

A művész igazi arca

(Szempontok egy életműhöz)

Az ifjabb Szabó Istvánról szóló szakirodalom tanúsága szerint munkásságát több oldalról is meg lehet közelíteni. Az egyik ilyen lehetőség – ami különben a róla szóló írásokra a legjellemzőbb, s amelynek kérdésfelvetéseivel itt behatóban is szeretnénk foglalkozni – az életpálya szociális, társadalmi háttéréből indul ki. Azt vizsgálja, milyen életmódbeli, világnézeti benyomások érték őt a gyermekkorban, majd előszeretettel időzik az induló művésznél, boncolgatván az ugyancsak szobrászművész apának fiára tett hatását, s végül az érett alkotói korszak munkáit kortárs társadalmi és művészetpolitikai közegbe helyezve megpróbálkozik az életmű summázatával is.

A megközelítés majdnem jó, mert kétségtelen, hogy minden olyan hatás, amely az alkotó személyiségét érinti, valamilyen módon „benne van” a művekben. A módszer csak akkor hibázik, ha a műtárgyelemzésből „háttértanulmányozás” lesz, azaz, ha az írás elszakad a szobroktól, s önálló életre kel. Könnyen fogadatlan prókátorrá válhat ugyanis az az író, aki az általa jónak vélt társadalmi háttérképből indul ki elemzésekor, s a kelletténél többet időzik a „kulisszák” világában – még akkor is, ha kortárs – hiszen hamar megvádolhatják: a társadalmi miliőt akarja ráhúzni a művekre, holott épp azokból kellene kielemeznie a kort. Nem is beszélve arról, hogy az „általa jónak vélt” kiindulópont is sejtet már némi ideológiai determináltságot...

Példával illusztrálva a fentieket: amikor ifj. Szabó István *Flóra* című köztéri szobrát fölállították, az aczéli kultúrpolitika elvárásait beteljesítő hatalmi apparátus automatikusan Martos Flóra reminiszcenciákkal ruházta fel – így fordulhatt elő, hogy még koszorút is helyeztek talapzatára hivatalos ünnepeken. A mű megítélésénél azonban mégsem az a lényeg, hogy a korabeli hatalom hogyan állította a szobrot a saját politikai fetisizmusa szolgálatába, hanem az, hogy *de facto* eltárgyasulnak-e benne politikai tartalmak, avagy sem? Sajnos, a kérdést nem tette fel a rendszerváltás utáni hivatali garnitúra sem, ezért a többi fétiszszoborral együtt a ledöntés (csonkítás) sorsa várt az amúgy tisztaságot, fiatalságot, tavaszt jelképező bronzalkotásnak.

Természetesen nem lehet vitatni annak a művészetszociológiai módszernek a jogosságát, amely ideológiai fogódzókba kapaszkodik a műtárgy elemzésekor. Ehhez persze legalább két követelménynek kell megfelelnie: először is nem a *pillanatnyilag hatályos*, hanem az *érvényes* ideológiai aspektusokból kell kiindulnia, másodsor pedig ténykedésének célja csakis a művek mögött kimutatható *valós* társadalmi folyamatok megragadása lehet.

A fentiekből talán kiderül, hogy a legfőbb szabály: nem lehet letapadni az adott kornál. Aki ezt teszi, alapvetően preconcepcionált művészetszemléletet vesz nyakába, s nem fogja tudni helyesen megítélni a folyamatokat, azt például, hogy – mondjuk – a Rákosi- vagy Kádár-korban mi is az igazi háttere annak a köztéri szobrászatnak, melynek jeles képviselője ifjabb Szabó István. A monumentális alkotások létrejöttében ugyanis ezekben az időkben komoly szerepe volt annak a kényszernek, amelynek súlya alatt lényegében az egész szobrásztársadalom nyögött, hiszen a megélhetésnek szinte egyetlen biztos záloga a köztéri megrendelés, s az azzal óhatatlanul velejáró politikai jelleg volt. És ettől a pillanattól kezdve a szobor további sorsában (s a művész későbbi megítélésében is) már explicite benne foglaltatott mindaz, ami a Flórával a rendszerváltozás után sajnálatosan megesett.

Ifjabb Szabó István műve példa tehát arra, hogy az ideológiai kiindulópont megválasztásánál semmiféleképpen sem támaszkodhatunk osztályszempontokra – s ezzel együtt az erre alapozó szociológiai alapvetésekre, beleértve az Arnold Hauser által fémjelzett művészetszociológiai konstellációt is. Sokkal inkább célravezető – épp a műtárgy-centrikusság jegyében – szabadon beszéltetni a szobrot magát, mondja el ő, mik is a saját társadalmi-művészeti gyökerei, hogyan alakult olyanná, amilyen, alkotója világnézetének anyagformáló kohójában. Ebben a kötetlen beszélgetésben ugyanis lehullanak a műről azok a ballasztok: kötelezettségek, politikai elvárások, melyeket mint említettük, egy szobrásznak rá kellett aggatni ahhoz, hogy megfeleljenek a kor művészet-politikai elvárásainak, és megnyílik az út a mű szellemi magva felé.

Ha ilyen szemmel nézzük a nyíregyházi színház előtti tér sarkában felállított, Váci Mihályról készült bronz-alkotást, akkor biztosan nem fogjuk félreérteni azt a mozdulatot, amellyel a költő szélesre tárt karokkal közeledik felénk – ez a mozdulat ugyanis a mű megértésének a kulcsa, *egyfajta közösségi igény megnyilvánulása*. A kérdés most már csak az, *milyen* közösség felé tárulkozik ki a költő, azaz, mi a közösség szó *tartalma*? Annyit már az első pillanatban is érzünk, hogy semmiféleképpen sem olyan direkt politikai vagy ideológiai tartalom, amely Váci Mihályt, mint a hivatalos állami elismerés birtokosát, az országgyűlési képvisel-

lőt, a valamikori művészetpolitika standard hívő elkötelezettjét állítaná elénk. Ha csak ennyi szellemiséget tudott volna kicsikarni ifjabb Szabó István a szoborból, akkor most nem lenne mit elemeznünk, hiszen a produktum hibátlan kivitelezés mellett sem érné el a figyelemre méltó mű színvonalát. Úgy gondoljuk tehát, hogy sokkal inkább az a költő fordul felénk így, aki a *velünk való közösségét* akarja kifejezni.

Ismerve Váci Mihály pályáját, s az utolsó költemények fájdalmasan meghasonlott hangvételét, talán nem sokat tévedünk, ha azt állítjuk: épp a politikai irányvonalban csalódott, de szűkebb közösségének, a „fényes szellők” generációjának szellemileg soha hátat nem fordító alkotóval van dolgunk – olyannal, mint ifj. Szabó István is, akinek majd’ mindegyik szobra erre a közösségi élményre épül – a *Matyó menyecskétől* a *Mikszáthig*, a *Bányásztól* a *Csobányig*.

Talán épp a közösség szó tartalmának eltérő definiálása nyitja meg előttünk az utat a Váci-szobor szellemiségének helyes megítélése felé.

Talán már az sem véletlen, hogy ifjabb Szabó István épp Váci Mihályt választotta művének modelljéül.

A költőben kétségtelenül megtestesül az a tragédia, amelyben a „fényes szellők” generációjának tagjai kénytelenek voltak szembesülni a ténnyel, hogy a mozgalom összekapcsolódása a negyvenes évek végének politikájával hiba volt. És minél később szembesültek ezzel a ténnyel, annál tragikusabb volt számukra a felismerés: az összekapcsolódás és a hit átvitele a politikai szférára később művészi életművek hitelét kérdőjelezte meg. Talán Váci is és ifj. Szabó is későn szembesült a valósággal, ám az épp a szobornak magáról való „beszéltetése” során derül ki igazából, hogy a szélesre tárt, ölelő karú költő nem tévedésének történelmivé vált előidézői felé fordul oly nagy szeretettel, hanem pont fordítva, ahhoz a közeghez, amelyből származik, amely felé művészként is fordul, tehát amelytől az érték-és világnézeti válságából kivezető utat reményli. Ez pedig a mondanivaló, a szellemiség, valamint



ifj. Szabó István: Váci Mihály (1976)

a mögöttes ideológiai tartalom szempontjából egyáltalában nem mindegy! Talán nem is véletlenül nyílik ki a fogadásunkra siető költő által padra letett könyv éppen a Származás című versnél, „Nem az jelöli a származást, rangot, / hogy kikre büszke valaki / de az, hogy ővele kik büszkélkednek”.

Alátámasztani látszik véleményünket a Csohány Kálmánról mintázott portré. Ha Váci emberileg is motivált plasztikai képmásával hasonlítjuk össze, szellemi együvé tartozásuk nem vitás: ugyanazon generáció történelmi örökségének cipeelői, világnézetének művészi formálói ők, emberi tragédiákkal terhes életúttal a hátuk mögött. Elsősorban olyan kortársak, akik a személyes ismeretség hitelén keresztül művészileg pontosítják a „közösség” szó szociológiai, filozófiai tartalmát – s nem osztályalapon! Váci Mihály és Csohány Kálmán ugyanis ifjabb Szabó István büsztjeiben a magyar társadalom történetileg kialakult ontológiai struktúrájának nagyobb hányadát kitevő nép képviselőjeként állnak előttünk.

Vegyük most már a Mikszáth-portrét. Talán távolinak tűnik az összevetés, de összekötő kapocsként, szilárd pántként fogja mindhárom alkotót az ugyanazon közeg, melyből művészetük táplálkozik, s itt már úgy látszik nem elég, mint Váci és Csohány esetében, pusztán csak népről beszélni. Mikszáth ugyanis sosem volt népi ivadék, hanem kisnemes, akinek írói világképében a népéhez való feltétlen kötődés mellett legalább olyan fontossággal bírt saját társadalmi közegeinek, a dzsentrinek kritikai megformálása. Ifjabb Szabó István Mikszáth tudatos vállalásával tehát valószínűleg nemcsak egyfajta palóc atyafiságot akar hangsúlyozni, hanem a saját világnézetében Vácival és Csohánnal rokon értéket, amely történetileg kitágítja a nép fogalmát. Ez a világlátás, szakítja el szobrait, életművét az osztályszempontú ideológiáktól, s mozdítja el *a formájában népi, tartalmilag nemzetben gondolkodó ideológia* felé.

Ifjabb Szabó István, de Váci Mihály és Csohány Kálmán is, tévedhettek politikai megítéléseikben, de – Praznovszky Mihály fogalmazása szerint – „becsapott lelkek” voltak, ezért művészeti megítélésük sem osztályszempontúságuk kérdése. Ha valaki ugyanis a valós társadalmi folyamatokat akarja feltárni műveikben, nagyon hamar rá kell döbbennie: nemzetben gondolkodó ideológiai alapállást kell választania ahhoz, hogy a szobrokat, verseket rajzokat, szóra bírja. És ettől a perctől kezdve nem kell feltennünk a kérdést a művésznek, miért készített Lenin-portrét vagy Tanácsköztársasági emlékművet a Rákosi vagy Kádár-korban, mint ahogyan a téveszesítés időszakában sem arra vártunk választ, hogy a szocialista mezőgazdaság hogyan alakította át a parasztság életét, hanem arra, hogyan is élte át a magyar parasztság azt az időszakot, amely ezer éves történelmében éppen a kolhozosítás időszakára esett...

Fölmérve így, milyen szellemi körben, milyen értéközösségben kell keresnünk ifj. Szabó István munkásságának gyökereit, rendezhetjük végre a „termésre”, az életműre vonatkozó kérdéseinket is. Azzal ugyanis, hogy kijelentjük: szobrainak művészetszociológiai vizsgálatában az osztály-társadalmakat felépítő ideológia helyett a nemzetben gondolkodó ideológiát választjuk kiindulópontul, még nem oldottunk meg semmit, csak jeleztük, hogy a műtárgyak milyen világnézetéről, szellemiségről adnak hírt az őket faggatóknak, tehát milyen értékrend eltárgyasításában is érdekelt ifj. Szabó István.

Ha már most a művek szellemi magva és mögöttes tartalma körül forgó disputánkat lefordítjuk szakmai nyelvre, a következő kérdéseket tehetjük föl: a *magyarországi szobrászat körében honnan közelíthető meg legjobban ifjabb Szabó István munkássága, s milyen szakmai mérce szerint ragadható meg leginkább?* Látni fogjuk, hogy a szakmai kérdésfeltevések a meghatározó ideológiai alap logikus folyamodványai. Pontosan olyan közöttük a kapcsolat, mint a jelenség és lényeg, a tartalom és a forma között. Nem vitatható ugyanis, hogy a műalkotás valamilyen kommunikatív célból jön létre, tehát hogy mondjon valamit, a mű létrehozására irányuló cselekvésben ezért a szellemi töltés a meghatározó tartalom, s a létrejött műtárgy, mint ennek a sajátos tartalomnak az objektivációja, formaként viselkedik. *Semmiféleképp nem hordozhat tehát a szobor megjelenésében, szobrászati törekvéseiben a mondanivalóval ellentétes formai jegyeket* – még akkor sem, ha a tartalomhoz csakis rajta keresztül juthatunk el. Egyszerűbben szólva: ifj. Szabó István munkásságának olyan helyen kell állni a magyarországi művészet történetében, amely formai törekvéseit illetően is kifejezi azt a közösségi, népi-nemzeti tartalmat, ami a művész szándéka. Ez pedig nem más, *mint a magyar vagy nemzeti művészet kategóriája.*

A magyarországi és magyar (nemzeti) művészet hasonlóságáról és különbözőségéről a téma legavatottabb ismerője, Fülep Lajos *A magyar művészettörténelem föladata* című munkájában a következőket mondja: „...a magyarországi művészetben benne van a magyar is, s a magyar valamiképpen sokfelé jelen van a nem-magyarban is. A magyarországi művészet történelme mégse helyettesítheti a magyarét. Anyaguk bármennyire – sokszor szétválaszthatatlanságig – összefonódott, más-más a céljuk és szerkezetük. A magyar művészet történelmének, ha valóban a magyaré akar lenni, a különbséget világosan meg kell mondania, s a maga föladatát teljesítenie. A magyar történelme egytengelyű, a magyarországié többtengelyű. A magyar föladatának tengelye, hogy az országbeli nagy sokféleségben mért, mikor, hogyan lett magyar művészet, hol, mikor, mért fejlődött vagy akadt el, mi a sajátossága, s van-e, s

mi a szerepe és jelentősége az európaiban, különösen itt a keleti részen. A magyarországiénak annyi a tengelye, ahány nép itt történeti jelentőségű művészetet produkált, s mindegyiket úgy végig kell vizsgálnia, köztük persze a magyart is, mint a magyarnak csak a magyart.”

A tanulmányt Fülep ugyan a magyar művészettörténet csaknem ezer évére vonatkoztatva írta meg, azonban mondandója ma is világos. Kortárs szemmel nézve ugyanis ma már nemigen beszélhetünk a Magyarországon élő népek művészetéről abban az értelemben, mint Fülep teszi a középkor, vagy a reneszánsz időszakában, de arról igenis meggyőz minket az idézet, hogy *a művészetben kifejezhetőnek olyan akaratok, érdekek, tehát ideológiák, amelyek nem a nemzet talaján jönnek létre*. Ezeket a különböző, magukat *egyetemesnek* deklarááló irányzatokat rendszerint azokban a képzőművészeti tendenciákban kell keresnünk, amelyek a logikai osztályozással foglalkozó rend alapján az egyetemesnek leginkább megfelelő *általános* kategóriája szerinti vizuális megtestesüléseket hoznak létre – vagyis a legelvontabb formákkal operáló *nonfiguratív művészet* produktumaiban. A népben és nemzetben gondolkozó ifjabb Szabó István szobrai nyilván nem ide tartoznak, hanem a nemzetnek leginkább megfelelő logikai *különös* kategóriája szerint eltárgyasító *figuratív művészet* körébe.

Bár több időt szentelni rá nem tudunk, készségesen elismerjük, hogy nem könnyű a dolga annak, aki a fenti levezetés alapján akar eligazodni a műalkotások világában. De aki ideológiai oknyomozásra készül, annak patikamérleglen kell bánnia a kategóriákkal, így egy bonyolult problémára semmiképp nem adhat egyszerű választ. A dolgok bonyolultságára pedig az alábbi két példa világít rá igazán.

Azt állítottuk, hogy ifjabb Szabó István munkásságának szakmai megítélését egyértelműen a figuratív művészet felől kell megkísérelnünk. Szembe kell viszont néznünk azzal a ténnyel, hogy életműve az ötvenes években indult, tehát a kezdeti „formalista” és „szocialista realista” művekre is figyelemmel kell lennünk – már csak azért is, mert ezek az irányzatok olyan stiláris sajátosságokkal bírnak, melyek szintén a figuratív művészetbe tartoznak, mégsem sorolhatók egyértelműen a nemzeti művészet fogalmába. Az életmű trendvonalait figyelembe véve mesterünk reprezentatív, egyéni stílusa viszont a már említett Váci-, Csohány-, Mikszáth-portrékban jelzettekben testesül meg leginkább, s ez felbátorít minket arra, hogy nem letagadva a „formalista”, vagy „szocialista realista” köntösbe burkolózó művek létét, kisebb fontosságot tulajdonítsunk azoknak, s nagyobbat a nép és nemzet fogalomkörét szobrászati gondolatként megformáló, egyéni stílust létrehozó törekvéseknek.

A második példa esetében sem lehet egyszerű képlet alapján megoldani a felmerülő problémát. Tény ugyanis, hogy mesterünk köztéri munkáinak egy része plasztika, tehát nem a hagyományosan emberi test ábrázolását célul tűző szobor. Sőt, egyike-másika az elvonatkoztatásnak olyan fokán áll, amely már súrolja a nonfiguratív plasztika határait. Hogyan kerül ifj. Szabó István olyan miliőbe, amely – mint az előbb említettük – nem nagyon egyeztethető össze a Mikszáth–Váci–Csohány szobor-triászban megfogalmazott gondolkörrel? A választ maga a művész adja meg önéletrajzában: „A portréigényű feladatok mellett készítettem dekoratív plasztikákat is, melyeket a magyar népművészet díszítőelemeinek felhasználásával elvontabb, geometrizáló formarendbe komponálva ma is korszerű szobrászi megoldásnak tartok.” A lényeg tehát: nem az egyetemességnek megfelelő általánosító törvényszerűség szülte absztrakt, hanem a látványba különös tartalmakat bevívó absztraháló szemlélet végeredményeképp jönnek létre szobrai. És ez a fajta elvontság még ideát van...

Az ideológiai hovatartozás, s az abból eredeztethető művészeti problémák tisztázása után vállalkozhatunk csak az egyéni stílus, s vele az életmű elemzésére. Ez azonban már egy másik dolgozat feladata. Nem mehetünk el viszont szó nélkül a többször is fölített kérdés mellett: hol van a helye ifjabb Szabó István szobrászi tevékenységének? Röviden és tömören: a nemzeti művészetnek abban a történelmi folyamatában, amelyben a XX. század két szobrász-zsenije a meghatározó: Medgyessy Ferenc és Ferenczy Béni.

Ebben a körben kell műveinek megtalálni helyüket a rangsorban.