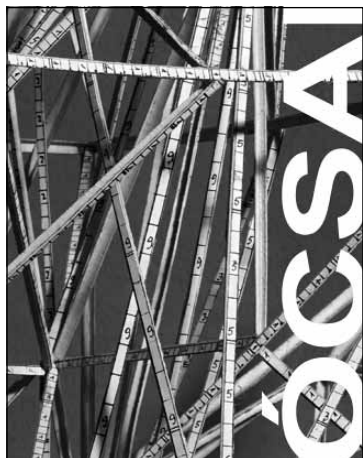


Ócsai Károlyról

Ami a könyvből kimaradt¹



Ócsai, Napkút Kiadó,
Budapest, 2016

Az Ócsai Károlyról szóló könyvben² a sokféle lehetőség közül a kronologikus áttekintést választottam – legalábbis ami a művészetének alakulását illeti. Az elejére és a végére így is bele kellett iktatni olyan fejezeteket, amiket ebbe a fajta tárgyalásba nem lehetett beilleszteni, tehát az életmű bemutatását egyfajta bevezető (művészetfilozófiai kísérletek, korabeli művészeti viszonyok), illetve lezáró jellegű (témaválasztás, oktatói tevékenység, művészetét ért hatások), tematikus szövegegységek ölelik körül.

A tematikus, áttekintő tárgyalással szemben a kronologikus bemutatás már önmagában is egy lassabb ritmusú, minden részletre kitérő, ezáltal az olvasói beleérzés felkeltésére is alkalmasabb mód, ugyanakkor az egész életművön átívelő jelenségek szétDarabolódnak, állandó

előre- és visszautalások, és ugyanannak a jelenségnek a különböző kontextusokban való ismételt bemutatása szükséges. A könyvbemutató idején az *Art Forum*³ (információs bulletin 1995 óta, Butak András szerkesztésében, aki a könyv grafikusja volt) megjelent írásomban Ócsai Károly pályájának legjellemzőbb vonására, az ún. „kristályszerkezet”-kutatásaira koncentráltam (bár ez némileg a könyvben is jól követhető), illetve még inkább arra, hogy mindez hogyan születik a korai munkásságából.

A mostani írásomban is egyetlen szempont alapján szeretném áttekinteni az életművet, méghozzá az absztrakció és a figurativitás viszonyáról Ócsai Károly művészetében. Ennek a kérdésnek a vizsgálata annál is inkább jogosult, mert érezhetően befolyásolta és befolyásolja a művész kortársi és utólagos megítélését.

Ócsai Károly működéséről kétségtelenül most először, a könyv megjelenésével kap teljes képet a közönség. „Kristályszerkezet”-kísérletei alig voltak ismertek, életében mindössze két kiállításon mutatta be: 1999-ben a Vigadó Galériában (*Visszámetszés* címmel, amelyhez katalógus is készült), valamint 2001-ben az Újpest Galériában, (*Köztér-közhely* címen); a 2000-es években folytatott legújabb kísérletei pedig gyakorlatilag mindenki elől elzárva folytak.

¹ Az itt kifejtett gondolataimat eredetileg a könyvbemutatón (2016. december 15.) szerettem volna előadni, amely azonban – előnyére – kötetlenebb beszélgetés lett a résztvevők által felolvasott szövegek helyett.

² Ócsai Károly *életműve*, in: Ócsai, Napkút Kiadó, Budapest, 2016, 7–61.

³ *Struktúrák Ócsai Károly művészetében*, *Art Forum*, 2015–2016, 376–393.

Ezekről legfeljebb a szűkebb szakma szerezhetett tudomást a pályaművei révén. (Halála óta három kiállítást sikerült rendezni a műveiből,⁴ született róla Wikipédia-szócikk, van facebook-oldala, és a honlapja is a készítés fázisában áll.)

Az Ócsai Károly művészetéről kialakult felfogást minden bizonnyal nem a kiállítások elhalványuló emlékei, hanem a mindig szem előtt lévő munkák határozták meg, tehát a Budapesten található két köztéri szobra (nagyteréni '48-as emlékmű, tabáni '56-os emlékmű), valamint azok a művei, amelyeket beválogatott az 1999-ben készült katalógusába. Ez a közel 100 oldalas kiadvány elég volt ahhoz, hogy az olvasó egy jó átfogó képet kapjon az életpálya különböző szakaszairól, műfaji sokszínűségéről, a válogatott írások révén pedig egyfajta mozaikot a művészetének mindenkori kortárs megítéléséről; ahhoz viszont kevés, hogy a részletekben elmélyedjen – különösen a „kristályszerkezet”-kutatásokban –, illetve hogy ennek alapjait, lényegét segítsen megérteni. A néző szeme előtt a geometrikus és a figurális elemek azonos súllyal jelentek meg, mint ahogyan a két köztéri alkotáson is; és ez a kettősség, látszólagos tisztázatlanság zavarólag hathatott, a geometria tűnhetett egyszerű „ornamentikának”, a modernség látszatát kelteni akaró külsőségnek.⁵

Az új kötet tehát remélhetőleg helyére fogja tudni tenni a téves benyomásokat, véleményeket, ugyanakkor talán nem éreztelen külön is áttekinteni a kérdést, kiemelni a fontos jelenségeket, elhelyezni a hangsúlyokat.

Talán nem is kellene külön megemlíteni, de nyilvánvaló, hogy az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején egy hazai pályakezdő művésznek a figurálitáson kívül nem is lehetett más alternatívája. Természetesen Ócsai Károly is innen indult, de a hatvanas évek folyamán mind merészebben haladt előre az absztrahálásban, és 1968-ra a direkt figurálitás el is tűnt a műveiből (ugyanakkor az általánosabb értelemben vett figurálitás egész életművére jellemző maradt).

A figurálitás és az absztrakció a fiatal progresszív művészek között ekkoriban szinte a konzervativizmus és a modernség szinonimáinak számíthattak, márpedig Ócsai Károlynak is ehhez a társasághoz volt ekkoriban erős és kizárólagos kötődése. Elég, ha a gimnáziumi osztálytárs-barátra, Jovánovics Györgyre, vagy a munkahelyi (Képzőművészeti Alap Kivitelező Stúdiója) kollégára-barátra, Pauer Gyulára, illetve a tervezett vagy megvalósult csoportos kiállításokra⁶ utalunk itt. Ugyanilyen értelemben beszél maga a művész is, egy 1990 augusztusára datált, harmadik személyben megírt önéletrajzban: „Rész vesz az avantgard művészeti-politikai mozgalmaiban, a Kassák Kör tagja”.

⁴ A cikk megírása idején Ócsai Károly munkái két nagyszabású kiállításon is láthatóak: *Keretek között – A hatvanas évek művészete Magyarországon*, Magyar Nemzeti Galéria; „Egy/Kor” kiállítás-együttes: *Félművekben. Szemadám György félig elfeledett művészekre emlékezik*. Bocz Gyula, Cserovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Liziák Elek, Ócsai Károly, Szeift Béla, Múcsarnok

⁵ A felületes és anakronisztikus „kubista” jelzőre, amit a művész életében többször is megkapott, nem érdemes külön kitérni.

⁶ Egy, a Lektorátus által nem engedélyezett, a Szabadkai Kultúrpalotában 1968. július 21-én nyíló csoportkiállításon Ócsai Károly Csáji Attilával, Ország Lilivel és Papp Oszkárral állított volna ki, 1969. december 15–23. között pedig az újpesti Derkovits Klubban vett részt egy csoportos kiállításon, amelyet a Lektorátus egy hét után bezárított.

A radikális neoavantgárd irányzatokkal azonban Ócsai Károly nem tudott mit kezdeni, így a művészeti élet hazai fordulata után fokozatosan eltávolodott korábbi társaságától. Monumentális szobrásznak készült, és ebbe a törekvésébe semmiképp sem férhetett bele a művészet lényegének, szerepének radikális megkérdőjelezése, újragondolása. Ő enélkül is elég modernnek, újítónak gondolhatta magát – teljes joggal, stílusát ma az organikus absztrakt elnevezéssel illelhetnénk. A strukturalizmus hatására a műveit, figuráit struktúráként kezdte felfogni, kialakítani és láttatni. Alkotásaiban egyre gyakrabban tűntek fel absztrakt alkotóelemek, és dekoratív megbízásainál (pl. a Baktay-domborművet körülvevő falburkolat) tulajdonképpen a teljes absztrakcióig is eljutott.

Rövid ideig, a politikai irányvonal viszonylagos enyhülése idején, kb. 1968–1972 között úgy érezhette, hogy a megtalált modern irányvonallal boldogulhat az alapvetően konzervatív szemléletű rendszer keretein belül is.⁷ Ekkor hívták meg a Libegő végállomásaihoz tervezett szobrok pályázatára. Ehhez csak az ötvenes években lehetett volna realista szobrot készíteni, mert különben egy ilyen emlékmű mindenképpen elvonatkoztatást kíván. Ócsai Károlynál ez az áttétel a pillangó alakjában nyert kifejezést, míg a nyertes pályaműnél egy papírrepülőben. Utóbbi realizztikusan lett kivitelezve, míg a pillangót Ócsai Károly absztraháltan ugyan, de az asszociációs mezőtől kevésbé eltávolítva képzelte el, amit feltehetőleg még a nagyközönség is képes lett volna dekódolni.

Ekkoriban kapott megbízást egy iskolán belül elhelyezett (tehát nem köztéri – egyébként pedig nem is fővárosi) Baktay-domborműre, amelyhez az indiai építészetet és gondolkodásmódot kifejezni kívánó falburkolatot is tervezett. Noha a bírálóbizottság értékelte a művésznak a falburkolat szimbolikájához kapcsolódó előadását, azért az mindenki számára nyilvánvalóvá válhatott ekkor, hogy amihez ennyi magyarázat szükséges, az nem volna igazán alkalmas egy köztéri alkotásnak. Bizonyára nem véletlen, hogy az ugyanebben az évben (1972) megvalósított, József



MAMA

⁷ Átlagosan két évente rendezett önálló kiállítások (1967, 1968, 1971, 1973), a kiállítások pozitív visszhangja, a Művészetben megjelent cikk (1972), a Művészeti Kislexikonban közölt szócikk (1973), az Élet és Irodalom és a Népszabadság által folyamatosan közölt rajzok és szobrok reprodukciói (1967–1974), („kis”) Derkovits-ösztöndíj (1972), az első állami vásárlás (1973), az első közgyűjteménybe került mű (1972), meghívás a Libegő pályázatára (1971), meghívás egy nemzetközi kőfaragó alkotótáborba (1973). Megjegyzendő, hogy a művész 1964–72 közt főállásban a Múzeumi Ismeretterjesztő Központban dolgozott, éppen az enyhülés éveiben tehát még anyagilag sem függött a megbízásoktól, illetve a pályázatok kimenetelétől.

Attila tiszteletére „felállított” A Dunánál című „emlékmű” (tulajdonképpen csak a balatonszárszói József Attila Múzeum részére és kiállítására készített műalkotás) nyelvezetét a művész közérthető, realiztikus elemekkel látta jónak megvalósítani. A Libegő ugyanis még alkalmas arra, hogy egyetlen frappáns szimbólummal – még ha absztraháltan is – ki lehessen fejezni a lényegét, de hogyan lehetne absztrakt formákkal egy egész gondolatsort közérthető módon illusztrálni?⁸ Ugyanebben a korban készült az 1972-es Dózsa-évfordulóra szánt *Gyűlik a sereg* című gipszmetszete is.⁹

Tehát már az enyhülés liberálisabb időszaka alatt szembe kellett néznie Ócsai Károlynak bizonyos törvényszerűségekkel, amelyeket egy monumentalista szobrász nem hagyhat figyelmen kívül, és saját belátásából kellett óvatos utakat nyitnia a realiztikus ábrázolásmód felé. További két, József Attila-kiállításra készült „emlékművét” (*Elégia*, 1974 – a Petőfi Irodalmi Múzeum kiállítására; *Mama*, 1975 – a Gát utcai József Attila Múzeum számára) is figurális elemek alkalmazásával valósította meg.

Ugyanilyen egyértelmű lehetett azonban az is, hogy az absztrakciónak egy portré-emlékmű esetében sem nagyon lehet sok szerepe.¹⁰ Ugyanakkor kezdetben, első ilyen megbízása során, a Baktay-dombormű esetében (1972) a művészen még az az illúzió élhetett, hogy a feladatot a saját értelmezésében kezelve, a szimbolikus és autonóm művészi színvonalon átgondolt körítő motívumoknak ugyanolyan – ha nem nagyobb – szerepet biztosíthat az emlékmű egészében. Azonban éppen ez a megbízása rendkívül hosszán elhúzódott, számos terfváltoztatást kértek tőle, úgyhogy mire 1975-ben kivitelezésre kerülhetett a sor, lelkesedését talán már el is vesztette. Hasonló falburkolat vette körül az 1975-ös Berzsényi-domborművét is, azonban arra már nincs adatunk, hogy ezt is szimbolikus tartalommal töltötte-e meg.

E két domborműhöz emlékéremet is kellett terveznie a művésznek (1975), amely a reliefek portréinak egyszerű transzponálását jelentette az érem felületére. Ugyanígy realiztikus (nagyvonalú kubisztikus egyszerűsítésben) portré került a hivatalos megrendelésre készített Tauffer Vilmos-emlékérem (1974) előlapjára is. Ezek után az előzmények után¹¹ Ócsai Károly 1976 januárjában, amikor egy baleset miatt mozgáslehetőségeiben korlátozva volt, saját kedvtelésére kezdett el képzőművészekről és költőkről portréérmekeket készíteni, és 1982-ig szinte kizárólag ilyen érmekeket alkotott.

⁸ Sajnos nincs információnk arról, hogy a művész milyen pályaművekkel vett részt 1972-ben a tatai KISZ Vezetőképző Iskola plasztikájára és a VIT-emlékműre (Budapest, IX. kerület, a Bakáts utca tengelyében a Duna-parton) kiírt pályázaton. Az intézményeket egy absztrahált alakzattal könnyebb megragadni, kérdéses azonban, hogy nem pont ezekre a plasztikákra várt el a rendszer realistább megjelenítést?

⁹ Nagyjából ekkorra tehető a szintén figurálisnak mondható, *Padlástérben* címet viselő tusrajza is, amely József Attila-i ihletésre is születhetett volna (*Mama*).

¹⁰ Az ábrázolt felismerhetőségének követelménye miatt legfőjebb enyhén kubisztikus vagy expresszív formatorzítások jöhetnek itt szóba.

¹¹ A művész 1971–74 között is készített érem vagy plakett formájú és méretű, absztraháló formanyelvű domborműveket, ezeket azonban utólag nem az éremművészete részeként kezelte.

A voltaképpen realista érmekhez hasonlóan semmilyen „kényserítő” hatás nem magyarázza azt a tényt sem, hogy az 1976-ban kiállított *Kettős magány* című szobra – valamint két további, stilisztikai alapon idesorolt műve – figurális. Nagyjából hasonló időszakra keltezhető három autonóm figurális grafikája is, és ettől az időszaktól kezdve találunk vázlatrajzai közt is egyre több akt-tanulmányrajzot, valamint anatómiai vázlatokat.

Azt látjuk tehát, hogy az 1972-ig kizárólag absztraháló formanyelvet használó Ócsai Károlyból 1976-ra figurális/„realista” szobrász vált. Az okokat csak találgathatjuk, de különösebb kényserítő erőt nem találunk rá. Kétségtelen persze, hogy 1972 és 1985 között¹² a művész „szabadúszó” volt, és az állami megrendeléseken kívül más anyagi forrásokra nem nagyon számíthatott, tehát célszerűnek látszhatott volna az áttérés a közérthetőbb formanyelvre, azonban ez nem tűnik jellemzőnek Ócsai Károly habitusára. Inkább arra gondolhatunk, hogy ez a változás szinte a maga számára is észrevétlenül, fokról fokra, apró lépésekben következhetett be.

Mindenesetre az 1978-ban felavatott vásárosnaményi Rákóczi-portré kapcsán egy riporter így tolmácsolta szavait: *„A Rákóczi-portré pályáján, művészeti stílusában is fordulópont volt: – Eddig többnyire absztrakt szobrokat készítettem – mondja – avantgard-irányzathoz tartozónak érzem magam, de annak a szemlélődő-meditáló áramlatából. Első realista stílusú alkotásom volt a Rákóczi.”* Ezt a kijelentését látszik igazolni az is, hogy vázlatrajzain több absztrakt formanyelvű szobor tervét is látjuk, és nagy valószínűséggel a hetvenes évek második felére datálhatjuk három teljesen absztrakt kisplasztikáját is. A különös csupáncsak az, hogy a jelzett időszakban mindössze hat (három figurális és három absztrakt) megvalósult kisplasztikáját ismerjük.

Az biztos, hogy aki a hetvenes évek második felében és a nyolcvanas években ismerte meg a művészt, az jobbra figurális alkotásokat láthatott tőle. 1977 és 1982 között három portré-élművön dolgozott, mely megbízások egymást érték (*Rákóczi*, 1977–1978; *Móra Ferenc*, 1978–1980; *József Attila*,



KETTŐS MAGÁNY

¹² Az 19nyolcvanas évek közepén több restaurálási feladatot is elvállalt: *Pesthidegkúti kegyoszlop* Péter Ágnessel (1985. márc.–szept.); *Veszprém, terazzo* Paál Istvánnal (1985. aug. – 1987. jún.); *USA nagykövetség* Péter Ágnessel és Gáti Gáborral (1985. jún. – 1986. jún.); *makettek felújítása* egy kiállításra (1986. szept.), 1986–1996 között pedig a *Nádasy Kálmán Művészeti Iskolában* tanított.

1980–1982). A következő évben (1983) két hasonló méretű portrészobrot készített (*Babits*,¹³ *Nagy Lajos úró*), majd 1984–85-ben egy *Vujicsics Tihamér* portré-emlékmű megbízáson dolgozott.¹⁴ 1985-ben egy teljesen realista stílusú szobortervet nyújtott be a pécsi Mátyás király-emlékműpályázatra, valamint valószínűleg a bonyhádi Vörösmarty Mihály-emlékszoba-pályázatra is.¹⁵ 1987-ben elvállalt egy megbízást egy, a vállán korsót tartó meztelen nőalakra (*Forrás*), és realista szobortervvel nyerte meg 1989-ben a *Tétényi csata* emlékműpályázatát is.

Figurálisak a nyolcvanas években készített plasztikai közül a *Héja-nász* (1980), a *Bal lator* (1984) és a *Kozmikus torzó* (1989); 3 darab 19nyolcvanas dombormű (*Héja-nász*, *Elégia*, *Óda*), amelyek a műkereskedelemben is mozogtak, egy megrendelésre készített *Vujicsics*-dombormű (1985); ilyen az 1982-es *Eltévedt lovas* éremsorozat, a *Csontváry*- (1984) és *Gorkij*- (1986) érmek, a *Levont vitorlák* (1987), valamint a *Dante*-sorozat (1988).¹⁶ A nyolcvanas évek grafikáját egyöntetűen a figuráltság jellemzi.

Ezzel a másfél évtizeddel Ócsai Károly sokak számára valószínűleg „beskatulyázta” magát mint realista, vagy legalábbis figurális művész. Ugyanakkor a nyolcvanas éveket egy szerteágazó kísérletezési folyamat is jellemzi. Egyrészt a művész még a nyolcvanas évek elején is készített olyan absztrakt vagy absztrahált formanyelvű szobrokat, amelyek voltaképpen még a hetvenes évek eleji stílusának szerves folytatásaként tekinthetők (*Virág Duchampnak*, 1980, *Eol hárfá*, 1982, vala-



BABITS MIHÁLY



NAGY LAJOS

¹³ A Babits-portrét egy síremléktervéhez is felhasználta, egy másikhoz pedig a hetvenes években készült Matisse-érmét alkalmazta.

¹⁴ Ekkor, de pontosabban meg nem határozható időpontban készült két nagy Lenin- és Marx-portrészoborra, valamint egy kis terrakotta *Ady*, ami talán egy nagyobb portrészobor előtanulmánya lehetett.

¹⁵ Nem tudjuk, ez a pályamunka mit ábrázolt, de feltehetőleg ennek egy előtanulmánya az a kompozíció, amely stílusában megegyezik a Mátyás-emlékmű tervével, és feltehetőleg Vörösmarty *Szép Ilonkájának* megjelenítése: egy patakban fürdőző meztelen lányt megleső vadászt ábrázol.

¹⁶ Talán még a hetvenes években készült egy szarvasokat ábrázoló realista domborműve, pontosabban meghatározhatatlan időben pedig egy feltehetően Berzsenyit ábrázoló relief. A felsorolt érmeken kívül idetartoznak még a *Vuk Karadzsiscs*-, *Albert Schweizer*-, *Csokonai*-érmek, valamint egy házaspár portróját ábrázoló érdekes formájú plakett is.

mint a datálatlan *Lecsavart láng*, és további két, címről sem ismert kompozíció).¹⁷ Egy megvalósult síremlék alapján 1985 körülre datálható egy sor absztrakt formanyelvű síremlékterv, amelyek enyhén ívelődő, valamint hullámos felületek egymás mellé helyezésére építenek. Ugyancsak 1985 körülre tehető, és Ócsai Károly kerámiaművészeti érdeklődéséhez, valamint kerámiaművészeti alkotótelepeken való részvételéhez kapcsolható három darab művészi váza, az edény falába bevágott, majd kiugratott vagy betolt (absztrahált) díszítéssel. Ezt elsősorban nem az edények magas (ipar)művészi színvonala miatt említjük meg, hanem mivel ezzel a technikával egy autonóm domborműsorozatot is létrehozott (*A folyó élete*). Szintén az 1985-ös évhez tartozik *Hullámlovas* című, az



CSONTVÁRY

életműben teljesen egyedi (absztrakt) szobra, amely lényegében a korábbi, *Manöken* című szobrának szabadon átköltött változata.¹⁸ Egyedinek és teljesen az alkalomra készült megoldásnak mondható az *Omaggio la Arcimboldo* című 1989-ben készült (szürrealista módon figurális) szobra is.

Ezek a kísérletek valamilyen módon Ócsai Károly korábbi törekvéseihez kapcsolódnak, vagy pedig a kerámatechnika belső törvényszerűségein alapulnak. 1981 és 1984 között azonban olyan művek is születtek, amelyek azt mutatják, hogy a művész ekkorra bizonyos mértékig elfogadta és a saját művészetében alkalmazhatónak tartotta azokat a neoavantgárd

törekvéseket, amelyeknek a megjelenése a hatvanas évek vége felé éppen eltávolodást eredményezett akkori művészi közösségétől. Formailag ez leginkább az ún. újgeometrikus törekvésekkel rokonítható kísérleteiben jelenik meg. Ócsai Károly az eddigi organikus absztrakt formák helyett két „nyersen” geometrikus alakzatot, a tetraédert és az oktaédert kezdte el használni szobrai felépítésében.¹⁹ Éremművészetében ezzel párhuzamosan ugyancsak tiszta geometrikus síkformákat kezdett el alkalmazni (*A gazda bekeríti a házát*, 1983, *Szavak teste (Rág-virág-féreg)*, 1984, *Ölni-élni*, 1984), amit nehezen lehetne a festészeti „hard edge”-tendenciáktól függetleníteni²⁰. Szemléletli változásoknak

¹⁷ Illetve idesorolható még néhány későbbi mű is: *Álom* (nyolcvanas évek közepe – második fele), *Vízszintes végzet* (1987)

¹⁸ A kerámia alkotótelepeken a művész a *Manöken* című szobrát az eredetihez hűen ragaszkodva is újjáalkotta nagyobb méretben, ahogy a szintén a hetvenes évek elején készült *Magány* című kisplasztikáját is. A nyolcvanas évek közepén egyébként is több korábbi művét elővette: a *Hiányérzet* című kisplasztikáját 1986-ban köztéri szoborként felállították, az *Ithakai asszonyok* című domborművét és a *Pythia* című kisplasztikáját pedig 1984-ben, ill. 1987-ben bronzba öntette (eredeti, kis méretben).

¹⁹ Mivel ez az egyik legjobban feldolgozott téma a könyvben, a művek felsorolásától itt eltekintek.

²⁰ Hozzá kell tenni, hogy a művész mindegyik kompozícióját „megszelídítette” organikusabb kiegészítésekkel.

is tanúi lehetünk ebben a néhány évben. A *Szturnália* című szobra megalkotásánál bizonyos land art, environmental art filozófiát figyelhetünk meg. Az *Eol hárfá* az életműben teljesen idegen kompozicionális megoldását a konceptuális művészet hatásának lehet tulajdonítani, és mindenképpen rokonságot érzünk ezzel az irányzattal a *Rág-virág-féreg*, illetve *Ölni-élni* című éremsorozatainak alapötletében is.

Az alkotások közben felmerült gondolatok nyilván beépültek Ócsai Károly művészi gondolkodásába, a tetraéder-oktaéder rendszerről pedig tudjuk, hogy bűvópataként²¹ 1989 körül ismét felbukkant, ez a rövid időszak azonban összességében zárványként tűnik fel a művész nyolcvanas évekbeli tevékenységében. Maga a nyolcvanas évek pedig valószínűleg egy nagyon heterogén időszaknak látszott a külső szemlélő számára, amelynek mintha nem lett volna határozott vezérfonala. Magam, ahogy a könyvben is kifejtettem, az 1975–1989 közti időszakot a művész pályáján egy hosszan elhúzódó hullámvölgynek tartom.

A nyolcvanas években fokozatosan átalakultak a konzervativizmus és a modernség kritériumai, és a figuralitás már nem feltétlenül volt szinonimája az előbbinek. Amikor véget ért Ócsai Károly bizonytalanul kutató időszaka, és szintézist tudott teremteni absztrakt és figuratív törekvései között (1989-től kezdve), a megtalált új formanyelv szobrait Nagy Ildikó a „posztmodern” jelzővel illette, azaz a szobrász hirtelen ismét a korszerű művészek táborába került. Ezt a pozíciót azonban minden bizonnyal könnyebb egy-egy kiállítás erejéig visszaszerezni, mint tartósan meg is őrizni, a rendszerváltás előtti másfél évtized alatt kialakult benyomásokat nem lehet egyik napról a másikra kitörölni, ez még Ócsai Károly mai megítélésébe is (egyre gyengülő erővel) belejátszik.

1989 után Ócsai Károly művészetébe ugyan már nem tért vissza a bizonytalanság, a köztéri művészet általános problematikájával azonban ezentúl is szembe kellett néznie. Hogy *etikai szempontból* mennyire világosan látta a helyzetet, azt a 2001-es *Köztér – Közhely* című kiállítása katalógusába írt *Agora és basilica* című tanulmányában fogalmazta meg a legjobban: „A szobrász (...) a műtermében saját kedvére forró ötletlávával kísérletező, köztérre merészkedve elgyávul. (...) Mert KÖZembernek lenni, KÖZtérre szobrot tervezni, esetleg egy KÖZhely igazságát mérlegelni... ehhez bizony legalább akkora bátorság kell, mint volt medveölésű reformkori költőnknek, Berzsenyinek, amikor az »arany középszer« horatiusi eszméjét tollára merte venni.” Arról is csak elvi szempontból beszél – a kiállítás kapcsán felvett interjúban –, hogy mi az ő stratégiája a probléma megoldására. „Közérthető is akarok lenni, meg korszerű is akarok lenni” – mondja, és a kettő közti nagyon szűk területen szeretné elhelyezni a szobrászatát, mert „a dolgok mindig kétfelé polarizálódnak, és mindig közöttük van valami nagyon komoly igazság”. Tisztában volt azonban azzal is, hogy ezzel valójában „pengeélen táncol”, mert „nem fogja mindenki megérteni egyfelől, másfelől pedig lesz, aki azt mondja, hogy nem vagyok eléggé avantgard”.

²¹ Hogy mennyire rejtve volt 1984–89 közt ez a lehetőség, azt az is mutatja, hogy 1987-ben a művész egy teljesen más geometrikus rendszerrel, különböző átmérőjű gömbökkel kezdett nagyon intenzív kutatásba.

Azok a problémák, amelyekkel legelső megbízásai során is szembesült (portré, szimbolikus emlékmű, „illusztratív” igényű emlékmű), továbbra is fennálltak. A portré- vagy egész alakos emlékszobor esetében aligha van jó tanács a sikeres alkotásra (Károlyi István, 1997, Klauzál Gábor, 2011). Az egyetlen szimbólummal kifejezhető tartalmak esetén Ócsai Károlynak – a Libegőhöz készített tervéhez hasonlóan – számos szoborterve született (lyukas zászló, láng [1956], *Tudás fája* [Corvinus Egyetem], *Ezüst csobbanás* [uszoda], *Kecskebéka* [kecskeméti közparkbeli szobor], kapu [Budafoki Városkapu]), melyekre a „kristályszerkezet”-megoldásai kiválóan alkalmasak voltak.

Az igazi kihívást továbbra is azok az emlékművek jelentették, amelyeket nem lehet egyetlen motívumra felépíteni. A közérthetőség igénye ezeknél merül fel a legsarkítottabb formában, amelyre a művész ebben az esetben sem tudott jobb megoldást a figurativitásnál. A figuratív motívumok háttére általában egy „kristályszerkezet”-alakzat, ami egyúttal a korszerűség igényét is biztosítja, a művész fentebbi szándéknyilvánításának megfelelően. A közérthetőséget kereső néző a háttér formájával bizonyára nem fog különösebben törődni, a korszerűséget kereső és a „kristályszerkezetet” ekként értékelő befogadót a figuratív elemek viszont zavarhatják, hiszen a kétfajta elem két különböző koordináta-rendszer szerint értelmezhető, és látszólag össze nem illeszthető. Ezt a problémát előre látta a művész is, de általános megoldást nem talált rá. Azonban minden esetben „pengeélen táncolva”, az összekapcsolás indoklására egyedi elfogadható magyarázatokat talált.

Az 1995-ös szegedi '56-os pályázatnál (*Lyukas zászló*) a művész a hordozófelület és a dombormű viszonyára filmes szakkifejezéseket használt: a domborműveket úgy kell elképzelni, mint a szélben lobogó zászló képére úsztatott felbolydult tömeget ábrázoló képsorokat. A 2000-es debreceni '56-os emlékmű megtervezésére úgy kérték fel Ócsai Károlyt, hogy – a millenniumi év miatt – a magyar történelem egyéb epizódjai is jelenjenek meg rajta. A művész úgy komponálta meg a magyar történelem egy-egy nevezetes eseményét, mintha azok egy történelemkönyv lapjain jelennének meg (*Népfelkelések Könyve*). A 2006-os, továbbfejlesztett *Lyukas zászló* tervén a két megvalósulatlan korábbi tervet egyesítve a zászlón a magyar történelem lett volna látható. Végül a gondolatmenetből csak egy redukált, személyes „történelem” ábrázolása valósult meg a süttői '56-os emlékművön (*Naplótöredék*). Ez tulajdonképpen egy széttört kőrelief romos maradványaként jelenik meg (a korábbi gondolatmenetet követve azonban egy napló lapjain is), miközben a kőtöredékek látszólag véletlen elrendezése lyukas zászlóra is emlékeztet.

A tabáni '56-os emlékmű (1996) esetében a művésznak nagyon előnytelen alapállásból kellett egy elméletileg is letisztázott emlékművet létrehoznia, ugyanis a megrendelők a Los Angeles-i konvencionális '56-os emlékművet nevezték meg mintaképnek. Ócsai Károly itt a toronyszerű emlékművet a „forradalom templomaként” értelmezve, a domborművet az oltárképnek megfelelő pozícióban definiálta. Az emlékmű filozófiáját történetileg is elemezte 1998-as, az V. Országos Szobrászrajz Biennálé szimpóziumán tartott „A barlangtól a katedrálisig – és vissza” című előadásában: „...manapság a természetbe helyezett szobor anakronisztikus, hacsak nem valamilyen kultikus feladatot lát el, mint pl. a portré vagy az emlékmű, de akkor is szüksége van valamiféle építészeti

elhatárolódásra, templum kijelölésére, vagy maga is építészetté válik, mint pl. egy kút vagy térplasztika.”²²

Többen még a mai napig úgy emlékeznek Ócsai Károlyra, mint figurális szobrászra, mások pedig disszonánsnak tartják figurális elemek szerepeltetését a nagyvonalúan geometrikus emlékművein. Talán ha áttekintik a művész küzdelmét a problémával, ők is más álláspontra jutnak.

Az írás végén még egy dologra szeretnék kitérni, aminek a tárgyalása nem tűnt indokoltnak a könyvben. Nem sikerült jobban feltárnom azt a jelenséget, hogy mi lehet az oka annak a véletlenszerű hasonlóságnak, ami miatt a szobrait „posztmodernnek” lehet titulálni, egyes alkotásait össze lehet vetni dekonstruktivista szobrásznak meghatározott alkotók (David Shing) munkáival, vagy a folding²³ alapelvéből kiinduló tervekkel (Peter Eisenman). Ebben a kérdésben – úgy sejtem – születnek majd még meglepő tanulmányok.

Elmondtam Ócsai Károlyról azt is, hogy rendkívül olvasott, filozofikus hajlamú művész volt. Miért ne gondolhatnánk akkor azt, hogy tájékozott volt a legmodernebb művészetfilozófiai irányzatokban is, és akkor ezeket a hasonlóságokat csöppet sem a véletlen számlájára kell írni? Szükségesnek tartom tehát, hogy néhány gondolat erejéig a művészeti ismereteiről beszéljek – természetesen amennyire ezt a rövid személyes ismeretségünk alapján meg tudom ítélni.

Miután szóba került párbeszédünkben az a lehetőség, hogy írjak Ócsai Károly művészetéről, sor került az ismereteink kicserélésére is. A művész kölcsönadta nekem a Rodin gondolatait tolmácsoló művet és Hildebrand elméleti írását.²⁴ A két mű is azt erősíti meg bennem, hogy Ócsai Károly szobrászati felfogása teljesen tradicionális volt, ahogy pl. ragaszkodott ahhoz, hogy „a szobor álljon a talpán” – ami meglepő kijelentés egy olyan művésztől, aki ugyanakkor alternatív térrendszerrel kísérletezik. Az általános művek közül Ernst H. Gombrich műveit ajánlotta figyelmembe; mint megjegyezte, ő a kedvenc művészettörténésze. A magyarul megjelent könyvek közül a művész könyvtárában négy is megvolt,²⁵ amelyek közül csak az *Illúzió a természetben és a művészetben* címűt nem olvastam – s így fogadtam el tanulmányozásra.

²² Akad azonban olyan emlékműve is, ahol a kétfajta ábrázolásmód viszonya nincs megmagyarázva. A *Tétényi csata* 1989 óta húzódo, végül csak 1996-ban felállított emlékműve – mint első a sorban –, talán még a „gyermekbetegség” tüneteit mutatja. Nincs megindokolva a művész 2003-as *Dante-szonáta* című szobrán sem, hogy mit keresnek portrék, figurák egy nyitott fedelű zongorán, ez azonban nem a nagy nyilvánosság számára készült köztéri emlékmű.

²³ A folding, azaz hajtogatás során a térben eredetileg távol lévő pontok kerülnek egymás mellé, a tetraéder feldarabolásával Ócsai Károly műveiben hasonlóképpen kerülnek egymás mellé eredetileg egymástól távoli helyek.

²⁴ Paul Gsell, *Rodin beszélgetései a művészetéről*, Budapest, Franklin-Társulat, 1914; Adolf Hildebrand, *A forma problémája a képzőművészetben*, Modern Könyvtár 15. (Szerkeszti: Gömöri Jenő), Politzer Zsigmond és fia könyvkereskedése, Budapest, 1910, ford.: Wilde János

²⁵ *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat, 1972; *A művészet története*, Gondolat, 1974; *Illúzió a természetben és a művészetben* (R. L. Gregory-val együtt), Gondolat, 1982; *Művészet és fejlődés*, Corvina, 1987; hiányzott a könyvtárából a *Reneszánsz*

Ernst H(ans) Gombrich az ikonológiai művészettörténeti irányzat egyik legnevesebb képviselője volt. Az ikonológia legismertebb képviselőjéről, Erwin Panofskyról szóló írásában Radnóti Sándor többek között az alábbi véleményeket is megemlíti: „Maga Lévi-Strauss (...) teljesen és tökéletesen strukturalistának nevezte Panofsky műveit”, illetve „A strukturalizmus szellemi klímájában a neves olasz művészettörténész, Giulio Carlo Argan a művészettörténet Saussure-jének nevezte Panofskyt”.²⁶ Ugyan a szerző ezekkel a megállapításokkal nem ért egyet (167–168.), és meggyőző érvei alapján mi is elfogadhatjuk, hogy Panofsky nem volt strukturalista, ugyanakkor szellemtörténetileg az ikonológiai iskola kétségtelenül hasonló pozíciót foglal el a művészettörténetben, mint a strukturalizmus az irodalomtudományban. Úgy gondolom, nem véletlen, hogy Ócsai Károly, akinek a művészetében és a gondolkodásában a hetvenes évek elejétől kimutatható a strukturalizmus hatása, az ikonológia rokon képviselőjének munkásságát érezte magához közelinek.

A művész ugyanakkor tőlem azt kérte, hogy olyan olvasnivalót adjak a számára, amely a művészettörténet legújabb irányairól szól. A kérdésben magam sem igazán vagyok tájékozott, azonban az Enigma című művészetelméleti folyóirat néhány tematikus számát alkalmasnak találtam rá, hogy a kérdéseire Ócsai Károly jó áttekintést kapjon.²⁷ A művész utóbb olyasmi megjegyzéssel adta vissza a köteteket, hogy „úgy látszik, az én gondolkodásom már megcsontosodott, nem fog megváltozni”.

Indokoltnak vélem tehát azt gondolni, hogy Ócsai Károly nem ismerte a posztmodernhez kapcsolódó művészetelméleti megközelítéseket, és ezek távol álltak tőle, de legalábbis nem keltettek benne azonnali pozitív visszhangot. Azt talán túlzás lenne kijelenteni, hogy mindez azt is jelenti egyben, hogy általában is tájékozatlan lett volna a posztmodernről illetve elméleti kérdésekben, azonban inkább arra látszik utalni, hogy összességében járatlan lehetett a területen, azaz a művészetében jelentkező említett hasonlóságok valóban inkább zseniális ráérzéseknek tűnnek fel szemünkben.

Tokai Gábor

tanulmányok (Művészet és elmélet), Corvina, 1985; ezen kívül csak egy emlékkötetben található meg egy írása: *Tanulmányok Zádor Anna 90. születésnapjára*, MTA MKI, 1994; valamint egy életrajzi interjúkötet: *Miről szólnak a képek? Beszélgetések művészetről és tudományról* (Didier Eribonnal), Balassi / Tartóshullám, 1999

²⁶ *A vad befogadás (Erwin Panofsky kritikai méltatása – művészetfilozófiai nézőpontból)*, in: Radnóti Sándor, „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Gondolat, Budapest, 1990, 5. fejezet, 132–194. (133.)

²⁷ *Változó művészetfogalom*, 22/1999; *A „Michelangelo”-paradigma (Stílustörténet, ikonológia, hermeneutika; Michelangelo-tanulmányokon bemutatva)*, 33/2002; *Vizuális kultúra*, 41/2004; valamint: Zrínyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika? A plasztikus kép formái*, (Enigma könyvek), Meridián, 2007