ez a motívum futotta be a legnagyobb karriert.”⁴⁹ A több szobrot is magába foglaló művet eredendően a német csapatokat Budapestről kiverő szovjet hadsereg haditettének emlékére emelték. Felállítását a Budapesti Nemzeti Bizottság kezdeményezte 1945 januárjában, azok után, hogy Budapest ostroma véget ért. Kisfaludit személyesen, a Szövetséges Ellenőrző Bizottság elnöke, a szovjet Vorosilov marsall bízta meg a feladattal, majd a rohamtempóban felépített emlékmű költségeit végül a magyar államnak kellett kifizetnie.⁵⁰

Az eredeti művön a pálmaágat tartó főalak előtt egy hat méter magas, bronzból készült, zászlós, géppisztolyos szovjet katona állt, bal oldalán fáklyás, jobbán sárkányölő bronz alakok – a haladó eszme és az őserő eltipró erejének allegorikus figurái –, mögötte egy három méter magas, kőből készült katona került elhelyezésre.⁵¹ Az oszlop oldalaira a szovjet–magyar találkozást és a közös építőmunkát ábrázoló reliefek lettek elhelyezve. A szobor talapzatán az alábbi szöveg volt olvasható: „A felszabadító szovjet hősök emlékére a hálás magyar nép”. Az emlékművet Magyarország megszállásának második évfordulóján, 1947. április 5-én avattak fel.⁵²

A mű első eszmei és fizikai megrendülése az 1956-os forradalom során, október 28–29-e körül történt. Felkelők egy csoportja a Sztálin-szoborhoz hasonlóan a *Szabadság-szobrot* mint a szovjet diktatúra jelképét is le akarta dönteni.⁵³

⁴⁹ Pótó 2003. p. 126.

⁵⁰ Lásd uo. p. 130. és Boros 2000.

⁵¹ Utóbbit az 1956-os forradalom folyamán ledöntötték és elpusztult, majd később újra kifaragták.

⁵² Pótó 2003. p. 137.

⁵³ Lásd Boros 2004.

A szovjet katona mellékalakjának elmozdítása egy hurok segítségével sikerült is, majd megpróbálták a nőalakot is kimozdítani stabil helyzetéből. A Sztálin-szobornál bevált módszer szerint előbb a lábánál hegesztőpisztolyokkal szerették volna meggyengíteni, ezért néhányan szerszámokat keresni indultak. A szobornál és a Duna-parton fokozatosan tömeg verődött össze. Ezalatt műegyetemisták elvitték a hírt a Műegyetemen tartózkodó forradalmi katonai egység vezetőjének. Marián István alezredes hangszórós dzsipen néhány katonát küldött a helyszínre, akiknek sikerült lebeszélniük a szobordöntésről az embereket, majd a tömeg szétoszlott.

A Kádár-rendszerben a szobor egyre inkább emblemikus alkotássá vált. 1980-ban például az emlékmű makettje bekerült azok közé a jelképes tárgyak közé, amelyeket az első magyar űrhajós magával vitt a világűrbe. A szimbólum adoptálása révén az emlékmű az ajándéktárgyak szintjén is megjelent. Az idő múlásával a szobor emblémává vált: szobrászi esetlegességeitől és eredeti jelentésétől elvonatkoztatott fogalomként rögzült a köztudatban.

A szocialista diktatúra rendszerének bukása után az önkényuralom jelképeit igyekeztek eltávolítani a magyarországi közterekről. A *Felszabadulási emlékmű*vel kapcsolatban nehéz helyzetbe kerültek a döntéshozók. „Egyrészt ugyanis valóban tarthatatlanná vált az emlékmű hivatalos üzenete: a felszabadító szovjet hős, feje felett a dicsőség pálmájával, másrészt viszont a génusz a külföldiek szemében ténylegesen Budapest könnyen azonosítható emblémájává vált a négy évtized alatt.”⁵⁴ A politika végül az eredeti jelentés megszüntetésével történő megőrzés mellett döntött.

„A köztéri emlékművek átalakítása a politikai rendszerváltozások kísérőjelensége: minden új hatalom a köztéri jelképeken keresztül is igyekszik meghatározni és átértelmezni a múlthoz való viszonyát. Az átalakítás csak egy lehetőség az eszköztárból: a köztéri szimbolika átformálása a szobrok megsemmisítésétől, pusztulni hagyásától raktárba, szoborparkba száműzésen át az előző rendszer által politikai okok miatt eltávolított emlékművek visszahelyezéséig terjed. A jelenségnek tehát alapvetően történeti-politikai és nem művészeti oka van, de mivel képzőművészeti alkotásokról van szó, a helyzetükben történt változások nemcsak társadalomtörténeti, hanem művészettörténeti (komplexen: kulturális antropológiai) szempontból is érdekesek.”⁵⁵ A diktatúra bukását követően „a jelenség kezdőpontja az 1956-os mártírok 1989-es újratemetéséhez köthető. Ez az esztétikailag és érzelmileg megragadható történelmi esemény volt a rendszerváltozás szimbolikus pillanata, amely a szocialista rendszer köztéri szimbólumainak legitimitása szempontjából mintegy határpontot képez”.⁵⁶

A *Felszabadulás emlékmű* újragondolásakor a legfontosabb kérdés mégiscsak az volt, hogy mi történjen magával a főalakkal? A szobor sorsával kapcsolatban két álláspont létezett, az egyik a szobor lebontását követelte, a másik pedig – arra hivatkozva, hogy Budapest emblémájává vált – megtartását preferálta. Erre a dilemmára a választ végül az emigrációból éppen hazatelepült képzőművész, St. Auby Tamás *A szabadság lelkének szobra* projekttel adta meg. (A terv Lőrinczy „Lorrensy” Júlia alapötletéből kiindulva születhetett meg.)⁵⁷

⁵⁴ Pótó 2003. p. 139.

⁵⁵ <https://www.epa.oszk.hu/00000/00003/00025/boros.html>

⁵⁶ <https://www.epa.oszk.hu/00000/00003/00025/boros.html>

⁵⁷ St. Auby Tamás 1966-ban a fluxus, a happening és environment magyarországi kezdeményezője volt. 1968-ban megalapította a Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Unióját (Paralel-Kurzus/Tanpálya I. fedőnéven). 1969-

St. Auby a következőket írta a projekt műleírásában, 1991-ben „[a]mikor változtatásra van szükség, két hibát kell elkerülni. Az egyik a túlzott sietség és könyörtelenség, ami pusztuláshoz vezet (a szobor lebontása), a másik a túlzott tétovázás és konzervativizmus, ami szintén veszélyes. [...] Annak, amit az emlékművel kapcsolatban teszünk, meg kell felelnie egy magasabb igazságnak és nem szabad egy önkényes és kicsinyes motívumból fakadnia. Véleményünk az, hogy a szobrot nem kell lebontani, és nem kell megtartani, vagy ami ugyanaz: el kell tüntetni, és ugyanakkor meg kell tartani.”⁵⁸

Lőrinczy először a „szellem” kifejezést használta, de St. Auby ezt „lélekre” változtatta. A lélek a test és a szellem között létező valami, ami kivetül, és átváltozik szellemmé – „vagy valami ilyesmi” – válaszolta egyik riportjában St. Auby, majd hozzátette: „szokatlanabb a lélek szót használni, ezért azt gondoltam, hogy ez hangsúlyosabbá teszi”.⁵⁹

A gellérthegy *Szabadság-szobor* főalakját, a 14 méter magas, pálmaágot tartó női figurát fehér lepelbe burkolhatta néhány napra St. Auby. A hatalmas szellemalak két fekete „szeme” a szélben mozogva talányosan változó tekintettel révedt Budapestre, egyszerre libbentette el a semmibe a 45 évvel korábban felállított emlékmű vastagon leülepedett, fájdalomból és hazugságokból rétegzett, nyomasztó tartalmait, és vetítette előre a remélt szabadság bizonytalan és elmosódó körvonalait. Az arctalan, de játékos alak, „Lélek” körvonalazhatatlansága a befogadóban gomolygó szabadságtartalmak elmosódottságára irányította a figyelmet.

„Mikor a kommunista korszak emlékműveinek az elmozdítása volt terítéken, ez volt az egyetlen olyan kezdeményezés, amely nem egy ilyen köztéri alkotás helyének, hanem a spirituális tartalmának megváltoztatásával foglalkozott.”⁶⁰ St. Auby és Lőrinczy terve mielőtt megvalósulhatott 1992 júniusában, a Budapesti Búcsún – Boros Géza *Emlék/Mű* című könyvében a „Gellért-hegy fantomja” című fejezetében megemlíti, hogy a sajtóban a félreértések elkerülése végett előre hírül adták, hogy a szovjet csapatok kivonulásának ünnepén megvalósuló projekt nem politikai, hanem művészeti akció.

Ez a projekt nem váltott ki osztatlan lelkesedést abban az időben. Különböző ötletek és elképzelések bukkantak fel a Gellért-hegy újragondolásával és díszítésével kapcsolatban. A

ben csatlakozott az Iparterv-csoporthoz. 1974-ben a szamizdatmozgalomban való részvétele miatt izgatás vádjával letartóztatták, majd kiutasították az országból. 1975–1991 között Genfben élt. 1976–1980 között a Szeizmozófia Szabadegyetem hallgatója volt. 1977-ben megalapította a Kelet-Európai Szabadegyetemet Nyugat-Európai Munkanélkülieknek (asztronómiai, rock&roll és sztrájk tanszék). 1978–1980 között Genfben a Vizuális Művészeti Főiskola hallgatója volt. 1989–1990 között pontosan egy évig tartó Föld körüli utat tett. 1991-ben visszatért Magyarországra. 1991-től a Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszékén adott elő (Anatómiai halhatatlanság).

⁵⁸ <http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

⁵⁹ <http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

⁶⁰ <http://www.ligetgaleria.c3.hu/tbbfotoblog/bud0611/006.html>

kezdeti dühös indulatoktól vezérelt azonnali elbontásától a szobor megmentéséig, a plasztikával kapcsolatos felvetések széles skálán mozogtak. A „felszabadító szovjet hősök emlékére a hálás magyar nép” felirat érthető módon vállalhatatlanná vált, ráadásul újjászületett a városi legenda is, miszerint Kisfaludi Stróbl munkája eredetileg Horthy Istvánnak állított volna emléket.

Végül csak az — eredeti meghatározása szerint felszabadulási — emlékmű talapzata előtt álló hatalmas, zászlót tartó szovjet katonát szállították el a nagytérenyi szoborparkba, a zsarnokölő és a fáklyavivő eredeti helyén maradt. Az akciót követően befejeződött az emlékmű hivatalos átalakítása: 1993-ban a domborműveket befalazták, a feliratokat és a cirill betűs neveket levésték. A negatív tartalmától megszabadított emlékmű talapzatán ma a következő értelmező felirat olvasható: „Mindazok emlékére, akik életüket áldozták Magyarország függetlenségéért, szabadságáért és boldogulásáért”.⁶¹

A *szabadság lelkének szobra* négy napig állhatott fenn, ennyi időre szólt a kerületi és fővárosi engedély. A város egész összképét átalakító, az egyrétegű valóságból tartósan kimozdító projekt összköltsége alig kétszázezer forint volt — hangsúlyozza St. Auby jogos büszkeséggel. „Még vissza is adtam belőle valamit az önkormányzatnak.” Gesztusa a maga látványos és erőteljes elvontságával, amelyben ráadásul ott lebegett egyfajta lázas bizonytalanság, a jövő feletti aggodalom is, még az emlékmű körüli huzavona elcsitításához is hozzájárulhatott. A *Szabadság-szobor* szellemiségének és üzenetének átírása után egy évvel egy feliratot helyeztek el a talapzaton, ami a mai napig olvasható, egyúttal tiszteleg azok előtt, akik valaha is életüket adták „Magyarország függetlenségéért, szabadságáért és boldogulásáért”.⁶²

Boros Géza így írt az eseményről: „A művész – mintegy a rendszerváltozás ikonográfiai betetőződéseként – egy különös átalakítást, transzmutációt hajtott végre a művön, sajátos – egyszerre blaszfémikus és elgondolkodtató, tréfás és megdöbbentő – megoldást adva (ha csak pár napra is) a szobordöntés, a szoboreltüntetés és a szobormegtartás dilemmájára. A fehér lepelbe burkolt szobor szellemként tűnt fel a horizonton, a kommunizmusnak a város fölött egyszer s mindenkorra ellebbenő kísértetét jelenítve meg a vasfüggöny leomlásának ünnepén, egy új korszak hajnalán, Kelet és Nyugat határán”.⁶³

Az attribútumaitól megfosztott *Felszabadulás emlékmű* az eredeti jelentését elveszítve ma „általános” szabadság szoborként funkcionál tovább. Ehhez azonban elengedhetetlen volt

⁶¹ felirat a szobor talapzatán

⁶² <http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

⁶³ <http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

St. Auby radikális művészi gesztusa, amely képes volt a szobrot felszabadítani a politikai kultusz nyomása alól.

„*A szabadság lelkének szobra projekt* létrejöttét a rendszerváltozás utáni egyik legfontosabb hazai köztéri művészeti projektnek tartom. St. Auby akciója egyrészt tökéletesen megragadta a hely szellemét és a soha vissza nem térő történelmi pillanatot, másrészt nem csupán egy lokális történelmi-politikai szituációra, hanem a kelet-európai történelmi átalakulásra is reflektált, sőt ezen túlmutatóan alapvető művészeti-antropológiai kérdéseket – a szabadság és a szellem ábrázolása körüli problémákat – is felvetett. A mű utóélete egyértelműen pozitív.”⁶⁴



14. ábra: St. Auby Tamás: *A szabadság lelkének szobra projekt*, 1990

5.2. Köztéri szoborátalakítási akciók a szocialista diktatúra nyomainak eltüntetésére

A '89-es rendszerváltás körüli időszakban számos, a St. Auby féle megvalósítással párhuzamos szobor átértelmezési és átalakítási akció is megvalósult Magyarországon közterein. A happeningszerű megmozdulások célja gyakran a hivatalos eltávolítás siettetése, kiprovokálása

⁶⁴ <http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

volt. Az egyik eset *A szabadság lelke projekt* előhírnökeként, 1991. október 23-án történt Varga Imre *Kun Béla- emlékművével* kapcsolatban, amely 1986–1992 között a Vérmezőn állt.



15. ábra: Varga Imre: *Kun Béla- emlékmű*, 1986

1991 őszén – Kun Béla zsidó származására utalva – ismeretlenek Dávid-csillagot festettek az emlékmű hátoldalára. Az emlékfeliratos gránitlapon pedig „Vörös gyilkosok!” sprayfelirat jelent meg. 1991. október 23-án a Magyar Demokrata Fórum I. és XII. kerületi szervezete, Velekei József szobrászművész szervezésében, sötétkék lepelbe csomagolta be az emlékművet. A puskaszuronyokra fehér védőhuzatot, Kun Bélára fehér szellemruhát és csörgősipkát húztak. Az eseményről fotót közölt csaknem minden fontosabb újság. A Népszabadság képaláírása: „becsomagolták »mint méltatlan látványt«”. Az Új Magyarország kommentárja: „Kísértet járta be Európát... és most ilyen kísértetiesen fejeződik be a múlt.” A Magyar Fórum Kosztolányit idézte, hozzátéve: „Kun Béla – ezúttal csörgősipkában – másodszor is repül a budai Vérmezőről. A soha viszont nem látásra!”⁶⁵ A mű végül az eredeti felállítástól eltérő módon, talapzat nélkül lett a Memento Parkba elhelyezve. A megváltozott statikai rendnek köszönhetően a szobor kezdett megállíthatatlanul szétesni, tönkremenni,

⁶⁵ <https://www.epa.oszk.hu/00000/00003/00025/boros.html>

melynek következtében a mű nemcsak szellemi, hanem fizikális megsemmisülésének is szemtanúi lehetünk jelen pillanatban is.⁶⁶

Egy másik történet a városligeti *Tanácsköztársaság emlékmű* spontán átalakításának speciális esetét szemlélteti, amikor a lebontott emlékmű maradványa új emlékművi funkciót kapott. Kiss István bronzszobrát 1992-ben szintén a budatétényi szoborparkba helyezték át, helyén maradt azonban a szobor spirálisan emelkedő alépítménye, amelynek csúcsára, a szobortalapzat betoncsonkjára Keglevich István katolikus pap vezetésével, egy hatalmas vaskeresztet állítottak. A kereszt mellett magasodó, csillagsúcsdíszzeitől megfosztott zászlótartó oszlopokra nagyméretű fehér tábla került, a következő, messziről is jól látható felirattal: „Itt állt a Regnum Marianum templom. Rákosi Mátyás 1951-ben leromboltatta.”⁶⁷ A kereszt előtt – mint egy virtuális templomban – minden év szeptember 12-én, a lerombolás emléknapiján hálaadó szentmisét mutat be a kommunista börtönöket is megjárt Keglevich atya.

5.3. Átértelmezési kísérletek a rendszerváltás után

A problémássá vált emlékművek megrendült köztéri legitimációja kapcsán létrejött spontán emlékmű-átalakításokban az egyéni vagy csoportvélemény nyilvánul meg radikális és illegális formában, a hivatalos átalakítás ellenben a többség véleményét próbálja kifejezni. Ilyen esetekben az eljáró szerv mindig igyekszik hangsúlyozni, hogy „társadalmi kezdeményezésre” cselekszik. A köztéri szobrok aktualizálását finansziális szempontok is vezérlik, lényegesen kevesebb pénzbe kerül egy meglévő produktumot átalakítani, mint egy szobrot elbontani és helyére újat állítani.

Míg az aktus radikalizmusa, tehát a szobor mint kultusztárgy szimbolikus és fizikai megsemmisítése fontos a szobordöntések esetében, az emlékmű-átalakítás hivatalos formája ellenben a lehető legkisebb beavatkozással kívánja elérni a változást. A motiváció sohasem esztétikai eredetű, az átalakítás célja a mű politikai jelentésének a megváltoztatására és a nyilvános tér demonstratív uralására irányul. Akármennyire is a szoborrombolás kulturált elkerülési módjának tűnik a hivatalos emlékmű-átalakítás, tulajdonképpen egyfajta nyilvános történelemhamisítás történik, az emlékmű történetének, eredeti funkciójának erőszakos megváltoztatásán keresztül a társadalmi tudat manipulálásával és az utókor félretájékoztatásával.

⁶⁶ <https://www.epa.oszk.hu/00000/00003/00025/boros.html>

⁶⁷ A templomot 1919 után, a bolsevizmustól való megszabadulás emlékére építették.

A jelentéskioltás, idézőjelbe vétel másik – passzív – módját fogalmazta meg Wehner Tibor 1990-ben egy debreceni emlékmű-konferencián: „A kemény, gyilkos hazugságok helyett hirtelen kedvesen hazudozóvá váltak ezek a szobrok. Kompromisszumos megoldásra lenne tehát szükség: a központokban álló, a hatalmas, valóban környezetidegen művek szakszerű el-, illetve áthelyezése mellett a legtöbb művet a helyén kellene hagyni; lepje be őket a por, nője be a gaz, elhagyatottan, eredeti funkciójukat elveszítve, de eredeti helyükön őrizték meg történetét, emlékét egy hazug, művészetpótlékokat gyártó korszaknak”.⁶⁸

Magyarország-szerte számos felszabadulási emlékművet alakítottak át, mint például a pestszentlőrinci Kossuth téren 1970-ben felállított Búza Barna nagyalakú, pirogránit domborművét, amelyen egy kendőt lobogtató nőalak látható röpködő galambok között. Az átalakításhoz mindössze a talapzatra applikált 1945-ös, fémből készült évszámot kellett kicserélni „PAX” feliratra, és a közhelyszerű, galambot röptető szimbolika alkalmassá is tette a jelentésmódosításra.



16. ábra: Búza Barna: *Felszabadulási emlékmű*, 1970; *PAX emlékmű*, 2018

Kispesten és Budafokon a szovjet hősi emlékműből szintén békeszobor lett. A kisésti Városház (Lenin) téren Tar István 1960-as, galambos, robusztus asszonyfigurájának, a budafoki

⁶⁸ Wehner 1990. p. 110.

Városház (Varga Jenő) téren Ungvári Lajos 1962-ben készített kecses nőalakjának a talapzatáról tüntették el a magyar és cirill betűs feliratokat, utóbbi helyen magát az architektúrát is elbontva.

A Ferihegyi úti Felszabadulási emlékparkban Laborcz Ferenc 1970-ben készült, stilizált galambokból felfűzött, geometrizáló kompozíciójánál a csillagot és a feliratokat távolították el, és a lecsiszolt oszlopra egy, a második világháború elesettjeire emlékező feliratot véstek. Pestszentimrén a Címer utcai parkban Martsa István 1976-ban felállított békegalambos emlékkövén csak az ötágú csillagot faragták le, majd az 1945-ös évszám elé 1939-eset is felvésték, és máris kész volt a második világháborús emlékmű.

Ezeknek az alkotásoknak az átlényegülését a társadalmi emlékezetben még sokáig gátolja a korábbi rendeltetés terhes öröksége, hiszen a kívánt jelentésváltoztatást nem lényegi – vagyis nem materiális és esztétikai – változtatással szeretnék elérni.

5.4. Átalakítások

1989 előtt senki sem gondolta volna, hogy a proletárdiktatúra kommunikációs emlékműve egyszer még kapitalista reklámhordozóvá válik, és a rendszerváltozás idején sem gondoltuk volna, hogy egy ledöntött politikai emlékmű egyszer még díszítőszoborként újra hasznosítható lesz. 1999-ben ez történt ifj. Szabó István alkotásával, amely 1975-től 1992-ig – míg le nem döntötték – Csillaghegy szovjet hősi emlékműveként funkcionált. A Fővárosi Közgyűlés határozata alapján lebontásra ítélt szobor eredetileg a Szoborparkba került volna. A kitelepítés jogosságát többen vitatták, hiszen a mű „átlényegítése” egyszerű átalakítással, az ötágú csillag és a feliratok eltávolításával is megoldható lett volna. A mielőbbi eltávolítás hívei azonban 1992 júliusában ledöntötték a szobrot. Bátonyterenye önkormányzata régóta szerette volna, hogy a helyi Lenin-szobor megüresedett talapzatára új műalkotás kerüljön, ezért megkeresték ifj. Szabó István szobrászművészt, aki felajánlotta, hogy jutányosan elkészíti ledöntött budapesti munkájának a rekonstrukcióját. A felújított kompozíció – nőalak, a feje fölé nyújtott kezében egy (csillag nélküli) leveles ággal – lényegében azonos a csillaghegyivel. A mű új címe: *Flóra*.

A megszállók dicsőségére emelt győzelmi emlékműből így lett a virágok és a tavasz istennőjének szobra.⁶⁹

⁶⁹ Boros 1999. p.16
<https://epa.oszk.hu/00000/00016/00140/081015.htm>



17. ábra: ifj. Szabó István: *Szovjet hősi emlékmű*, 1975; *Flóra*, 1999

Számos példával találkozhatunk a 89-es rendszerváltás utáni átalakításokkal kapcsolatban. Például Kerényi Jenő *Hárfás nő* egészalakos alumínium szobra esetében, amely a budapesti EMKE Étterem belső terében kapott egykor helyet, most eredeti környezetéből kiragadva egy kaliforniai milliomos kerti díszévé vált 2005-ben.

Vagy a Varga Imre által készített és Kaposváron 1985-ben felállított Lenin-emlékmű mellékalakjai az alkotó beleegyezésével váltak egy szobrokból álló bábjáték főszereplőivé. A lebontott szoborelemeket Siófok városa millenniumi új jelentéstartalommal parkjában *Mártíremlékmű* címen állította fel.⁷⁰

Wehner Tibor *Értékek és kordokumentumok – avagy hogyan tüntessünk el egy szobrot?* című írásában arra int, hogy éljünk a gyanúperrel a magyarországi tavasz- és szabadság-emlékművekkel, Niké-szobrokkal való találkozásaink alkalmával.⁷¹

⁷⁰ <https://epa.oszk.hu/00000/00016/00140/081015.htm>

⁷¹ <https://epa.oszk.hu/00000/00016/00140/081015.htm>

6. A mű identitásának változásai, a kisajátítás gesztusa

Akár Duchamp bajuszos Mona Lisájára vagy a kubista kollázsok újságkivágására gondolunk nagy múltra tekint vissza a modern és a kortárs művészetben egyaránt a kisajátítás aktusa, ami a XX. század második felében jelentős művészeti stratégiává vált. Míg a másolásnál, a hamisításnál az eredetiség illúziójának elérése az elsődleges cél, annak elhitése, hogy amit lát az egyén, valódi, ezzel szemben a kisajátítás azon múlik, hogy a néző képes-e felismerni a mű eredeti forrását és annak konnotációját.

Az Appropriation Art fogalmát az egyesült államokbeli elméletirők kezdték el először használni a művészetelmélet és a tudomány új kategóriájaként. Az appropriáció az 1980-as években művészettörténészek által meghatározott alkotói aspektus és magatartás. A legjobb példa erre Cindy Sherman, aki különböző, gyakran női karakterek bőrébe bújva alkot társadalomkritikát, vagy Sherrie Levine, aki saját munkájaként más műalkotásokat reprodukált, mint például Claude Monet és Kasimir Malevich festményeit. Illetve a Neo-Geo csoport tagjai, közülük kiemelném Jeff Koonst, aki radikálisan megkérdőjelezi az eredetiség fogalmának újkori presztízsét. Az Arthur C. Danto, Rosalind Krauss vagy Craig Owens által használt kifejezés, az appropriation Art egyikévé vált a modern–posztmodern átmenet leírását és értelmezését szolgáló diskurzus legfontosabb kategóriáinak. A kisajátító művészekre nagy hatást gyakorolt Walter Benjamin német filozófus 1934-es esszéje, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*,⁷² illetve Rosalind Krauss amerikai kritikustól az 1985-ben megjelent *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist* című írás, amely szintén jelentősen befolyásolta a kisajátítással kapcsolatos művészetszemléleti látásmódot.⁷³ A reprodukálás, újragondolás vagy módosítás által az átvett eredeti mű csak jelként, az eredeti alkotás üzenetének megidézésére szolgál. A kisajátítás gesztusa az eredetiség és a szerző és mű viszonyának hagyományos, modern értelmezését nem tartja relevánsnak, kritikusan tekint az eredeti műtárgy autonómiájára, zárójelbe teszi az eredeti művet, dekonstruálja azt. A kisajátításnak nem az a szándéka, hogy a műalkotás az eredeti művel azonosnak tüntesse fel magát, hanem hogy új jelentést vagy jelentéskészletet teremtsen, így egyúttal a hamisítás mechanizmusától is elhatárolódik.

⁷² Lásd Walter 1969.

⁷³ Lásd Krauss 1986.

6.1. A szobor mint reprezentációs medium – a szobor identitása

A reprezentáció szobrászi aspektusainak vizsgálatával és újra gondolásával véleményem szerint a Kis Varsó alkotó páros az ezredforduló után a magyar képzőművészeti közegben előre mutató, fontos meglátásaik miatt megkerülhetetlenné váltak.

6.1.1. *Kis Varsó művészeti tevékenysége, munkamódszere és a magyar művészeti közegben történő kontextualizálása*

A Kis Varsó művészpáros mindkét tagja festőművészként végzett,⁷⁴ ennek ellenére tudatosan fordultak a kortárs irányzatoknak nem éppen legalkalmasabb és legkorszerűbb kifejezési módjának tűnő klasszikus szobrászati megoldások felé. Nevüket az 1996-os Lengyel Intézetben megrendezett kiállításon bemutatott és újraépített Varsó városának kisméretű metaforikus makettjének megalkotása után vették fel, mivel ekkor párhuzamot fedeztek fel Varsó újjáépítésének története és alkotói gondolkodásmódjuk között. Törekvéseik a kilencvenes években körvonalazódtak, ami a szocialista diktatúra utáni átrendeződés időszakát jelentette Magyarországon. Tanulmányaik idején – ami szintén a rendszerváltás utáni időszakra esett (1990–1997) –, a megváltozott hazai körülményekre való reflektivitásuknak a képtelenségével szembesülve olyan művészeti megnyilvánulásokat kerestek, amivel képesek voltak saját passzív helyzetükből kimozdulni.

A Magyarországon megjelent konceptualista művészet mindkét megjelenési formájától távol tartották magukat. A gondolat tisztaságát hangsúlyozó és esztétikai finomkodásokkal dolgozó első generációs konceptuális művészekről ugyanúgy elhatárolódtak, mint az érzéki konceptualisták alkotói aspektusától. Elődeiktől és kortársaiktól eltérően olyan alkotói módszert választottak maguknak, ahol a tradicionális szobrászat eszköztárát használják médiumként, mivel a tárgyak fizikai valósága kapaszkodót jelentett számukra a digitális és virtuális képalkotási tendenciák között.

Ahogy András Edit írja *Kulturális átöltözés* című könyvében: „Továbbá a gondolkodási folyamat számukra nem merült ki a tárgyban, hanem annak kontextusát, komplex társadalmi, pszichológiai beágyazottságát célozták, beleértve a benne testet öltő, nyilvánvaló vagy elfedett hatalmi viszonyokat is. Az új képkészítési technikák helyett a klasszikus médiumok újrakontextualizálása, újraértékelése foglalkoztatta őket. Saját szavaikkal élve 'az a finom

⁷⁴ Mauer Dóra és Károlyi Zsigmond tanítványaként

operáció’, aminek során különböző beavatkozásokkal (megváltoztatás, áthelyezés) tesztelhetik a kontextus rugalmasságát és behatároltságát”.⁷⁵

Tudatosan határolódtak el a „galériás művészettől” – mivel nem akartak részt venni a luxus fogyasztási tárgyak gyártásában – és az elitista művészeti közegetől is. Ezzel párhuzamosan elsők voltak azon szándékos határátlépők között, akik a végzettségükkel szinkronban lévő médiumokon túl kívánták közölni a gondolataikat. „Referenciapontjaik közé tartozott a köztér, az emlékművek és a kollektív identitások közötti feszültség, valamint a művek befogadásának rekontextualizálódása. Alapstratégiájuknak megfelelően az ’eltávolítás’ fogalmát állítják a középpontba, nemcsak a tárgyakét, de a hozzájuk kötődő személyes olvasatokét is.”⁷⁶ Az általuk felhasznált plasztikai elemek közül igyekeztek a közérthetőség és a popularitás jegyeit is magukon viselő műveket választani, ezért a köztéri szobrászat általánosan elfogadott jelrendszereivel, vagy a művészettörténet „közhelyei” közé sorolható alkotásokkal operálni. Fontosnak tartották a kollektív identitás, az emlékművek és a köztér közötti kapcsolatok bemutatását, az eltávolítás fogalmát, az eltávolításhoz kapcsolható diskurzusok rendszerét, valamint a művek rekontextualizálását és befogadását.

Amíg a rendszerváltás után a magyarországi művészeti közeg igyekezett a nyugattal kapcsolatba kerülni, bekapcsolódni a nyugati tendenciákba, addig Kis Varsó a volt szocialista országokhoz, a hasonló történelmi múlt feldolgozásával küzdő közegekhez érezték közel magukat. Mivel a hazai trendekkel való szembefordulásuk hozzátartozott a saját identitásuk meghatározásához, tevékenységük, megjelenésük folyamatosan felkorbácsolta az indulatokat, botrányok sorát indította el hazai és nemzetközi vonatkozásban is.

Dolgozatomnak ebben a fejezetében a kutatásom szempontjából fontosnak tartott műveken keresztül mutatom be, hogy Kis Varsó milyen módszeres módon használt projektjeiben, hogyan építette fel és milyen sémákat alkalmazott egy-egy alkotás megvalósításakor, milyen logika mentén születhettek meg művei a különböző identitásfogalmak tükrében.

6.1.2. *Nefertiti teste, Velence, 2003*

Kis Varsó az első nemzetközi szintén is megjelenő határátlépését a *Nefertiti teste* projekt keretein belül tette meg, ahol elképzelésük szerint Nefertiti híres büsztjét az alkotópáros egy saját maguk által készített testtel szerették volna kiegészíteni, úgy, hogy a szobrot kölesönvéve

⁷⁵ András 2009. p. 233.

⁷⁶ Fowkes 2005. p. 35.

az Agyptisches Museum und Papyrussammlungtól az életnagyságú testtel együtt állítják ki a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában.

A pályázat útján elnyert lehetőséget megkapva 2003-ban az 50. Velencei Képzőművészeti Biennálén a Magyar Pavilonban kiállító Kis Varsó tehát az Amarna korból ismert Nefretiti uralkodónő ikonikus büsztjét választotta projektje fő motívumának. A kiállítóterben az eredeti mű nélkül – elképzelésüktől eltérően – csak a testpótlék, a portré nélküli test és a műhöz kapcsolódó dokumentáció volt látható. A művészek eredeti terve szerint az ókori portré együtt szerepelt volna az általuk mintázott egészalakos testtel, tulajdonképpen egységet képezve, és új értelmet, értelmezési lehetőséget adva Nefretiti uralkodónő büsztjének. A mű teljesen újraértelmezett téri objektumként létezett volna, mind fizikai, mind immateriális szinten is, megnyitva a művészettörténeti korok közti átjárhatóságot, egyúttal utalva az egyetemes művészet folytonosságára.

Nefretiti szobra eredetileg Berlinben az Agyptisches Museum und Papyrussammlungban található, ami a XX. században került Egyiptomból a múzeum tulajdonába. Az alkotás Thomesz szobrász műhelyéből származik. A büsztön jól látható az Aton-vallás új ábrázolási formarendje, ahol a vizuális ábrázolás egy új szemléletváltást hordoz magában: a legnagyobb felületek törvénye eltűnik és egy új kor szépségideálját, plasztikai nyelvezetét határozta meg. Annak ellenére, hogy az egyiptomi művészet egyben a halál művészete is,⁷⁷ ez az alkotás csak a szépségről szól, a nőiségben való gyönyörködésről.

Kis Varsó projektjükben Nefretiti testének ábrázolására a szobrászat klasszikus anyagának minősülő viaszban megmintázott bronzot választották. „A plasztika mint idejétmúlt, népszerűtlen vállalkozás olyan szakterületet jelképezett, amely kiállítási szerepeltetése és elismertetése igen bizonytalan kimenetelű volt mondjuk az installációval, a fotóval vagy a computer-printtel szemben. Gálik András és Havas Bálint azonban éppen ezért fordult e terület irányába, mert számukra leginkább ez jelképezte a művészet azon ágát, amely tartalmában és mondanivalójában képes a műtárgynak a megfoghatóságáról, a szellemi és fizikai körbejárhatóságról, valamint a kifejezés egyértelműségéről hagyományosan kialakult képét közvetíteni.”⁷⁸

A *Nefretiti teste* címet viselő alkotás tudatosan használja a közérthetőséget, és az egyetemes szinten megjelenő populáris képzettársításokat. A portré kiválasztásánál fontos szempont volt számukra az, hogy az eredeti mű nagy hatással volt az európai szépségideálra – annak ellenére, hogy a szobor más kultúrában született –, ezen kívül kulturális közkincként

⁷⁷ Kákosy 1993. p. 286.

⁷⁸ Petrányi 2003. p. 3.

felülmúlja a hagyományos értelemben vett közkedvelt műalkotás fogalmát, és ismertsége révén mindenkinben képzettársításokat indíthat el. A hipotézisük az volt, hogy a szobrot közismertsége teszi alkalmassá arra, hogy egy újraértelmezés során kortárs művészeti alkotássá válhasson. Ennek ellenére a tárgy kiválasztását mégis szkepticizmus övezte, mivel az egyiptológia számára már egy sokszorosan feldolgozott területet jelent, köszönhetően a XX. században a tárgykultúrában történt gyakori idézettsége és populáris kisajátítása miatt.⁷⁹

A Nefretiti projekt hat szakaszra osztható, a legapróbb részletekig teoretikusan kidolgozott, melynek legfontosabb szobrászati módszere a halott anyag élettel telítése, az animáció volt. „A fej nélküli test, a hiány megidézte az évszázadokra visszatekintő romkultuszt, a fetisizált maradványt, a leletet mint a múlt és történelem fizikai lenyomatát éppúgy, ahogy a képrombolás nem kevésbé nagy múltú, s a rendszerváltás utáni szoboreltávolítások révén máig élő-hagyományát is képbe hozta.”⁸⁰

A mű létrejöttének első fázisban szerepel az ötlet teoretikus kidolgozása és ismertetése az egyiptológia több jeles képviselőjével, többek közt a Berlini Egyiptomi Múzeum igazgatójával Dietrich Wildunggal.



18. ábra: Kis Varsó: *Nefretiti teste*, 2003

⁷⁹ A portréről tömeggyártásban készültek a fent említett időszakban nyakláncmedálok, nipek, rézdomborítások, ajándéktárgyak, divatos kiegészítők stb.

⁸⁰ András 2009. p. 234.

A második részben történt a makett elkészítése, a harmadikban a projekthez kapcsolható rendezvények felépítése és összekapcsolása a Velencei Biennálén való részvétellel. A negyedik fázis a szobor végső formájának elkészítését jelentette, az ötödik Berlinben jött létre az összeillesztés aktusával, majd a hatodik a Velencei Biennálén való bemutatását jelentette.

A mű kiteljesedése egyértelműen Berlinben valósult meg. A test teljességét az a rövid idő jelenthette, amíg a fém korpusz magán viselte a gipsz bevonatú sérülékeny fejet. A performance révén, még ha igen rövid időre is legitimálódhatott az alkotás, az eredendően két helyen létező szobor eggyé vált. Az akcióról készült film is – ami az 50. Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában került bemutatásra – a testkiegészítéssel és az alkotáshoz kapcsolódó dokumentációval, mindezzel együtt reflektálva a Biennálé tematikájára, ami az álom és a konfliktus fogalmai voltak. A mű elérte megvalósulásának célját: létrejöhetett egy eleinte elképzelhetetlennek tűnő idea, viszont a megvalósítás és a mű fogadtatása egyáltalán nem volt megpróbáltatásoktól, konfliktusoktól mentes, sem a nemzetközi sem a magyarországi szintén. A mű létrejöttével számos lappangó érzést a felszínre hozott, és feszültséget generált több terület is érintve. Virtuális és térbeli elmozdítása miatt előtörték a műkincs visszaszerzésére vonatkozó vágyak az egyiptomi muzeológusok és szakmabeli emberek részéről. Ezzel párhuzamosan az egyiptomi sajtó a legnagyobb büntettnek nevezte az akciót, és a nagy civilizációk kicsúfolásával vádolta a két művészt. Az arab sajtó – bár a mű nem az arab művészet része, mégis – demonizálta a képzőművészeket, fő vádjuk az iszlám meztelenségtilalmára épült, annak ellenére, hogy a szobor az arabok inváziója előtt készült, és egyáltalán nem volt tiltott Egyiptomban ebben az időszakában az ábrázolásokon a meztelenség.

Ennek több oka is van, feszegették a határokat a már létjogosultságot szerzett klasszikus művészet és a megmérettetésre váró kortárs művészet között, szembe helyezkedtek a globális–lokális megosztottsággal, felvetették a művészeti tulajdonviszonyok kényes kérdését, és felhívták a figyelmet a művészettörténet európacentrikus kronológiájára. Összemosták a határokat a lineárisan felépülő művészettörténet-írás és az élő művészettel foglalkozó kritikairás között. Felszínre hozták a művészeti örökségünk tulajdonviszonyainak kérdését és a művészeti kontinuitás problémáját.

Bár ez az alkotás nem Magyarországon valósult meg, de mégis a Velencei Biennálé magyar pavilonjába készült, az ezredforduló utáni hazai művészet nemzetközi szintén megjelenő kritikai műveként.

6.1.3. *Instauratio projekt, Amszterdam 2004*

Somogyi József 1965-ben készítette el emblematikus, a szocialista realista művészeti közegében újszerűnek ható és formabontó, a magyar agrárszocialista mozgalom karizmatikus vezéregyéniségéről, Szántó Kovács Jánosról készült alkotását, ami a felállítás óta Hódmezővásárhely központi terének szélén áll. Az alkotás elkészülése és felállítása nem volt problémamentes a befogadó közeg részéről; ugyanakkor a magyar szobrászatot, azon belül saját és tanítványai életpályáját, plasztikai látásmódját mégis erősen meghatározó és hatását érzékeltető alkotás született. Ezt a művet kívánta újraértelmezni Kis Varsó az *Instauratio* projektjében 2004-ben Amszterdamban.

Somogyi szobra az eredeti helyszínen már szinte észrevétlenül létezett, a helyi közeg megszokott környezetébe simult az idők folyamán. Ekkor már – a felállítás időszakához képest – nem volt olyan hatással Somogyi formabontó szobrászi tette, és a konfliktus is, ami az alkotó és a vásárhelyi megrendelők között zajlott a feledés homályába veszett.

Eleget téve egy meghívásnak, és egy kiállítási lehetőségre igent mondván, a Szántó Kovács-szobrot 2004-ben Gálik és Havas kölcsönkérte Hódmezővásárhelytől az amszterdami Stedelijk Múzeumban megvalósult projektjükhöz, ahol a történelmi emlékezettel és az integráció tematikájával foglalkozó *Time and Again* című kiállításon állították fel újból, ami az Európai Unió soros elnöki tisztét betöltő Hollandia finanszírozásában valósult meg a *Who if not we* című program egyik rendezvényeként. A kiállítás célja az volt, hogy a meghívott és kiállító művészek a területenként különböző ideológiák övezte történelmi kontextusban, a helyi történelmük kiemelkedő jelentőségű monumentumaira reflektáljanak. Ennek szellemében a két alkotó nem saját alkotását mutatta be, hanem Somogyi József Szántó Kovács Jánosról készült szobrát vitték el és állították fel. A mű újraértelmezésével, a formákban kivetülő ideológiákról, a feldolgozatlan múltból való diskurzus megindulását várták, ezt szerették volna indukálni az alkotók.

Ahogy 1965-ben a szobor felállítása is komoly vitákat szított, a mű ideiglenes eltávolításával, a szobornak a téren érzékelhető hiánya, valamint a szakmai közegben, a médiában gerjesztett tiltakozások és viták hatására az elhanyagolt, elfelejtett szobor új életre kelt, újra ügy lett. Magyarországon komoly sajtóvitát indukált, felháborodásukat nem leplező kritikák jelentek arról, hogy Kis Varsó „meggyalázta” a korszak egyik reprezentatív alkotását, és megsértette Somogyi József emlékét. A Magyar Művészeti Akadémia aláírásgyűjtésbe kezdett az ügy kivizsgálása érdekében, melyben kifogásolta a szoborral való méltatlan bánásmódot, mivel a kiállításon a figurát elválasztották a talapzatától, és két külön helyszínen

állították ki. Tény, hogy az eredeti koncepció nem ez volt, a kiállítók nem számoltak a szobor súlyával, és ezért voltak kénytelenek a mű installálásakor a kettéválasztás mellett dönteni.⁸¹

Amíg a projekt a nemzetközi szinten egy trendformáló intézményben vizsgált egy kelet-európai köztéri szobrot, addig a hazai közegben az elfojtott és tabuként létező történelmi és művészeti kérdések felszínre hozatala volt az alkotók célja. A szobor amszterdami új kiállítási közegében egy olyan közönség előtt vált láthatóvá, akik az eredeti kontextusában sohasem tekintették volna meg Somogyi József alkotását. Bár a nemzetközi és a hazai színtér más-más képzettársításokkal élhetett, mindkét közeg segítette a mű identitásának tovább gondolását.



19. ábra: Kis Varsó: *Instauratio* projekt, 2004

Az alkotók a magyar társadalom jelentős részénél tapasztalható, a szocialista múltat minden módon elfelejteni kívánó kollektív amnéziát próbálták megtörni, sebet ejtve ezzel az érintett művészeti közeg lelkén, felszakítva saját szakmai hitelességük, létük bizonytalanságait és traumáit egyaránt. A projekt sokkolt egy művésznemzedéket, amely a szocialista diktatúra alatt volt kénytelen szocializálódni és alkotni. A nyugati művészeti közegnek a mű befogadása azért lehetett sokkal könnyebb feladat, mert bár a kétpólusú világrend szempontjából érintettek voltak ők is a másik oldalon, ebből kifolyólag a történelmi feldolgozás az esetükben is aktuális, de olyan mértékben, mint a posztszocialista országok alkotói, nem voltak traumatizálva.

⁸¹ Nem ez volt az egyetlen eset, amikor az átgondolás hiányában a művészek statikai problémák miatt az installálás közben új koncepció kidolgozására kényszerültek. Ez történt a *Zászló* és a *Nefretiti teste* című munkák esetében is.

A Stedelijk Múzeumban kiállított projektnek először részét képezte volna a moszkvai Megváltó Krisztus-székesegyház modellje is, ami eredetileg a XIX. századi moszkvai egyházépítészet gyöngyszeme volt. Azzal, hogy Sztálin leromboltatta, mert helyet kívánt csinálni a végül meg nem épült Szovjet Palotának, a székesegyház a kultúra elleni büntett jelképévé vált. Ugyanakkor Kis Varsó még az alkotói folyamatban elvetette a műnek ezt a megjelenését, és csak első gondolati felvetésként aposztrofálta Tardos Károlynak adott nyilatkozatában.⁸²

A két objektum egymás mellé helyezése, úgy gondolom, erősíthette volna az emlékművek rombolásával kapcsolatos képzettársításokat, több asszociációs síkot indíthatott volna meg, gondoljunk csak a rendszerváltás utáni szobor lebontásokra, -áthelyezésekre. De egyúttal a romboló hatású művek és emlékművek felállítása elleni tiltakozást is magában hordozza, ez az értelmezési lehetőségek kiszélesítését eredményezhette volna, összetettebb gondolatiságával, formai megjelenésével, a fizikai és lelki határok többszöri átlépésének komplexitásával segíthette volna a mű e kérdéskör új olvasatát és a kollektív múlt közös feldolgozását. Ez különösen abból a szempontból izgalmas, hogy a Megváltó Krisztus-székesegyházat végül – mivel a Szovjet Palota nem épült meg – rekonstruálták és újraépítették, „mintha mi sem történt volna”.

6.1.4. *Lélekben tomboló háború, Trafó Galéria 2011*

A *Lélekben tomboló háború* reflektál a posztszocialista országokban – ezen belül Magyarországon – a rendszerváltás után megjelenő és időnként felszínre törő agresszív, állami beavatkozásokkal operáló nacionalista diskurzusra, mely napjainkban állandósulni látszik. Továbbá olyan folyamatokra válaszol, mint a tradicionális visszarendeződés vagy a kisebbségek etnikai vagy nemi alapon történő háttérbe szorítása. Ez a mű, amely a hazai művészeti gyűjtemények anyagának felhasználásával, annak begyűjtésével és egymás mellé rendelésével jött létre, szembesít bennünket a magyar nemzeti szobrászat ismertebb és kevésbé ismert plasztikai lenyomataival, azok akkori és ma érvényes üzeneteivel, a művek egymás mellé állításával történő újraértelmezhetőségükkel. Ezáltal a *Lélekben tomboló háború* a nacionalista narratíva új olvasatát nyújtja.

A kiállítás a Budapesti Történeti Múzeum, a Kiscelli Múzeum, a Hadtörténeti Intézet és Múzeum, a miskolci Herman Otto Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria, a Magyar Nemzeti

⁸² Tardos 2008. p. 20–24.

Múzeum és a Néprajzi Múzeum kölcsönzött anyagát használta fel. A gyűjtemények már ismert, esetleg kissé elfeledett és eredeti közegükből kiemelt tárgyaival – jelen esetben kisplasztikákkal – operálnak olyan módon, hogy a tárgyak számára egy új közegben, a művészek által meghatározott rendben a galéria padlóján lettek installálva. A kritikai gondolkodás eszköztárában gyakran alkalmazott léptékváltást kihasználva egymáshoz rendelve jelenik meg a 73 darab – (20 és 73 cm közötti méretű) harcosokat, hősöket, elesetteket és legyőzötteket ábrázoló – kisplasztika, melynek segítségével terepasztalszerű csatateret hoztak létre. A földön való elhelyezés mégis túlmutat a terepasztal méretein, a kiállított művek a galéria terében a méretarányok miatt más dimenzióba helyezik, közvetlenebbé teszik a néző és az installáció diskurzusát.

Ennek a munkának a mondanivalója leginkább a közép-európai, szűkebb értelemben véve a hazai közönségnek üzen, ahhoz a közeghez tud elsősorban szólni, ahol létrejött, mivel felvonultatása a magyar kisplasztika kiemelkedő és kevésbé jelentős alkotásait használta fel egy új olvasat kialakításához. A Trafó Galéria fehér falai közé a hét hazai múzeum anyagát felhasználva olyan szobrokat válogattak, melyek egyértelműen köthetők valamilyen politikai ideához, beemelve a XVIII–XIX. századi nemzeti öntudatot erősítő, illetve a szocialista identitást ábrázoló narratívában megjelent alkotásokat egyaránt az aktuális társadalmi problémák kontextualizációjának kirakós játékaként: militarista témákat, hadi cselekményeket dolgoznak fel, ebből kifolyólag valamilyen formában a művek többségében megjelenik az agresszió.

Az installáció három térbeli polisztirol elemmel egészült ki: beemeltek a térbe egy kék színű zikkuratot, egy párnát és egy falszerű geometrikus térelemet. Ezeknek a beemelt objektumoknak a használatán kívül teljesen elhagyják a tárgyalakítás módszerét, a művészeti értékek felhagyásával, a művek reciklikálásával a kollektív tudat és emlékezet felszínre emelését tudják megvalósítani. Az új környezetben és új viszonyrendszerben megjelenő tárgyak új asszociációs lehetőségeket és fogalomrendszereket hoznak létre. Ahogy Kürti Emese kritikájában írja: „az újracsoportosított, egybe nem tartozó történelmi szegmensek új relációba kerülnek egymással, átlépve a lineáris időszemlélet korlátait, a hagyományos szobrászat által képviselt nemzetfogalom reprezentációs szintjét és a művészettörténetírás által meghúzott (mesterséges?) formai-stiláris határokat.”⁸³

Elemelkedve az eredeti múzeumi bemutatásuktól, játékos összefüggésbe hozták első ránézésre egymáshoz nem illő szobrokat, mint a nemzeti romantika szittya lovasát vagy a

⁸³ Kürti 2011. p. 85.

tanácsköztársasági emlékművet. Egy terepen van I. Péter lovas szobra, Bem apó és Napóleon. Kiemelt szerepet kapnak a köztéri emlékművek kicsinyített verziói, mint például Zala György milleniumi emlékművének három vezérfigurája, Kisfaludi Stróbl Zsigmond több műve, I. világháborús propagandaszobrok, a Makrisz Agamemnon-emlékmű makettje, a XX. század első feléből származó lovas, fegyveres plasztikai patetikus alakjai. A mű eredeti kiállítási helyszínén, a Trafó Galériában egy riasztórendszerrel lezárt keret biztosította, hogy a néző a megfelelő szögben láthassa a posztkonceptualista csataképet, a körbejárhatóság helyett – az olvasat szempontjából – a képszerűségnek adva teret.

Az agresszivitást magukon hordozó plasztikák mégsem váltak ijesztővé, inkább a tárgyakat körül lengő pátosztól – melyeket tudatosan hordoztak – sikerült megszabadulniuk, mivel a kislasztika méretarányának köszönhetően a nagy tömegben játékkatonákként viselkedtek a patetikus elemektől terhelt szobrok.



20. ábra. Kis Varsó: *Lélekben tomboló háború*, 2011

6.1.5. Tornasor – Tulajdonság, Berlin 2001

A magyar szobrászművészetben a figurális ábrázolás a 70-es évek végéig meghatározó szerepet töltött be több, a korszakot meghatározó művész formanyelvében, kifejezésmódjában. Ekkor kezdték a képzőművészek a gipszet az emberi alak ábrázolására mint végleges anyagot használni, majd a hatvanas, hetvenes évektől ez a magyar szobrászi kifejezés egyik fontos eszközévé vált, később a pop art egyik kedvenc anyaga lett. Magyarországon a 70-es évektől nemcsak olcsósága miatt kezdték a szobrászok használni, hanem a gondolatok merészebb kifejezésére adott lehetőséget, mivel nem hordozta magán a bronz vagy a kő súlyosságát, véglegességét és a hozzá kapcsolódó asszociációkat sem. Ezt a könnyen kezelhető anyagot Jovánovics György *Ember* című munkájával vagy Schaár Erzsébet *Utcájának* elkészültével és jelentéstartalmával képes volt kiemelni a modelláló anyag funkciójából.

Amíg a nemzetközi tendenciákat tekintve a 80-as 90-es évektől ismét a figyelem központjába került az emberi test megjelenítése (Rebecca Horn, Katarina Fritsch vagy Antony Gormley munkáiban), addig a magyar szobrászatban a figurális ábrázolás hangsúlya a partvonalra sodródott. A Magyarországon tevékenykedő szobrászok többsége ekkoriban egészen másfajta problémákkal foglalkozott, amikor a szobrászat a szobor, az anyag, a forma alapproblémáihoz nyúlt vissza. Ezzel szemben a plasztikai gondolkodás eszköztáraival, emlékeivel, asszociációival dolgozó Kis Varsó (tanulva a Nefretiti mintázásnál elkövetett hibákból) kitűnő formaérzéssel rendelkező szobrászok segítségével elkészítette a *Tulajdonságok* című művet.

Az ezredforduló után, a 2001-es Berlini Biennálén Gálik András és Havas Bálint egy többalakos figurális szoborcsoporthoz állított ki, ahol egy iskolás fiúkból álló tornasort jelenítettek meg. A gyerekek egymás mellett állnak. A jelenet azt a rövid időt ábrázolja, amikor a fiúk próbálják felvenni a rájuk erőltetett pózt, míg mindenki vigyázzállásba nem vágja magát. A figurák mintázva, festett gipszből készültek, ami nemcsak anyaghasználatában, de a megjelenési formájában is eltérő a magyar szobrászatot az ezredfordulón foglalkoztató módoktól és megjelenési formáktól. Az alakok viszonylag szépen mintáztak (talán csak tudatosan lettek az arcok a térben előre fordítva, kissé frontálisan megjelenítve), a lazúros festéssel is inkább az anyagszerűség megmaradására való törekvés érzékelhető. Az alkotásban az emberi figura ábrázolásának komplex, sokszorosán összetett ábrázolásával találhatjuk magunkat szemben.

A két művész előképként a kínai agyaghadzsereg mintáját, eszköztárát vette figyelembe, a mű megjelenésében – Mélyi Józsefet idézve – „egy mini hadsereget idéz”.⁸⁴ András Edit tanulmányában megjegyzi, hogy az antik szépségeszmény újragondolásával párhuzamosan „az emberi test XIX. századi újbóli felfedezésének zászlóvivői Poroszországban az úgynevezett Tornászok (Turnkunst) voltak a férfiasság és egyben az éledező német nemzeti sztereotípiák megszemélyesítőiként”.⁸⁵ A tornászok egyenruhája a társadalmi különbségeket elhomályosította, ebben a kulturális közegben a fizikai tulajdonságok alapján alakult ki a rangsor.⁸⁶

Mindenki, aki iskolába járt, rögtön elképzelheti milyen is volt ebben a mesterséges rendben felsorakozni, ahol a helyek meghatározottak voltak, csak egy-egy hosszú nyári vakáció után volt esetleg néhány szerencsés, aki előrébb kerülhetett a magasság szerinti „rangsorban”, ha nagyot nőtt. A mű visszarepít az időben, képzettársítások sorát indítja el. Ahogy a tizenkettes osztálylétszám, úgy a figurák megjelenése is szimbolikusnak mondható. Mind a tizenkét fiú teljesen különböző, a kínai agyaghadzsereghez hasonlóan minden karakter más és más. Eltérnek fizikai megjelenésükben, magasságban, feltételezhetően jellemben is. Egy valami kovácsolja őket egységgé: az egyenruha és a rend. A fiúk becsukott szemmel állnak, magukba fordulva, saját zárt világukra figyelnek, a nézővel semmiféle kontaktusba nem akarnak kerülni, védtelenek tűnnek. A zártságukból kifolyólag nem tudunk belépni a személyes terükbe, csak a külső jegyeik alapján képzelhetjük el tulajdonságaikat, alkothatunk véleményt róluk. „Időtől és tértől megszabadult, hordozható és abszurd módon tetszőleges helyen felállítható embercsoport sorakozik fel a néző előtt. A gesztusok, mozdulatok, ruhák azonban olyannyira ismerősnek tűnnek, hogy akár kísérletet is tehetünk a tizenhárom, tizennégy éves fiúkról készült portrészor korának meghatározására. Már-már eltűnni vélt tapasztalataink és élménytömegünk statisztikai átlaga szerint minden osztályban volt egy kövér, egy stréber, egy beképzelt, egy laza és egy semmilyen fiú. A nyolcvanas évek közepétől megtűrték a rövidujjas trikókat, az emlékkép ennél csak korábbi lehet. A hajak is árulkodnak: a hatvanas években egyforma a frizura, a tablónkon még az érettségizőket is nehezen lehet megkülönböztetni, a hetvenes éveket követően pedig felbukkan egy-egy divatosabb haj vagy épp egy tűske. A *Tulajdonság* kortárs képzőművészetünkben az a régóta hiányzó generációs mű, amelynek műfajhatárokon túlmutató párhuzamait az irodalomban, Garaczi László regényeiben vagy Térey János verseiben találjuk. Az irodalmi példáknál maradva: úgy, ahogy az *Iskola a határon*ban is tudjuk, hogy a fiúk első

⁸⁴ <https://exindex.hu/kritika/az-ev-mutargya/>

⁸⁵ András 2013. p. 321.

⁸⁶ Mosse 1985. p. 53.

sorakozója idején a húszas évek elején járunk, különböző jegyekből – és persze az alkotók születési évéből – a *Tulajdonság* esetében is kiolvasható, hogy a kép a hetvenes évek elejének Magyarországit idézi.”⁸⁷

A sorban állás sokszor a mindennapjaink része ma is. A boltban, a buszra való felszálláskor, a postán várakozva átéljük újra ezt a mesterséges rendet, próbáljuk betartani a szabályait, mivel a láthatatlan szabályok nem engedik meg a pozíciónk megváltoztatását. Az érintett generációk, akik átérték a tornaórákon az esetlen testeket felfedő, de az egyéniséget eltüntető ruházatban, a tornatrebben egységes entitásként sokszor kellemetlen és megalázó sorakozást, azok számára újra felsejlenek az akkor keletkezett érzések, hangulatok, szagok, hangok.

Olyan helyzetben láthatjuk ezeket a figurákat, ahogy magunkat sohasem. Kívülről megfigyelve, az alá- vagy fölérendelés kézzel foghatóvá válik, a nézett és a néző viszonyában nem történhet csere. A mű dichotómiája szorongást, feszültséget vált ki, ez a szorongás pedig beemeli a befogadót a mű közepébe. Eggyé válik a csapattal, belehelyezkedhet képletesen a látványba, így a szerepek végül mégiscsak felcserélődnek.



21. ábra: Kis Varsó: *Tornasor* – *Tulajdonság*, 2001

⁸⁷ Mélyi 2002. p. 2.

6.1.5. Zászló, Budapest 2002

Budapesten 2002-ben a Platán Galéria terében kapott helyet Havas Bálint és Gálik András *Zászló* című műve egy háromszáz kilós súlyos bronz zászló, amely egy falra szerelhető zászlótartó elemmel egészül ki. Elképzelésük szerint a mű részét képezte maga a szobor felállítása is a kiállítótérben, sőt a felállítást övező kétségek, bizonytalanságok és a kiállítási esetlegességek felvállalása is. A tárgy installálását erősen befolyásolta a súlya, emiatt az eredeti tervüktől eltérően a zászló nem a falon, hanem a földön lett prezentálva.⁸⁸

A zászló eredendően is egy szimbólum, mindig jelképez valamit vagy valakit, egy ideológiát, egy eseményt, egy nemzetet, egy megemlékezést, egy állapotot. Ez a zászló anyagában is átlényegített, nem textiltől, hanem fémtől készült, jelezve, hogy az eredeti jelentése újraértelmezett, megváltozott. Mostantól a végleges, hosszú évezredekig az egybenlevőséget biztosító matériának kell hordoznia a zászló motívumának asszociációs sokszínűségét. A zászló, ami középületek falain, felvonulásokon, tüntetéseken, demonstrációkon, állami vagy egyházi megemlékezéseken szinte minden esetben a köztereken a külső térben kap helyet, itt beszorult egy zárt térbe, ahol a hely szűkösége miatt a jelentésének halmozódásai szétfeszítik a belső tér atmoszféráját. Szobrot állít saját magának, és az önmagában hordozott ideológiáknak.



22.. ábra: Kis Varsó: *Zászló*, 2002

⁸⁸ Számos alkalommal fordult elő az alkotópárossal, hogy technikai akadályok miatt eredeti koncepciójuktól eltérő installálást kellett kitalálniuk munkájuk bemutatására. Az e téren sokat kritizált *Nefretiti teste* projekt esetében nemcsak a berlini múzeumban való összeillesztés sikerült esetlegesen, hanem a figura büszkét való szervülése, formai arányrendszerének folytatása sem valósult meg. Vö. 81. l.j.

A Kis Varsó által kiállított zászló fekete, ami általában a gyász színe. A zászlók szobra gyászolja az általa hordozott ideológiákat, eszméket? A fekete szín használata összefogja, egyben ki is tágítja a tárgy értelmezhetőségét, üzenetét. Anyagánál fogva emlékeztet bennünket nemcsak a köztéri szobrászatra, a közelmúlt köztéri szobrai által hordozott tartalmakra, hanem a zászló motívumából adódóan felerősíti az ideológiákra való koncentráltságot, jelentéshalmazódást is.

7. Módosított jelentés – módosított jelenlét

7.1. Borsos Lőrinc és az idézőjelbe tett múlt

Borsos Lőrinc kitalált személy, 2008-ban született Borsos János és Lőrinc Lilla hibridjeként, abból a célból, hogy egy fiktív kortárs képzőművészként megjelenve, a közösen létrehozott alkotásaikat általa mutathassa be a két alkotó. Létrejötté és megjelenése óta a képzőművészet társadalmi szerepével és a nemzeti identitás kérdéseivel foglalkozik, idealista, humoros felhangokkal konstruáló műveivel, mediátori szerepet kíván felvállalni alkotó és befogadó között. Fontosnak tartja a szélsőségek, ellentétek közti feszültségek vizsgálatát és egyúttal az ezek közti átjárhatóság megtalálását. Alkotásainak provokatív attitűdje, számos vitát és diskurzust indukált. Mondanivalójának bemutatásakor mindig a legalkalmasabbnak gondolt médium megtalálására és nyelvezet használatára törekszik. A két művész annyira egyként kezeli Borsos Lőrinc személyét, hogy alkotásaik létrehozásakor nem tartják fontosnak, hogy a munkafázisokat vagy egy adott művet melyikük készítette, inkább arra törekszenek, hogy ezt a momentumot fedje „jótékony homály” (az alkotóktól idézett szókapcsolat). Borsos Lőrinc munkamódszere konceptualista és fotorealista gyökerekkel rendelkezik, ezek mellett használja a popkultúra és reklámmarketing eszköztárát is. Saját címerrel és kisajátított védjeggyel rendelkezik, ami egy szín, anyag és felület is egyben, ez a zománcfesték fényes feketéje.

Azok a művek, amelyek az érdeklődésem fókuszába kerültek nem feltétlen tartoznak a legjellegzetesebb Borsos Lőrinc alkotások közé, számomra a kiválasztott művek a tematikájuk és a létrejöttük koncepciója miatt váltak fontossá.

A *Csinos kis akvarellek*-sorozat a popularitás, a közhelyesség, közízlés, a giccs eszköztárát felhasználva foglalkozik a köztéri szobrászatot használó reprezentációs törekvésekkel és az ebből fakadó áthelyezésekkel, elhelyezésekkel, átalakításokkal, megsemmisítésekkel és ideológiákkal.

7.2. A Csinos kis akvarellek-sorozat emlékezetállítási stratégiája

Csinos kis akvarellek-sorozat 2012

Ezek az akvarellek, ahogy a címük is jelzi, cuki, kedves képecskékként jelennek meg. Amennyiben egy festményt úgy aposztrofálnak, hogy csinos, az vélhetően az esztétikai értékítélet szempontrendszerét figyelembe véve nem a legjobb jelző. Szépelegve megfestett,

giccses pillanatképek, hangulatok. Ez a fajta képi írás minden esetben egy idillikus látványt próbál mutatni, egy olyan világot, ami szépnek láttatja magát, de sohasem létezett. Ezek a művek első ránézésre turisták által kedvelt és megvásárolható akvarelleknek tűnnek, kis méretben készültek, könnyed ecsetkezeléssel megfestve, magukon hordozva a külföldi látogatóknak szánt hazavihető szuvenírek alaphangulatát. Egy olyan világot hoznak a felszínre, ami a képeslapok hatásmechanizmusát figyelembe véve szebbnek, jobbnak mutatja Magyarországot, mint maga a valóság. Egy olyan képet, amit az országimázs kampányok során megélhetünk, tükröt tartva a Magyarországon minden szép, minden jó hangulatkeltésnek.

Jobban szemügyre véve, megvizsgálva viszont látható, hogy a tematika sokkal összetettebb, fajsúlyosabb ennél, a képek üzenete messze túlmutat az első benyomáson. „Azzal, hogy a művész eltávolítja – vagy épp csak megmozdítja – egy-egy lényeges, központi elemét egyrészt az idilli képnek, másrészt az emlékműnek, megrengeti a befogadó hamis biztonságérzetét (olykor olyan durva gesztussal is, mint a lefejezés), egyben megmutatja, hogy az öröknek szánt/vélt értékek, értelmezések, emlékek is valójában illékonyak: megrengethetők, átértelmezhetők.”⁸⁹

A sorozat kiindulópontja egy alternatív országimázs kampány, aminek célja az volt, hogy reflektáljon a magyar nemzet-, hatalom- és kultúrpolitika által folytatott kommunikációra. Ezek jellemzőit és eszköztárát használják és egészítik ki a képeiken, melyeken megjelenik egy-egy poén, vagy vicces elem. Olyan helyeket mutatnak meg, amelyek emlékhelyek, történelmi események helyszínei. Ez az akvarell sorozat három különböző problémakörrel foglalkozik.

A sorozat első része 2012-ben készült, olyan budapesti köztéri emlékműveket jelenít meg, melyeken átírják a konstruált történelmi gesztusokat, és ezzel a politikai véleménynyilvánítás eszközévé teszik. Mindenképpen hozzátesznek vagy elvesznek valamit, ami formailag néha alig észrevehető, mégis alapjaiban változtatja meg az ábrázolt köztéri plasztika üzenetét. A 2015-ben Don Tamás által létrehozott *Enyészpontok* című Holokausztot feldolgozó projekt keretein belül felkérésre készült a második sorozat. Végül a *Csinos kis akvarellek*-sorozat egy harmadik résszel bővült, ami (2016) Székesfehérvár köztereire, szobrait, azok hiányára és ezekkel kapcsolatos párbeszédre reflektál. Annak a felelősségnek a kérdésére helyezi a hangsúlyt, ami a köztereken megjelenő és eltűnő művek kapcsán felmerülhet. Dolgozatomban a műveket tematikájuk alapján kiválasztva, a sorozat első részével foglalkozom részletesebben.

⁸⁹ Lásd Molnár 2014.

Csinos kis akvarellek 1.

A *Csinos kis akvarellek* első sorozatán jelenleg is meglévő vagy már áthelyezett budapesti emlékművek jelennek meg, „egy kis változtatással”, átalakítással. Olyan szobrokról, emlékművekről készültek ezek a festmények, amik keletkezése egykor az aktuális államrend reprezentációját szolgálta, de a saját történetük során valamilyen módon át lettek alakítva vagy új helyre lettek szállítva az éppen aktuális politikai ideológiák tükrében. Az alkotók ebben a sorozatban hat festményen keresztül reflektálnak a magyar emlékműszobrászatra és a köztereket jellemző aktuálpolitikai átrendeződésekre.

A művek egyéni tematikáját, célirányos üzenetét figyelembe véve, az akvarelleket külön-külön elemzem.

A vezér szava Isten szava

A sorozat első képe a budapesti Hősök terén álló *Millenniumi emlékmű* egyik legismertebb alakját, Szent Istvánt, a keresztény magyar állam megteremtőjét, első királyát és az első magyar szentjét ábrázolja.⁹⁰

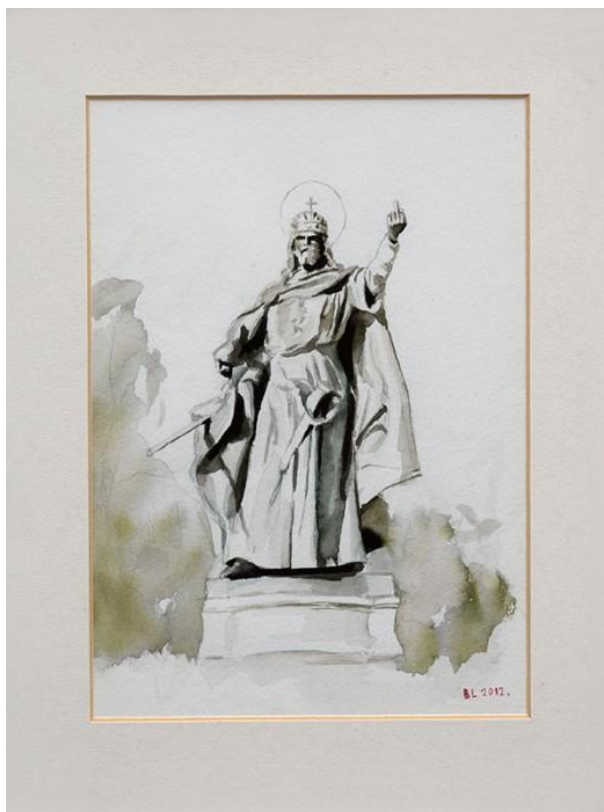
A Borsos Lőrinc által készített akvarellen megjelenő alak azonban néhány dologban eltér az eredeti ábrázolástól. Szent István a kereszténységre utaló és jelvényeként használt kettős keresztje helyett „beint” a nézőnek, és evvel a gesztussal nemcsak politikai véleményét mondja el és egyúttal gyakorol erős kritikát a jelenlegi állam helyzetével kapcsolatban, hanem lehull minden pátoz is a műről, ami az eredeti alkotás egyik fontos jellemző vonásaként tarthattunk számon.

Amit észrevehetünk még, hogy első keresztény királyunk ereklyeként őrzött jobbja szintén hiányzik a festményről. Amennyiben nincs István királynak jobb keze, nincs Szent Jobb sem, és ezzel a hiánnyal kioltódhat az ereklyét övező misztérium, a körülötte zajló állami és egyházi szertartások is értelmüket veszítik. A festmény a kincsként őrzött, mumifikálódott testrész eltüntetésével egyúttal annak hiányát is megidézi. Ez a momentum amiatt is érdekesnek

⁹⁰ A magyar honfoglalásnak állított emléket, ami 1896 helyetti felállítása, késedelmek miatt 1906-ban valósult meg. Létrejöttekor a *Millenniumi emlékmű* legfontosabb célja között szerepelt, hogy a századfordulón egy olyan tudományos és művészi produktum készüljön el, amire az egész világ felfigyelhet. Ennek az emlékműnek az egyik figurális plasztikája a Senyei Károly által 1913-ban készített Szent István, a bal oldali oszlopsor első alakjaként jelenik meg a nemzeti panoptikum szoborcsarnokában. Ez a szobor megadja az alaphangot, és meghatározza a *Millenniumi emlékmű* oszlopcsarnokában elhelyezett művek olvasatának sorrendiségét.

tűnhet a két alkotónak, mivel személyes identitásukhoz kapcsolódhat, és mert személyes kötődésük lehet a lakóhelyükön, Székesfehérváron 1038-ban eltemetett Szent Istvánhoz.

Felszínre kerül a hiány megidézésével az a tény is, hogy a mumifikálódott kézfejet tartalmazó ereklye hitelessége máig vitatott.⁹¹ Az erős kritikai felhangokkal és provokatív megoldásokkal operáló festmény nemcsak az államalapításra körülményeit aktualizálja, hanem direkt párhuzamot feltételez a magyar államiság hitelességének kérdésével kapcsolatban is.



23. ábra: Borsos Lőrinc: *Csinos kis akvarellek 1.*, 2012

A sorozat második eleme: Hősök

A budapesti Hősök terén elhelyezkedő *Millenniumi emlékmű*vel a középpontban egy pillanatképet látunk megfestve az emlékmű előtt. A *Hősök emlékköve* köré egy kisebb csoport gyülekezik. Talán turisták nézik az emlékkövet, talán egy megemlékezés szemtanúi lehetünk.

A kép első ránézésre furcsa érzetet kelt, mivel számos dolog el van tüntetve az emlékműről, ezek közül is a legfeltűnőbb Gábrriel arkangyalnak az ország védőszentjének hiánya.⁹² Az angyal alakját tartó oszlop a tér fölé magasodik, majd jobban megnézve a képet,

⁹¹ Egyáltalán nem bizonyított az eredetisége, a kéztartás, az azonosításként használt gyűrű hiánya és a kalandos előkerülésének története is kérdésessé teszi ezt.

⁹² A legenda szerint Szent Istvánnak álmában megjelenve ajánlotta fel a magyar koronát.

szépen lassan körvonalazódik, hogy a jellegzetes építményen egyáltalán nincsenek szobrok, nem lettek ráfestve. A festményen a plasztikák egyszerűen ki lettek hagyva, az emlékmű karakteres formai jegyei viszont annyira jellegzetesek, hogy mégis képesek magukon hordozni és elhíttetni egy pillanatra a teljesség látszatát, felfedve az aktualizálhatóság lehetőségét.

Fontos megemlíteni, hogy az emlékmű történetében, a szobrok több alkalommal változtak, cserélődtek rajta, szabadon használva az alépítményt a különböző korok ideológiai reprezentációs helyszíneként. A tér helyzetéből, kiemelt szerepéből fakadóan mint társadalmi helyszín egyfajta indikátora is a mindenkori nemzeti öntudatnak, illetve a kívánt, irányított nemzeti képnek.

A *Millenniumi emlékművet* és a több épületet is magában foglaló teret 1932-ben nevezték el Hősök terének, a *Hősök emlékkövével* emléket állítva az I. világháborúban meghalt katonáknak. A kommunista diktatúra idején átalakították a teret, hogy megfeleljen a kor politikai nézeteinek, bár a vezetés annak túlzott hazafias volta miatt legszívesebben elbontotta volna. Végül csak a Habsburg uralkodók szobrait cserélték le, helyükre Bocskai István, Bethlen Gábor, Thököly Imre, II. Rákóczi Ferenc és Kossuth Lajos alakjai kerültek.

Kiemelt helyzete miatt a Hősök tere számos megemlékezésnek, tömeges rendezvénynek, politikai eseménynek, tüntetésnek volt a helyszíne. A kép szobortalan állapota deheroizálja, semlegesíti a teret. Emlékeztet az aktualizálhatóságra, a lecserélhetőségre, az aktuálpolitikai narratívához való igazíthatóságára. A politikailag kiemelten fontos tér jelentése és jelentősége a plasztikai csonkítások következtében a festményen kioltódik.



24. ábra: Borsos Lőrinc: *Csinos kis akvarellek 1.*, 2012

Az akvarell sorozat harmadik eleme az őrült futásra utaló Ámok

Ezen a képen a Kiss István által készített és 1969-ben felállított *Tanácsköztársasági emlékmű* ábrázolását látjuk, amihez a szobrász a Berény Róbert emblemikus *Fegyverbe* című plakátjának expresszionista, harcias, dinamikus fél alakját használta fel, és ezt egészítette ki egy teljes alakos plasztikává. Eredetileg a Felvonulás téren került felállításra ez a szobor, „elhelyezésének célja az volt, hogy az 1965-ben felállított Lenin-szobor párjaként a Felvonulási téren zajló politikai tömegrendezvények állandó díszeleme legyen”.⁹³

A 90-es évek elején bekövetkezett rendszerváltás után a Mementó Parkba száműzték a kommunista diktatúrát idéző számos társával együtt a nyolc méteres bronzalakot. A szobor a többi hasonló kanonizált, diktatórikus művel együtt már csak a közelmúltat idézi fel, utalás maradt, egy letűnt korra való emlékezés.

A rendszerváltás utáni időszakban, a fontosabb helyeken lévő köztéri szobrokat, emléktáblákat, objektumokat, a múlt rendszert idéző utcanév táblákat rohamtempóban szimbolikusan és fizikálisan is eltűntették, mivel a társadalom egészét zsigeri szinten érintő traumatizáltságban jobbnak látszott kitörölni a múltat, úgy tenni, mintha meg sem történt volna a négy évtizeden keresztül jelen lévő diktatúra. Senki sem akarta látni a szocialista realizmus tárgyi emlékeit, a magyar és a közép- kelet európai társadalom nem akart emlékezni csak

⁹³ Boros 2002. p. 43.

felejteti. Megkezdődött a korra utaló tárgyi emlékek megsemmisítése, jobb esetben a begyűjtése, elszállítása.

A Borsos festményén látható álrekonstrukciós partizán alakja az eredeti művel ellentétben „elvesztette” a fejét, a képen már nem az eredeti felállításának helyén látható, valahol, talán az Emlékparkban fej nélkül rohan a semmibe diadalmasan. Ahogy a fej a gondolatok, az ész, az értelem helye, a test központi irányító szerve, egy szobor feje az ábrázolt eszmék jelképeként jelenhet meg. A csonkolt test üregébe bepillantást nyerve feltárul annak üressége és a szimbolikus, ikonikus tárgy, a magán hordozott eszmék véglegességét, kiüresedését, esendőségét közvetíti felénk.

Jön vagy megy, avagy merre tart a turulmadár?

A Budai Várban található hat méter magas Turulszobor, ami 1903-ban a millennium kapcsán, a Habsburg-kapu kerítésének díszekén került felállításra, Donáth Gyula szobrászművész alkotása. Ahogy a turul motívum a századfordulón szívesen használt jelképként jelent meg a millennium kapcsán a honfoglalásra történő megemlékezéseken, úgy a rendszerváltás után a millicentenárius aktualitása miatt újra elárasztották a magyar köztereket a turulábrázolások, ami indukálta és aktualizálta a jelenségre való reflexiókat. Az ezredforduló környékén a nemzeti identitás érzésének megerősítésére és a nemzeti összetartozás ősi jelképeinek és a magyarság eredetmondái motívumainak használata bevett gyakorlattá vált az állami reprezentációs köztéri szoborábrázolásoknál.⁹⁴

Borsos Lőrinc úgy gondolta, elindítja a Budai Várból a turult. A madár a lábával fogva az ország védelmét jelképező kardot, egyszer csak, mint a mesékben vagy a honfoglalás korának mítoszaiban felröppen helyéről, és elszáll. Most érkezett meg? Vagy folytatja útját új hazát keresve? Az alkotó felteszi az eldöntendő kérdést „Jön vagy megy?” Meglehetősen sok turul társa jelent meg a magyarlakta köztereken az elmúlt időszakban, egyszerűen rá már nincs szükség, az is lehet, hogy nyugodtan tovább is szállhat.

A turul szobrok felállításának egyik eredeti funkciója a magyar nép „örzése” volt. Amikor a nemzet egységét, identitását, védelmét jelképező kardot tartó totem, szimbolikusan Magyarország fő turul madara elhagyja őrhelyét, megszűnik a láthatatlan védelem. A mű számos kérdést felvet a nemzettel, a nemzettudattal vagy annak hiányával ennek jelentőségéről,

⁹⁴ A magyar nép honfoglalás-történetében a turul központi szerepet tölt be. A koronás turulábrázolás Attilától Géza fejedelem koráig Kézai Simon (aki a 13. században Magyarország leghíresebb krónikása volt) szerint a magyarság hadi jelvényeként volt számotartva. Az Árpád-ház kihalásával eltűnni látszott ez a szimbólum a magyar heraldikából, majd a nemzeti identitás erősödésével a reprezentatív ábrázolásokon újra kedvelt motívummá vált.

az emlékezetállítás és emlékezés módjáról, a magyarság és a Kárpát-medence kapcsolatának értelmezéséről. Felteszi a kérdést a turulok létjogosultságáról.

Szabadság 1 – Szabadság 2

A Citadella délkeleti bástyájánál elhelyezkedő és a Gellért hegy fölé magasodó *Szabadság-szobor* Budapest egyik vitathatatlan jelképévé vált. A felemelt kezében pálmafaágat tartó nőalak, Kisfaludi Stróbl Zsigmond alkotása. A talapzatával együtt negyven méter magas szobor 1947-ben készült el. A német hadsereget Budapestről kiverő szovjet hadsereg haditettének méltatására felállított, eredetileg több szobrot is magában foglaló objektum hivatalos elnevezése *Felszabadulási emlékmű* volt, Magyarország szovjet felszabadításának emléket állítva.

A *Felszabadulási emlékmű*vön a tizennégy méter magas női főalak mellett egy négy méteres gépfegyvert tartó katona, valamint egy fáklyás alak és a bolsevizmust szimbolizáló sárkánnyal végző férfi figura, egy háromméteres kőből faragott katona,⁹⁵ a szovjet–magyar találkozást és a közös építőmunkát bemutató reliefek is részét képezték a szoboregyüttes plasztikai elemeinek. A Budapesti Nemzeti Bizottság és a Szövetséges Ellenőrző Bizottság együttes irányítása és vezetése mellett rohamtempóban volt kénytelen kivitelezni a művet a szobor elkészítésére kiválasztott Kisfaludi Stróbl Zsigmond.⁹⁶

1956-os forradalom során a felkelők egy csoportja a *Szabadság-szobrot* is a Sztálin-szoborhoz hasonlóan mint a szovjet diktatúra jelképét le akarta dönteni. A katona mellékalakjának ledöntését követően, végül a forradalmi katonai egység vezetőjének sikerült lebeszélnie a fellelkesült embereket az emlékmű teljes megsemmisítéséről.

Az 1989-es rendszerváltás után több párt és civil szervezet is kezdeményezte a szobor eltávolítását, végül 1992-ben a szovjet katona mellékalakját áthelyezték az emlékhelyként létrehozott Mementó Parkba. A női figura esetében azonban a lakosság részéről ellenállásba ütközött a szobor áthelyezése, mivel negyvenöt év alatt Budapest egyik sokat idézett jelképévé vált. Megmaradása érdekében a szobrot új tartalommal kellett megtölteni, üzenetét újra kellett fogalmazni.

1992 júniusában St. Auby Tamás nagy vitát kiváltó performanszával, *A szabadság lelkének szobra projekt* keretein belül a szobrot ejtőernyőselemmel letakarták, a

⁹⁵ 1956-ban megsemmisült, majd újra lett faragva.

⁹⁶ A központi vezetés részéről a szobor felállítására szánt rövid határidő miatt a szobor mellékalakjai az avatásra csak patinázott gipszből készülhettek el, majd mindenféle felhajtástól mentesen, a mellékalakok bronzba öntése után kicserélésre kerültek.

kommunizmus kísértetét jelképezve a pálmaágot tartó női alak szellemruhát öltött a szovjet csapatok kivonulásának ünnepén. Az akció után 1993-ban fejeződött be az emlékmű átalakítása, ezzel együtt új felirat került a talapzatra, azzal a céllal, hogy megváltoztassák annak üzenetét.⁹⁷

Borsos Lőrinc a *Csinos kis akvarellek* sorozatának két képén is foglalkozik a *Szabadság-szobrot* érintő átalakításokkal és az emlékmű ideológiai üzenetváltásával. A *Szabadság 1*-en az allegorikus női alak egy gigantikus méretű pálmaágot emel a magasba, akit majdnem agyonnyom a szabadság szimbóluma. A rendszerváltás után bekövetkezett szabadság a magyar társadalom jelentős részét felkészületlenül érte. Nemcsak a művészeti színtéren voltak hatalmas összeroppanások, hanem a nemzet, a társadalom egészét érintve is. A vágyott nagy szabadság következtében számos sorstragédia következett be a magyar lakosság körében a 89-es rendszerváltást követő időkben. A munkahelyek elvesztésének, a hajléktalanságnak, az elszegényedésnek a terhét kellett megélni osztársadalmi szinten.



25. ábra: Borsos Lőrinc: *Csinos kis akvarellek*, 2012

A *Szabadság 2* című műnél ugyanaz a koncepció érvényesül, mint a *Hősök* című képnél, azaz minden szobrászati elem ki lett hagyva a festményről, csak az emblemikus helyszín ábrázolása látható. A *Szabadság-szobor* eltűnt a helyéről. A szabadság eltűnt a helyéről? Hova tűnt a szabadság erről a helyről?

⁹⁷ „Mindazok emlékére, akik életüket áldozták Magyarország függetlenségéért, szabadságáért és boldogulásáért.”

8. Autonóm emlékezetállítás, egyéni emlékezet – kollektív emlékezet

Dolgozatomban végül egy olyan autonóm emlékmű keletkezését hozom fel példaként és mutatom be, ami kortárs emlékezetállítási stratégiákat alkalmazva jött létre, és az elkészült emlékhely ideológiáktól mentes maradhatott. Az alkotás sajnos nem Magyarországon, de magyar alkotó közreműködésével valósulhatott meg. Ugyanabban az évben keletkezett, mint a sokat vitatott, majd az éj leple alatt felállított Párkányi Rab Péter *A német megszállás áldozatainak emlékműve* Budapesten.

8.1. A Société Réaliste Párizsban felállított konceptuális emlékművének értelmezése

Société Réaliste: En attendant le Mo(nu)ment (Emlékműre/Időre várva) 2014–2045, Paris

Az alapvetően konceptuális műveket létrehozó Société Réaliste művészcsoporthoz 2004-ben alapította Gróf Ferenc és Jean-Baptiste Naudy Párizsban. Közös munkájuk egészen 2014-ig tartott, majd ezt követően szétváltak útjaik. A vasfüggöny keleti és nyugati oldaláról származó művészek politikai dizájnnal, kísérleti gazdasággal, territoriális ergonómiával foglalkoztak, visszatérő tevékenységük volt a hatalom (ön)reprezentációs eszközeinek az elemzése és dekonstruálása.

2014-ben egy olyan emlékműművet hozhattak létre a francia fővárosban, amely nem kormányzati döntés eredményeként, hanem egy civil szervezet, a *Fondation de France* alapítvány támogatásával, Párizs tizedik kerületének történelmi emlékezetét ápoló egyesülete megbízásából készült. A civil kezdeményezésként létrejött emlékműállítás egy utcanév változtatással kezdődő eseménysorhoz köthető, amely egyúttal egy posztumusz családegyesítésként is értelmezhető. Az Histoire et Vies (Történelem és életek) nevű szervezet kezdeményezte, hogy a Jean Moinon – a kerületből 1944-ben elhurcolt, majd munkatáborban meghalt – ellenállóról 1946-ban elnevezett utcát az önkormányzat nevezze át *Jean et Marie Moinon* utcára, megemlékezve a német megszállás ellen harcoló házaspár másik tagjáról is, mivel Marie Moinon szintén ellenálló volt, akit 1945-ben a nácik által Ravensbrückben leltek halálát.

A házaspár a német megszállás idején szerény kis italboltjában nemcsak helyet adott az ellenállók összejöveteleinek, de aktívan részt is vett tevékenységükben. Letartóztatásuk után mindketten koncentrációs táborba kerültek, ahonnan többé nem tértek vissza. Történetük, sorsuk sok egyéb mellett nemcsak azt a kérdést veti fel, hogy a kisembernek milyen szerepe és

milyen felelőssége van a „nagy” történelem alakításában, de azt is, hogy az utókor mennyire hajlamos megfedkezni helytállásukról. Alakjuk elhalványul, emlékük távolba vész.

Ennek az emlékműnek a létrejötte valójában nem csak a Moinon házaspárnak állít emléket. Emlékeztet mind arra a megannyi szerencsétlen, hasonló hőstetteket végrehajtó kortársukra, akik elfeledve tömegsírokban, név nélkül tűntek el a kollektív emlékezet számára. Eszünkbe juttatja azokat a személyes családi történeteket, vagy más hősök történetét is, akik a világháborúk során hasonlóan nagy tetteket hajtottak végre. Fölsejlenek a családi legendáriumokban sokszor emlegetett asszonyokat megmentő és értük hősi halált halt dédapa alakja, a frontokat megjárt és ott hőiesen helyt állt családtagjaink a múltból. Mindannyiunkat érzékenyen érintenek és emlékeztetnek, akik hordoznak személyes emlékeikben vagy közvetett emlékezetükben hasonló történeteket.

„Nincs ormótlan méretű talapzat, sőt semmilyen sincs, nem veszik körül nevetségesen klasszicizáló oszlopok, nincsenek rajta rosszul sikerült szoborportrék, de még egy szál sasmadár se! Mégis hangsúlyos emlékmű, egy mindenkit megszólító, emlékeztető mű gazdagítja Párizst néhány napja”⁹⁸ – írta Cserba Júlia 2004-ben az Artportalon.

A konceptuális emlékmű, mely a házaspárról elnevezett utca közelében egy kis téren kapott helyet, a II. világháború két párizsi áldozatának, Jean és Marie Moinon-nak két hatalmas nyers gránittömbbel állít emléket. A Földre hullott meteorithoz hasonló gránitkövek a két hétköznapi hős személyének visszaidézett mementójaként terebélyesednek előttünk. A kövekre utólag kerülnek fel számok, melyek emlékeztetnek majd mindenkit arra, hogy életüket névtelenül vesztették el, a koncentrációs táborban kilétüket egyedül az alkarjukra tetovált szám jelentette egykor. Egyek voltak a sok halálra ítélt közül, akinek nem adatott meg a saját sírhely. Az, hogy Marie Moinon-nak emlék-ékköként külön gránittömböt szentelnek, egyfajta személyes akcióként végrehajtott történelmi igazságtétel. A háborús történetek javarészt férfiakra, férfias küzdelmekről szólnak. A háborús emlékművek szintén. Az emlékműállítással a szűk körű ismertségüket az egyetemesség dimenziójába két aszteroida fogja átemelni, amely néhány év múlva majd nevüket viseli. A két aszteroidát, Jeanmoinon, illetve Mariemoinon névre fogják keresztelni.

A mű alapkonceptiója, mely a jövőbeli emlékezésnek, emlékállításnak állít emléket, „en attendant”, azaz várván annak eljövételét. Várva az emlékműre és az időpontra, hogy az megvalósulhasson. A két kisbolygó elnevezése a házaspárról – akik a világmindenség szerves részeként keringenek majd a világűrben – akadályokba ütközött. A művészeknek az erre

⁹⁸ <https://artportal.hu/magazin/felavattak-a-societe-realiste-kozteri-szobrat-parizsban/>

vonatkozó, a Nemzetközi Csillagászati Unióhoz intézett kérésére egyelőre elutasító válasz érkezett, mivel a szabályok szerint politikai vagy katonai tevékenységükkel elismerést kívívó emberekről csak haláluk után száz évvel nevezhető el kisbolygó. Ezért aztán az emlékmű avatásán különös aktusra került sor: a kérelmezők nevében felolvasták a kérés megismétlését tartalmazó levelet, ezt lezárt borítékban átadták a kerület polgármesterének, Rémi Féraud-nak, aki ígéretet tett, hogy 2045-ben utódja postázza azt a Nemzetközi Csillagászati Uniónak. A Société Réaliste alkotása tehát valójában csak több mint húsz év múlva készül el teljesen, amikor majd az Uniótól kapott regisztrációs számot a kövekbe bevésik, az űrben pedig Jean és Marie Moinon nevét viselő kisbolygók keringenek.

„A hiányzó identitás rekonstruálása, helyettesítése vagy pótlása már maga is a mű megvalósulásának része volna, melyhez kapcsolódik egy ennél is fontosabb aktus, nevezetesen a várakozással töltött idő. Ebben az „eljövendő pillanatig” zajló történésben az emlékezésnek tere, ideje, természete lesz – miként a két természeti objektumnak. Az eljövendő emlékmű mindig ott és úgy történik, ahol és amikor a diskurzusba emeljük a megemlékezésnek ezt a tapasztalatát. Látszólag ugyan organikusnak tűnik ez a folyamat, valójában azonban szigorúan társadalmi konszenzushoz kötött. Így válik a közösség történetét szervező üggyé az emlékmű megvalósulásának helye és ideje. Az ideológiai és világnézeti diktátumról, azaz valójában a szubjektum, az alkotó primátusáról lemondani képes mű – hiszen ki volna a szerzője, alkotója két darab gránáttömbnek – valójában egy emlékezetfelszabadítási emlékműként szolgál. A bolygók elnevezésének ötlete, ideája, koncepciója, sokkal inkább egy felszabadító társadalmi diskurzus előképe vagy vázlata, mint egy hagyományos értelemben vett emlékállítási gesztus.”⁹⁹

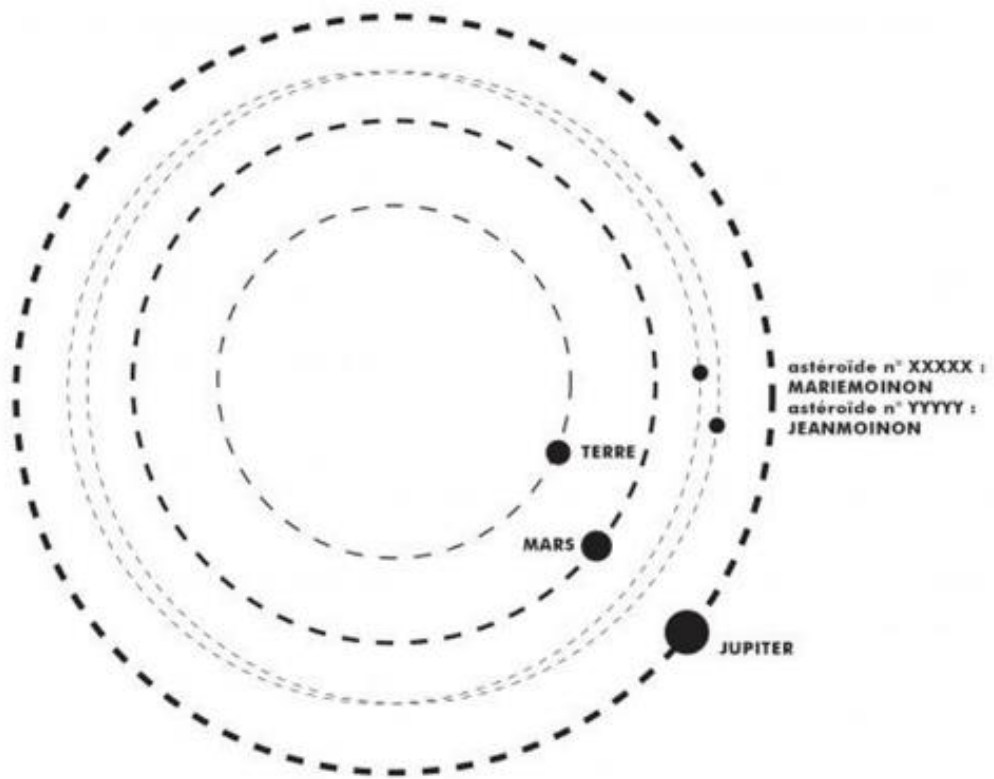
⁹⁹ https://archiv.magyarmuzeumok.hu/targy/2142_az_eljovendo_emlekmu



26. ábra: Société Réaliste: *En attendant le Mo(nu)ment*, 2014–2045



27. ábra: Société Réaliste: *En attendant le Mo(nu)ment*, 2014–2045



28. ábra *Société Réaliste: En attendant le Mo(nu)ment*, 2014–2045

9. Az emlékezet és az identitás kérdései a nemzetközi kortárs emlékművek kapcsán

James E. Young *Az emlékezés szövege* című művében az emlékezetről, emlékezésről a következőképpen értekezik: „E nemzedék tagjaira a háború utáni időszak kettős örökségének terhe nehezedik: egyfelől mély gyanakvás a nácik által kedvelt és előszeretettel használt monumentális formákkal szemben, másfelől a vágy, hogy emlékezésünk módjaival különböztessük meg magunkat a gyilkos nemzedéktől.” [...] „E generáció számára sem a hagyományos emlékművek – amelyek hősöknek állítanak emléket, – sem az emlékezés hagyományos helyei, a múzeumok – amelyek örök értéket őriznek meg – nem voltak képesek az emlékezés megfelelő módját nyújtani. Az elfojtás helyett az önkínzó szembenézést választották. Szüleik és nagyszüleik tettei helyett azt vizsgálják, hogyan emlékezhetnek ők maguk arra, amit nem ők követtek el, és mégis rájuk nehezedik. Maga az emlékezés lett a probléma számukra.”¹⁰⁰

A holokauszt ábrázolhatóságának kérdése, mely alapvetően összefügg a 80-as 90-es években lezajlott historiográfiai és episztemológiai fordulattal, alapvetően megváltoztatta az emlékezetállítással kapcsolatos gondolkodási stratégiákat.

A performatív emlékmű gondolata J. L. Austin brit nyelvfilozófustól származik, aki azt a beszédaktus kategóriát nevezi performatívnak, amikor egy dolog kimondásával hozunk létre egy eseményt. A művészetben is léteznek olyan alkotások, amelyek rendelkeznek performatív tulajdonságokkal, ezek a nézőt egyfajta részvételre invitálják, a mű csak akkor kezd el létezni, ha a befogadó kapcsolatot alakít ki vele. Az ilyen jellegű emlékhelyekben, emlékművekben, ebben az esetben a performativitás az emlékezés is az emlékezet részét képezi, tehát az emlékműveknek is a részvételen kell alapulniuk, lehetőséget adva a nézőnek a kognitív világon túli tapasztalatok megszerzésére.¹⁰¹

A performatív emlékmű a kollektív emlékezetet vizsgálja a nyilvánosság bevonásával az emlékezés és művészi kutatás segítségével. Az emlékezés és az emlékezet műalkotássá lényegül általa. Az emlékezet bennünk lakozik, mindennapi rituáléinkban, társaskapcsolatainkban, valamint az emlékezetállítás és az emlékezés hagyományai által. Annál inkább képesek vagyunk megérteni önmagunkat és magunkat a világon, minél jobban elmélyülünk az emlékezésben. A részvétellel és a performativitással az egyéni emlékezet és

¹⁰⁰ Young 2003. p. 190.

¹⁰¹ Lásd Timár 2014. p. 38.

emlékezés egybekapcsolódik a kollektív emlékezettel, egyúttal el tud kezdődni a feldolgozás folyamata is.

9.1. Különböző emlékezetállítási stratégiák és identitásfogalmak Jochen Gerz, Dani Karavan, William Kentridge és Thomas Hirschhorn munkáiban

Kitekintve a magyar viszonyok közül, négy nemzetközi művész különböző emlékezetállítási stratégiáját és identitásfeldolgozását mutatom be mint referenciapontokat, párhuzamokat és mint lehetséges megoldási lehetőségeket, majd hasonlítom össze gondolkodásmódjukat és eszköztárukat egy táblázat segítségével. Az alapvetően konceptuális műveket létrehozó Jochen Gerz, a helyspecifikus Dani Karavan, a stop motion animációs filmjeiről ismert William Kentridge és a populáris anyagokból kollázsszerű demokratizált téri rendszereket létrehozó Thomas Hirschhorn is olyan emlékműveket alkottak és olyan emlékezetállítási stratégiákat alkalmaznak, melyekben a részvétel és a tapasztalás, a megélés kiemelt jelentőséggel bír.

Mind a négy művész más-más gondolkodási minta mentén jut el a performativitáshoz. A befogadó aktív szerepe kiemelten fontos az alkotásaik kiteljesedéséhez, működéséhez. A demokrácia, a demokratikus gondolkodási minta művészetükben központi fogalom. Kiválasztottam az alkotók néhány általam fontosnak gondolt emlékművét, ezeken az alkotásokon keresztül mutatom be a különböző emlékezet- és identitásfogalmakat.

9.1.1. Jochen Gerz (1940 Berlin)

Fontos kutatási területe a történelem és az emlékezet kapcsolata, a nyilvános tér, a részvétel és a nyilvánosság. A Lipcsei Művészeti Akadémia tanára, 1967-től készít köztéri munkákat. Többek között Dublinban, Grazban, Hamburgban, Coventryben hozott létre helybéliekkel alkotásokat. Az elmúlt évtizedekben műveivel, gondolataival átalakította a köztéri művészet és az emlékmű fogalmát.

1986-ban készült az egyik legismertebb munkája Hamburgban a *Fasizmus elleni emlékmű*, ami egy 12 méter magas ólomborítású oszlop, melynek felületébe bárki beleírhatta a nevét, jelet hagyhatott. Ez a projekt egy bizonytalan kimenetelű társadalmi kísérletként kezdődött, nem lehetett tudni, hogy milyen módon vesz részt a befogadó közeg a mű létrejöttében. Amikor az oszlop elérhető magasságig betelt lejjebb süllyesztették a földre. Végül teljesen betöltötték az nyomhagyások és üzenetek az objektum felületét. Az oszlop 1993-ban tűnt el teljesen.



29. ábra: Jochen Gerz: *Fasizmus elleni emlékmű*, 1986–1993

Hasonló módon a láthatatlan emlékmű koncepciója szerint készült el Saarbrückenben a *Rassizmus elleni emlékmű*, amit 1989-ben kezdtek el és 1993-ban fejeztek be. Hallgatóival összegyűjtötte azoknak a német településeknek a nevét, ahol a II. világháború előtt zsidó temető létezett. Ezután az egykori Gestapo főhadiszálláshoz, a saarbrückeni kastélyhoz vezető út kockakövei közül éjszakánként, titokban felszedtek egyet-egyét, a kövekre rávéstek egy-egy helységnevet, majd írással lefelé visszahelyezték. A gerillaakció megkezdése után három évvel derült csak ki, hogy műalkotás születik. A 2146 temető névének elhelyezése után a teret átnevezték, és a Kastély tér helyett a Láthatatlan emlékmű tere nevet kapta, egyúttal legitimálta Gerz projektjét. Nemcsak a lerakás aktusa, hanem az azt megelőző munka, életek és halálok kutatása, viták, reakciók váltják ki az emlékezést.



30. ábra: Jochen Gerz: *Rassizmus elleni emlékmű*, 1989–1993

A James E. Young által ellenemlékműnek nevezett alkotások közös tulajdonsága, hogy csalódást, szomorúságot keltenek. Nem a heroikus múltat jeleníti meg, hanem a negatív múltat. A fájdalom és a szomorúság pedig nemcsak az illúziók elvesztéséhez vezet, hanem a hazugságok széttépéséhez és a csalódottság megszüntetéséhez is.

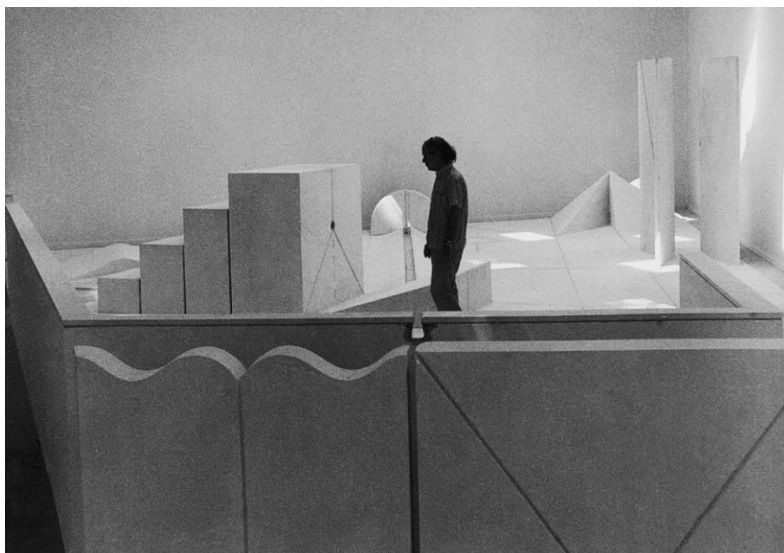
9.1.2. *Dani Karavan*

1930-ban született Tel-Avivban. Apja Tel-Aviv fő tájépítésze volt. Festőnek tanult, majd a 60-as évektől színpadi díszleteket készített. Önmagát helyspecifikusan alkotó environment művésznek tartja. Első helyspecifikus emlékműve a *Negev emlékmű*, (1963–68-ig), ami Jeruzsálemben található. Az 1948-as arab-izraeli háborúban harcoló Palmach Negev-brigád izraeli tagjainak állított emléket a Negev-sivatagban. A tízezer négyzetméteren elhelyezkedő emlékmű nyers betonból készült. Kopárságával, szín- és anyaghasználatával tökéletesen belesimul a körülötte lévő sivatagi környezetbe. A mű részét képezik többek közt a háborúban elesett katonák nevei, a katonák naplórészletei és a csatával kapcsolatos jegyzetek, versek.



31. ábra: Dani Karavan: *Negev- emlékmű*, 1963–1968

Másik jelentős műve az 1976-ban a Velencei Biennálén kiállított helyspecifikus, betonból létrehozott munkája, melynek legfőbb üzenete a palesztinokkal szükséges béke deklarációja volt. Ennél a műnél vált fontossá számára, hogy a munkája az érzékekre hasson a tapintás, hallás és szaglás által. Célja, hogy a befogadónak igazi élményben legyen része, megérintse a béke érzése, megpihenhessen. Szobrai a béke és a humanizmus elősegítésében vállaltak fontos szerepet.



32. ábra: Dani Karavan a Velencei Biennálén, 1976.

Kassel Documenta, 1977

Dani Karavan, aki meggyőződéses szocialista volt, munkássága a kezdetektől fogva a befogadókkal való szoros kapcsolaton alapult. Műveit természetes elemek inspirálták, mint például a homok, a fa, a víz, a szél, a fák és a fény. Alkotó tevékenységének fő célja, hogy megtapasztalja az adott hely lényegét. Az alkotási folyamatában a tér, a helyszín, a környezet és a természet adottságait, illetve a hely kultúráját és történelmét is igyekezett figyelembe venni. Ezekhez kapcsol geometrikus elemeket, melyek a természetből eredeztethető szimbólumként működnek. Azok a jelképek, amelyeket előszeretettel használt, a homok, az olajfa és a tükör. A homok, mely folyamatos mozgásban van, a szabadságot jelképezte számára, az olajfa a béke megtestesítője, a tükör hatására megkettőződött tér pedig maga a reflexió, ahogy a *Palais de Tokyo* című mű esetében is, a fasiszta építészeti mű feje tetejére állításával oltja ki annak jelentéstartalmát. Alkotásainak többsége alkalmat ad arra, hogy szembesüljünk önmagunkkal, a természettel, egyedül maradjunk a világgal. Munkái gyakran tevődnek össze állomásokból, melyek különböző szituációk és üzeneteket generálnak.

Sinti és Roma holokauszt emlékmű

A német kormány 1992-ben kötelezte el magát a náci uralom alatt Európában meggyilkolt szintik és más cigány népcsoportok előtt méltó módon tisztelő nemzeti emlékmű létrehozásával kapcsolatban. Az építkezés 2004-ben kezdődött, és a projektet övező anyagi és politikai természetű viták miatt az átadási határidőt többször módosítani kellett.

Dani Karavan Berlin központjába, a Brandenburgi kapu mellé, egy kör alakú fekete gránitmedencét tervezett, amely néhány centiméterre kiemelkedik a talajból. A medence közepére egy háromszög került, emlékeztetve a náci rezsim idején a romákat és szintiket megbélyegző háromszög alakú jelvényre. Egy hatalmas kelyhet tervezett, egy vízzel teli tartályt, az elsírt könnyek számára. A „beláthatatlanul mély” fekete meder az átélt szörnyűségeket jelképezi, a közepén, szárazon maradó szürke kőháromszög pedig – amely naponta lesüllyed, majd friss virággal a tetején kiemelkedik a sötét vízből – az életet, a tartály köré letett kövek pedig a túlélőket szimbolizálják. A medence körül a romák és szintik üldöztetéséről feliratokat helyeztek el. Ha ezeket követjük, mintegy utat képezve egyik felirattól a másikig lépve, egy gyászmenethez hasonlóan körbejárjuk az emlékművet. Az egyik felirattól a másikhoz lépve a látogatók megkerülhetik a medencét, és akárcsak egy gyászmenet, együtt vonulnak az emlékmű körül.

Az emlékműavató ünnepség köré a Németországi Szintik és Romák Központi Tanácsa előadásokból, kiállításokból, koncertekből álló rendezvénysorozatot szervezett. Norbert

Lammertnek, a Bundestag elnökének részvételével nyitották meg *A romák és szintik elleni holokaust és a jelenkori rasszizmus Európában* című kiállítást, mely a Gestapo – a náci államrendőrség – egykori berlini központjának maradványainál létesített dokumentációs központban kapott helyet.



33. ábra: Dani Karavan: *Sinti és Roma holokaust emlékmű*, 2012

9.1.3. William Kentridge

1955-ben született Dél-Afrikában, Johannesburgban, itt él és alkot a mai napig. Litván zsidó származású. Szülei emberjogi ügyvédek voltak az apartheid alatt. Festőnek és színésznek tanult. Erős európai kötődésű, de nem csatlakozott sem a nyugati absztrakt, sem a konceptuális művészethez sem, hanem egy igen erőteljes hatású szénrajz alapú stop motion animációs technikát használ filmjei megvalósításához. A teljes kiradírozhatatlanság miatt a csomagolópapírra készült rajzok robosztusak, látszik rajtuk az alkotói küzdelem, a mocsok. Kisfilmjei tartalmát nem határozza meg előre, a mű csak az alkotás folyamán bontakozik ki. A nyelvi beszéd improvizatív automatizmusát Kentridge rajzolás közben próbálja használni. A rajzolás nála nem a megformált gondolat leképezését jelenti. Nem várt összefüggések, jelentések bukkannak fel az alkotói munkájának folyamata közben.

Monument 1990

A mű James E. Young ellen-emlékmű és negatív esztétika (megváltásellenes művészet, ellenművészet) eredeti elképzelését értelmezi. Provokálja, megrázza és visszataszítja a

közönséget, hogy emlékezzen. A II. világháború utáni Németországot és a holokausztot idézi. A *Monument* a dél-afrikai apartheidet feldolgozó animációs sorozat egy darabja, mely ambivalens érzéseket hoz a felszínre a fehér dél-afrikai társadalom kiváltságaival és kényelmével kapcsolatban. Az összesen tizenegy rajz alapján készült filmet Eduard Jordan által komponált zene kíséri.

A rajzok és filmek fő helyszíne a Kentridge szülővárosát körbe ölelő kizsigerelt bányavidék, a highveldi fennsík, amely tárgyyszerűen tükrözi az ember által erőszakkal átrajzolt természeti valóságot, és egyúttal láttelepet ad a szereplők lelkiállapotáról.

Soho Eckstein és a ruhátlan Felix Teitelbaum a főszereplője Kentridge kilenc, 1989 és 2003 között készült filmjének. Az apartheid és a posztapartheid traumáit feldolgozó munkák. (*Drawings for Projection*) A két főhős, Soho és Felix, a művész alteregói.

Az animációban azt láthatjuk, hogy a főszereplő Soho Eckstein itt vállalja a polgári jóindulatú arcát, és emlékművet állít fel a fekete dél-afrikai munkaerő számára, amelynek munkájából gazdagsága származik. Az emlékmű egy névtelen afrikai munkás hatalmas szobra. Leleplezésének ünnepségén a szobor életre kel. A vállán lévő hatalmas terhek lelassítják, majd a város szélén eltűnik a távolban. Soho hálát érezhet azon anonim embertömegek iránt, akik azon munkálkodnak, hogy munkájuk tiszteletére emlékművet építsenek, viszont azzal, hogy emberré válnak, el kell ismernie a szenvedést és a velük való visszaélést. Az, hogy az emberekkel való visszaélés a Föld kihasználásával párhuzamosan történik, a film második felében a hirdetőtáblák, lámpaoszlopok, hangszórók, mikrofonok és sötét geometrikus testek megjelenésével válik világossá.

Az alkotó vaktában húzott vonalaiból saját identitását akarja körvonalazni, amit végső soron kevésbé az határoz meg, ami az egyetemessel összekapaszkodó tudatalattijából előtör, hanem amit a körülötte mikro szinten működő politikai-földrajzi közeg megenged számára.

Egy olyan átpolitizált szituációban, mint az apartheid, a művészetnek szinte lehetetlen nem beszélni erről. William Kentridge munkái, elsősorban az őt világszerte ismertté tévő animációs kisfilmjei mégsem politikai agitációs propagandák, hanem sokkal inkább egy, a történelem traumáit átélő szemtanú önterápiájának állomásai. A politikai reflexió a dél-afrikai művész esetében az ellentmondásokban, bizonytalanságban, a befejezetlen gesztusokban és a bizonytalan befejezésekben jelenik meg.

Az apartheid nála nem kizárólagos téma, alkotásai az ember természetéről, a privát és a kollektív emlékezet működéséről szólnak általában. Ahogy Kentridge a fázisrajzok során keletkező szenes vonalakat csak elhalványítani tudja, eltüntetni nem, úgy a múlt traumái, haloványan ugyan, de ott lüktetnek a jelen felszíne alatt. Filmjei a felejtés folyamatának

állítanak emléket. Kentridge filmjei tele vannak nagyon konkrét szituációkkal és helyszínekkel, melyekben a saját környezetét viszi vászonra. A képeken saját emlékei elevenednek meg: mikro szinten lehet csak felvillantani a makro szinten elbeszélhetetlen traumákat, mégis Kentridge életművében éppen így fonódik össze a lokális az egyetemessel.



34. ábra: William Kentridge: *Monument*, 1990

9.1.4. Thomas Hirschorn

1957. május 16-án született Bernben. Párizsban él és dolgozik. Grafikusként kezdte tevékenységét, de nagyon zavarta, hogy mindig az ügyfelek határozzák meg, hogy mit csináljon, ezért egy kollázs alapú vizuális művészeti kutatásba kezdett, majd ezek térben való megjelenésével kezdett foglalkozni. A művészet szociális és politikai szerepvállalását tartja fontosnak. Művei alapanyagául hétköznapi anyagokat választ, mint a karton, fa, fólia, ragasztószalag. Elutasítja a szobrászat modernista és posztmodernista modelljét, ahogy a helyspecifikusságot és a kontextushoz kötöttséget is. Különböző helyeken rakja össze újra a műveit, kapcsolódva a „nem-hely” elmélethez.¹⁰²

Úgy akar harcolni az igazságtalanság, a rasszizmus és az újjáéledő fasizmus ellen, hogy olyan emberekre is hat a hétköznapiaságával, akiknek nincs energiájuk evvel foglalkozni. Nem

¹⁰² A „nem helyek” legfontosabb tulajdonsága, hogy hiányoznak belőle a történelem és az identitás kapcsolódási pontjai, amin keresztül az emberek saját magukénak tekinthetnék a teret. A nem-helyekről képtelenség visszafejteni az azokat használó társadalom szerkezetét (fogyasztással, közlekedéssel kapcsolatos helyek).

politikai kérdéseket taglal, hanem a politikum a munkamódszerében rejlik. Műveiben minden részt összekapcsol, nincs bennük hierarchia. A hozzáférhetőség és megközelíthetőség központi kérdés nála. A művészet ne félemlítsen meg senkit, hanem vonjon be mindenkit. Hirschorn megkérdőjelezi a műalkotás autonómiáját és annak szerzői jogát.

Bataille-emlékmű, 2002

A 90-es években újra elterjedt helyspecifikusággal és kontextuális szemlélettel szembehelyezkedik, művei létrejöttében fontos szerepet játszik a befogadó közönség. Hirschorn egyik legösszetettebb munkája a kasseli Dokumenta 11-re készült köztéri plasztika, ami több részből állt. A rendezvény egyik hivatalos helyszínén egy régi sörfőzde előtt, hatalmas hirdetőtábla utalt az emlékműre. Innen egy fuvarszolgálat autói indultak, melyek szünet nélkül szállították a látogatókat a Friedrich Wöhler lakótelepre és vissza. Hirschorn ezt a kieső helyet választotta, hogy felépítse Bataille konténerét, egy monumentális plasztikát és egy büfét. A konténerben könyvtár működött, ahol a minél nagyobb közérthetőség szellemében több nyelven lehetett olvasni Bataille írásait, valamint különböző tárgykörökbe rendezett irodalmat, és videókat lehetett kölcsönözni. Itt működött a Bataille-emlékmű TV is, egy teljesen felszerelt stúdió, ahol a látogatók saját adást készíthettek tetszés szerint bárkiről. A konténer egyszerű, nyitott építmény volt, az érdeklődők szabadon jöttek-mentek benne. Volt, aki egy snack elfogyasztása után folytatta a nézelődést, de voltak rendszeres visszatérők is. A helyszínre érve folyamatos, nyugodt mozgást lehetett érzékelni az emlékmű egyes alkotóelemei között.

A Bataille-emlékmű közönsége vegyes volt. A véletlenül odatévedő, a rendszeres látogató kör és a Documenta közönsége keveredett benne. Minden hivalkodás nélkül és hierarchia mentesen egyszerre töltötte be a hétköznapi találkozóhely és a műalkotás szerepét. A különböző felhasználási lehetőségek egy sokszínű közönség bevonását szolgálták. Hirschorn nemcsak az emlékmű felépítését, hanem annak technikai szerepét, karbantartását is a mű részének tekintette. Bármelyik rész üzemzavara a művészi szándék csorbulását jelentette volna. Az alkotó fizikai és idegi állapotát is nagyon komolyan próbára tették az előkészületek és Hirschorn száz napos folyamatos jelenléte művében. A munka leginkább ezen a ponton kapcsolódik Bataille mondanivalójához.



35. ábra: Thomas Hirschorn: *Batalle-emlékmű*, 2002

Hirschorn újraalkotta az emlékmű meghatározását, annak érdekében, hogy találkozásokat provokáljon, eseményt hozzon létre. Munkáira jellemző a telítettség, amit dolgok felhalmozásával, különböző rétegek egymásra helyezésével, ismétlésekkel ér el. Ez része a művészet demokratizálására kidolgozott stratégiájának. Egyszerű anyagokat használ fel, az anyagokat egyenrangúan állítja egymás mellé, a populáris kultúrából (matrica, grafiti, szórólap) és a média képtárának idézeteit, a használati tárgyakat, hétköznapi szituációkat (kioszk, falatozó) és a magas kultúra termékeit (filozófiai és irodalmi szövegek). Számára a nyilvánosság és a nézőközönség sokszínűsége áll a középpontban. A munkáját akarja bárhol megmutatni, a fontos és a kevésbé fontos terek megkülönböztetése nélkül. Ugyanúgy a fontos és a kevésbé fontos emberek között sem akar különbséget tenni. Nem a tudását, hanem a kétségeit állítja a középpontba.

10. Az emlékezet- és az identitásfogalmak összehasonlítása – az emlékezetállítás eszközei és módszerei Jochen Gerz, Dani Karavan, William Kentridge, Thomas Hirshorn munkáiban

Az emlékezetállítás közös tereinek létrehozásával az emlékezet és az emlékművek a közös emlékezet illúzióját keltik. Abban az esetben, ha egy hatalom vagy közösség célja a közös értékek és eszmék érzetének kialakítása, akkor az is célja lesz az adott közösségnek, hogy kialakítsa a közös emlékezet érzetét. Ennek fontos részei lesznek a nyilvános emlékhelyek, a megemlékezések, ünnepek és helyszínek. Ilyen módon az emlékművek és az emlékhelyek teret adnak az emberek találkozásainak, hogy itt emlékezzenek a közös múltra. Egy szinte teljesen elpusztított népnek, mint például a zsidóságnak, az emlékezetállításkor az emlékhelyek gyakran sírkőül is szolgálnak. Ebben az értelemben a holokaust emlékművek közvetlenül önmagukon túl is kell, hogy mutassanak.

A képzőművészet segítségével a parcitipatív emlékezés és az emlékezetállítás számos formában megvalósulhat, néhány nemzetközi példán, Jochen Gerz, Dani Karavan, William Kentridge, Thomas Hirshorn emlékművein keresztül mutatom be ezeket. Műveikről és azok emlékezetállítási stratégiáikról készítettem egy összehasonlító táblázatot. Az alkotók mellett két oszlopban mutatom be, hogy milyen identitásproblémákkal foglalkoznak, mire emlékeznek, minek állítanak emléket, majd ezzel párhuzamosan pedig azt is, hogy milyen eszközök és módszerek segítségével jöhetnek létre alkotásaik.

EMÉKEZET, IDENTITÁS

ESZKÖZ, MÓDSZER

Jochen Gerz

– holokaust

– ellenemlékmű

– szorongást kelt, „fájdalmat” okoz

– segíti az emlékezést – a készítéssel együtt járó munka, teherviselés

– az újra bejárással csökken a kollektív teher

minél többször járják végig, annál inkább megvalósul a mű szándéka, a feldolgozhatatlan feldolgozása

– a külön és az együtt megélt részvétel segíti a holokauszt traumáját cipelő többgenerációs terhek feloldásában, az egyéni és a kollektív hovatartozás, identitás megélésében.

Dani Karavan

- zsidó–palesztin megbékélés
- holokauszt
- a befogadóval való szoros kapcsolatot teremt
- szimbólumok használata: kehely, könnyek, hamvak; fekete – sír; víztükör – élve eltemetve, friss virág – megemlékezés minden nap
- rituális ismétlés, naponta emlékezzünk, hogy tettünk valamit; írás – a zsidó emlékezet legfontosabb tere;
- háromszög – megbélyegzés
- a tartály köré tett kövek – a túlélőket jelképezi, rajtuk keresztül vezet az út a jelképes sírhoz

William Kentridge

- apartheid
- rajzolás közben az improvizatív automatizmus használatával a ki nem mondott dolgok, érzések, a mű létrejöttének mozgatórugói
- megváltás ellenes művészet, ellenművészet- újra és újra megrázza a nézőt, hogy emlékezzen, úgy emlékezzen, hogy soha el ne felejtsek mi történt
- identitás – feketék, uralkodó fehérek, együttérző fehérek – magára vett szerepekben játszva
- a holokausztra emlékeztető művekhez hasonló művészi stratégia

Thomas Hirshorn

- filozófusokra, eszmékre
- egyenlőségre,
- egyenértékűség
- fasizmusellenesség
- harcol a rasszizmus ellen
- olyan emberekre hatni, akiknek nincs energiájuk ezzel foglalkozni
- ne félemlítsen meg, jó legyen visszajárni
- megkérdőjelezi a műalkotás autonómiáját
- megkérdőjelezi a szerző jogát
- találkozásokot provokál, eseményeket indukál
- a művészetet arra használja, hogy másokkal kapcsolatba kerüljön

11. Összegzés

A XX. század az egész világot érintő kollektív traumákkal terhelte az emberiséget. A magyar társadalmat és közvetetten a magyar képzőművészeti közeget is több XX. századi trauma emlékezete terheli. A holokauszt súlya vagy a pártállami diktatúra a magyarságnak olyan problémái, amik a tudattalanból irányítanak bennünket. A német megszállás, a magyarországi deportálások, Trianon, a szocialista diktatúra traumái a XXI. századunkra is rányomják bélyegüket, a szüleink, nagyszüleink által tudattalanul ránk ruházott terheivel együtt. A számos súlyos történelmi előzmény következtében már 1945 előtt is a társadalom sokszorosan traumatizált állapotba került, majd erre a terheltségre rakódott rá a kommunizmus időszaka alatt egy kívülről erőltetett és erővel fenntartott ideológia és formarend, mely nemhogy segítette az átélt megrázkódtatások feldolgozását, hanem az elhallgatás/elhallgattatás révén a megmásított történelmi múlt és emlékezet miatt épphogy elmélyítette azt.

A művészet szempontjából a kívülről erőltetett kultúra és annak erővel biztosított dominanciája a sokszorosan terhelt helyzetet teremtett. A kultúra szövetén létrejött traumát jelentő változás nemcsak az egyén szintjén jelent meg, hanem áthatotta az egész társadalmat, generációkon átívelő torzításokat, átalakításokat generált. Piotr Sztompka¹⁰³ szerint maga a változás az az esemény, ami sérüléseket okoz a kultúra szövetén, és nemcsak azok a változások okoznak traumát, amelyek negatívak, rosszak, hanem azok is, amelyek látszólag jótékonyak a társadalomra nézve. A kulturális traumák, a kultúra sebei nemzedékeken ívelnek át, sebei nehezen gyógyulnak. A kultúrát érintő traumák hazai viszonyok közti értelmezésével András Edit a *Kulturális átöltözés* című művében írt arról, hogy milyen szerteágazó ismeretek szükségesek a kultúrán esett sérülések megértéséhez.¹⁰⁴ Számos tudományterület, például a posztkolonializmus, az orientalizmus, a tranzitológia, a konfliktustanok, valamint az emlékezés és traumadiskurzusok elméleti hátterének ismerete segíti a tisztánlátást és a megértést a témában. Az emlékezés és az emlékek feldolgozása, az identitás különböző rétegeinek vizsgálata megkerülhetetlenné váltak a poszttraumák felfejtése és feldolgozása során.

Az emlékezés, a valós múlt feldolgozása nélkül nem lehetséges. A generációkon átívelő traumák, a személyes és a kollektív múlt tisztázása a jövő megélése szempontjából

¹⁰³ Lengyel származású szociológus

¹⁰⁴ András 2009. p. 165.

elengedhetetlen, nemcsak a társadalom szintjén, hanem a tudományos diszciplínákban és a művészet, általában a kulturális kérdésekben. Ezek valós megértése és megélése nélkül az emlékezés megszakad, az emlékezet megreked, az egyéni és a kollektív identitásban pedig zavar keletkezik.

Az elmúlt évtizedekben a múlthoz való visszatérés és az emlékezetre való fokozott figyelem a kollektív és az egyéni tudatosság megerősödésével, az identitáspozíciók tisztázásának fontosságával és azok újragondolásával járt együtt. A képzőművészeti és a kultúrát érintő diskurzus a 80-as évektől lezajló episztemológiai fordulatot követően az emlékezés és emlékezetállítás a kritikai gondolkodás logikáját és eszköztárát használó kritikai képzőművészet segítségével válhatott felfejthetővé.

„Az emlékezet változó. Ebben az értelemben nem a múlt eseményeinek fényképe, sokkal inkább egyfajta megküzdési mechanizmus, a múlt eseményeinek feldolgozása, tehát mindig állásfoglalás, amely érzelmi választ és kritikai ítéletet is magában foglal. Ezért fontos, hogy mindig az eredetitől eltérő időtávlatban és értékrendben történik. Az emlékezés tehát a visszatekintés, illetve, mondhatni, a visszamenőleges reflexió egy formája. Így a jelenből képes befolyásolni a múltat.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ <https://artportal.hu/magazin/emlekezetrol-es-felejtesrol-beszeltetes-aleida-assmannal/>

12. Irodalomjegyzék

András Edit

- 2009 *Kulturális átöltözés*,
Argumentum Kiadó – Budapest
- 2013 Férfias nemzet, férfias háború, férfias művészet: Maszkulinitás és nacionalizmus
(Kis Varsó: Lélekben tomboló háború),
ARS HUNGARICA, 39. (3) pp. 318–333.

Bordács Andrea (szerk.)

- 2006 *Szobrászat és Környezet*,
Műcsarnok Kiadó – Budapest

Boros Géza

- 2000 Horthy szobra (II),
Élet és Irodalom, 2. sz.
Horthy szobra,
Élet és Irodalom 8. sz.
- 2001 *Emlék/Mű*.
Enciklopédia Kiadó – Budapest
Rendszerváltások és emlékművek,
Budapesti Negyed, 32–33 (2001/2–3)., Budapest Főváros Levéltára
- 2002 *Szorbopark*,
Városháza Kiadó – Budapest
- 2007 Három radikális köztéri projekt,
Beszélő, 2004. 7–8. sz.

Fülep Lajos

- 1974 *A Művészet forradalmától a nagy forradalomig I-II*.
Magvető Kiadó – Budapest

Fowkes, Maya and Reuben

2005 Elmozdított emlékművek és dekonstruktív stratégiák,
Balkon, 2005. 2. sz.

Gyáni Gábor

2000 *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*,
Napvilág Kiadó – Budapest

György Péter

2007 *A hely szelleme*,
Magvető kiadó – Budapest

Haraway, Donna J.

1988 Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,
Feminist Studies, 14. évf. 3. sz.

Hermann Wiesler (szerk.)

1994 *Künstlerwerkstatt Bahnhof Westen*
Műcsarnok Palme-Ház – Budapest

Horkheimer, Max

1976 *Hagyományos és kritikai elmélet*,
Gondolat Kiadó – Budapest

Hrubi Attila – Várkonyi György (szerk.)

2016 *Hagyomány, új idők, új terek: kihívások és lehetőségek a kortárs köztéri szobrászatban*,
Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar – Pécs

Kákosy László

1993 *Ré fiai*,
Százszorszép Kiadó–BUK – Budapest

Keserű Katalin

1998 *Emlékezés a kortárs művészetben*,
Noran Kiadó – Budapest

K. Horváth Zsolt

1999 Az eltűnt emlékezet nyomában. Pierre Nora és a történelmi és a történelmi emlékezetkutatás
francia látképe,
Aetas, 1999. 3. sz.

Knight, Cher Krause

2008 *Public Art, Theory, Practice and Populism*,
Blackwell Publishing – Oxford

Krauss, Rosalind E.

1986 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*,
The MIT Press – Cambridge

Lyka Károly

1914 Háború és művészet,
Művészet, 1914. 13. évf. 7. szám p. 330–337.

Molnár István (szerk.)

2014 *Nemzeti Szempont* (In. Soós Katalin: *Nemzeti jelképek a kortárs magyar
képzőművészetben néhány példán keresztül*).
Aperion Kiadó – Budapest

Mosse, George L.

1985 *Nationalism and Sexuality. Respectability & Abnormal Sexuality in Modern Europe*,
Howard Fertig – New York

Nora, Pierre

1984 *Les lieux de mémoire. I-III. Sous la direction de Pierre Nora, 1984–1992.*,
Gallmimard – Paris

1999 Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája,
Aetas, 1999. 3. sz.

Petrányi Zsolt

2003 *Il Corpo di Nefertiti La Biennale di Venezia 2003.*,
Műcsarnok – Budapest

Pótó János

1989 *Emlékművek, politika, közgondolkodás*,
MTA Történettudományi Intézet – Budapest
2003 *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika*,
Osiris Kiadó – Budapest

Prakfalvi Endre – Szücs György

2010 *A szocreál Magyarországon*,
Corvina Kiadó – Budapest

Prohászka László

1994 *Szoborsorsok*,
Kornétás Kiadó – Budapest
2004 *Szoborhistóriák*,
Városháza Kiadó – Budapest

P. Szűcs Julianna

2008 *Kicsomagolás*,
Jószöveg Műhely Kiadó – Budapest

Presiosi, Donald

2009 *The Art of Art History: A Critical Anthology*,
Oxford – New York, Oxford University Press

Sasvári Edit

2015 *A kortárs művészet viszonya a közelmúlt magyar művészetéhez. Somogyi József – Kis*
Varsó: Szántó Kovács János, 1965–2004.

Szirmai Éva – Tóth Szergej – Újvári Edit (szerk.)

2016 *A hatalom jelei, képei és terei,*

Szegedi Egyetemi Kiadó – Szeged

Szöllőssy Ágnes – Boros Géza

1998 *Budapest köztéri szobrai és emléktáblái, 1985–1998.,*

Budapesti Galéria – Budapest

Timár Katalin – Kovács Éva

2014 [csend silence]

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum – Budapest

Young, James E.

2003 *Az emlékezet szövete,*

Enigma, 37–38. sz.

Walter, Benjamin

1969 *Kommentár és Prófécia,*

Gondolat Kiadó – Budapest

Wehner Tibor

1986 *Köztéri szobraink,*

Gondolat Kiadó – Budapest

1990 *A hazugság emlékművei,*

Új Forrás, 4. sz.

2001 *A hazugság és hiány emlékművei,*

Új Művészet Kiadó – Budapest

12.1. Internetes hivatkozások

<http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

www.szoborpark.hu

http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_szoboravatas_margojara.2574.html?pageid=119

<https://artportal.hu/magazin/felavattak-a-societe-realiste-kozteri-szobrat-parizsban/>

<http://magyarnarancs.hu/feketelyuk/cim-igy-allitanak-emlekmuvet-a-franciak-nekunk-a-szabadsag-ter-jutott-92139>

<https://www.lequotidiendelart.com/articles/2178-jean-et-marie-moinon-enfin-reunis.html>

[http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/250/en-attendant-le-mo\(nu\)ment](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/25/250/en-attendant-le-mo(nu)ment)

<https://asztali.lutheran.hu/megjelent-cikkek-rendezvenyeinkrol/emlekmu-es-vagy-emlekezet-gyorgy-peter-es-wehner-tibor-disputaja-video>

http://studia.lib.unideb.hu/file/6/szamok/38/STUDIA_2011-3-4_A_trauma_alakzatai.pdf

<https://grastyan.pte.hu/content/trauma-mediumai>

<https://artportal.hu/magazin/otthon-az-otthontalansagban-palesztin-es-holland-perspektivak/>

<https://artportal.hu/magazin/menekultekrol-patosz-nelkul-muveszet-es-migracio-4/>

<http://real.mtak.hu/8037/1/Trauma%20k%C3%B6tet.pdf>

<https://www.szombat.org/politika/a-20-szazadi-traumak-nem-hogy-hegedtek-volna-inkabb-elmelyultek-2>

<https://www.szombat.org/tortenelem/emlekmuvek-arnyekaban>

http://epa.oszk.hu/01600/01615/00012/pdf/EPA01615_ars_hungarica_2018_2_217-238.pdf

<https://exindex.hu/kritika/miert-sikeresek-a-kis-varso-muvei/>

<https://www.szombat.org/tortenelem/emlekmuvek-arnyekaban>

<https://magyarnarancs.hu/kepzo-muveszet/agresszio-ferfiassag-patosz-77926>

<https://exindex.hu/kritika/az-ev-mutargya/>

<https://www.epa.oszk.hu/00000/00003/00025/boros.html>

<https://www.urbanlegends.hu/2005/05/horthy-szobra-a-gellert-hegyen/>

<https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6315>

<https://patriotak.hu/rm-tortenet/>

<https://www.jstor.org/stable/3178066>

https://www.jstor.org/stable/3178066?origin=JSTOR-pdf#metadata_info_tab_contents

<https://philpapers.org/archive/HARSKT.pdf>

<https://artportal.hu/magazin/emlekezetrol-es-felejtesrol-beszelve-aleida-assmannal/>

12.2. Képjegyzék

1. ábra: Ferenczy István: Pásztorlányka, 1820–1822
2. ábra: Izsó Miklós: Búsuló juhász, 1862
3. ábra: Pátzay Pál: Tízes huszárok emlékműve, 1939
4. ábra: Mikus Sándor: Sztálin, 1951
5. ábra: Kerényi Jenő: Heverő, 1967
6. ábra: Varga Imre: Sziklakéz, 1976
7. ábra: Kligl Sándor: Kis Manyi szobra, 2002
8. ábra: Melocco Miklós: Szent István, 2000
9. ábra: Horvay János: Kossuth-emlékmű, 1927
10. ábra: Horvay János: Kossuth-emlékmű, 2015
11. ábra: i-ypszilon alkotócsoport: 56-os emlékmű, 2006
13. ábra: Eleven Emlékmű, 2014
14. ábra: St. Auby Tamás: A szabadság lelkének szobra projekt, 1990
15. ábra: Varga Imre: Kun Béla-emlékmű, 1986
16. ábra: Búza Barna: Felszabadulási emlékmű, 1970; PAX emlékmű, 2018
17. ábra: ifj. Szabó István: Szovjet hősi emlékmű, 1975; Flóra, 1999
18. ábra: Kis Varsó: Nofretiti teste, 2003
19. ábra: Kis Varsó: Instauratio projekt, 2004
20. ábra: Kis Varsó: Lélekben tomboló háború, 2011
21. ábra: Kis Varsó: Tornasor – Tulajdonság, 2001
22. ábra: Kis Varsó: Zászló, 2002
23. ábra: Borsos Lőrinc: Csinos kis akvarellek 1., 2012
24. ábra: Borsos Lőrinc: Csinos kis akvarellek 1., 2012
25. ábra: Borsos Lőrinc: Csinos kis akvarellek, 2012
26. ábra: Société Réaliste: En attendant le Mo(nu)ment, 2014–2045
27. ábra: Société Réaliste: En attendant le Mo(nu)ment, 2014–2045
28. ábra: Société Réaliste: En attendant le Mo(nu)ment, 2014–2045
29. ábra: Jochen Gerz: Fasizmus elleni emlékmű, 1986–1993
30. ábra: Jochen Gerz: Rasszizmus elleni emlékmű, 1989–1993
31. ábra: Dani Karavan: Negev-emlékmű, 1963–1968
32. ábra: Dani Karavan a Velencei Biennálén, 1976.

33. ábra: Dani Karavan: Sinti és Roma holokauszt emlékmű, 2012

34. ábra: William Kentridge: Monument, 1990

35. ábra: Thomas Hirschorn: Batalle-emlékmű, 2002