

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A TALAPZAT SZEREPE A TÉR INTEGRÁCIÓJÁBAN

DLA értekezés

Brzózka Marek

2022

Témavezető:

Dr. Habil DLA Farkas Ádám

Tartalomjegyzék:

I.	Szoborforma és talapzat kérdése.....	2
I. 1	Definíciók.....	3
I. 2	Kutatási módszer.....	5
I.3	Kutatási stratégia	8
II.	Szobortalapzat formai kérdései a figurális köztéri műveknél	16
III.	Szobortalapzat jelentésbeli kérdései a konceptuális köztéri művek esetében	25
IV.	Szobortalapzat és tér kapcsolatának kérdése az absztrakt köztéri műveknél.....	35
V.	Talapzatakalkalmazásom személyes módjai.....	45
V. 1	Emlékművek.....	45
V. 2	Nyomatok – homokformák	49
V. 3	Formák a vízen	52
	Képjegyzék	56
	Ábrák hivatkozásjegyzéke:	74
	Irodalomjegyzék.....	76
	Tematikus irodalomgyűjtemény:	79
	Életrajz.....	81
	Köszönetnyilvánítás:	83

I. Szoborforma és talapzat kérdése

Alkotómunkám részeként fontosnak tartom a szobrászat technikáinak, anyagainak és történetének megismerését. Tanulmányaim során – a középiskolai, egyetemi és a doktori kutatási munkában – mindvégig a szobrászat plasztikai kérdéseit tanulmányoztam, a hozzá tartozó művészeti problémák megfigyelésével. Már egészen korán felismertem vizsgálataim alapján a szobor talapzatának különleges szerepét a kompozíciókban. Formai, lépték- és anyagbéli különlegességük állandó mozgásban tartotta fantáziámat. Tanulmányoztam változatos kapcsolatokat a térrel, a figyelem koncentrációjában kifejtett szerepét a plasztikán, a forma határainak kitágításában való működését a művészeti alkotásokban. Szobrászati munkámban számos kísérletet végeztem a talapzatalkotás témája körül. A kezdeti szubjektív megítélés a talapzat kutatás eddigi eredményeinek megismerése felé vezetett. Az elemzésben az általánostól a rendszerezett felmérés felé indultam. Szakirodalmi ismeretekkel kibővült tudásom, alkotóként szerzett ismereteim és tapasztalataim vezettek a megfigyelések összegzéséhez és a doktori értekezés megírásához.

Témám fontos kiindulópontja egy szoborforma- és talapzatmeghatározás felállítása. A vizsgált művészeti kérdés összetettségét a pontos definíció nehézkes összeállítása mutatja. A *talapzat* értelmező szótári alakjára leggyakrabban alépitményként hivatkoznak, amelyen a szobor vagy a szoborcsoport nyugszik. A pontosabb meghatározás keresése közben döböntett meg, hogy mennyire nehéz általánosítani ennek a szoborelemnek a leírását. Nemcsak azért összetett a kérdés, mert történelmi koronként is eltérő lehet az értelmezés, de az sem mindegy, hogy milyen méretű és léptékű alkotást vizsgálunk. A szobrászati forma nem univerzális, ahogy Borsos Miklós is megfogalmazza: „*A kis plasztika nem vázlat egy nagy szoborhoz, önálló műfaj.*”¹ Ezen felül még a művészeti irányzatokhoz köthető stílusokat kiemelkedő művészeti eredményeikkel meghaladó alkotók is kiválnak az általánosító leírásokból. A

¹ BORSOS Miklós: Visszanéztem félutamból, 1971. 143. o.

módszerem a talapzat szerepének definiálásához, illetve a komplex rendszerben való értelmezésére a különböző idézetek, meghatározások összegyűjtése lett. Az eltérő gondolkodók leírása olyan pontosabb képet ad a talapzat fogalmáról, melyben jobban megérthető formai és jelentésbeli változatossága, és szerepének jelentősége a szoborkompozícióban.

I. 1 Definíciók

„Hogy világosan szólaljon meg egy nézetben a tárgy, azt kétféle módon lehet elérni. Szabadban, egy érthetően beszélő elhatárolás által, silhouette-kép által; ez mindenütt szükséges, ahol nagyobb távolságban kell hatnia a szobornak, mert ott mindinkább eltűnik a tekintet elől a belső tagozódás. A silhouette-kép a legmesszebbre megjelenő tárgyi kép.”²

Adolf Hildebrand szobrászművész (1910)

„A talapzat legfontosabb feladata a plasztikai művet elválasztania a való világtól, hogy világosan elkülönüljön a valóságtól, és a művet szó szoros értelmében a létezés és tevékenység magasabb szférájába emelje.”³

Wilhelm Waetzoldt művészettörténész (1912)

„A szobor térkifejlése a talapzat tömegidomának jellegét is meghatározza. A bázisban mintegy meg van adva építészeti formákban annak az egyszerű téregységnek a kerete és kiterjedése, melybe a szobor belé helyezkedik. A talapzat tehát nemcsak önkényes toldás, hozzáadás a szoborhoz, arányait és formáit nem kötetlen művészi szeszély határozza meg, hanem ugyanaz a művészi alkotóerő, mely a ráhelyezett szobor formáinak életet adott.”⁴

Hekler Antal művészettörténész (1915)

² HILDEBRAND, Adolf: A forma problémája a képzőművészetben, 1910. 43. o.

³ WAETZOLDT, Wilhelm: Bevezetés a képzőművészetbe, 1912. 113. o. (az idézetet saját fordításomban közlöm)

⁴ HEKLER Antal: A szobrászati stílus problémái, 1915. 130. o.

„A talapzat, a falhoz való viszony, a térben történő elhelyezés – mind architektonikus mozzanatok. Itt tehát hasonló relációval van dolgunk, mint a képet betöltő ábrázolás és a képkeret viszonyának esetében: a kölcsönös alkalmazkodás periódusa után az elemek fokozatosan elidegenednek egymástól.”⁵

Heinrich Wölfflin művészettörténész (1915)

„A durva kő egy másik modern jegyet jelöl Rodin művészetében, a talapzat iránti ellenszenvét. Alakjait mindig a téri környezet illúziójával veszi körül.”⁶

Charles Rufus Morey művészettörténész (1918)

„Az igazi élményt a hirtelen megtetszett művektől az idő választja el [...] Forma nélkül lehet valami térbeli jelenség [...] artistikus dekoráció [...] de szobor nem. [...] A forma telítettségétől, erejétől, formai szervezetétől, mely szellemi hatóerők hordozója, lesz szobor a szobor.”⁷

Borsos Miklós szobrászművész (1971)

„A szobor piedesztálra helyezésének a történeti felfogása elválasztotta a szobrot a nézőtől.”⁸

Richard Serra szobrászművész (1989)

„A talapzat kiemeli a művet a szemlélő világából és kijelöl számára egy statikus helyet a térben. Elhagyásával a mű vagy a szemlélő világába kerül vissza, vagy pedig szabadon megnyílik a tér végtelenjének.”⁹

Nagy Ildikó művészettörténész (1991)

⁵ WÖLFFLIN, Heinrich: Művészettörténeti alapfogalmak, 1969. 156. o.

⁶ MOREY, Charles Rufus: Auguste Rodin művészete - *The Art of Auguste Rodin*, 1918. 152. o.

⁷ BORSOS Miklós: Visszanéztem félutamból, 1971. 303. o.

⁸ GYÖRGYJAKAB Izabella – KUKLA Krisztián: Centrum és periféria, 2013. 109. o.

Serra gondolata az alábbi szövegkörnyezetben jelenik meg: *„Szobraimnak nem az a rendeltetése, hogy a járókelő megálljon, nézze és bámulja őket. A szobor piedesztálra helyezésének a történeti felfogása elválasztotta a szobrot a nézőtől. Engem a viselkedés-jellegű hely érdekel, amelyben a néző a szoborral a saját kontextusában lép interakcióba.”*

⁹ NAGY Ildikó: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, in.: Talapzat nélkül, 1991. 299. o.

„A szobor és a posztamens különválásával egyidejűleg a téri művészet maga is egy metamorfózison ment át, melynek következtében a szobrászat klasszikus kifejezőeszközei új téri közlésformákkal egészültek és cserélődtek ki.”¹⁰

Sass Valéria szobrászművész (2006)

A szobortalapzat saját értelmezésében egy olyan eleme a plasztikai műnek, mely a képkerethez hasonlóan fizikailag befejezetté, lezárttá teszi a szoborformát, megjelöli fő nézeteit, szellemi területét. Fizikai terjedelmén és jellegén túl intellektuális tartalom közvetítésére is képes. Jelenlétével, vagy hiányával a műben nemcsak a térrel való kapcsolat kialakításban, de a befogadóval is rendkívül fontos szerepe lehet.

I. 2 Kutatási módszer

Metódusom a definíciókkal körülírt szoborelem, a talapzat fizikai és jelentésbeli vizsgálata, felmérése. Alkotói érdeklődésemet alap kutatás egészítette ki, melynek során egyre árnyaltabban és nagyobb érzékenységgel tárhatom fel ezt a művészeti kérdést. A legtöbb anyagban megfogalmazott szobrászati alkotásnál felmerül a szobor térrel kötött kapcsolatának és a talapzatalkalmazásnak a kérdése. Olyan gyakorlati és elméleti kérdés ez, melyben az anyagok hierarchiájáról, a formák összekapcsolásának fizikai problémájáról, a mű léptékének meghatározásáról, a külső hatások elleni védelemről, téri hangsúlyozásról vagy akár a reprezentációról kell döntenie. A XX. század szobrászatának változásában nemcsak a figurális köztéri művészet talapzat stratégiája változik meg, nemcsak a talapzat tűnik el, vagy éppen süllyed a mélybe, de különleges szerepet tölt be az újonnan megjelenő absztrakt és a konceptuális művészeti alkotásokban is. Amíg az 1900-as évek előtt a szobortalapzat jórészt építészeti elem, az ideológiák megjelenítésének eszköze volt, úgy a XX. század művészetében egy fontos taktikai elemmé vált az alkotók művészeti elgondolásának kialakításában. A talapzat „legfontosabb feladata az volt, hogy a műalkotást elkülönítse környezetétől, átvitt

¹⁰ SASS Valéria: Híryanag a térben DLA értekezés tézisei, 2006. 3. o.

értelemben is kiemelje a valóság összefüggéseiből, és azt egy magasabb jelenléti és hatásszférába transzformálja”¹¹ – foglalja össze doktori dolgozatában Sass Valéria, Wilhelm Waetzoldt gondolatai alapján, a szoborelem szerepét a XX. századot megelőzően. Gondolkodásomban és kutatásomban megerősített a szobortalapzat témájában írt értekezése. Munkájában a talapzat művészetelméleti változását tárja fel és önálló autonóm műalkotássá válásának folyamatát vezeti le. Vizsgálatainak eredményeit a talapzat kutatás rendkívül gazdag formai, anyagi, technikai és tartalmi értékeivel szeretném tovább építeni. Ebben a kutatott történeti és művészetelméleti változásban nemcsak a talapzat alkalmazásának módja, redukciója, alakváltozása, de annak tudatos hiánya is hordoz információkat, melyek megismerésével komplexebb módon érthető a szobrászati alkotás.

A szobrászattól nyert tapasztalatok alapján az a meglátásom, hogy az indokolatlanul vagy nem megfelelően alkalmazott talapzat elválaszthatja a befogadót a mű megértésétől, a rosszul működő „térbeli mankó” inkább akadály a mű értésében, mint segítő technikai elem. A művészettörténeti és az egyéni alkotói eredmények tanulsága mentén a talapzatomegoldások nehezen rendszerezhetők, vizsgálatukkal kapcsolatban számtalan változat lelhető fel. A kategorizálással szemben a talapzatok tanulmányozása és hatásaik megfigyelése a cél, mert az új szobrászati alkotás létrehozásakor a következtetések beépíthetőek, és így esetenként meghaladható akár a múltban létrehozott realizáció is. Ebben – az analógián és szakmai párbeszédre alapuló – fejlődésben éppen az a nehézség, hogy minden plasztikai mű egyedi és a térrel kötött helyes kapcsolat kialakítása is speciális. Így a helyes formai viszonyt szabályokba és előírásokba foglalni meglehetősen nehéz.

Kutatómunkámban arra keresem a válaszokat, hogy a művészettörténeti párhuzamok és szakmai példák mentén, milyen megoldások bizonyulhatnak jobbnak a szobor téri integrációjában, és hogyan fogalmazhatók meg ezek az eredmények. Doktori munkám összeállítása közben további vizsgálati szempontokat kellett keresnem, amikkel jobban körülhatárolható ez a művészeti probléma és jól reprezentálható a választott alkotói példák alapján. Wilhelm Waetzoldt 1912-ben megjelent, a *Bevezetés*

¹¹ SASS Valéria: Híranyag a térben DLA értekezés, Budapest, 2006. 3. o.

a képzőművészetbe című, művében két külön esetre bontja a szobrok vizsgálatát: „A talapzatnak más jelentősége van mind a kis, mind a nagy plasztikában. A nagy szobrot a helyére rögzíti, és biztosítja környezetbe illeszkedését, saját tömegével bizonyítván a műalkotás változtathatatlanságát, olyan benyomást keltve, amely hozzájárul a monumentalitásához. Ezzel szemben a mozgatható kisplasztikai munkákban a talapzat csak a stabilitást, nem pedig a térrel való kapcsolatot biztosítja, ezért valójában csak lábazatként használják. Az ilyen kisplasztikai munka azonban már nem kell új anyagot hozzon a saját anyagához. Tehát míg a nagyméretű szoborkompozíció elképzelhetetlen talapzat nélkül, a kisméretű plasztika bizonyos értelemben eltekinthet tőle.”¹² Ezen meghatározás alapján döntöttem a köztéri léptékű szobrászati művek vizsgálata mellett, mert a sokrétű műfaji változatosság nagyon szerteágazóvá teszi a kutatást, és a talapzatváltozásokban végbemenő „fejlődés” látványosabb, nyomon követhetőbb a köztéri plasztikák esetében.

Munkám részeként az a kérdés is foglalkoztat, hogy saját alkotásaimban mi a szerepe a szobortalapzatnak. Hogyan helyezhetőek megfontoltabban a térbe művészeti munkáim. A plasztikai formaalkotásban fontosnak tartom a talapzat körültekintő alkalmazását és a tudatos döntést is, ha megpróbálom azt elhagyni. Szoborsorozataimban anyag és kompozíciós kísérleteket végeztem a téma körüljárásához, kutatómunkám módszere pedig a művészettörténeti párhuzamok, előzmények felkutatása és beépítése lett a plasztikai szériák készítése mellett.

¹² WAETZOLDT, Wilhelm: Bevezetés a képzőművészetbe, 1912. 114. o. (A szerző saját fordítása)

I.3 Kutatási stratégia

„A meglevőtől történő elszakadás merőleges művelet. Nem homlokegyenest ellenkező, hisz magával viszi ellentétjének öntőformáit; „kritikai” kötelék fűzi össze azzal, amitől elszakadni törekedett.”¹³ (Tillmann J. A.)

A szobrászat fejlődésében, ha meg akarunk haladni egy létrejött alkotói eredményt vagy tradíciót, az a Tillmann József által jól meghatározott merőleges művelet. Felfogásom szerint a formai változatok vagy akár a talapzatelhagyás egy tudatos továbblépés, nem pedig valaminek a teljes megtagadása. A következőkben különböző alkotások vizsgálatán keresztül szeretném bemutatni a talapzatkapcsolat alapvető működését, nehézségeit, akadályait és lehetőségeit. A művészgenerációk és a művek egymásra hatása mellett fontos, hogy a vizsgált köztéri művek nagy része az emlékműszobrászat tárgyköréhez köthető, mert így a tér és a hely kapcsolata, a helyspecifikusság is vizsgálhatóvá válik. A kiválasztott példákkal a képzőművészeti ágazat 3 nagy szobrászati irányzatán a figurális, absztrakt és konceptuális alkotások mentén térképezem fel a témát és a tárgy változását. A XX. század bő száz évének a feltárására azért esett a választásom, mert összetett módon az itt létrejövő új műfajok, történelmi, életrajzi összefüggések, a művészeti irányzatok hatásai mind szerepet játszanak a létrejövő mű megjelenésének jellegében. A művészettörténeti emlékek vizsgálata a talapzattal szempontról érdekes tükröt mutathat, mert a műben dominánsabbá válik a szerepe. Elképzelésemben a szobrászati produktum sokszínűsége ellenére, a szoborforma és a talapzat találkozása egy olyan vonal, mely a formai műértésén végigvezet, értelmezhetőségét nagyban meghatározza vagy eldönti. Ez egy olyan horizont, melyben az alkotói gondolat egyesülhet a térrel és a befogadóval.

A köztéri emlékműszobrok éppen azért nyújtanak érdekes megfigyelési területet, mert életük egy különleges folyamat, amely során az alkotói elképzelés, az állandóan változó tér és a mindenkori társadalom is formálja a kompozíciót. A szobrászati jel ebben az esetben egy olyan különleges térbeli alakzat, mely a közös emlékezetet koncentrálna.

¹³ TILLMANN J. A. Merőleges elmozdulások (utak a mai művészetben), 2004. 100. o.

A szponzorálástól erősen függő köztéri léptékű szobrászati művek időtálló anyagainak köszönhetően, és az ideális esetben érintetlenül hagyott emlékezet korszakokon és életműveken átívelő élettartamot biztosít ezeknek az alkotásoknak. A térbe ágyazott emlékműben a talapzat így nemcsak tömeg, hanem rendkívül érdekes vizsgálati elem, valamint képzeletbeli híd is a befogadó és az alkotás között.

Szobrászati emlékeink vizsgálatában állandóan jelenlevő téma a megformált plasztika téri kérdése, úgymint az épített környezetben való lokalizációja, vagy a talapzattal való kiemelés, pozicionálás. Ennek a talapzattal való kapcsolatnak a változása ebben az összefüggésben is érdekes képet mutat a 20. század képzőművészetében. A század elején a kor gondolkodói jól érzékelhették a szoborelemnek vagy jelentőségének az átalakulását, mert sok művészettörténeti írás és tanulmány jelenik meg ebben a témában. Dolgozatom gondolati ívét ezen megállapítások eredményeivel kezdem. Ezek a következtetések a talapzat új funkcióit ismerik fel – az eddigi védelemre, reprezentációra, esztétikára épülő szereppel szemben. A társadalmi és gazdasági változásokkal együtt a szobrászat problémakeresése, anyaghasználata is nagy változáson megy át. A folyamatot katalizálja, hogy a század elején megnövekvő építészeti és szobrászati megrendelések további nagyszabású talapzatváltozatok létrejöttét teszik lehetővé. A két szakterület kapcsolata a téma összefüggésében már az ókorban is erős volt, amit Hekler Antal így jellemez: *„Építészet és szobrászat egymáshoz való viszonyában az antik művészetben mindig a kölcsönös alárendeltség volt az uralkodó: vagy az építészet állott a szobrászat szolgálatában akár mint talapzat, akár mint keret, vagy a szobrászat illeszkedett belé alárendelt dekoráció szerepében az építészet egészébe.”*¹⁴ Egy másik kortárs a század elején, Adolf Hildebrand is 1893-ban megjelent *A forma problémája a képzőművészetben* című könyvében (magyarul 1910-ben kiadva) is már foglalkozik ezzel a kérdéssel a talapzat vonatkozásában: *„Az építészetnek és szobrászatnak a viszonya mindig csak architektonikus természetű lehet, azaz vagy a szobrászat veszi át a kitöltés vagy koronázás szerepét egy architektonikus egészben s lesz ugyanannak architektonikus részévé, vagy pedig az az építészet szolgálja csupán a szobrászatot, szolgál neki mint talapzat stb. De nem állhatnak szemben*

¹⁴ HEKLER Antal: A szobrászati stílus problémái, Budapest 1915. 146. o.

*egymással ...*¹⁵ A XX. század elején, a posztamens, mint a fizikai védelem esztétikai kifejezőeszköze jelenik meg, szemben a társadalmi és hatalmi rendet szimbolizáló építészeti reprezentációval. Ebben a minőségben a szerepe nemcsak a fizikai térből való kimozdítás, hanem a mű szellemi térbe vezetése. Célja a mű hétköznapi profán terétől, és a mindennapi gondolati összefüggésektől való megkülönböztetés. Hekler Antal *A szobrászati stílus problémái* című 1917-es művében is több fejezetben említést tesz a talapzat koronkénti megítélésének kérdéséről: „*A görög szobrászat a talapzatot mindig, mint alárendelt építészeti tagot fogta fel és ezt a jellegét formájának, s méreteinek egyszerűségével is hangsúlyozta. A görög művészet a szobroknak azt a bombasztikus elhelyezését, amit manapság látunk, nem ismerte*”¹⁶ – említi tanulmányában. Az említett korszak köztérket meghódító alkotásai az emlékművek. Az emlékműszobrászat egy különleges köztéri művészeti kérdés, hiszen a talapzat, léptéke miatt, itt sokszor az építészet tárgykörébe tartozó a forma. Mégis szerves része a kompozíciónak, mely nélkül a mű gyakran értelmezhetetlen. Figyelmemet ennek a formai változásnak a tanulmányozása köti le: hogyan válik el a talapzat építészeti minőségétől és alakul jelentéshordozó elemmé a műben az elmúlt bő száz év alatt.

Az emlékműszobrászat olyan léptéket képvisel, melyben a formai és tartalmi kapcsolatok jobban vizsgálhatóak. Ennek ellenére a megfigyelésükben sok nehézséggel is szembe kell nézni, mely során több fogalmat is érdemes a szempontok közé emelni. Ezek az alkotások olyan speciális jelek, melyek egy csoport közös múltbeli és jelen idejű tudását hivatottak megidézni. Az emlékművekben a szoborforma és talapzat viszonyának felmérése összetett, mert a változó közösséggel a kollektív emlékezet is esetenként változik, ami gyakran a szobrászi műben is fizikai és jelentésbeli módosulást eredményez. A talapzat szerepének nem mindig azonos a szerepe, a kompozíció anyagai nem alá- vagy fölérendeltek, a plasztika és lábazata mint elemek, nem szükségszerűen nagyobbak a másikonál, és az eltérő téri adottságok miatt a lépték meghatározásában is gyakran eltérőek. A teljes mű egészének megítélésében egyszerre kell arányrendszerben, statikai rendszerben, szellemi tartalmaiban, kulturális vonatkozásban és vizuálisan, esztétikailag értelmeznünk a látványt. Az emlékművek

¹⁵ HILDEBRAND, Adolf: A forma problémája a képzőművészetben, 1910. 43. o.

¹⁶ HEKLER Antal: A szobrászati stílus problémái, Budapest 1915. 130. o.

gyakran a monumentalitás művészi eszközével hatnak, így a köztéri mű befogadásához a lépték kérdése kulcsfontosságú. A monumentális hatás nemcsak az alkotás növelésének kérdése, hanem egy olyan optikai viszony eredménye, melyben a talapzatnak (vagy hiányának) stratégiaileg döntő szerepe van. *„Lépték arányosnak lenni az egy szerződés. Egy érzéki szerződés, amit a köztér különböző dimenziói közt valaki szemmértékre egy perc alatt átlát.”*¹⁷ György Péter *Köztéri szobrok nagysága c.* előadásában elhangzott mondata jól jelzi, hogy a lépték mennyire viszonylagos fogalom lehet. Egy nagy szobor képe valószínűleg teljesen más méreteket idéz meg az eltérő világrészekben élő vagy más kultúrákban nevelkedett emberek számára. Ennek továbbgondolásában a szobortalapzat is egészen eltérően idéződhet meg: nemcsak a méret és a lépték viszonyában, de akár az anyagok jelentésében, vagy az anyagokhoz való viszonyulásunkban is eltérő lehet az észlelésünk. A nyers betonhasználata például a köztereken, amit az 1950-es években indult a brutalizmus építészeti irányzat is népszerűsített, sokak számára még mindig nem esztétikai minőséget jelent, hanem a befejezetlenség érzetét kelti. Egy magyarországi egyedi emlékmű Pauer Gyula – Can Togay: Cipők a Duna-parton (budapesti holokauszt-emlékmű) jól szemlélteti nemcsak a léptékarányosság problémájának kérdését, de egy másik fontos szempontot, a mű szemmagasságának, a láthatóságának kérdését is. Ez a kompozíciós kérdés a köztéri művészetben éppen olyan fontos, mint a kiállítóterben, múzeumi környezetben, vagy egyéb helyszínű installációkban. A dunaparti emlékműnél a kompozíció elemei a bronzcipők a téma tragédiáját a lehető legerősebben megjelenítve életnagyságban láthatók a rakpart kövezetén. A műben, mint ahogy minden szobrászati alkotásnál, itt is fontos a befogadó tekintetével számolni. A rálátásból megközelített emlékhely spontánságán keresztül még jobban megélhető a mű tartalma és a hozzá kapcsolódó megrendítő történelmi tudat. A lépték és a mű ilyen értelmű horizontja szorosan összefügg a talapzatalkalmazás kérdésével. Ezeknek az elméleti szempontoknak az összetettsége teszi érdekesebbé a 20. századra a talapzatvizsgálat tárgyát.

¹⁷ GYÖRGY Péter: A köztéri szobrok nagysága c. előadáson elhangzott (2015. XI. 21.) Hagyomány-Új idők-Új terek, Kihívások és lehetőségek a kortárs köztéri szobrászatban c. konferencia, Pécs,

Mint a felfogásbeli változás előfutára, már Auguste Rodinról is úgy emlékeznek kortársai, mint állandóan kísérletező alkotóról. Nemcsak mintázott műveit darabolta, kombinálta, de cserélgette munkái talapzatának méretét is a tökéletes hatás elérésének érdekében. Nem véletlen, hogy az ő munkásságához köthető talán az első olyan emlékmű, a *Calais-i polgárok*, amiben a talapzat és a szobor egységének feszültsége (klasszikus és modern szemlélet) előre jelezte a vizsgált kérdés problémáit, és ahonnan a doktori értekezés történetének vonala elindul.

I. 4 Háborúk viharában, az emlékművek keserű százada

A XX. században rohamosan fejlődő civilizáció növekvő térigénye olyan helyeket hozott létre, ahol az emberi közösségek összetartozásuk, veszteségeik emlékére már a világháborúk előtt is jeleket állítottak. Az így kialakuló tradícióban nemcsak az alkotók, de az állíttatók is hamar érdekeltséget szereztek. Hazánkban az emlékművek elszaporodását és a művek állíttatóinak jellegét jól mutatja egy idézett számadat: *„Budapestet például az ezredfordulón körülbelül 700 köztéri szobor díszítette. A 20. század hajnalán, 1900-ban azonban számuk ennek alig tizede, mindössze 60 körüli volt, s ezeknek is csak alig fele, 25-30 készült 1867 előtt. A kiegyezés előtt felállított művek több mint kétharmada volt egyházi kegyszobor (Szentháromság-oszlopok, feszületek, kálváriák, szentek szobrai), hatoda díszítőszobor (díszkutak), s csupán a maradék alig egyhatodnyi részük volt emlékkőző alkotás, politikai emlékmű pedig csak egyetlenegy állt, a Szent György téri Hentzi-emlék.”*¹⁸ Ebben a szaporulatban, amit csak felerősít a XX. századot feldúló háborúk kora, idővel az újonnan alkotott köztéri művek közül az emlékművek aránybeli növekedése figyelhető meg. A felsorolt számadat Lyka Károly szobrászati értékeink felmérésével még teljesebb képet ad a századforduló magyarországi helyzetéről: *„Budapest szegény volt ilyesmiben. A szobrászjelölt ifjúság a századfordulón mindössze néhány szobrot láthatott Budapest utcáin, itt-ott egy-egy kőszentet, fafaragást egy-egy templomban. De ezeknek kilenczted része éppen nem nagyszabású mű, hanem közönséges szokványmunka. Képtárunkban másfél száz szobormű árválkodott, javarészt gipszöntvény. Ebből 102 a magyar, 34 a külföldi szobrászatot képviselte. Az előbbiektől van Izsó Miklósnak 62 munkája, nagyjából csak gipsz- és apró terrakottavázlat, a külföldiek közt a legnevezetesebbek Thorwaldsen munkái, de mind a 17 darab csupán gipsz. A modern külföldiek közt a legnagyobb nevezetesség egy közepes értékű munka: Franz Stuck kis bronzatlétája. A többi elenyésző kivétellel értéktelen.”*¹⁹ Az erősödő politikai befolyás, az országokat feldúló háborúk (később szigorú propaganda) ellenére az alkotói szándék képes volt szobrászi kvalitást létrehozni, így a művészek generációi, a terek történelmi változása és az egymást követő

¹⁸ PÓTÓ János: Az emlékeztetés helyei, Emlékművek és politika, Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 22. o.

¹⁹ LYKA Károly: Szobrászatunk a századfordulón, 1954. 8. o.

köztéri plasztikák felhasznált tanulságai olyan szövetet alkotnak, melyben a szobortalapzat változása jól megfigyelhető.

Ezt a fajta fejlődéstörténetet a destruktív folyamatok is színessé teszik. Ezek közül néhány példa a szobordöntések (pl. Prohászka-szobor 1947), áthelyezés (szocreál emlékművek áthelyezése a Budapesti Szoborparkba), háborús rongálódás (Lovas tüzerek hősi emlékműve), merénylet (Gömbös Gyula-szobor felrobbantása 1944. október 6.), szétbontás (Haditengerészeti emlékmű 1952) – újra komponálás (Steinmetz szobor 1948, 1958) – raktárba helyezés (vidéki szocialista szobrok pl. Tanácsköztársasági emlékmű – Szeged, 1992) – részleges bontás (Klebensberg-szobor, Kossuth - szoborcsoport), beolvasztás (Tisza István-szobor 1945), újrahasznosítás (Andrássy Gyula-szobor 1945), teljes és részleges rekonstruálás (Görgey-szobor 1998), cenzúra (Wallenberg-szobor 1949. április 8-án éjszaka ledöntik), vandalizmus (Schaár Erzsébet – Kernstok-mellszobor ellopása 1990), átalakítás (Szabadság-szobor 1989-93), szoborcseré (Kossuth-szobor 1950, 1952), másolatkészítés... A téma szempontjából érdekes objektumok a talapzatmaradványok is, ahogy Boros Géza feljegyezi: *„Az emlékmű marginális részét képezik azok a funkció nélkül maradt talapzatmaradványok, amelyeket – pénz hiányában vagy hanyagságból – nem bontottak el. A térrehabilitációra váró Köztársaság téren, az egykori Kulich Gyula (ma Kálvária) téren, Rákoskeresztúron vagy Óbudán az eltávolított kommunista mártír-, illetve felszabadulási szobrok pusztuló posztamensei ma is állnak. Ezek is »emlékművek« – a rendszerváltozás alkalmi mementói.”*²⁰ A térhez kötődő esettanulmányok mellett az idő dimenziójában is érdekes vizsgálni ezt a változást. Azonos helyen állott emlékművek, emlékhelyek metamorfózisa (Városliget – Regnum Marianum templom, Felvonulási tér – Sztálin szobor, Lenin szobor, 1956-os központi emlékmű alakváltása, a Budai Vár nyugati oldala – Tüze-emlékmű és a Dózsa György-emlékmű cseréje, Kossuth tér – Gróf Andrássy Gyula és Gróf Tisza István-emlékművek újraalkotása. Általánosan az állapítható meg, hogy a XX. század emlékműszobrászatában a talapzat statikus építészeti rendjének feloldódása, üzenetének és szerepének teljes átalakulása jellemző. Autonómmá válik, fizikailag és jelentésben is szervesebben olvad bele a kompozícióba, nem feltétlenül keretezi és kiemeli a művet a hétköznapi térből, hanem egyre inkább részévé akar válni.

²⁰ BOROS Géza: Emlék/Mű, 2001. 103. o.

Ebben a folyamatban új lehetőségek is épülnek ki a szobor és környezetének kapcsolatában. Az alkotóknak lehetőségük nyílik helyspecifikus formákat alkotni, műveikben a földdel, és a környezettel való kapcsolat kialakítása közvetlenebb; szabadon, oldottabban kezelhetik művük térbe illesztésének lehetőségeit. A talapzat nemegyszer semmivé válik, vagyis éppen a hiány jelöli helyét, a szobor térrel kötött kapcsolatát, új értelmezési lehetőséget nyújtva ezzel a teljes műnek. Az emlékműben mint jelben a technikai szerepe helyett inkább idézetté válik, olyan kompozíciós lehetőséggé, amiben közvetítő szerepet tölt be a művészi elképzelés, a tér és a szemlélő között.

II. Szobortalapzat formai kérdései a figurális köztéri műveknél

A történeti korok művészeinek állandó mozgásban tartotta képzeletét a talapzatok komponálásának lehetősége. Az anyagban megjelenő téri forma már az őskorban is több esetben lábazattal egészül ki. A szobortalapzat folyamatos szerepváltozásában hol a reprezentáció, hol az ideológiai rend, hol a védelem vagy a kiemelés szerepét tölti be. A művészettörténet nagy korszakaiban nem a formai fejlődése, tökéletesedése figyelhető meg, hanem szerepének és autonómiájának erősödése a teljes kompozícióban. Az időbeli változás során a művészet fejlődésében és az alkotók egyéni művészeti eredményeinek lépéseiben a talapzat amint vesztett méreteiből és léptékéből, úgy vált egyre kiemelkedőbbé a térrel és a befogadóval alakított kapcsolatában.

A XX. század figurális szobrászatának egyik domináns alakja **Auguste Rodin** (1840–1917) – talán a legújítóbb szellem a talapzat és a szoborforma komponálásában. Bár munkássága lényegében az 1900-as évek előtt teljesezik ki, hatásában mégis az új század meghatározó művésze. Állandóan kísérletező, a klasszikus szobrászati hagyományokat kiválóan ismerő alkotó, aki megújítja mintázott műveivel az emberábrázolás művészeti felfogását. Szoborsorozatai közül jól ismertek a kőtömb és a figura kapcsolatára épülő kompozíciók. Hekler Antal művészettörténész két évvel a mester halála előtt, 1915-ben már megemlíti a szobrászati stílus kérdéseiről írt művében egy, a figura és a monolit tömb kapcsolatában rejlő megtévelyedést. Ő Michelangelótól eredezteti a befejezetlen művekből átvett szobrászati hagyományt: *„Michelangelonak és az ókori plasztikának befejezetlenül ránk maradt alkotásai, melyek még félig a márványtömbben pihennek, a modern szobrászokra való hatásukban sajátos megtévelyedésekhez vezettek. Rodin, hogy a csodálatos érzéki erővel megmintázott emberi testek erősebben hassanak, alakjait részben belésülyesztette a nyersen hagyott márványtömbbe, anélkül, hogy ezáltal a befejezetlenség benyomását akarta volna kelteni.”*²¹ Az újonnan kibontakozó tendenciák és a rodini formai eredmények követői rációfoltak erre a megállapításra és új szemléltet hoztak létre a torzó, a test és a szobortalapzat viszonyában. A megfaragatlan nyers tömegeből kiemelkedő figura

²¹ HEKLER Antal: A szobrászati stílus problémái, Budapest 1915. 36. o.

talapzata így nemcsak művészi hatás, hanem jelentéssel bíró tömeg lett. A berlini Nemzeti Galériában található *A férfi és gondolata* című szobra esetében például a figurákat körülvevő tömb felfogható, mint a férfi durva, erőt és határozottságot kifejező szellemi világának megjelenítése. Rodin forradalmasító szobrászati gesztusainak egy jól ismert vonása a *Calais-i polgárok* szoborcsoportjának talapzatával kapcsolatos (1. ábra). Az emlékmű hat francia önfeláldozó jómódú polgárt jelenít meg, akik zsákváson ruhában, kötéllal a nyakukban vonulnak az angol király elé, hogy a várost megmentse. Elképzelése szerint az egészalakos bronz köztéri szoborcsoport térbeli kiemelés nélkül közvetlen módon került volna a városi térbe. Az volt az elgondolása, hogy az alkotást a franciaországi Calais városában található Hotel de Ville előtti kövezetre helyezték, mintha a figurák a valóságban átkelnének a téren az angol tábor felé vezető úton. Az újszerű gondolat nemcsak a megrendelőknél, de a kortársaknál is meglepő volt, amit szemléltetően az ókori görög szobrászat talapzatstratégiájához így köti Hekler Antal a tanulmányában: „*A talapzatnélküliség a szobrászatban vagy primitív művészi gondolkodás jele, mint a görög archaikus korban, vagy a szobrászi naturalizmus raffinált eszköze, amire példa gyanánt Rodin Calais-i polgárai szolgálhatnak, melyeket a művész eredeti terve szerint nem talapzatra, hanem közvetlenül a kövezetre akart állítani.*”²² A művészi koncepciót végül felülírta a kor megrendelőinek szándéka és végső formájában 1895-ben egy minimális talapzat kiemeléssel (a figurákat összefogó vékony bronz talpon túl) került köztérre. Erről kiábrándultan így nyilatkozik Paul Gsell-lel folytatott beszélgetésében: „*Mindenesetre nagyon jól figyelte meg Polgárain fokozatait hősiességük mértéke szerint. Hogy ezt a hatást még inkább fokozzam, bizonyára tudja is, hogy e szobrokat, egyiket a másik mögé a Calais városháza elé, pusztán a tér kövezetére akartam állítani, hogy a szenvedésnek és áldozatkészségnek élő kápolnájává legyenek.*”²³ Már a Rodin életében készült másolatok több darabja is világszerte az eredeti elképzelés szerint minimális térkiemeléssel áll a különböző állandó kiállításokon. A francia törvények szerint 12 eredeti másolat lehetőségének ellenére jóval több „Calais-i plasztika” létezik.

²² HEKLER Antal: A szobrászati stílus problémái, Budapest 1915. 130. o.

²³ GSELL, Paul: Rodin beszélgetései a művészetről, 1917. 46. o.

Mindössze néhány évvel később, hazánkban **Fadrusz János** (1858–1903) különleges szobrászi felkészültségét mutatja az 1904-ben felállított Tisza Lajos emlékmű Szegeden (2. ábra). (Rodin 1889-ben, a felállítást megelőzően már szerepelt a világkiállításon a Calais-i polgárok gipszmintájával, és 14 évvel később a Tisza-emlékmű is felállításra kerülhetett volna.) A mű középpontjában az árvíz után épülő Tisza-védművön Tisza Lajos királyi biztos bronzalakja áll. A különleges mészkő talapzat, mint egy épülő építmény egy kis domb feltöltésen helyezkedik el, a földből félig kiemelkedő, vagy süllyedő alakok pedig megnyitják a föld dimenzióját. Az 1903 októberére tervezett átadást a mester váratlan halála miatt nem tarthatták meg, Fadrusz sajnos nem láthatta kész művét. A helyszín kiválasztásában maga is részt tudott venni, a szobormodell és a megformált főalak is az ő kezei közül kerültek ki. Bár nem hagy fel az emlékművek talapzatkomponálás kiemelkedő tradíciójával, mégis finom csavarral, a földalatti szférával nyit kapcsolatot egy kubikos földet ásó figurájával, mely megfaragását Rollinger Gál Rezső tanítványa és segédje fejezte be. Ez az emlékmű egyike azon korai törekvéseknek, ahol a műalkotás közvetlenebb kapcsolatot keres a térrel. A félalakok miatt a talapzat képzeletbeli látóhatára mélyebbre helyeződik. Az újszerűség Fadrusz esetében is megosztotta a befogadók véleményét, melyről Tóth Attila művészeti író így ír *Szeged szobrai és muráliái* c. könyvében: „A Fadrusz művét illető korabeli kifogások között szerepelt a zavart keltő naturalizmusa, a félig földre ágyazott alakok látványa. [...] Fadrusz emlékművében újszerű a talapzat funkcionális megoldása. Épülőfélben van, a befejezetlenség állapotát tükrözi, talán ennek is tulajdonítható, hogy mentes a korszak emlékműveinek kötelező pátosától.”²⁴

A talapzat hangsúlyokkal kísérletezés nemcsak a század első évtizedében volt jellemző, hanem **Ligeti Miklós** (1871–1944) 1937-es *Lovas tüzérek* hősi emlékművéénél is felfedezhető (3. ábra). A 19 méter hosszú kőtömbben megjelenő 3 pár ágyút vontató ló és a 3 lovastüzér az első világháborús katonai lovastüzéreknek állít hősi emléket. Ligeti a művében mesterien egyesíti a talapzat és a plasztika egységét, a magas dombormű, a körplasztika és a téma hangsúlyozásának lehetőségeit jól kihasználva hozza létre egy anyagból emlékművét. A haraszi mészkőből megfaragott mű és a kőfaragó szobrász attitűdje különleges, a környezetbe jól illeszkedő talapzatomegoldást eredményez. Ennek

²⁴ TÓTH Attila: *Szeged szobrai és muráliái*, 1993. 36. o.

egyik oka a mesteri anyagismeret, aminek köszönhetően nem beleerőlteti az alkotó szobrászati vízióit az anyagba, hanem adottságait kihasználva, mintegy párbeszédet folytatva, hozza létre kompozícióját. Az anyagközpontú szobrászati gondolkodás, az anyag méreteivel, a léptékekkel való szembenézéshez, és a talapzatalkalmazás jobb megértéséhez Varga Ferenc szobrászművész gondolatai vihetnek közelebb: „... egy kőtömb is valami. Ha viszont összeúzzák a kőtömböt, és betont gyártanak belőle, akkor a kőtömb elveszíti valami voltát. A beton ugyanis nem valami, hanem inkább akármí [...] Egy bizonyos farönk vagy egy bizonyos kőtömb egyszeri, megismételhetetlen létező. Az anyag valami volta akkor válik számunkra legvilágosabban láthatóvá, ha alkalmunk nyílik a farönköt az erdőben vagy a kőtömböt a kőbányában kiválasztani. A természetben nem létezik akármí. A természetben minden dolog valami. A képfaragó ember szembenéz a kővel [...] A szobrász anyaggal folytatott kommunikációjában az anyag valami volta szobrászi értékévé válhat.”²⁵ Ligeti lemond a hierarchikus anyagkomponálásról, hőseit a lovas tüzérek és lovaik alakját nem piedesztálra helyezi, hanem a fő talapzat tömege mellé, alakjai gyakorlatilag a talapzat tömegéből válnak ki. Ebben a kompozíciós megoldásban eggyéolvad lábazatával a szobor, és így itt kissé azt a hatást kelti, mintha maga a talapzat lenne a mű. A alkotás különlegeségét Prohászka László így írja le: „Az életnagyságban kifaragott, drámai hatású szoborcsoport mögé épített kőfal hátoldalán tüzelőállásba helyezett lövegeket ábrázoló dombormű volt látható, mely alá a Hősi halált halt magyar tüzérek emlékére feliratot véstek [...] A háttérfal két végébe huszonnégy város címerét faragták, azokét, amelyekben 1918-ig tüzér helyőrség működött. A remek állatábrázolások révén a művész nemcsak a katonáknak, hanem az első nagy háborúban százezerszám elpusztult lovaknak is emléket állított.”²⁶ Az emlékmű a második világháború végén jelentős, de helyrehozható sérüléseket szenvedett. Tizennégy évig állt romos állapotban a Palota téren, majd csak 1959-ben bontották el.

Az adott téren eltérő korokban megvalósuló szobrászati elképzelések egymásra hatásában érdekes összefüggés, hogy a II. világháborúban erősen megrongálódott és csak 1960-ra elbontott lovas tüzérek emlékmű helyére, formátumára hasonló realizáció

²⁵ VARGA Ferenc: Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó készítés megtagadására, 2007. 72. o.

²⁶ PROHÁSZKA László: Szoborhistóriák, 2004. 62. o.

Kiss István (1927–1997) Dózsa György emlékműve (1961) került (4. ábra). A hasonló, nagyjából 28 méter hosszú talapzatmegoldás az itt állott emlékműből adódó formai elem a műben, valamint annak a térrendezési szándéknak az oka, amiben a budai várpalota homlokzata jobban érvényesül. A haraszi mészkőből megfaragott Dózsa György 4,7 méteres alakja középen a talapzat és a tér szimmetriavonalában jelenik meg. A 3,5 méteres alakok csoportja jobbról és balról a talapzat szélein helyezkednek el. A hosszas helykeresés után, melyben át kellett a téri adottságok miatt szervezni a mű elemeit, ezen a helyen felállított emlékmű elődjének hosszanti talapzat méreteit követte. A formátum felhasználásával a többalakos kompozícióban a csoportot összetartó elem, a talapzat szinte már a végsőkig nyúlik. Izgalmas kísérlet jelenik meg a műben a tömeg, a téri egység, valamint a talapzat redukciójának alkalmazására. A mű belső feszültségét a figurák közt megjelenő mintázott kontraszt is fokozza: a nagyvonalú, expresszív formakezelés ellenére a főalak nyugodt, kimért, szilárd alakja áll szemben a lendületes mozgásban lévő két szoborcsoporttal. A túlzott téri tagolás miatt optikailag elemeire esik a csoportkompozíció. A közös talapzat, mintha nem bírná összefogni a szobrászati elképzelést, melynek hatásáról Prohászka László művészeti író is így ír: *„Helyére 1961-ben Kiss István Dózsa emlékműve került, mely széttagoltságával – ellentétben a Tüzér-émlék jól összefogott kompozíciójával – nem tudta igazán betölteni az általa elfoglalt teret.”*²⁷

Térben és időben kissé távolabbi helyen, Budapest szívében, Kiss István mestere, **Mikus Sándor** (190–1982) is a hosszanti talapzatépítés koncepciójával alkotja meg a budapesti Felvonulási téren Sztálin emlékművét (1951) (5. ábra). A szocreál ideológia egy jellegzetes emlékműve, mely középpontjában Sztálin felnagyított bronzmása látható, egy különleges talapzatépítmény tetején áll. A talapzat, nemcsak a lépték növelésének célját szolgálja, hanem a politikai megemlékezések, vagy a május elsejei felvonulások alkalmán tribün funkciót is ellátott. Pótó János *Az emlékeztetés helyei* című könyvének, „Míg a döntés megszületik” c. fejezetéből, ahol a kiírt szoborpályázat tervei megtekinthetőek, az látszik, hogy szinte az összes szobrászati elképzelés a monumentális talapzat kombinálásával képzelte megvalósítani mintázott alakját. A téma

²⁷ PROHÁSZKA László: Szoborhistoriák, 2004. 62. o.

grandiozitásának illúziójáról talán éppen ez veti le a leplet, hogy a kvalitásos pályázók munkái nem mutatnak összetett szobrászati gondolatot. A Városliget megcsonkításával létrejövő Felvonulási tér kialakítása közben áldozatul esett Regnum Marianum-templom közelében tűzték ki az emlékmű helyszínét. Itt lett felépítve a hosszanti térrésszel párhuzamosan megnyúló közel 10 méter magas talapzatforma, tetején Sztálin 8 méteres bronz alakjával. Az emlékművek térben és időben való megjelenésük olyan képzeletbeli térképet rajzolnak, melyben bizonyos helyszínek feloldhatatlannak látszó gócpontokká alakulnak. Egy ilyen helyszín lett a Sztálin-emlékmű helye is. Az egymást követően felállított, lecserélt alkotások ebben a téri megrázkódtatásban gyakran hatnak egymásra formailag is. Egy különleges eset, hogy az 1956-os forradalomban ledöntött, majd elbontott Sztálin-szobrot, a Szovjetunió marsalljának 1953-ban bekövetkezett halála után nem alkotják újra, helyén keletkezett történelmi és ideológiai űrt csak 9 év múlva sikerül újra elfedni.

A Felvonulási tér újjászülető emlékműve **Pátzay Pál** (1896–1979) Leninje lesz (1965). A 4 méter magas bronz alak (6. ábra) talapzatát elhagyva jelenik meg egy kis emelvényen, de háta mögött 15 méter magas svéd gránittal burkolt betonhasáb magasodik, mely kimondatlanul is a forradalmárok által ledöntött Sztálin emlékműre utal. (Még egy különleges történelmi és gondolati vonatkozás, hogy a vörös gránitburkolat a Lenin-emlékmű elbontását követően részben Marton László – Apor Vilmos vértanú püspök szobrának talapzatává vált.) Az újabb különleges formatagolás célja egyértelmű, bár meglehetősen ellentmondásos a benne megjelenő üzenet. A talapzatról leszállt ugyan az alak, de – közvetlen megjelenésének ellenére, méretéből következően – mégsem tud a közösség részévé válni. A talapzatról leszállás ideológiai jelentéséről a korszak vonatkozásában P. Szűcs Julianna művészettörténész így fogalmaz: „Az úgynevezett emberarcú szocializmusban a talapzatról leszállított híres ember a demokratizálódás látványos jeleként vált elfogadottá, sőt erénnyé, sőt a magyar modell vizuális kifejezőjévé. Még akkor is, ha illúzióknak bizonyult”²⁸. A talapzatról való leszállás itt nem valós, a bronz alak nem teremt kapcsolatot a téri adottságokkal, nem akar a környezetben „elvegyülni” 4 méteres közvetlenségével, inkább csak saját rendszerében mozog és azon belül próbál emberibb módon megjeleníteni. A figura és a monumentális

²⁸ P. SZŰCS Julianna: Kisfaludy Stobl Zsigmond, Varga Imre, Melocco Miklós c. előadás részlet, 2015.

tömb egymás mellé rendelése már ismert eljárás volt a szocreál emlékművek komponálásában, melyekben a talapzatoknak sok esetben csak „díszlet” vagy népámító szerepe volt.

A sikertelennek tűnő komponálásnak egy jó példája az 1960-ban felállított szegedi Tanácsköztársasági emlékmű (7. ábra). Itt **Segesdi György** (1931–2021) keselyűt taposó, közel 4 méteres bronz nőalakját egyfajta talapzat-kiegészítéssel toldotta meg Dávid Károly építész. Arányait tekintve itt is egy 4 méteres figura és egy közel 15 méteres tömeg alakítja a kompozíciót. De míg Pátzay elképzelésében olvasható jelként, funkcióval áll a talapzatelem, itt a szegedi emlékműben csak a Stefánia sétányt, mint egy eszmeiség szimbólumát, szerencsétlenül eltakarni igyekvő betontömb jelenik meg. Természetesen ez a formai megoldás sincs előképek nélkül. Dimenzióit tekintve ez a háttér kompozíciós elem kissé Horvay János 1927-ben Budapesten felállított Kossuth-emlékművét idézi, aminek téri megoldásáról Lyka Károly művészettörténész így ír: *„... volt ennek a munkának jó oldala is: a mű kompozíciójának alap gondolata. Horvai a sok alak mögé alacsony falat szerkesztett, amely közömbös háttérül szolgál, elhatárolja a szoborcsoportot a külvilágtól, és biztos kötöttséget ad az alakoknak. Ez mindenesetre helyes szobrászi felfogás volt.”*²⁹ A szegedi szoborelem nem képes ilyen téri küldetést betölteni, így a talapzatos már 1988-ban az emlékmű végleges elbontása előtt eltávolítják. A szobrok lebontására többnyire azért van szükség, mert ideológiailag, vagy állagromlásból következően nem alkalmas a köztéri mű szerepének teljesítésére. Ha egy szobrászati elképzelést, vagy egy anyagban megörökített társadalmi emléket eltávolítanak, azért a hely szempontjából a továbbiakban örök nyomot jelent, amint ezt a Sztálin-Lenin emlékművek mutatták. A Felvonulási tér történetének jelenében az 1956-os Magyar Forradalom és Szabadságharc központi emlékműve áll.

A szocrealista korszak viszonylag kevés emlékműve tudott a köztéren érintetlenül maradni. A korszak művészeti eredményeit Wehner Tibor művészettörténész így foglalja össze röviden: *„Visszatekintve a közelmúlt évtizedeinek történetére, könnyen kimutatható, hogy a köztéri szobrászat mily kiszolgáltatott eszköze volt – nemegyszer szárnalmas játékszere – a politikai küzdelmeknek, a napi politika szeszélyes változásainak, az ideológiai áramlatok hullámmozgásában. A tétel*

²⁹ LYKA Károly: Szobrászatunk a századfordulón, 1954. 28. o.

*igazolására tanúkként álló és egykor állt köztéri produktumok sorát idézhetjük fel.*³⁰ A lerombolt, megcsonkított vagy lekerülő szobrok mellett néhány különleges esetben a szobrászati jel képes volt némi átalakítással tovább betölteni küldetését az épített városi térben. A talapzat történeti átalakulásának egy érdekes példája Szentjóby Tamás *A szabadság lelkének szobra* című projektje (1992. június) (8. ábra). Az általános helyzetekben a talapzatról lekerülő szobrok helyére gyakran kerülnek új szobrászati művek, és a fent említett példa alapján az is előfordul, hogy egy helyszínen cserélődő kompozíciók egymásra utalnak formai kialakításukban, de az viszonylag ritka, hogy a művészet erejével egy akción keresztül, mint egy szeánsz hatására alakuljon át tartalmi jelentésben a szobor és talapzata. Ennek az akciónak előtörténetében **Kisfaludi Strobl Zsigmond** (1884–1975) 1947-ben nagy iramban készített Felszabadulási Emlékműve áll, melyet a Magyarországot megszálló szovjet csapatok tiszteletére állítottak. A szobor központi eleme egy pálmaágot tartó 14 méter magas allegorikus bronz nőalak, melynek talapzatába építve egy 4 méteres szovjet katona állt. A kompozíció jobb és bal oldalán egy fáklyát vivő és egy sárkányölő férfialak keretezi a teljes művet. A szobor köztéri élete korántsem mondható zavartalannak, hiszen ahogy Prohászka László – *Szoborsorsok* c. könyvében leírta: „1956. október 23-án ledőlt a városligeti Sztálin-szobor, október 29-én rövid idő alatt követte sorsában a gellérthegyi emlékmű szovjet zászlótartója, melynek helyén csak egy jobblábás csizma maradt. A vita akkor bontakozott ki, amikor a tömeg a pálmaágot tartó főalak ledöntéséhez készülődött. A közeli Műegyetemről kiküldött fegyveres fiatalok hangszórós kocsival próbálták megvédeni a szobrot. A szabadság tizenhárom méter magas Géniusza – dacára az emlékmű jellegének – a helyén maradhatott.”³¹ Kisfaludi a szovjet katona alakját a forradalom leverését követően újrakészíti és a mű zavartalanul áll 1992-ig a Gellért-hegy tetején. A 45 éves fennállása után, a főváros közgyűlésének döntése alapján eltávolították az emlékműről az obeliszks homlokzatán lévő, aranyozott, ötágú csillagot és a szovjet zászlótartó bronz alakját. A határozat értelmében 1993 végére eltüntették még a talapzat két oldalából a nagyméretű domborműveket és a cirill betűs feliratokat is, valamint az orosz neveket. Ezzel egyidőben a kompozíció 1991-ben Szentjóby akciójának keretén belül négy napig

³⁰ WEHNER Tibor: *A hazugság és a hiány emlékművei*, 2001. 22. o.

³¹ PROHÁSZKA László: *Szoborsorsok*, 1994. 147. o.

szellemlapelbe burkolózik, és így a Szabadság-szoborrá alakul át. Az eseményről Boros Géza a következőképpen emlékezik meg: *„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 az ünnepén, egy új korszak hajnalán, Kelet és Nyugat határán.”*³² A talapzatról eltávolított hatalmi jelképek, elemek és az akció ennek ellenére nem formai változást jelentettek a toronyként 26 méteren magasodó talapzattömbben, hanem lényegi átalakulást. A négy napig tartó esemény után a szobor építménye a lepel alól visszatérve az életüket Magyarország függetlenségéért feláldozók és a Szabadság talapzata lett.

Összefoglalva: a szobrászati tradíciók, a léptékbeli kötöttségek, a téri adottságok miatt a figurális szobrászat lép túl legnehezebben a talapzatalkalmazás hagyományos keretein. A XX. század szobrászatának fejlődését előidéző kérdések nagyon eltérő módon és ütemben jelentkeztek a háborúk, gazdasági problémák és politikai elnyomás következtében a világon, és közvetlenebb európai környezetünkben is. A figuralitás, amint az évezredek alatt folyamatosan megújul és a század elején lassan túllép például az allegóriák és a zsáner ábrázolási variációin, úgy szorul be a hányattatott történelmi események miatt – sok esetben – a köztéri funkcióban, az emlékművek korlátozott keretei közé. Nehéz általánosítani a sok területen, számos alkotógeneráció által létrehozott eredményekben, de a köztéri léptékű alkotói műfajok közül talán itt a legnehezebb az elvárásokhoz, lehetőségekhez és más kötöttségekhez képest az alkotói elképzelés mentén újszerű téri kapcsolatot építeni a műben.

³² BOROS Géza: Emlék/Mű, 2001. 109. o.

III. Szobortalapzat jelentésbeli kérdései a konceptuális köztéri művek esetében

A konceptuális művészet történeti múltja kicsit rövidebb időre tekint vissza, de az elmúlt században több alkotói tendencia található, ami közvetlen előzménye volt az irányzat megszületésének. Néhány rövid példa említésével szeretném azt a történeti ívet megrajzolni, amit a szobortalapzat-változás felfogásában fontosnak találok. A folyamatos technikai fejlődés, a történelmi változások, a művészeti irányzatok egymásra hatása és a művészgenerációk tudásátadása állandó fejlődésben tartja a szobrászati gondolkodást, melyben a talapzat mint szoborelem egyre újabb szerepben és változatban jelenik meg.

A XX. század nem csak formai változásokat eredményezett a talapzatváltozás történetében, amikor a lábazatok csökkenésével, majd eltűnésével majdnem azonos időben egy új képzőművészeti felfogás kezd kibontakozni **Marcel Duchamp** (1887–1968) művészetével. A ready-made és a térben megjelenő alkotásai túllépnek a festészet és a szobrászat határain, és térbeli megjelenésükkel erősen hatnak a következő szobrásznemzedékekre is, majd a század második felében kibontakozó konceptuális művészekre. Duchamp műfaji határokat feszegető plasztikáinak rendkívül izgalmas és váratlan a térbeli megjelenése, mely szándékosan szakítani próbál a konvenciókkal. A biciklikerekből, a piszoárból, a palackszárítóból létrehozott alkotások újszerű művészi kifejezésre adnak lehetőséget. A *Forrás* (1917) mint a művészeti produktum és az egyediség értékének kérdése, a háromlábú székre szerelt *Biciklikerek* (1913) mint mozgó objektum művészeti lehetősége vagy a transzparenszhatást és a különböző anyagok összeillesztését beépítő *Nagy üveg* (1915-1923) – mind a művészi gondolat és a formai térbeillesztés lehetőségeinek újraértelmezését indítja el. A német nyelvben a talapzatnélküli vagy a földdel közvetlenül kapcsolatot teremtő alkotásokra a *Bodensulptur* kifejezést használják. Erről a fogalomról Nagy Ildikó művészettörténész így ír: „Bár a talapzat elhagyása Rodin óta („Calais-i polgárok”) foglalkoztatja a modern szobrászokat, a kifejezett Bodensulptur legkorábbi példái az 1910-es évek végéről származnak (Duchamp, Lehmbrock). Számuk Berto Ladera: „Órák és Napok” (1958-59) című műve óta nőtt meg rohamosan, összefüggésben a land art gondolatkörével és

*térhódításával.*³³ Talán éppen a szobrászi hagyományok elhagyásának lehetősége szabadította fel a kötetlenebb, formai tradíciókat újraértelmező művészeti gondolkodást, ami az új folyamatot elindította. Duchamp csaknem a legtöbb, a XX. századot meghatározó művészeti irányzatot és kérdést felvetett életművében (koncept art, environment, happening, body art...) részben pedig talált tárgyai nyomán a forma és térbeli megjelenésének újraértelmezése kezdődik meg az 1910-es évektől. A XX. század robbanásszerű művészeti fejlődésének szövetében a nagy irányzatok, a *kubizmus*, a *dada*, a *futurizmus*, egyszóval az *avantgarde* képzőművészeti irányzatai mind végiggondolt választ adnak a talapzatalkamazás módjára a plasztikai művek esetében. Erős, kimutatható oda-vissza hatások érik az eltérően gondolkodó művészeket (Auguste Rodin – Aristide Maillol, Pablo Picasso – Umberto Boccioni, stb.) Az alkotók életükben akár több művészeti irányzatban is működnek, az irányzatokhoz köthető munkáikon túl, az életmű vonatkozásában nagy korszakokra is bontható művészetük. A konceptuális művészet felé vezető történeti út rendszeréből emelek ki néhány adatot a talapzatváltozás tekintetében. Az egymásra hatások, melyben Duchamp a *Lépcsőn lemenő aktjával*, vagy a kubisták geometriai formákra bontott tárgyaikkal elősegítik a futurizmus megszületését, az ábrázolás problémáitól elvezetnek a gondolat művészeti megerősödéséig, a konceptuális művészetig.

Umberto Boccioni (1882–1916) a futurista irányzat egy vezéralakja, bár tragikusan fiatalon halt meg, szobrászati alkotásaival különleges plasztikai felvetéssel és művészeti koncepcióval gazdagította a művészettörténet-írást. Mint sok avantgarde művész, ő is határozott elméletek és ideák mentén alkotja meg szobrait. Rövid életének egyik főműve a *Térbeli folytonosság egyesített formái* (1913) egy különleges formai sorozat egy darabja. A szoborkoncepció, *Az Emberi dinamizmus szintézise, Gyorsuló izmok, Spirális kiterjedés* mind az élő tárgyat (testet) dinamikus növekedésében mutatja be. Az erővonalak és a lényegi értelmezésben tett formai kísérleteinek eredeti darabjai a félbetört étellel hasonlóan elvesztek, de a kortársaknak, művészbarátoknak köszönhetően fényképek és a gipszmodellek darabjai alapján rekonstruálhatók az alkotások. A sorozat legismertebb darabján, az utolsón (*Térbeli folytonosság egyesített formái*) – bár több bronz variáció létezik a szoborról – az látszik, hogy a lépő alak

³³ NAGY Ildikó: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, in.: Talapzat nélkül, 1991. 299. o.

talapzata két kicsi, geometrikus formára oszlik a lendületesebb hatás és előnyösebb téri megjelenés érdekében. Ez a markáns talapzatmegoldás teljesen új lehetőségeket nyit meg a dinamikus formák szobrászati feldolgozásában. (A 3D-technológiával újraalkotott további darabjai a sorozatnak arról árulkodnak, hogy mindegyik kompozícióban más talapzatmegoldással próbálta elérni a tökéletes téri kapcsolatot). Szintén az életmű szomorú mozzanata, hogy Boccioni nem élhette meg művei bronzba öntését, így nem dolgozhatta fel a fémöntvények szobrászati előnyeinek tanúságát, és további alkotásaival nem bontakoztathatta ki a szobrászat történetét befolyásoló művészetét.

A konceptuális művészet előzményei bár a dadaista irányzathoz is köthetőek, a szobrászati törekvésekben, a talapzataalkalmazás megújításában kevés változást hoz. **Jean Arp** (1886–1966) munkásságában például, bár az esztétikától mindinkább eltávolodni akar, el kívánja kerülni a konvencionális anyaghasználatot, fel akarja számolni a keretet, mint a művet bemutató elemet, de a szobraiban megjelenő harmónia és arányosság keresésének ellenére láthatóan nem foglalkoztatja a talapzat formai problémája. Formakeresésének eszményében viszont erősen kapcsolódik **Constantin Brâncuși** (1876–1957) életművéhez. Mind a ketten a forma kialakulását befolyásoló fizikai erők szervező hatásában hisznek. Ebben a koncepcióban egyszerűsítik modelljeiket plasztikai formálás közben. Brâncuși révén a „természet titkos útjai”-nak kereséséről így fogalmaz Herbert Read, a *Modern szobrászat* című könyvében: *„De stílusa megállíthatatlanul tovább kristályosodik két ideál olvasztókemencéjében – az egyik az egyetemes harmónia, a másik az anyag iránti alázat. Az egyetemes harmónia azt jelenti, hogy a forma kialakulását fizikai törvények határozzák meg. Ahogy a kristály, a falevél, vagy a kagylóhéj formáját meghatározzák a belső energia által megelevenedett anyagra ható fizikai erők, ugyanúgy nyeri el szükségszerű formáját a műalkotás a művészi alkotóenergia és az anyag küzdelme révén. A tojás például a növekvése, kihordása és világra hozása közben működő mechanikai erőknek köszönheti ovális alakját.”*³⁴ Míg ez a formaalakító gondolatiság Jean Arp esetében megfogalmazza műveinek a természet terében való bemutatását, csak kevés alkotása kerül ilyen téri kapcsolatba, ezzel szemben Brâncuși komolyan foglalkozik a talapzattal és a formák térbe helyezésével. Alkotómunkájában, ahogy az ábrázolt témát a végletekig

³⁴ READ, Herbert: A modern szobrászat, 1964. 72-73. o.

egyszerűsíti, úgy a talapzatalkalmazásban már 1918 körül eljut a végtelen oszlop formájához, mely lényegében maga egy talapzat. Erről a doktori kutatásában meghatározó jelenségről Sass Valéria így ír disszertációjában: *„Brancusi volt az első művész, aki a talapzatot és az oszlopot nem a szobrászat mellékes elemeként, és nem is a téri közlés segédeszközeként, hanem a mű önálló, formaalkotó eszközeként alkalmazta. Erről tanúskodnak azok a fotók is, melyeket Brancusi maga készített műtermében. Megjegyzendő, hogy Brancusit Man Ray avatta be a fotográfia technikai ismereteibe, s az így megszerzett alapokat maga fejlesztette tovább egyéni művészi kifejezőeszközzé. A fotókról leolvasható, hogy Brancusi kevés olyan talapzatot készített, amely kizárólagosan egy bizonyos szoborhoz tartozott.”*³⁵ Brâncuși 1938-ban a romániai Zsilvásárhelyen felállított első világháborús emlékműve egyedi példa a talapzatelhagyásra. Az égbe nyúló oszlop, mint az éggel vizuálisan és szimbolikusan is kapcsolatot kereső elem, jobban érvényesül a sík környezeti hatásoknak köszönhetően. A közel 30 m magas *Végtelen oszlop* a három elemből álló emlékmű (*Csók kapuja*, a *Csend asztala*) nemcsak formailag tér el a klasszikus emlékműállítás rendjétől, de nonfiguratív megformálásával, a repetícióval, gondolatiságával a konceptuális emlékművek felé mutató mű.

Életművének eredményeiben hasonlít fiatalabb pályatársáéhoz, **Henry Moore**-éhoz (1898–1986), aki nemcsak kereste szobrainak a természetes térbe helyezésének a lehetőségét, de alkotásai léptékében, kialakításában a nézőt arra vonzza, hogy megérintse és belemásszon a szobor belsejébe. Bár a moori életmű főként a figurális szobrászathoz és az absztrakcióhoz köthető, de a történeti szobrászati gondolkodása olyan letisztult, következetes ami egy újabb lépést jelent a konceptuális művészet felé, hiszen a mű megvalósításában nagyon fontos a fogalmi, gondolati tényező, melyről a szobrászatról megjelent könyvében így ír: *„Szeretném remélni, hogy a szobraim belső erőt, lendületet, életet, vitalitást sugároznak, annyira, hogy az embernek az az érzése: a forma belülről feszíti az anyagot, s megpróbál kitörni, hogy teljes erejében megnyilvánuljon; semmiképpen sem törekszem rá, hogy épp csak kívülről megformált és lehatárolt szobrokat készítsék. Olyan ez inkább, mintha megpróbálnék segítségére lenni*

³⁵ SASS Valéria: *Híryanag a térben* DLA értekezés, Budapest, 2006. 26. o.

a formának, hogy világra jöjjön. Talán ezért érdekelnék a csontok éppannyira, mint a hús; a csont minden élő struktúra belső formája. A csont kiütközik a testen át; ha meghajlítjuk a lábunkat, a térdünk megfeszül fölötte, és innen származik a mozgás és az energia. Ha behajlítjuk az ujjunkat, ökölbe szorítjuk a kezünket, akkor is kiütköznek a csontok, és éreztetik azt az erőt, amit nem érzünk, ha kinyitjuk a kezünket, és lazán tartjuk. Így a térd, a váll, a koponya, a homlok – vagyis a testnek azok a részei, amelyeknek belső funkciója kifelé a csontok feszítőerejében nyilvánul meg – számomra a legfontosabbak.”³⁶ Nagy léptékekben gondolkodó szobrászatának az egyik előnye, hogy eltérhet a talapzat konvencióitól, hiszen plasztikáinak nincsenek főnézetei, az elszigeteléssel szemben éppen közvetlen kapcsolatteremtésre ösztönöz és természetes anyaghatásával könnyen kapcsolatot létesít bármilyen jellegű térrel.

A művészettörténeti korszakok és művészeti tendenciák vonalán a két világháború itt is mély tragédiát okozott, amire a kilábalást a világháborúk utáni művészeti fellendülésben többek közt az *absztrakt expresszionizmus*, a *pop art*, a *minimalizmus* jelentett melyek elvezetnek a konceptualizmus kialakulásáig. A szobrászati alkotásoknál a térkapcsolatok és talapzatomegoldások újabb fellendülést mutatnak. *George Segal* festő és szobrászművész gipsszel felépített emberi formái (franciául a rámintázás technikai eljárás: surmoulage, vagy német nyelven: Verkleidung technika), kimerevített happeningek, amikben a formák közvetlen kapcsolatban állnak a térrel, így – mintegy a talapzatos elhagyva – a teret szinte bevonzza a műbe, a környezet a kompozíció részévé válik. A *Pop art* kiemelkedő alakja, a dolgozat befejezésének évében, 93 évesen elhunyt *Claes Oldenburg* felnagyított szobrászati formáinál nemcsak elhagyja legtöbbször a talapzatos, de előszeretettel mélyíti részben a földbe, sőt egyszerűen arra épít, hogy a végletekig nagyított forma hiányát a szemlélődő érzékelése során egészíti képzeletben ki. Erre 1985-90 között felállított *Elásott bicikli* (Buried Bicycle) a párizsi Parc de la Villette-ben található szobra a legjobb példa. A közel hússzorosára nagyított bicikli négy darabja bukkan elő a földből, nagyjából 50*20 m-es parkterületen. A mű nemcsak a teret, de a néző képzelőerőjét is integrálja. A *Koncept art* közvetlen előzményeként említhető *Minimal art* (minimalizmus), így az absztrakt művészeti folyamatok leegyszerűsített formatörekvéseire a minimalizmus további

³⁶ MOORE, Henry: A szobrászatról, 1968. 12. o.

redukciójában az anyag is eltűnik a művekben, azaz hangsúlyában alárendeltté válik a művek vázát adó gondolattal szemben. A minimalisták különleges viszonyt alakítottak ki művészetükben a térrel. A környezetet úgy vonták be a műbe, hogy az alkotott forma ne beépüljön a természeti térbe, hanem egész jellegét megváltoztassa (pl.: Land art). Jelmondatuk, „*a kevesebb több*” elvén kerülnek a talapzat direkt alkalmazását a plasztikai művek esetében, amivel kapcsolatban egy ismert szobordefiníció is megfogalmazódott, amit a szöbeszéd Ad Reinhardtnak vagy Barnett Newmannak is tulajdonít: „*A szobor az, amibe beleütközünk a kiállításon, amikor hátrálva megnézünk egy festményt.*”

Bár az 1960-as években a vázolt eseménysor eredményeként, részben a duchamp-i hagyaték hatására létrejövő konceptuális művészet bár szakít a klasszikus anyagközpontú művészi kommunikáció hagyományával és a gondolati tényezőt helyezi a mű középpontjába, azért a talapzat vagy az alkotás térbe helyezésének, térbeli megjelenésének kérdése továbbra is domináns, stratégiaileg fontos alkotói probléma marad. Ez az alapvetés új lehetőségeket ad az alkotók számára, amit **Jochen Gerz** (1940–) Hamburg déli városrészében, Harburgban felállított *Fasizmus elleni emlékművében* (1986–1993) (9. ábra) nagyon különlegesen használ fel. Dolgozatomban témáját érthetőbben mutatják be a nagyobb léptékű köztéri művek, ezért négy emlékmű példáját idézem a művészeti gondolat és a téri kapcsolat problémájának megjelenítésére. Gerz emlékműve egy 12 méter magas és 1*1 m széles acéltömb, melynek felülete ólom köpeny bevonatú. Ez a különleges forma valójában a létrejövő gondolati mű talapzata. A hét év alatt, nyolc ütemben a föld alá süllyesztett hasáb ólom felületére, közel 60 000 feliratot készítettek a lakosok 4 acélszerszám segítségével. A nem mindennapi föld alá süllyedő tömb mint emlékmű elnyeli az üzeneteket és egy másik szférán keresztül, képletesen a múlttal köt kapcsolatot. Nem a klasszikus értelemben egyesül a mű a térrel, impozáns mérete és tömege ellenére nem a látvány oldaláról integrálódik, hanem jelentésben, hiszen napjainkban az oszlopnak csak a földdel egy síkban lévő 1 m² alapterületét látjuk. A tudat, hogy valami láthatóan elmúlt, véget ért, segíthet feldolgozni és elengedni a háború okozta traumát és fájdalmat. Gondolkodásában nem a pátosszal teli, patetikus emlékhelyek, hanem az újfajta, érzékelésen keresztül elérhető katarzist emlékezetünkben. Egy másik emlékművében Jochen Gerz még messzebb megy az érzékelhetetlenség művészi

hatásának alkalmazásában, a 2146 kő (1990-1993) (10. ábra) elnevezésű alkotásában. Az akcióra épülő konceptualista emlékmű szintén egyedi, mely fizikailag a címet adó Saarbrückenben található kastély térköveinek átalakításából áll. Az emlékmű különlegessége, hogy láthatatlannak is aposztrofálják, hiszen az alkotás kézzel készített elemei valóban nem érzékelhetőek. Az emlékhely a Saarbrückeni kastély előtt található, mely jelenleg a városi tanács főépülete, ami az előző rendszerben a nemzetiszocialista rezsim székhelye volt. Az alkotó 8 tanítványával együtt egy különleges, 3 évig tartó akció keretein belül faragta meg a kocka formájú térkövek alját. Titokban, elemenként szedtek fel a 8000 burkolóelemből 2146 darabot, melyek alsó lapjára felvették a második világháború előtt Németország területén létezett zsidó temetők nevét, majd időközben teljes titokban mindig visszatették a burkolatba. Az így létrejövő szöveges emlék gyakorlatilag valóban láthatatlan, csak a bejelentés és publikációk révén került napvilágra és jelent meg, nagy port kavarva a köztudatban. Ebben az esetben a fogalmi művészet a teljes elanyagtalanodásban tud kiteljesedni az érzékelhetetlenégen keresztül, így nem lehet a mű és talapzat relációban értelmezni az alkotást. Az emlékmű fizikai hiányán keresztül a térrel kapcsolatot teremtő elem, a talapzat is láthatatlanná vált, vagyis a befogadóban a tények ismeretén keresztül csak mint gondolat köti össze a teret a művel. Bár a hősi emlékállítás hagyományával szembehelyezkednek antifasiszta emlékművei, és szakítanak a formai tradíciókkal a közösség bevonásával, a társadalmi trauma problémájának kérdésével és a köztér autonómiájának keresésével új szemléletet képvisel a koncept művészet és a talapzat viszonyában.

Ha a láthatatlan emlékmű talapzattalanságára ellenpéldát keresünk, akkor talán **Peter Eisenman** (1932–) berlini holokauszt-emlékművét (*A meggyilkolt európai zsidók emlékműve*) (11. ábra

Peter Eisenman – *A meggyilkolt európai zsidók emlékműve*, Berlin (DE) 2005) vehetnénk példának. Az emlékmű belvárosi felállításának ötletét követően nagyjából tíz évig tartott a helyszín, az üzenet és az alkotó keresése, amiből az érzékelhető, hogy meglehetősen komplex az emlékmű kérdése. Mivel a 19 000 m²-es tér és az alatta létesítendő információs központ elég összetett építészeti kérdéseket vetett fel, így nem meglepő, hogy egy építész emlékmű-konceptióját fogadták el. Az emlékmű 2711 betonhasápból áll, melyek geometrikus rendben, de eltérő méretben jelennek meg az apró térkövekkel

kirakott, enyhén hullámzó utcai dimenzióban. A bizonytalanságvesztés fokozására a betonelemek teljesen eltérő méretűek, közöttük járva állandó hullámlás élménye éri az embert, elvesztve így a „hétköznapi” érzékelés magabiztosságát. Az absztrakt formaalakítást idéző és az optikai érzékelésre építő mű mégis közelebb áll elgondolásában, szellemiségében a konceptuális művészethez. Eisenman nem akar direkt jelentést adni az emlékmű elemeinek és a létrejövő formai rendszernek, inkább a jelentés hiányának hatására épít, mégis a látvány és az érzékelés mentén elég sok jelentéstársítás ébred a látogatóban, ami mélyebb értelmet ad a téma tragédiájának. Az emlékműnek nincs középpontja, ami szintén szokatlan megoldás, minden oldalról egyenrangúan megközelíthető, állandóan látogatható és bejárható. A konceptualizmushoz azért kötődik, mert az emlékművet bejárva a katartikus térélmény révén a nézőben, a befogadó gondolatiban jön létre valójában az emlékezet mint mű.

A konceptuális emlékművek és a talapzat kérdésének vizsgálatában egy rendhagyó Magyarországi példa **Jovánovics György** (1939–) 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve, aminek helyszínét a köztudatban a Rákoskeresztúri köztemető 301-es parcellája (12. ábra) néven említenek. A hely szelleme és a téma traumatikussága miatt feszült társadalmi elvárások nehéz helyzetet teremtettek az alkotó számára. Jovánovics egy rendkívül komplex konceptualista emlékhelyet tervezett és hozott létre a forradalom mártírjainak emlékezetére a magányt és a csendet idéző sivár temetői parcellában, melynek elemei: a halotti templomépítmény, a nagy, rusztikus kő és a nyitott sír. Az 1992-ben felavatott emlékhelyen megjelenő nyitott sír és a földre süllyesztett gránitoszlop megoldása, a konceptuálisan több rétegben szövevényesen felépített emlékmű különleges része. A földre helyezett 1956 mm magas (vagy mély) faragott gránitoszlop egy negatív talapzataként is felfogható elem, melyről temetői sétája révén Földényi F. László esztéta így ír: *„A gödörből kimeredő fekete gránitoszlop „valódibb” sírkő, mint azok, amelyeket a temetőben látni: nemcsak jelképe egy halottnak, hanem ő maga az, akit a sírba helyeztek: ő a halott, aki egyszersmind önmagának is a jelképe. Azonos önmagával; a hagyományos sírkövek nemtelen anyagával („műkö”) ellentétben nemes anyaga (rhodéziai fekete gránit) semmi egyébire nem utal, kizárólag önmagára. Mintha maga lenne a halál, amelyet már nem lehet eltemetni. Mindig szem előtt van, de élő ember mégsem kerülhet eleven kapcsolatba*

vele.³⁷ Az 1956 mm magas gránittömb egy nagyon letisztult konceptualista emlékműelem. Nem akar konkrét jelentést adni, de mégis erős utalás lehet a halálra, az elmúlásra, a csendre, a végre. Ikonográfiai különlegessége mellett egy olyan szándék is olvasható belőle, mintha az emlékmű nem is az élők vigaszára épült volna, hanem a szabadságért életüket feláldozókat szeretné „engesztelni”. Mintha a föld alatti elmúlt emberi tömegek számára állították volna! A temetetlen sír oszlopa, mint talapzatelem különleges értelmi dimenzióba emeli Jovánovics emlékhelyét, melynek kialakítási nehézségeit így fogalmazza meg Rényi András művészettörténész: *„A hely a temető egy olyan eldugott sarkában található, amelyet épp azért választottak ki a mártírok elhantolásának színteréül, mert kívül esett a társadalmi tér, a figyelem és gyakorlat »minden pályáján és vonatkozásán«: vagyis ebben a heideggeri értelemben »nem volt hely«. Amikor a szobrász azt a feladatot kapta, hogy tervezzen emlékművet, akkor nem egyszerűen egy szép, megrendítő vagy ékesszóló szimbolikus tárgyat kellett elhelyeznie a parcellában, hanem meg kellett alapítania a helyet: vagyis beleilleszteni, bevonni a körülvevő városi közösség, a körülvevő nemzeti közösség, sőt, a legszélesebb értelemben vett emberi közösség világába.*”³⁸ Az emlékhely negatív talapzatelemének ellenpontja a rusztikus kő, mely a műegyüttes végigjárásában lezárja a bejárható útrendszert. Szintén egy impulzív gondolati elem, mely szintén nem a gyász vagy a fájdalom feloldását keresi, inkább a maga valóságán keresztül a gyász állapotának katartikus, elmélyült megélését erősíti. Ez a két pillére vagy kerete az emlékhelynek, mely a templomot idéző, funkció nélküli építményt közrefogja. A szobrászat történetét kiválóan ismerő alkotó mesterien használja fel a szobrászati formákat és művet alkotó elemeket: a nyitott sír hatszögű hasábját mint konceptualista talapzatot. A téri és fogalmi kérdéseket kiválóan megoldó valamint a mű elemeit összekötő művészeti erőket jól szervező művész egyedi, korszakalkotó emlékhelyet alkotott.

A talapzatakalkalmazás szempontjából sok lehetőséget jelent az „újonnan” kialakuló alkotói attitűd. A szobrászati gondolkodást kissé megfordítva: nem feltétlenül az anyag esztétikája és mesteri megmunkálása felől tekintve a művészeti kérdésekre,

³⁷ FÖLDÉNYI F. László: Séta a 301-es parcellában (Jovánovics György Thanatoplasztikája), 1992. 905. o.

³⁸ RÉNYI András: Test és tér között: Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája, 2005. 110. o.

sok megújuló tendenciára található példa a művészettörténetben. A változás különlegessége, hogy nem fejlődést jelent a szó megszokott értelmében, hiszen a szobrászati alkotások nem attól jobbak, hogy talapzatuk kisebbek vagy nagyobbak lesznek. A talapzat átalakulása vagy alkalmazásának módusa a mindenkori befogadóval való kapcsolatteremtésben játszik fontos szerepet. Ebben a viszonyban kifinomodott és váratlan módszerrel való megjelenésében rejlik nagy lehetőség, hogy a művészeti alkotással a néző összetettebb, elmélyültebb módon teremtsen kapcsolatot.

IV. Szobortalapzat és tér kapcsolatának kérdése az absztrakt köztéri műveknél

Az absztrakt művészet, bár kiteljesedett műfajjá csak a múlt században vált, jelenléte végigkíséri az egész művészettörténetírást. Nemcsak a történelmi idők első emberének adott lehetőséget a kifejezésre, de a gyermeki fejlődés során is az első ingerek között jelenik meg a gondolkodás, az érzelmek jeleként a manuális tevékenységen keresztül formák, alakzatok, foltok létrehozásában. Az abszolút művészetként is emlegetett irányzat a valóság ábrázolásának elhagyásával a tiszta művészeti értéket, állítást vagy problémát fogalmazza meg anyagban. Nonfiguratív, vagyis elzárkózik a realista ábrázolástól, a természet tényszerű megjelenítésétől és mélyebb, elvontabb művészi igazságokat keres. Ahogy Henry Moore fogalmaz: „*Minden művészet bizonyos fokú absztrakciót jelent (a szobrászat esetében az anyag már önmagában arra kényszeríti az embert, hogy pusztá ábrázolás helyett elvontabb megjelenítésre törekedjen.)*”³⁹. Ebből az alapvetésből kiindulva a lépték kevesebb kötöttséget jelent az alkotások térbe helyezésénél, hiszen a méret és a mérethelyesség ebben az összefüggésben viszonylagos a legtöbb absztrakt műnél. Bár történetileg Kandinszkij *Első absztrakt akvarell*-jéhez kötődik az absztrakt művészeti irányzat létrejötte, az avantgarde irányzatok egymásra hatásában több fontos előzmény is erősítette a kialakulását. Pablo Picasso, aki egész életművében nagyon közel jár az absztrakt művészethez, kubista korszakában, például az 1910-es években kezdi el *Abszintospohár* c. szoborsorozatát. Hasonlóan a futurista Boccioni *Egy palack kifejlődése a térben* (1912) c. művéhez – ezek szinte már absztrakt szobrászati alkotások. Az üveg térbeli fejlődésének szintézisét Boccioni korai halála után a milánói *Castello Cova*-ban szervezett emlékkiállítását követően – mint gipszmunkát – kidobták. Csak Filippo Tommaso Marinettinek és Fedele Azari festőművészeknek köszönhetően maradt fenn, akik összeragasztották és megőrizték az utókornak, ami sokat elárul a művésztársak eredményeinek elismeréséről.

³⁹ MOORE, Henry: A szobrászatról, Helikon Kiadó, Budapest, 1968. 18. o.

A merész lépést a konkrét ábrázolási kötöttségektől, mint konstruktivista, **Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin** (1885–1953) lépte meg a *Sarok-kontrarelief* (13. ábra Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin – Sarok kontra-relief 1915) megalkotásával. Az ábrázolási konvencióktól így megszabadulva nagy lehetőség nyílik ismét a kor alkotóinak a talapzatalkalmazás átértelmezésére. Művében nemcsak a figurális tradícióval szakít, de a mű exponálásának hagyományával is, hiszen egy sarokban kifeszített konstruktivista kompozíció nem lemond a talapzatról, hanem az élmény művészi ábrázolásának érdekében másképpen integrálja formáit a térbe, melyről Nagy Ildikó művészettörténész a talapzat nélküli alkotások vonatkozásában így ír: *„Első példáit az orosz és lengyel avantgarde-ból idézhetjük. Vlagyimir Tatlin »Sarok-kontrarelief-jei« (1914-15) rugalmas dróton vagy meghajlított merev tengelyen függő szobrok, amelyek az anyag feszítettsége által a térbeli feszültséget jelenítik meg. A szakirodalom Tatlin »vitorlamesteri jártasságára« vezeti vissza a felfüggesztett sarokreliefek alapélményét, és ezt nincs jogunk kétségbevonni.»*⁴⁰

A fejlődést, a gépeket, az építészetet éltető konstruktivizmus témakeresésében is elszakad a klasszikus művészeti hagyományoktól. Hasonlóan Tatlinhoz más absztrakt alkotókat is foglalkoztatja a talapzattalanság és a függőformák komponálása, amint azt a lengyel állampolgárrá lett **Katarzyna Kobro** (1898–1951) *Függő kompozíció* (14. ábra) c. munkája mutatja. A lebegés keresésének problémáját Nagy Ildikó így foglalja össze: *„A függő szoborban a gravitációt legyőzni akaró ember fejezi ki önmagát különböző formákban, egészen addig, amíg a konkrét repüléssel is kapcsolatba kerülhet.»* Kobro férjével, Władysław Strzemińskivel nagyon messzire eljutott a konstruktív művészet tudományos vizsgálatában. Alkotói tevékenységük mellett jelentős teoretikus munkásságuk is, megjelenő könyveikben nemcsak a teret, a formát és az időt elemzik, de a szobrászat és építészet viszonyát, valamint a művészet és társadalom kérdéseit is. Beke László és Jaromir Jedliński művészettörténészek az 1989-ben Budapesten bemutatott lengyel konstruktivizmus kiállítás kiadványában így foglalták össze Kobro újító plasztikai gondolkodását: *„1921-24 között hozta létre a szuprematizmushoz közel álló szobrait – függő kinetikus konstrukciókat, valamint absztrakt szobrokat, melyek a*

⁴⁰ NAGY Ildikó: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, in.: Talapzat nélkül, 1991. 299. o.

formák bizonyos elrendezéseinél érvényesülő erőhatás és irányfeszültség törvényeihez készített tanulmányok voltak. E munkákkal egyidőben Kobro kubista és futurista tanulmányokat alkotott. 1925-től kezdte meg a »Térkompozíció« megalkotását, a szobrászat és építészet feladatai elválaszthatatlanságát követelte, fémből készült nyitott síkokból álló architektonikus szobrokat konstruált, melyek bizonyos mennyiségi összefüggések alapján végzett számítások eredményei voltak – a szobor minden dimenziója egységes arányrendszerben maradt.”⁴¹ Plasztikai műveiben nemcsak a merész síkok konstruktív térbeli megjelenése, modern anyaghasználata, de színekkel folytatott kísérletei is különlegesek. Az absztrakt formaalkotás lehetőségei nemcsak a térbeillesztés új izgalmas variációit hozza létre, de a klasszikus szobrászati gondolkodáshoz képest az idő dimenziójának hatásaival is számol, melyről Kobre-ék így írnak: „A szobor, miután több oldalról szemlélhető dolog és miután minden oldala mást mutat, mint az előző, kétszeresen is magában foglalja a mozgás fogalmát. Térben elhelyezkedő tárgy, amely egyúttal az időben is helyet foglal. Ez született igazsága, lényeges eleme. A háromdimenziós művészeti alkotásnak e tulajdonsága egyaránt észlelhető a szobrászatban és építészetben [...] A szépség szubjektív fogalma nem objektív törvényszerűség. Csak az absztrakt szobrászat, amelyet mellékes szempontok nem kötnek meg, képes hozzálátni az alakzatok megokolt sorrendiségéhez, amelyek (egy helyben szemlélve) térben és (a műalkotást körüljárva) időben követik egymást.”⁴² Bár a világháborúk erősen befolyásolták a konstruktivizmus művészeti eredményeinek kiteljesedését, Kobre életműve is majdnem végleg elveszett (a politikai cenzúra miatt elpusztított műveit az 1970-es években újraalkották), de hatásai kimutathatók a század második felében is az alkotók anyaggal és a térrel való kapcsolatkeresésében.

Sir **Anthony Caro** (1924–2013) a kubista és figurális tanulmányok felől jut el a színes fémelemek absztrakt konstrukcióinak művészi kifejezési lehetőségeihez. Az izgalmas plasztikai nyelv nyers fémelemekkel, textúrákkal, ipari vas idomokkal alkot párbeszédet a térrel úgy, hogy közben a légies kapcsolatban álló elemek feloldódnak

⁴¹ JEDLIŃSKI, Jaromir – BEKE László: A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai: 1989/8 – Konstruktivizmus Lengyelországban, 1989. 51. o.

⁴² KOBRO, Katarzyna – STRZEMIŃSKI, Władysław: Térkompozíció, az időtér ritmusának számítása (részlet) In.: Jaromir Jedliński – Beke László (1989) A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai: 1989/8 – Konstruktivizmus Lengyelországban: 29. o.

identitásukban és különleges kompozíciós kapcsolatot hoznak létre a térben. Alkotói gondolkodásában izgalmasan építi be a ready-made elemek alkalmazását (fémipari termékek), a konstruktivista alkotások térbeli közvetlen megjelenésének lehetőségét, a moori „bejárható” plasztikai koncepciót egyéni lírai kompozícióiba. Absztrakt alkotói témáit sorozatokban dolgozza fel, amit nagyobb korszakaiban többször újra feldolgoz. Egy ilyen speciális talapzatkapcsolattal foglalkozó témaköre a *Cascade* (Vízésés)-sorozat az 1989-90-ben készített formaszéria a felületről való zuhogást jeleníti meg. Ez a sorozat az 1960-as években készített *Asztali darab sorozat* (15. ábra) munkáira reflektál. Az 1966-ban formai kísérletként indult művekben a talapzatot mint térbeli relációt alkalmazza, melyről kompozíciói szinte lefolynak, vagy éppen a támaszkodás érzetét keltik. A szoborforma és a talapzat kapcsolatának eredményeit egy nagyobb, már köztéri léptékű művében a *National Gallery Ledge Piece*-ben (Párkányszobor) (15. ábra) is feldolgozza. Legsikeresebb műve mégis a *Vízésés* egy játékos fém plasztikája az 1990-ben készült *Mouchoir* (Zsebkendő) (16. ábra). A kubista szellemiséggel mélyen átítatott rozsdás, viasszal kezelt mű, ami a zsebkendő matériát idézi, pozitív és negatív formák játékából áll. A talapzat tetején felfelé épülő forma, merész ívben omlik alá a talapzat befogadó síkjára, mint a vízésés. Az absztrakt mű különlegesen integrálja téri környezetét, hiszen rendhagyó módon a kiállítótér falát, az asztalszerű talapzat felső és oldalsó síkjait és a padlót is érinti.

Az absztrakt szobrok nemcsak formailag kapcsolódhatnak különlegesen a térrel, hanem jelentésben is. A talapzat elhagyását, vagyis a speciális környezetbe igazodást a *Land art* művészeknél érzékenyebb módon oldja meg Eduardo Chillida *Szélvészűjének* megalkotásában (1952–1977) (17. ábra). A corten acélból készült absztrakt, villaszerű formák változatosan jelennek meg a tengerben álló sziklákon és a parton, nem változtatva meg a környezetet. A szobrászat és a természet ereje ebben a találkozásában a cím ismerete nélkül is mély benyomást tesz a szemlélőre, de a *szélvészű* fogalom még szorosabbra fogja a formák vizuális és értelmi kapcsolatát. Chillida művészeti eredményeit egy rendkívüli absztrakt emlékműben gondolja tovább **Władysław Hasior** (1928–1999) 1966-ban állított *Orgona* (Organy) c. művében (18. ábra). A háborúk utáni hanyatttartott gazdasági és kulturális közép-európai helyzet ellenére Lengyelországban *Kluszkowce* falu mellett a *Snozka-hágón* 653 m magasságban felállításra kerülhetett a

háború áldozatainak emlékére a mű, mindössze 14 évvel Chilida első fésűinek megalkotása után. A 13 méter magas, aktuális szobrászati gondolkodást tükröző, impozáns forma egy karomszerűen térbe nyíló vasorgonát idéz. A kiváló helyszínválasztás és a forma térbe helyezése, valamint a zene megidézése a kompozícióban (a lipari hárfa módján adott volna zenei hangokat) nagyon különlegessé és egyedivé teszi az emlékművet. A formai gondolat és a természet mint orgonahang méltó az emlékezet helyéhez, a mű elemeinek katartikus erejében képes a háború fájdalma megidéződni. Az *Orgona* történetében sajnos kevésbé szerencsés szobrászati alkotás lett, mint a Szélfésű. A tragédia emlékére készített mű maga is tragikus sorsú lett, mert felavatására már Hasior hozzájárulása nélkül átnevezték a „*Podhalén a néphatalom megszilárdításáért folytatott harcban meghaltak*” emlékére. Talán ezért sem készült el a zenei hangokat adó része a műnek. Az absztrakt alkotást a kommunista hatalom halott katonák gyenge fekvő plasztikájával egészítették ki további politikai identitást adva neki. Az 1986 után Lengyelországban induló kommunista szobrok eltávolításának vitájában első helyre került az emlékmű. A művész 1993-ban kérvényezte az eredeti állapot helyreállítását, és 2010-ben helyi összefogásnak köszönhetően helyreállították a már pusztuló művet. Az *Orgona* egy szomorú példa arra, hogy a szobor valóban függ a tértől és az időtől. Az eredeti plasztikai kísérletek nem képesek kiteljesedni bármilyen történelmi környezetben.

A társadalom és a szobrászati gondolat egyedülálló találkozására **Richard Serra** (1938–) *Tilted Arc* (Hajlított ív) c. 1981-ben felállított absztrakt műve egy jó példa (19. ábra). A minimalista művészi attitűd Serra óriási plasztikai léptékének kereszteződésében egyedi absztrakt alkotásokat és térkapcsolatokat hoz létre. A minimalisták módján elhagyja a talapzat alkalmazását, és formáit addig a pontig növeli, amíg a térrel a lehető legkoncentráltabb feszültséget nem kelti. Az létrejövő helyzetben leggyakrabban zavart kelt a nézőben az érzékelési rutin elvesztése. Ez a feszült helyzet alkalmas a kizökkenésre és az újraértelmezés művészeti folyamatának elindítására. A városi terekben, hangárokból és a természeti környezetben megjelenő alkotásai egyaránt különlegesen formálják a teret és térérzetünket. Szobrászatához kapcsolódó elméleti és gyakorlati kérdéseket, problémákat nagyon nehéz összefoglalva, röviden tárgyalni, de művei fontos referenciapontok a talapzattalan művészeti alkotások

körében. Az állami megrendelésre 36,5 m hosszú és 3,6 m magas 6,5 cm vastag tömör corten acélból készült *Hajlított ív* nyolc évig állt Manhattanben (Foley tér), miután hosszas szövetségi per eredménye képpen eltávolításra került. Az érdekes, kísérletként is felfogható alkotás váratlan eredményt hozott. A mű erényei: az impozáns méret szemben a városi tér dimenzióival, a rozsdás, de időtálló anyag finom, érzékeny felülete ellentétben az épített környezet struktúráival – nem találtak mindenkinél megértésre. Élhetetlennek, zavarónak, nyomasztónak találták és a lakosok nem voltak hajlandóak napi rutinjuk megváltoztatására a művészet érdekében. A számtalan publikáció, érv, a helyspecifikusság hangsúlyozásának ellenére a mű lekerülésével gyakorlatilag megsemmisült az alkotás. Serra munkáiban a talapzatelhagyás gyakorlata izgalmas téri kompozíciós megoldásokat szül. Nagyléptékű műveinek érdeme, hogy minden nézetében (madártávlat, békaperspektíva ...) izgalmas képet mutat, a természeti és az épített teret is egyedien integrálja, a kiállítóterekben plasztikáiban a formai, téri feszültséget és témáit ugyanolyan különleges feszültséggel képes megalkotni.

Serra *Hajlított ívét*, mint helyspecifikus műalkotás nem fogadta el a közvélemény, de a természeti környezetben felállított műveire igaznak bizonyul Nagy Ildikó művészettörténész a talapzat nélküli korszakról írt megállapítása: „Az akcióművészet és a fluxus hatására a statikus felfogás helyébe dinamikus értelmezés lép, amelyben a szobor határeset a stabilitás és a labilitás között. Nem a térbe helyezett valamilyen tömeg, hanem egy olyan alakzat, amely kijelöli a térnek egy kitüntetett pontját, illetve kapcsolatot teremt ilyen pontok között. Nem a jól definiálható helyekkel és tömegekkel foglalkozik, hanem ezek lehetőségeivel és átlagaival. És mert a tér sem homogén, hiszen erők működnek benne, a szobor ezeknek az erőknek az irányát jelöli ki. Plasztikailag tesz érzékelhetővé láthatatlan erőket. A szobrászat a kompozíció, konstrukció, struktúra után konstellációt teremt.”⁴³ Egy ilyen különleges helyzet jött létre az absztrakt szobrászat formai lehetőségeinek és az emlékművek kompozíciós rendszerének találkozásában a Heves megyei Recsk nagyközségben. **Farkas Ádám** (1944–) a tágas fennsíkra 1992-ben felállított Recski Kényszermunkatábor Emlékműve (20. ábra) egyedi téri kapcsolatban jelenik meg a mára már dús erdő övezte tájban. A közel három méter magas (283cm),

⁴³ NAGY Ildikó: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, in.: Talapzat nélkül, 1991. 302. o.

több mint hét méter széles (715 cm) és majdnem egy méter vastag (92 cm) falszerű építmény melyet két mészkőtömb alkot, közepén egy fekete és vörös szemcsézettségű polírozott gránitgömböt fog közre, léptékében monumentális hatást keltve. A kompozíció a földre süllyedés, vagy a földből előtörés érzetét idézi. Bár nincsenek direkt képzettársításra utalások, a két geometrikus rendszerben áttört kőtömb egymásnak feszülésében emlékezetünkbe idéződhetnek a helyi kőbányában végzett nehéz fizikai kényszermunka gyötrő képei, vagy az agresszióban megtört emberi életek. A mű a térrel kötött kapcsolatában a további formai feszültségfokozás érdekében lemond a talpazat alkalmazásról. A föld síkjával alkotott találkozásban elvágott geometrikus rend megszakadásnak izgalma a kompozíció függőleges irányában tovább fokozódik. A csillanó felületű szabályos gömb sötétsége ellenére pozitív jelentésértelmezést is megengedő kompozíciós elem, mely az egyensúly játékában a szinte nyomasztó formai tömbök között egyszerre koncentrálna a figyelmet és feloldja a szabályosságával a robosztus elemek dinamikájában rejlő ingerült energiát. Ez a formai rend kiválóan alkalmas a háború utáni politikai tisztogatások tragédiájának emléket állítani, mely távolabbi összefüggéseiben még erősebb kontraszthatást kelt és feszültséget, hiszen az emlékhelyen az emberi geometrizált és strukturált elemek állnak szemben az erdős, organikus természeti tájjal. Az áldozatok munkatáborának helyét megpróbálták teljesen eltüntetni, amire a mű téri elrendezése utalhat a temetettségek érzetével. Az 1992-ben létrehozott Nemzeti Emlékpark őrzi területén jelenleg az emlékművet, mely elemeinek rendszerében és téri elrendezésében kiváló példa egy tiszta szobrászati gondolat absztrakt formanyelvű megalkotására. Az emlékmű, mint a térrel értelmesen kapcsolatot teremtő jel vagy jelrendszer képes a közös emlékezet megidézését segíteni. Az emlékezetünkben nyomot hagyó történelmi események új helyszíneket és környezetet teremtenek, mely a helyspecifikus emlékművek létrejöttét erősíti.

Az absztrakt szobor városi térrel kialakuló kapcsolatának vizsgálatában és a talpazatkialakítás kérdésében az eddigi szempontokon túl a helyszín történelmi múltja is meghatározó lehet. Ilyen példa az **I-Ypszilon alkotócsoport** az egykori Felvonulási téren 2006-ban felállított 1956-os *Magyar forradalom és szabadságharc központi emlékműve (21. ábra)*. A forradalom 50. évfordulójára korszerű szobrászati anyaghasználattal térbe helyezett absztrakt emlékmű újabb érdekességet vet fel a talpazatalkalmazás

kérdésében. A dolgozatban már többször említett Városliget melletti tér történelmileg erősen terhelt, melynek problémái kapcsán Boros Géza művészettörténész így ír tanulmányában: *„A köztéri emlékműszobrászat esetében a szobor tere mindig egy konkrét, fizikailag és történetileg meghatározott tér, amely adottságaival, jelentésrétegeivel döntő módon befolyásolja az oda kerülő mű jelentését. Emlékmű és környezete mindig kölcsönhatásban áll: az emlékmű mint szimbolikus objektum maga is része a tér jelentésstruktúrájának. A vele kapcsolatos jelentésváltozások, átalakulások kihatnak a térre. És ehhez nem is feltétlen kell fizikailag is jelen lenni. A Felvonulási tér esetében különösen igaz, hogy egy szobor eltüntetése és hiánya is képes igen masszívan beépülni a tér jelentéstörténetébe.”*⁴⁴ A Regnum Marianum – Felvonulási tér-kialakítás – Sztálin-szobor – Lenin-szobor – Kiss István Tanácsköztársasági emlékmű – Regnum Marianum emlékkereszt – Az időkerék, nagyjából egy városi térrészen végbemenő metamorfózisa alapján lehet komplikált emlékműhelyszínként említeni a budapesti Dózsa György út városligeti térszakaszát.

Ebben a környezetben jelenik meg az emlékmű központi eleme, a markáns ékszerű forma, melynek inspirációjával kapcsolatban az alkotók így nyilatkoztak: *„Az emlékmű tervezésének kiindulópontjai azok a közismert történetek voltak, amelyeket az 1956. október 23-án a Műegyetemtől a Bem szoborhoz tartó egyetemistákról mesélnek. Az egymásba karoló, egymásban megbízó embereket, a közösség erejét jelképezi az ékhez hasonló forma.”*⁴⁵ Ez a tömeg egy vasoszlopokból pengeszerű ékké sűrűsödő formaképlet, mely többfajta időtálló acélanyag ötvözéséből áll össze a kb. 40 m átmérőjű enyhén sülyesztett kör alaprajzú tér közepén, amely megoldást így indokoltak az alkotók: *„Innen emelkednek ki a rusztikusan rozsdás, embermagasságú vasoszlopok, amelyek közé a mű feléig be lehet állni. A néző részévé válhat az oszlopok által jelzett közösségnek, megkeresheti önmagában azokat az értékeket, amelyek 56-ban a közösséget erősítették, s amely emberi természetünknek ma is részei. A mű tengelye mentén előre haladva az oszlopok mind szorosabban helyezkednek el, anyaguk fokozatosan felfényesedik”, egyre magasabbak lesznek, míg végül teljesen tömör, nyolc méter magas, rozsdamentes nemesacél tömböt alkotva egyesülnek. Ez az ék töri meg a*

⁴⁴ BOROS Géza: A budapesti felvonulási tér emlékmű – metamorfózisai, 2005. 69. o.

⁴⁵ I-YPSZILON alkotócsoport: Az 1956-os központi emlékmű, Budapest, 2007. 11. o.

*felvonulási út burkolatát, utalva a forradalomnak e helyszínén is megjelenő erejére.*⁴⁶

Az absztrakt forma tehát talapzat nélkül jelenik meg a nagy múltú városi térben, de az élénél felhasadó, utca kövekből álló, feltorlódott járófelület mozgalmassá teszi és mintegy talapzattá integrálja a profán utcai burkolóelemet. Ez a finom „törés” sajnos csak a légi nézetekből érvényesül jól, inkább építészeti koncepciót, mint szobrászati gondolatot sugall, így a formai elvben lévő plasztikai feszültség nem tud előnyösen érvényesülni. A kétfajta kockakő használatáról így nyilatkozott a csoport egyik alkotója: *„A két tér határa fontos dolog, a határnak kontrasztosan kell látszódnia: ez a kiskockakő és nagykockakő kontrasztja. A két méret másfajta létállapotot, létminőséget jelent: a május elsejei felvonulások és a forradalmi vonulás közti különbség jelenik meg ebben.”*⁴⁷A talapzatomegoldásában és térbe helyezésében jól végig gondolt absztrakt alkotás néhány kevéssé ismert és nehezen érzékelhető konceptuális elemet is hordoz, az ékforma 56 % dőlésszöveget zár be, valamint a tömböt alkotó oszlopok száma éppen 2006 darab, ami az 50 éves számtani összefüggés évfordulójának állít emléket. A társadalom reakcióit megosztó emlékmű inkább történelmi értelemben helyspecifikus, mint művészetteoretikusan, különleges fúziója az építészet és szobrászat elméleti és gyakorlati tudásának. A köztéri plasztika és a talapzatkérdések jövőbeli fejlődését jótékonyan támogatná, ha legalább annyi autonóm művészeti alkotás kerülhetne a közterek funkcióinak tökéletesítésére, mint amennyi emlékmű születik. Az életterek és az emlékezet köztéri problémáját Wehner Tibor művészettörténész, aki írásaiban évtizedek óta a megfontolt, józan emlékműállítás koncepcióját képviseli, így foglalja össze: *„Pedig a köztereken elsősorban élni, és nem emlékezni, nem szüntelenül emlékeztetni, nem mások által állandóan emlékeztetve lenni kellene. Mert nem lehet bármely utca vagy tér ünnepi-emlékeztető színtér, mert egy település, egy város tradíciókkal és aktualitásokkal, adottságokkal és funkcionalitásokkal terhelt közeg, amely nem visel el minden esetben monumentális erőszakot”.*⁴⁸

A köztéri művek térbeli megjelenésében és küldetésük helyes betöltésében a talapzatnak kulcsszerepe van. Történeti alakváltozásában az említett példák alapján

⁴⁶ I-YPSZILON alkotócsoport: Az 1956-os központi emlékmű, Budapest, 2007. 11. o.

⁴⁷ Ld. l.m. 15. o.

⁴⁸ WEHNER Tibor: Emlékművek kora, 2007. 38. o.

megállapítható, hogy nem csak autonómiája és szerepe, gyakran dominanciája változott, de a mindenkori társadalommal együtt a művek környezetének jellege, az épített és természeti környezeti tér is. Nemcsak az alkotók szempontjából fontos ez a változás, nem a művek létrehozásában jelent kööttségeket és szab megfontolt, tudatos magatartást, de a művek létrehozásában közreműködő megrendelői, támogatói rétegnek, a műveket fenntartó, védő személyeknek, valamint a plasztikai művek befogadóinak is. A köztéri szobrászat egy művészeti párbeszéd, vagy dialógust indító objektumok szövete, aminek színvonala és minősége nemcsak az alkotókat, de az egész társadalmat jellemzi. Ebben a kommunikációs folyamatban a talapzat, mint a szoborforma téri integrációjának eleme egy minőségi tényező, amitől a párbeszéd érthetőbb, választékosabb és kifinomultabb lesz.

V. Talapzataalkalmazásom személyes módjai

V. 1 Emlékművek

Diplomám átvétele után elég hamar világossá vált számomra, hogy a köztéri szobrászat szakmai kérdései és kihívásai kötik le leginkább figyelmemet. Bár az alkotói munkában a finanszírozási feltételek, némely tematikus kötöttség vagy megrendelői szándék bizonyos kereteket szabnak, a szobrászati lépték, a téri és plasztikai lehetőségek olyan próbatétel, amiben az alkotói szellem kiteljesedhet. A léptékkal, az anyagokkal és a térrel való munka során számos fejleszthető területet találtam szakmai ismereteimben és elkezdtem képezni, felkészíteni magam erre a kihívásra. Első nagyobb léptékű köztéri munkámhoz vezető úthoz 2011-ben jutottam el, amikor bekerültem egy történészekből álló csoportba, mely a *Szegedi Levéltár* igazgatójának vezetésével a második világháborúban elesett lengyel repülő katonák emlékét kutatta.

A Magyarország területén lezuhant öt repülő közül négynek sikerült lokalizálni a pontos helyét és a lezuhanásának körülményeit. Az 1944-ben hadi segítséget szállító lengyel színekben repülő bombázók a 63 napig tartó varsói felkelést támogatták. A végsőkéig feszített repülési táv, és az ellenséges területeken végig vezető taktikailag nehéz repülőút nagy kockázatot jelentett az olaszországi Brindisiből Varsóba vezető katonai légibevetésben. A nehéz repülőúton a topográfia jelentette a legnagyobb segítséget a koordinációban, így Magyarország területén a folyóvizek mentén vezetett az út, ami újabb kockázatot jelentett a kiépített légvédelmi állásokkal és a vadászgépekkel szemben. A fogságba esett, vagy hősi halált halt fiatal lengyel katonák tiszteletére a kutatás eredményeképpen felmerült az emlékállítás szándéka. Ennek révén felkérést kaptam méltó emlékművek tervezésére. Négy év leforgása alatt Ruzsa, Szentes, Bácsbokod és Lajosmizse mellett lezuhant négy repülőgép műemlékét sikerült felállítani.

Lengyel pilóták emlékműve (Szentés) (22. ábra)

Az emlékmű 4 méter magas, alapterülete nagyjából 10,5 méter átmérőjű 22,82 m² alapterületű. Felhasznált anyagok: beton, vörös műkő, vas, nemesacél.

Már a szobrászati koncepció összeállításának elején az volt a célom, hogy légies, az éggel kapcsolatot teremtő kompozíció szülessen. A 2013 szeptemberében felavatott emlékmű központi elemének a *Halifax* típusú bombázó szárnyát választottam. Az elképzelésemben a földből előtűnő elemként jelenik meg a forma, mintegy lelet, mely kizárta a további téri kiemelést a megfelelő illúzió hatása miatt. Az elgondolást az is erősítette, hogy a külvárosi környezet nagyobb lépték alkalmazására adott lehetőséget (a repülő pár száz méterre zuhanhatott le az emlékhelytől). Az emlékmű megközelíthetősége, vizuális befogadhatósága itt nagyvonalúbb formakialakításra adott lehetőséget. Ez a függőleges pengeszerű elem úgy tud jobban érvényesülni, ha környezetének síkszerűsége hangsúlyozott lesz, és ebben az ellenpontozásban létrejöhét az égi és földi szféra jelképes összekapcsolódása. A 4 méter magas, 2 mm vastag saválló elemekből összeállított szárnyváz egy sík betonelemekből álló tér középpontjából emelkedik ki (23. ábra). A 72 db geometrikus betonlapból álló kompozíciós elem egy absztrahált ejtőernyőt formáz. (Bár ez az emlékmű elemeinek funkciójából nem derül ki, de az 1944-ben kilőtt bombázó több tisztje kényszerugrásnak köszönhette életét). Az emlékmű talapzata egy különleges horizontvonal: egy sík formai elem, amely két körből áll. A szárnylap közvetlen környezete egy szöveges keret, melyben belső világítás, az emlékmű feliratos elemei találhatóak negatív anyagba mélyítéssel kialakítva. Ennek a belső talapzatelemnek a különlegessége még, hogy egy plexilappal elzárt, a földbe mélyített acélkazettát tartalmaz, ami a lezuhant repülőroncs egy összegyűródött és megolvadt lemezdarabkáját őrzi. Ezt a sík keretet azonos szinten övezi az "ejtőernyő" mintázat, ami az emlékmű külső terét adja. A talapzatfunkció elképzelésem szerint ebben a kompozícióban a forma helyes térbeli megjelenésének elősegítése. A szobrászati formát nem a megszokott módon emeli ki a környezetből, mintázatával és kialakításával nem csak a szárnyforma környezetét jelöli ki, de légi nézetet is biztosít újabb szférát nyitva meg a szemlélődők előtt.

Munkám eredményének azt tekintetem, hogy a talapzat megfontolt kialakításával érdekes térszervezést sikerült elérni az emlékműben és felfigyeltem arra, hogy a szoborforma hangsúlyozására nemcsak a talapzattal történő kiemeléssel, hanem a zenei csendhez hasonlóan a sík hangsúlyozásával is koncentrálható a befogadó figyelme.

Lengyel repülő emlékmű (Lajosmizse) (24. ábra)

*A kompozíció 2,5 méter magas, talapzata nagyjából három méter átmérőjű, egy méter magas földomb, melyen 2*1,4 m alapterületű színezett műkőöntvény fekszik, 18 db mintázott bronz bombázógéppel.*

A 2016. május 25-én felavatott emlékmű az utolsó darabja lett a Magyarország területén megvalósult négy emlékhelynek. A szobrászi elképzelésben nem csupán az egyéni áldozatkészséget és katonai teljesítményt szerettem volna megjeleníteni, hanem tisztelni akartam az 1586-os Különleges Műveleti Repülő Alakulat pilótái előtt. A kompozíció egy bombázó alakulat gépeiből és a bizonytalan légiút egy eleméből, egy absztrahált térképből áll. Az elemek anyaga, léptéke és a téri adottságok miatt egy földkiemelés mellett döntöttem, hogy a parkosított városi környezetben megfelelő módon jelenhessen meg a plasztikai elképzelés. Az intimebb, megközelítésében közvetlen helyszín finomabb formai megfogalmazást sugall. A talapzatmegoldás választásánál a domszerű feltöltésre azért esett a választásom, mert a patetikus téma méltóságra ad okot, valamint nagyon közeli számomra az eltemetett múlt képe a háborúkból. Ez nemcsak a sírok fedte tragikus emberi éleket jelenti, hanem a természetben hagyott háborús nyomokat is, a lövegkrátereket, az elhagyatott harcászati állásokat vagy a természet által benőtt „civilizáció” egyéb elfeledett formai elemét. Ebben a gondolatmenetben döntöttem az öntött műkőbe megformált oltárszerű kőlap és a repülőraj megjelenítése mellett. A közel 3 m² alapterületű, tört színű, síkszerű, enyhén döntött műkő öntvény egy hajtogatott térkép stilizált formáját adja, melyen a repülőraj, mint egy térbeli szövet légi manővert hajt végre. A temetett föld domb, mint talapzat a geometrikus ritmusú lap és a légies bronz struktúra alkotja az emlékhelyet. Szobrászi

munkámban sokat foglalkozom a makett problémájával, abban az értelemben, hogy hogyan vonhatóak be a valóság méretben megváltoztatott tárgyai a műbe. Míg a szentesi emlékműszárny közel életnagyságúnak érzékelhető, ebben az értelemben léptékhelyes, és erre építhető volt a talapzatstratégia – itt a léptékváltás kérdése foglalkoztatott. A repülőraj megjelenítésében és a papírlappal kiegészülő szürreális képben az érzékelési konstanciákból szeretném kizökkenteni a befogadót, ezáltal új összefüggések keresésére indítani, aminek működését – meglátásom szerint – a park zöld, semlegesnek mondható háttére és a domb mint talapzat tesz lehetővé (25. ábra).

V. 2 Nyomatok – homokformák

A doktori kutatómunkához kötődő plasztikai sorozatom alapgondolata akkor született, amikor formák sokszorosításával kísérleteztem. Különböző kompozíciókat próbáltam létrehozni a repetíció, a sorolhatóság gyakorlatán keresztül, olyan térbeli ismétlődő rendszert kerestem, amiben a szobrászati gondolat nem igényel talapzatot és változatosan, határok nélkül terjedhet a térben. Ezeknek a feltételeknek olyan képlékeny, de formázható anyag felelt csak meg, ami könnyen és több helyszínen is beszerezhető. A legpraktikusabbnak az építőiparban előforduló bányahomok vagy sárgahomok bizonyult. Sárgás színe az agyagtartalmának köszönhető, aminek révén erős tapadóképeséggel rendelkezik. Ebben az anyagban kezdtem gondolataim megjelenítéséhez alakot, modellt keresni. Elhatározásomban olyan jelszerű formát képzeltem el, mely egyszerre komoly és játékos, a megértés szintjén több módon is megközelíthető. Ebben a folyamatban találtam rá a világháborúban a Siegfried-vonalat védő betontömbök csonkagúla formájára. Ez egy olyan statikus tömb, mely tömeges elhelyezésében harcokocsicsapdaként funkcionált, a köznyelvben sárkányfogakként emlegetett védelmi fegyver volt. Nagyon érdekelt, hogy ez a tömb a védelem, az elszigetelődés eleme, technikailag könnyen sokszorosítható és letisztult geometriájával szinte minden téri helyzetben jól érzékelhető (sík kültéri helyszínen, domborzaton vagy steril kiállítótérben). Ezen felül az elemek érdekes téri rendszerbe szervezhetőek. A palástszerű nyomóforma és a nyomat néhány milliméter eltérésben közel azonos méretűek, ami lehetővé teszi a sokszorosító szerszám beépítését a téri installációba. Ennek köszönhetően nem csak egy végteleníthető formarendről lesz szó, de felmerülhet az egyediség, a pillanatnyiség kérdése is a sorozatban. A minták és a mintát létrehozó szerszám érdekes relációnak bizonyult. Ebben a kompozíciós megoldásban az alkotó-alkotott, az egyszeri-megismételhető, az eredeti-másolat, és más jelentések idéződhetnek fel.

A homok egy rendkívül érdekes és sokrétű anyagnak bizonyult munkám során. Választásom azért esett erre az anyagra, mert a talapzat változatainak, elhagyásának keresésében a szilárd bázist képlékennyé, múlandóvá akartam tenni. Nemcsak a formák könnyű sokszorosításában bizonyult hatékonynak, de jelentésében is. Groteszk módon

a forma jelentésének és funkciójának teljes kioltása olvasható benne – képlékenysége és morzsolódása miatt, szemben a szilárd, mozdíthatatlan és időtálló betonnal. Ennek ellenére a tömörített homokforma meglepően tartós a természetes környezet behatásaival szemben. Emellett az anyag és a formaalkotói eljárás elválaszthatatlan a játéktól. A vízparton vagy a homokozóban használt egyszerű homokformákat, gyermekjátékokat idézheti meg, ebben az értelmezésben is groteszk utalással a háború kegyetlen jellegére. A talapzatalkalmazás kérdése ebben a kísérletben azért érdekes, mert a talapzat nem fizikailag jelenik meg, hanem Sass Valéria doktori munkájának tanulságai révén úgy is értelmezhető, amint azt összefoglalta, hogy a befogadó maga állítja képletes talapzatra a művet, melyről disszertációjában így ír: *„A témával kapcsolatos kommunikáció eredményeként felismerhető, hogy az „új talapzat“ végső soron a befogadó belső tevékenységének eredményeként jön létre. Amikor ugyanis a befogadó egyéni szemlélete alapján elkülöníti a látott dolgokat és a tapasztalt jelenségeket megszokott összefüggéseiktől, akkor azokat egy eddig nem ismert kontextusba helyezve a művészet síkjára transzformálja. Ha mindezt tabuk nélkül teszi, akkor egy alkotó folyamat részese lesz. Alkotóvá válik, mert korábbi ismereteit, pillanatnyi felfedezését, felismerését és képzelőerejét összesítve egy korábbi ismereteitől elkülönülő, a transzformációt elősegítő tartást és magatartást alakít ki, és mintegy (belső) talapzatot hoz létre. Ez a belső talapzat végül is elegendő indítékot ad a valóság és a művészet újraértelmezéséhez.”⁴⁹*

A homokszorozatam első, 2015-ben készült munkája a *Véd-MŰ (26. ábra)* címet kapta, egy 45*45*60 cm vas nyomóformából és 8 db homokelemből állt. Bemutatásra 2015. május 16. és július 5. között került sor a szegedi 28. Nyári Tárlaton a REÖK-palotában, valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem Parthenón-fríz termében 2016. május 10-21-ig. A *Redukció* 2016-ban (27. ábra) készült új variációja a homokforma-sorozatnak. 40*40*55 cm, 35*35*50 cm, 30*30*45 cm méretű vas nyomóforma elemekből és homokban ismételt másolataiból áll. Ebben a kompozícióban a variabilitással kísérleteztem, hogyan lehet a struktúrába a méretváltások által ritmusokat vinni. A térinstalláció bemutatásra 2016. június 17-től július 8-ig került sor a

⁴⁹ SASS Valéria: Híryanag a térben DLA értekezés tézisei, 2006. 7-8. o.

kecskeméti KÉSZ Ipari Parkban, a *Kecskeméti Acélszobrászati Szimpózium* program keretén belül.

A homokkal és a térrel tett kísérletben született két további munkám, a *Fogaskerék* 2015-ből (50*50*25 cm) (29. ábra) és a *Vízben* című (28. ábra) térinstalláció. A fogaskerék homokformában a devalválódást, a groteszk jelentésváltozást kerestem, ez már egy, egyedi darabos nyomat, nem sorolható. Az Acélszobrászati Szimpóziumon készített 85*61*61 cm-es vashenger egy új lehetőséget jelentett a téri installálásban. A földre szórt homokon végtelen lenyomatként jeleníthető meg a pecséthenger mintája, a formai üzenet, ami ebben az esetben egy medence hullámzó csempestruktúráján megjelenő úszó emberi alak volt. Különleges lehetőséget láttam a víz ábrázolására egy, a vízzel teljesen ellentétes anyagban, a homokban. A szokványos anyaghasználatától való eltérésben és a rendhagyó téri érzékelésben a befogadót arra kívántam irányítani, hogy új összefüggésekben próbálja értelmezni a mű lehetséges üzeneteit.

Kísérletemben azt vizsgáltam, hogy a klasszikus szilárd szobrászati anyagoktól való eltérésben sikerül-e alkotói elképzeléseimet megfogalmazni, valamint közvetlen téri kapcsolatot létrehozni a mű exponálásában, ahol értelmezhető a talapzat alkalmazása vagy annak tudatos elhagyása. A munka eredménye a helyspecifikusság elkerülése, hiszen a munkák többszöri kiállításában bebizonyosodott, hogy a legtöbb helyszínre adaptálható az installált mű, valamint praktikus, könnyen szállítható, hiszen a homok alapanyag szinte mindenhol beszerezhető, és expandálható a változó téri adottságban, a variabilitáson keresztül többféleképpen értelmezhető.

V. 3 Formák a vízen

Ennek a szoborsorozatnak az elindításában 2010-ben egy optikai észlelés vezérelt. Olyan képlékeny anyagok felhasználásával akartam dolgozni, mint a folyadékok és a homok. A víz nemcsak mint szimbólum, vagy mint ikonográfiaileg összetett jel keltette fel érdeklődésemet. Nagyobb léptékben egy olyan transzparens sík, ami úgy is felfogható, mint az ég és a föld közötti elasztikus határ. Egyben tömeg is, állandóan változó szemben a szilárd földkéreggel. Csillanásával, tükröződésével és áttetszőségével bonyolult képi helyzeteket teremtő anyag. Arra lettem figyelmes, hogy a főleg grafikai vagy festészeti témájú hétköznapi képek plasztikai megvalósításra készítetnek. Egy optikai látvány formai adaptációja különleges kompozíciókra ad lehetőséget, melyben a látványtól a formai játékon át mélyebb tartalmak is megérinthetőek (például egy határozott egyenes tükörképe eltorzul és megszakad, egy boltív tükörkép vetületével körformát alkot... etc.). A szobrászat történetéből jól ismert gyakorlat, hogy a művészek anyagtalán jelenségeket próbálnak meg plasztikailag megjeleníteni, mint például a barokk korban Giovanni Lorenzo Bernini a felhőket, melyek az extázisba esett Szent Teréz testét tartják. Az illúziókeltő plasztikai hatások, mint a vizes drapéria, vagy a testet áttetszően takaró lepel a szobrászat nagy korszakaiban jelen van az i.e. 190-ből származó Szamothrakéi Nikétől az 1753-ban Giuseppe Sanmartino által készített Fátyolos Krisztusig egészen Medardo Rosso impresszionista szobrainak sejtelmes kompozíciójáig. Az illúziókeltés régi szobrászati hagyományra tekint vissza. A szokatlan alkotások gyakran szülnék különleges téri kapcsolatot, különleges talapzatmegoldásokat. Formakeresésben az imitálás, az illúziókeltés hatásain túl érdekesnek bizonyult az a jelenség is, hogy a szilárd anyagban megjelenő légies vetületi víziók, árnyékok és maga a folyadék új jelentést teremtettek a kompozícióban. Úgy megjeleníteni a plasztikában a vizet, a folyadékot, hogy az ábrázolt anyag nincs megmintázva, nincs fizikailag benne a műben, csak utalásként jelenik meg, érdekes lehetőségeket vetettek fel. A játékos képek újabb plasztikai képzeteket születtek. A víz optikailag elolvasztja a szilárd formákat, elgörbíti és megtöri az egyeneseket, organikussá alakítja a geometrikust. Ez a fajta komponálás nem csak plasztikailag, de intellektuális jelentésben is különlegesnek bizonyult. Modellkeresésben nagy hatással voltak rám Bencsik István

szobrászművész figurális munkái az ábrázolás átlényegítésében, melyről így beszélt a róla készült portréfilmben: „*A nagyítást felhasználva, egy emberi kéz részleteit végtelenül nagyra kell nagyítani, ez a nagyítás során gondolatilag átlényegülve az Isten kezévé válhat.*”⁵⁰ Saját munkáimban a vízben és a víz alatt úszó formákban olyan mintát találtam, ami szobrászi ábrázolásban átlényegülhet metaforává és új, átvitt értelmű jelentéssé képesek válni. Az egyik vaslemezből készült sorozatban a formai elképzelések és a tér olyan találkozást alakítottak ki, melyben elhagyható volt a nehézkes talpazat, a kiemelés. A kompozíciók közvetlenül a térrel kapcsolatot teremtve jelennek meg. Az ábrázolás plasztikus függőleges, és reliefszerű vízszintes elemekre bomlik. A transzformált szoborrészek találkozásában egy új horizont jött létre, ami az én felfogásomban a talpazatot jelenti. Ebben a vonalban nem csak a két plasztikai minőség, a körplasztika és a dombormű, a horizontális és a vertikális értelmi és formai minőség egyesül. A szobrászati jel közvetlen módon teremt kapcsolatot a nézővel és a térrel, a forma minden további hangsúlyozás, manipuláció nélkül jelenik meg, szabadon hagyva a környezet és az értelmi jelentésfolyamat működését.

Az első, a víz témájában készített plasztikai darabok (*Hajó I., Hajó III.*) (30. ábra) még megszokott módon, szorosan ragaszkodnak a látványhoz. Hamar ráébredtem azonban, hogy kísérleteim célja nem az optikai illúziókeltés, hanem a forma és tér kapcsolatának feszültségében keresni szobrászati problémákat. Azokat az alkotói lehetőségeket kezdtem kutatni, amik az anyag, a forma és a tér formálásának kombinációjában – egy optikai kérdésből kiindulva – új jelentést képesek létrehozni. Az illúzió, azaz az érzékek megcsalása a kortárs művészetben egy fontos kapcsolatteremtési pont lehet a befogadóval szemben, de komoly veszélyt is hordoz magában, ha képtelen a puszta látvány szintjén túllépni és mélyebb művészeti tartalmakat megérinteni. A 2015-ben készített *Hajó a vízben I. – II.*, majd a sorozat harmadik, 2016-ban készített darabja (31. ábra) már kísérletet tesz a térrel kötött kapcsolat összetettebb megoldására. A kisplasztika műfaján és méretén belül arra kerestem formai válaszokat, hogy a vizuális jelenség, a vetület és a tükröződés optikai kérdései hogyan jeleníthetők

⁵⁰ Hollós László: Testközelben – *A torzó teljessége, portréfilm Bencsik Istvánnal*, 22:49

meg formaként a kompozícióban. A *Hajó a vízben* sorozat négy darabja már az úszó forma vízalámerülésével foglalkozik, aminek téri problémáját több anyag adaptációjával dolgoztam fel. Ezek közül az első festett vaslemezből készült (*Hajó a vízben I.*), ami nagy áttörést jelentett a lépték növelésének lehetőségében és a földdel közvetlenül kialakítható kapcsolatban. Ebben a formai variációban lettem figyelmes a körplasztika és a dombormű kombinálásának illúziószerű lehetőségére. Ezt követően megpróbáltam más technikai eljárással is, a mintázás gyakorlatán keresztül magastűű agyagban feldolgozni a formai kérdést (*Hajó a vízben II.*) (32. ábra). A megszülető kompozíció tanulsága mentén kísérletet tettem az anyagok kombinációjára is. A 2016-ban az Acélszobrászati Szimpózium művészeti programjának keretén belül készített *Rozsdás Hajó* (33. ábra) egyedi darabja a kísérletsorozatnak, ahol megpróbáltam több anyag alkalmazásával létrehozni a művet. A képzeletbeli vízszint feletti forma bronzból, a hajótest corten acéllemezből készült. A plasztika egy különleges posztamensen került exponálásra, melynek felső, tálcaszerűen kialakított tetejébe rozsdaport töltöttem. Ez az anyagmegoldás nagyon izgalmasnak bizonyult, mert a szobrok esetében a megszokott szilárd, installált kompozíció helyett állandó változó felület jött létre a külső behatások (érintés, tapintás) miatt. A kisplasztikák térbe helyezésénél mindig kérdés a talapzat aránya, anyaga, formája, amiben arra a megoldásra jutottam, hogy ha elkerülhetetlen az alkalmazása, akkor a talapzat váljon egyedivé a mű bemutatásában. Az anyagok megformálásának kísérletében, az eddigi additív, építő gyakorlathoz képest az úszó forma ábrázolására egy nehezebb, tömörebb anyag kipróbálására vállalkoztam 2020-ban. A Balatonalmádi Művésztelepen egy tömb balatoni vöröskőből készítettem egy új plasztikát (32. ábra), amiben az eddigi eljárásokkal ellentétben anyagelvétellel, destrukcióval, faragással alakítottam ki víziómat. Az alkotói munka nem csak azért összetett ebben a műfajban, mert ellentétes gondolkodást, redukcióra épülő formaalakító gondolkodást igényel, de a térrel való légies kapcsolat kialakítás is nehézkes a kőtömb statikussága, tömörsége, tömörsége miatt.

Az ábrázolás egyszerűsítésére és a szobrászati kérdés jelszerűbbé tételére más, vízzel kapcsolatba kerülő formákkal kezdtem a hajókkal egyidejűleg kísérletezni. 2015-ben néhány apró formavázlatot készítettem *Kapu*, *Nádszál* és *Kikötő* címmel (34. ábra). A próbák arra készítettek, hogy közvetlen téri kapcsolatot alakítsak ki formáimmal, úgy,

hogy a talapzat funkcióit integrálom a minimalista alakzatokba. Az alkotói játék eredményeképpen 2 nagyobb léptékű szobrot készítettem (*Forma a vízben I., II.*) (35. ábra), és mutattam be a Magyar Képzőművészeti Egyetem Kálvária kiállítótermében 2015 őszén a Doktori Iskola beszámoló programsorozatának kertén belül. Sokat segített alkotói munkámnak ebben a szakaszában Johann Joachim Winckelmann német régész és a klasszicizmus egyik teoretikusának tulajdonított mondás, miszerint *a vázlatához tűz kell, a kivitelezéshez pedig hidegvér*. A kicsi, lendületes modellek felnagyítása nem pusztán technikai dolog, sok figyelmet igényel a dinamika hatásának megtartása a léptékváltásban. A munkák elkészítésének tapasztalata az volt, hogy ezzel a fajta talapzatelhagyással lendületessé, közvetlenné tehető a művészi elképzelés, a téri integráció a legtöbb esetben jól működő (nem csak speciális kiállítóterekben exponálható) és a szobrászati kérdés az egyszerűsített képi megoldásban is olvasható.

Képjegyzék



1. ábra
Rodin: Calais polgárok, Calais, (FR) 1895



2. ábra
Fadrusz János: Gróf Tisza Lajos emlékműve, Szeged (HU)



3. ábra
Ligeti Miklós: Lovas tüzérek hősi emlékműve, Budapest, (HU) 1937



4. ábra
Kiss István: Dózsa György emlékmű, Budapest, (HU) 1961



5. ábra
Mikus Sándor: Sztálin-szobor, Budapest, (HU) 1951



6. ábra
Pátzay Pál: Lenin-szobor, Budapest, (HU) 1965



7. ábra

Segesdi György: Tanácsköztársasági Emlékmű, Szeged, (HU) 1960



8. ábra

Kisfaludy Strobl Zsigmond: Szabadság szobor, Szentjóby Tamás: A szabadság lelkének szobra, Budapest (HU) 1947, 1991



9. ábra
Jochen Gerz – Fasizmus elleni emlékmű, Hamburg (DE) 1986–1993



10. ábra
Jochen Gerz – 2146 kő, Saarbrücken (DE) 1990-1993



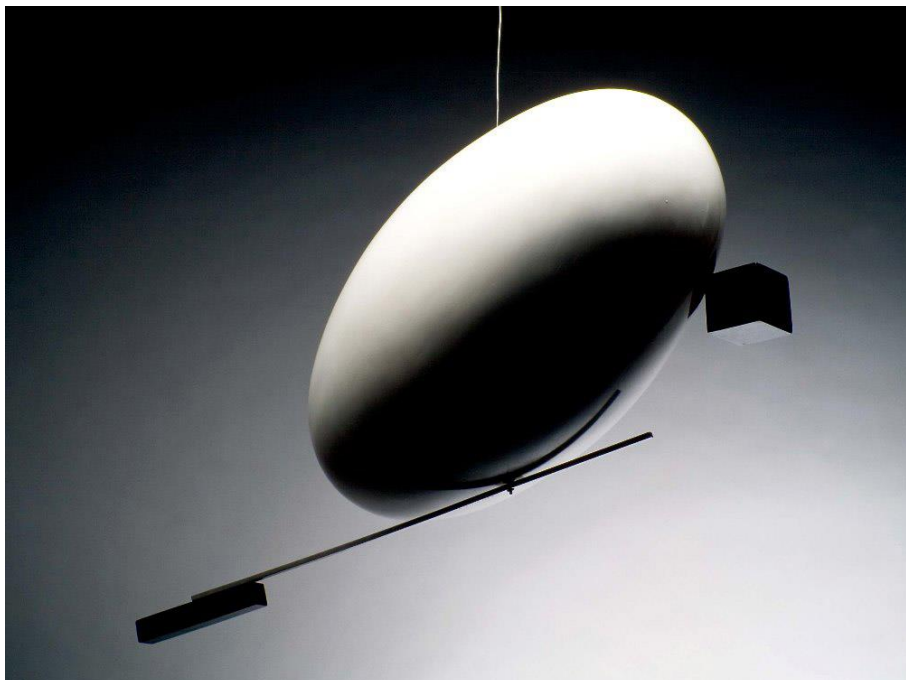
11. ábra
Peter Eisenman – A meggyilkolt európai zsidók emlékműve, Berlin (DE) 2005



12. ábra
Jovánovics György – Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve, Budapest (HU) 1992



13. ábra
Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin – Sarok kontra-relief 1915



14. ábra
Katarzyna Kobro – Függő kompozíció, 1921/1972 (rekonstrukció)



15. ábra

Anthony Caro – Table piece XCI (asztalszobor) 1969-1970, National Gallery Ledge Piece (párkányszobor)
Washington (USA), 1978



16. ábra

Anthony Caro – Vízesség sorozat, Mouchoir (zsebkendő) 1990



17. ábra
Eduardo Chillida – Szélfésű, Donostia-San Sebastián (ES), 1952-1977



18. ábra
Władysław Hasior – Organy (Orgona), Kluszkowce melletti hágón (Snozka) (PL) 1966



19. ábra

Richard Serra – Tilted Arc (hajlított ív) New York – Manhattan (USA) 1981



20. ábra

Farkas Ádám – Recski kényszermunkatábor emlékműve, Recsk (HU) 1992



21. ábra

I-Ypsilon alkotócsoport - 1956-os Forradalom Központi Emlékműve, Budapest (HU) 2006



22. ábra
Lengyel Pilóták Emlékműve, Szentes (HU) 2013



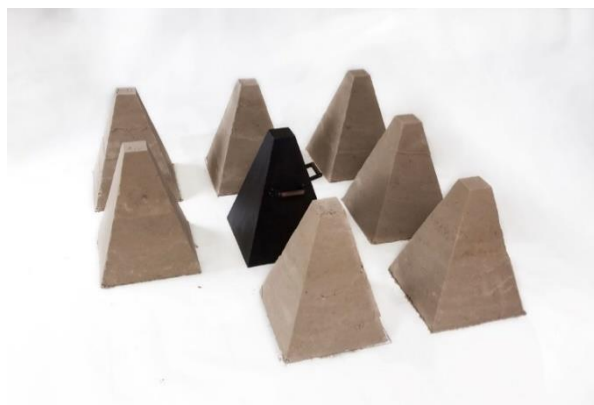
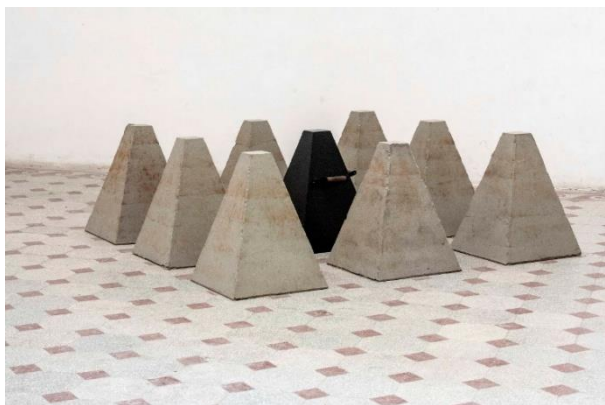
23. ábra
Lengyel Pilóták Emlékművének talapzata, Szentes (HU) 2013



24. ábra
Lengyel repülőszők emlékműve, Lajosmizse (HU) 2016



25. ábra
Lengyel repülőszők emlékműve (részlet), Lajosmizse (HU) 2016



26. ábra
Véd – MŰ (fém, fa, homok) 40*40*60 cm/elem 2015



27. ábra
Redukció (fém, fa, homok) 40*40*55 cm, 35*35*50 cm, 30*30*45 cm 2016

28. ábra
Vízben (festett acél, homok)
henger: 85 x 61 x 61 cm
2016



29. ábra
Fogaskerék (vas, fém homok)
50 cm*50 cm*25 cm
2015





30. ábra

Hajó I. (bronz és vas) 40*25*12 cm (2010), Hajó III. (bronz és saválló acél) 25*20*15 cm (2010)



31. ábra

Hajó a vízen I. (patinázott bronz) 2015
35*12*25 cm

Hajó a vízen II. (patinázott bronz) 2016
40*10*30 cm

Hajó a vízen III. (patinázott bronz) 2015
40*25*30 cm

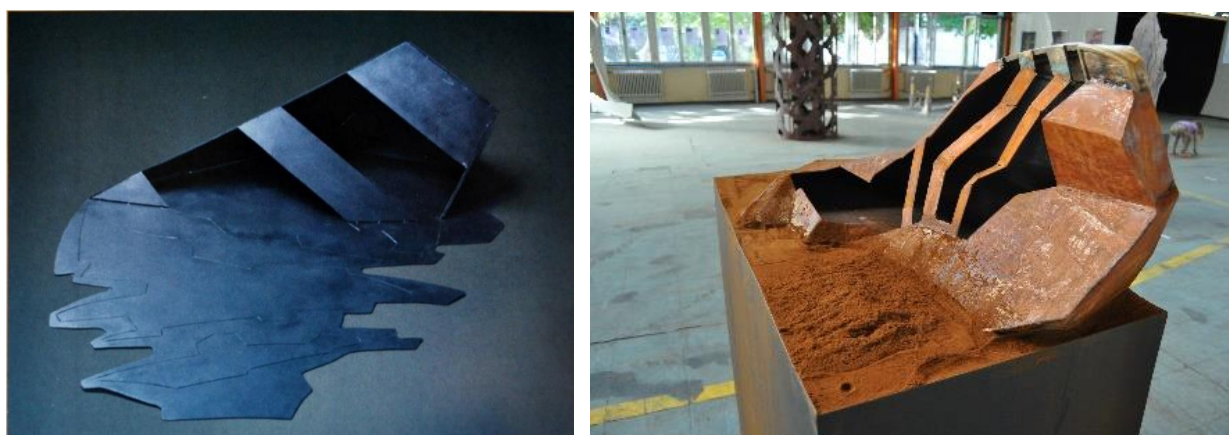




32. ábra

Hajó a vízben II. (magastüzű agyag) 40*20*30 cm 2016

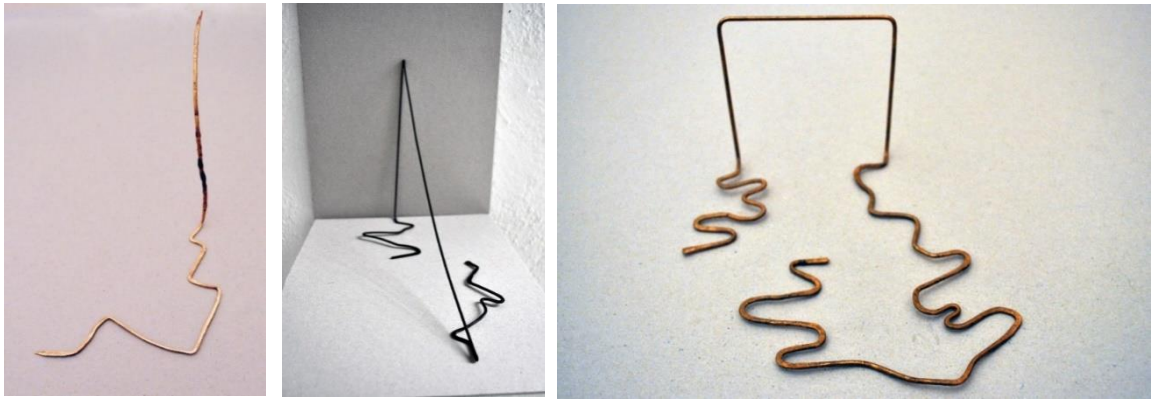
Hajó a vízben IV. (balatoni vöröskő) 60*40*30 cm 2020



33. ábra

Hajó a vízben I. (festett vas) 130*100*35 2015,

Rozsdás hajó (corten acél, bronz, vaspor) 111*132*55 cm 2016



34. ábra
 Nádszál (festett vas) 8*10*10 cm 2015,
 Kikötő (festett vas)10*18*13 cm 2015, Kapu (festett vas) 15*15*10 cm 2015



35. ábra
 Forma a vízben I. (festett vas) 220*40*60 cm 2015,
 Forma a vízben II. (festett vas) 210 * 42 * 65 cm 2015

Ábrák hivatkozásjegyzéke:

- 1. ábra:** Rodin: Calais polgárok (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://www.wikiwand.com/en/The_Burghers_of_Calais
- 2. ábra:** Fadrusz János: Gróf Tisza Lajos emlékműve (a kép saját felvételem)
- 3. ábra:** Ligeti Miklós: Lovas tűzérek hősi emlékműve (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Budapest_I.%2C_D%C3%B3zsa_Gy%C3%B6rgy_%28Palota%29_t%C3%A9r%C3%A9n_Ligeti_Mikl%C3%B3s_alkot%C3%A1sa_%281937%29%2C_a_Lovas_t%C3%BCz%C3%A9rek_h%C5%91si_eml%C3%A9km%C5%B1ve._M%C3%B6g%C3%B6tte_a_Buda_V%C3%A1ra._Fortepan_55510.jpg
- 4. ábra:** Kiss István: Dózsa György emlékmű (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f7/Budapest%2C_Budav%C3%A1ri_Palota%2C_2.jpg/1280px-Budapest%2C_Budav%C3%A1ri_Palota%2C_2.jpg
- 5. ábra:** Mikus Sándor: Sztálin-szobor (utolsó letöltés 2022.12.01)
[https://hu.wikipedia.org/wiki/Szt%C3%A1lin-szobor_\(Budapest\)#/media/F%C3%A1jl:Szt%C3%A1lin_szobor_Budapest.jpg](https://hu.wikipedia.org/wiki/Szt%C3%A1lin-szobor_(Budapest)#/media/F%C3%A1jl:Szt%C3%A1lin_szobor_Budapest.jpg)
- 6. ábra:** Pátzay Pál: Lenin-szobor (utolsó letöltés 2022.12.01)
<https://www.kozterkep.hu/4117/lenin-szobra#vetito=76370>
- 7. ábra:** Segesdi György: Tanácsköztársasági Emlékmű (utolsó letöltés 2022.12.01)
<https://4cdn.hu/kraken/image/upload/s---A1T6dnA--/7aUJo1yb3vZMrfWus.jpeg>
- 8. ábra:** Kisfaludy Strobl Zsigmond: Szabadságszobor, Szentjóbby Tamás: A szabadság lelkének szobra (utolsó letöltés 2022.12.01)
<https://cosmopolitan69.files.wordpress.com/2012/06/image0011.jpg>
- 9. ábra:** Jochen Gerz – Fasizmus elleni emlékmű (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://jochengerz.s3.eu-central-1.amazonaws.com/_small/1986-Hamburg-Monument-against-Fascism-Gerz-studio-2-copy.jpg
https://jochengerz.s3.eu-central-1.amazonaws.com/_small/WV-89-Monument-against054.jpg
- 10. ábra:** Jochen Gerz – 2146 kő (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://jochengerz.s3.eu-central-1.amazonaws.com/_medium2x/WV-105-1146-Stones-Monument-against-Racism_1.jpg
https://jochengerz.s3.eu-central-1.amazonaws.com/_full/WV_105_Monument-against-Racism_024.jpg
- 11. ábra:** Peter Eisenman – Berlini holokauszt emlékmű (a képek saját felvételeim)
- 12. ábra:** Jovánovics György – Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Az_1956_os_forradalom_m%C3%A1rtírjainak_eml%C3%A9km%C5%B1ve_jovanovics_gyorgy.jpg
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/300asparcella-feketehasab.jpg/500px-300asparcella-feketehasab.jpg>
- 13. ábra:** Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin – Sarok kontra-relief (utolsó letöltés 2022.12.01)
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_\(1914,_GRM\)_by_shakko_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_(1914,_GRM)_by_shakko_01.jpg)
- 14. ábra:** Katarzyna Kobro – Független kompozíció (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://msl.org.pl/media/system/aktualnosci/5_3.jpg
- 15. ábra:** Anthony Caro – Table piece XCI (asztalszobor) 1969-1970, National Gallery Ledge Piece (párkányszobor) (utolsó letöltés 2022.12.01)
https://static.wixstatic.com/media/b897df_53918febd4724b15a9b74d235c02d816~mv2.jpg/v

1/fill/w_860,h_693,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/b897df_53918febd4724b15a9b74d235c02d816~mv2.jpg

https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/features/slideshows/Chronology/1975/large/26B4_448_119.jpg

16. ábra: Anthony Caro – Vízésés sorozat, Mouchoir (zsebkendő) (utolsó letöltés 2022.12.01)

[https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-](https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,f_auto,fl_progressive.keep_iptc,w_1200/tdj5vpaxdvbxci15b5xa.jpeg)

[academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,f_auto,fl_progressive.keep_iptc,w_1200/tdj5vpaxdvbxci15b5xa.jpeg](https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,f_auto,fl_progressive.keep_iptc,w_1200/tdj5vpaxdvbxci15b5xa.jpeg)

17. ábra: Eduardo Chillida – Szélfésű, (utolsó letöltés 2022.12.01)

<https://www.basquecountry-tourism.com/wp-content/uploads/2016/11/peine-del-viento-1200x900.jpg>

18. ábra: Władysław Hasior – Organy (Orgona) (utolsó letöltés 2022.12.01)

https://dnidziedzictwa.pl/wp-content/uploads/2018/12/DSC_4533_fot_klaudyna_schubert-1366x910.jpg

19. ábra: Richard Serra – Tilted Arc (hajlított ív) (utolsó letöltés 2022.12.01)

https://1.bp.blogspot.com/-Qa3nUPaspz8/XWaB_s_h0zl/AAAAAAAAAKvE/RsgnM-8SH84gUirgrFS4rN2slaOgeMmHACLcBGAs/s1600/merlin_159749427_ed174d6c-4f9f-435c-b6c6-9d3885f6ac19-superJumbo.jpg

20. ábra: I-Ypsilon alkotócsoport - 1956-os Forradalom Központi Emlékműve

(utolsó letöltés 2022.12.01) <https://www.kozterkep.hu/266/az-1956-os-magyar-forradalom-es-szabadsagharc-kozponti-emlekmuve>

21. ábra: Lengyel Pilóták Emlékműve, Szentes (HU) 2013 (a kép saját felvételem)

(utolsó letöltés 2022.12.01)

22. ábra: Lengyel Pilóták Emlékművének talapzata, Szentes (HU) 2013 (a kép saját felvételem)

(utolsó letöltés 2022.12.01)

23. ábra: Lengyel repülősök emlékműve, Lajosmizse (HU) 2016 (a kép saját felvételem)

(utolsó letöltés 2022.12.01)

24. ábra: Lengyel repülősök emlékműve (részlet), Lajosmizse (HU) 2016

(a kép saját felvételem)

25. ábra: Véd – MŰ (fém, fa, homok) 2015 (a képek saját felvételem)

26. ábra: Redukció (fém, fa, homok) 2016 (a képek saját felvételem)

27. ábra: Vízben (festett acél, homok) 2016 (a kép saját felvételem)

28. ábra: Fogaskerék (vas, fém homok) 2015 (a képek saját felvételem)

29. ábra: Hajó I. (bronz és vas), Hajó III. (bronz és saválló acél) (a képek saját felvételem)

30. ábra: Hajó a vízben I. (patinázott bronz) 2015m Hajó a vízben II. (patinázott bronz) 2016, Hajó a vízben III. (patinázott bronz) 2015 (a képek saját felvételem)

31. ábra: Hajó a vízben II. (magastüzű agyag) 2016, Hajó a vízben IV. (balatoni vöröskő) 2020 (a képek saját felvételem)

32. ábra: Hajó a vízben I. (festett vas), Rozsdás hajó (corten acél, bronz, vaspor) 2016 (a képek saját felvételem)

33. ábra: Nádszál (festett vas) 2015, Kikötő (festett vas) cm 2015, Kapu (festett vas) 2015 (a képek saját felvételem)

34. ábra: Forma a vízben I. (festett vas) 2015, Forma a vízben II. (festett vas) 2015 (a képek saját felvételem)

Irodalomjegyzék

BOROS Géza: Emlék/Mű, Művészet-Köztér-Vizualitás a rendszerváltozástól a Milleniumig, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001.

BOROS Géza: A budapesti felvonulási tér emlékmű – metamorfózisai, A tér a szobrászatban a szobrászat tere, a Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Műcsarnok, 2005.

BORSOS Miklós: Visszanéztem félutamból, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1971.

FÖLDÉNYI F. László: Séta a 301-es parcellában (Jovánovics György Thanatoplasztikája), Jelenkor irodalmi és művészeti folyóirat, Jelenkor Alapítvány, Pécs, 1992.

GSELL, Paul: Rodin beszélgetései a művészetről, Franklin-társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda, Budapest, 1917.

GYÖRGYJAKAB Izabella – KUKLA Krisztián: *Centrum és periféria. Határ menti perspektívák kulturális regionalizmus kortárs vizuális kultúra*, MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, 2013.

GYÖRGY Péter: (2015. XI. 21.) Hagyomány-Új idők-Új terek, Kihívások és lehetőségek a kortárs köztéri szobrászatban c. konferencia, Pécs, elhangzott: A köztéri szobrok nagysága c. előadáson

HEKLER Antal: A szobrászati stílus problémái, Hornyánszky V. Könyvnyomdája kiadó, Budapest 1915.

HILDEBRAND, Adolf: A forma problémája a képzőművészetben, Athenaeum Irod. és Nyomd. Részvényt., Budapest 1910.

HOLLÓS László: Testközelben – A torzó teljessége, portréfilm Bencsik Istvánnal, 22:49 <https://www.youtube.com/watch?v=wa4HCO3k3Dw> (utolsó letöltés: 2022.12.01)

I-YPSZILON alkotócsoport (Emődi Kiss Tamás, György Kata, Horváth Csaba, Papp Tamás): A hagyomány ösvényein/ túl, Az 1956-os központi emlékmű, a Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Műcsarnok, Budapest, 2007.

JEDLIŃSKI, Jaromir – BEKE László: A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai: 1989/8 – Konstruktivizmus Lengyelországban, 1989.

LYKA Károly: Szobrászatunk a századfordulón, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1954.

MOORE, Henry: A szobrászatról, Helikon Kiadó, Budapest, 1968.

MOREY, Charles Rufus: Auguste Rodin művészete - *The Art of Auguste Rodin*, Advancing Art & Design 1918. „The rough stone marks another modern note in Rodin's art,-his dislike for the pedestal. He surrounds his figures always with the illusion of locality” (A szerző saját fordítása)

<https://www.istor.org/stable/pdf/3046338.pdf> (utolsó letöltés: 2022.12.01)

NAGY Ildikó: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, in.: Talapzat nélkül, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991.

PÓTÓ János: Az emlékeztetés helyei, Emlékművek és politika, Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 22. o.

PROHÁSZKA László: Szoborsorsok, Kornétás Kiadó, Budapest, 1994.

PROHÁSZKA László: Szoborhistóriák, Budapest Főváros Önkormányzata Főpolgármesteri Hivatala, Budapest, 2004.

P. SZŰCS Julianna (2015. XI. 21.): Kisfaludy Stobl Zsigmond, Varga Imre, Melocco Miklós c. előadás részlet (<https://www.youtube.com/watch?v=UvI0N9Z9eIY> 26:20) (utolsó letöltés: 2022.12.01) Hagyomány-Új idők-Új terek, Kihívások és lehetőségek a kortárs köztéri szobrászatban c. konferencia, Pécs

READ, Herbert: A modern szobrászat, Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1964.

RÉNYI András Test és tér között: Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája, A tér a szobrászatban a szobrászat tere, a Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadásorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Műcsarnok, 2005. 110. o.

SASS Valéria: Híryanag a térben, A szobortalapzat korának hírnöke, DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2006.

SASS Valéria: Híryanag a térben DLA értekezés tézisei, Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2006.

TILLMANN J. A. Merőleges elmozdulások (utak a mai művészetben), Palatinus Kiadó, Budapest, 2004.

TÓTH Attila: Szeged szobrai és muráliái, Csongrád Megyei Levéltár, Szeged, 1993.

VARGA Ferenc: Sikertelen kísérlet a szoborfaragásra hívó készítés megtagadására, „A hagyomány ösvényein/túl” szimpózium kiadvány, Magyar Szobrász Társaság – Műcsarnok, Budapest, 2007.

WAETZOLDT, Wilhelm: Bevezetés a képzőművészetbe – *Einführung in die Bildenden Künste*, Ferdinand Hirt & Sohn in Leipzig, első kötet – erster band, Lipcse 1912.

WEHNER Tibor: A hazugság és a hiány emlékművei, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2001.

WEHNER Tibor: Emlékművek kora, A hagyomány ösvényein/ túl, a Magyar Szobrász Társaság és a Múcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Múcsarnok, Budapest, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich: Művészettörténeti alapfogalmak, Corvina Kiadó, Budapest 1969.

Tematikus irodalomgyűjtemény:

ÁDÁMFY József, KECSKÉS József: 20 köztéri Kossuth-szobor története, Flinkné Horváth Zsuzsanna kiadása, Balatonkenese, 1994.

BOROS Géza: Emlékművek '56-nak, Gondola Nova Könyvekeres. és Szolg., Budapest, 1998.

CSALLÓKÖZI Zoltán: Magyarok 60 emlékműve - Szoborsorsok a Kárpát-medencében, Kráter Műhely Egyesület, 2013.

DENT, Bob: Mesélő szobrok Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009.

L. JUHÁSZ Ilona: Neveitek e márványlapon ... A háború jelei, Fórum Kisebbségkutató intézet, Somorja, 2010

KALMÁR János: Szobor a térben, Kijárat Kiadó, Budapest, 2012.

KERTÉSZ László: Köztéri szobrok kincsestára, Magyar Napló Kiadó, Budapest, 2017.

LUDMANN Mihály: A nagy háború emlékezete, TIT Kossuth Klub Egyesület, a L'Harmattan Kiadó és Trianon Kutatóintézet, Budapest, 2019

LUDMANN Mihály: A Magyar szobrászat mesterei, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2015

KOVÁCS Ákos: Momentumok az első háborúból, Corvina Kiadó, Szekszárd, 1991.

NYÍLT FORRÁSKÓDOK, szobrászat az építészeti tér mezejében, a Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Műcsarnok, Budapest, 2008.

PÓTP János: Emlékművek, politika, közgondolkodás, MTA Tudományi Intézet, Budapest, 1989.

Dr. RAVASZ István alezredes: Emlékek a Hadak útja mentén, Avagy: hadtörténelem, kegyelet és hagyományőrzés, HM Hadtörténelmi Intézet és Múzeum, Budapest, 2006.

Dr. RAVASZ István alezredes: Emlékek a Hadak útja mentén II., Avagy: hadtörténelem, kegyelet és társadalom, HM Hadtörténelmi Intézet és Múzeum, Budapest, 2007.

SZOBRÁSZAT ÉS KÖRNYEZET, a Magyar Szobrász Társaság és a Műcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Műcsarnok, Budapest, 2006.

TÓTH Attila: Szeged Szobrai, 2. javított kiadás, Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata, Szeged, 2017

ÜZENET A TÉR(B)EN, szobrászat és nyilvánosság, a Magyar Szobrász Társaság és a Múcsarnok közös előadássorozatának dokumentációja, Magyar Szobrász Társaság – Múcsarnok, Budapest, 2009.

WEHNER Tibor: Köztéri szobraink, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.

WEHNER Tibor: Modern magyar szobrászat 1945-2010, Corvina Kiadó, 2010.

Életrajz

2013–2016	Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola Budapest, Magyarország
2003–2008	Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, Magyarország, szobrász szak, Kő Pál mester tanítványa
2004–2008	Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, Magyarország, vizuális nevelőtanár szak, rajz és művészettörténet szakirány
2006 X–XII	Akademie der Bildenden Künste München (Müncheni Képzőművészeti Egyetem), Erasmus ösztöndíj, Herrmann Pitz szobrászmester osztálya
2002–2003	Tömörkény István Gimnázium Szeged, Magyarország, Országos Képzési Jegyzék vizsga, szobrász, díszítőszobrász szakképzés 5. év
2003 I.	Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie (Krakkói Szépművészeti Akadémia), Krakkó, Lengyelország, szakmai tanulmányút
1998–2002	Érettségi, Tömörkény István Gimnázium és Szakközépiskola, Szeged, Magyarország, szobrász szak

Fontosabb egyéni kiállítások:

2020	„Lapról lapra” Somogyi Könyvtár, Szeged, HU
2019	„Eszencia” Wagner-udvar, Szeged, HU
2016	„Idő” Hagymaház, Makó, HU
2016	„Nyomatok” Pantheon-fríz terem MKE, Budapest, HU
2012	Kamarakiállítás, RaM Colosseum, Budapest, HU
2012	„Művészetek hídjá” első kiállítás az új kiállító térben - Vásárcsarnok - Szeged, HU,
2012	„Magyar kultúra napja” önálló kiállítás - Deszki Művelődési Ház - Deszk, HU,
2011	„Mitológia” - Olasz Kulturális Intézet - Szeged, HU,
2010	„Víz - művek” - Somogyi Könyvtár - Szeged, HU
2009	„A műtermem” bemutatkozó kiállítás - D- Galéria - Szeged, HU,
2008	„Aranyló Lengyel Ősz” - Nemzetiségek Háza - Szeged, HU

Fontosabb csoportos kiállítások:

2022	„Parallel activities” csoportos kiállítás – Mátyásház, Kolozsvár, RO
2022	„NATURA XV.” művésztelep csoportos kiállítás – Hagymaház, Makó, HU
2022	„Térszögek” csoportos kiállítás – Wagner udvar, Szeged, HU
2022	„Four Horsemen of the Apocalypse” csoportos kiállítás – Danubiana Art Museum, SK
2022	„Balaton szalon” csoportos kiállítás – Kerényi Imre magtár, Balatonamádi, HU
2022	„Apokalipszis lovasai” csoportos kiállítás – Történelmi Múzeum, Wrocław, PL
2021	„Lovasok a hegyről” csoportos kiállítás – Sułkowski hercegek kastélya, Bielsko-Biala, PL
2021	„Szögart csoportos kiállítás” – Sárvár Nádasdy-vár Galeria Arcis, Sárvár, HU
2021	„NATURA XII.” művésztelep csoportos kiállítás – Hagymaház, Makó, HU
2021	„Bajáról nézve 8+8” csoportos kiállítás – Eötvös József Főiskola Kortárs Galéria, Baja, HU
2019	„NATURA XII.” művésztelep csoportos kiállítás – József Attila Múzeum, Makó, HU
2018	„Leltár” 2018 SZTE JGYP Rajz- Művészettörténet Tanszék jubileumi kiállítása, Szeged, HU

- 2018 „NATURA XI.” művésztelep csoportos kiállítás – József Attila Múzeum, Makó, HU
- 2017 „Dimenziók” IV. szobrász bienálé – MűvészetMalom, Szentendre, HU
- 2017 „NATURA X.” művésztelep csoportos kiállítás – József Attila Múzeum, Makó, HU
- 2017 „39. Szegedi nyári tárlat” – REÖK - Szeged, HU,
- 2016 „NATURA IX.” művésztelep csoportos kiállítás – József Attila Múzeum, Makó, HU
- 2016 „63. Vásárhelyi Őszi Tárlat” - Alföldi Galéria – Hódmezővásárhely, HU,
- 2016 „KASZ +” szimpózium csoportos kiállítása – KÉSZ Kft. Kecskemét, HU
- 2016 „Figuráció-nonfiguráció” szegedi szobrászok szabadtéri kiállítása, Szeged, HU
- 2016 „Harmónia” - MAOE kiállítás – Művészeti Malom, Szentendre, HU
- 2015 „NATURA VIII.” művésztelep csoportos kiállítás – József Attila Múzeum, Makó, HU
- 2015 „38. Szegedi nyári tárlat” – REÖK - Szeged, HU,
- 2015 „62. Vásárhelyi Őszi Tárlat” - Alföldi Galéria – Hódmezővásárhely, HU,
- 2014 „Hiba és társai (Error and Co.)” – Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely, SK
- 2012 „59. Vásárhelyi Őszi Tárlat” – Alföldi Galéria - Hódmezővásárhely, HU,
- 2011 „36. Szegedi nyári tárlat” – REÖK - Szeged, HU,
- 2011 „III. Országos Víz és Élet Képzőművészeti Biennálé” – Bácskai kultúrpalota, Baja, HU
- 2010 „57. Vásárhelyi Őszi Tárlat” – Alföldi Galéria, Hódmezővásárhely, HU,
- 2010 „Szembesítés-szembesülés” (szabadtéri portrékiállítás) – Dóm tér, Szeged, HU
- 2009 „A víz világnapja” Csoportos kiállítás - Szent István téri víztorony, Szeged, HU,
- 2007 „Mi? Mi! Mi...” csoportos kiállítás - MÉH galéria - Szeged, HU

Köztéri alkotások:

- 2022 „Liu Shaoang” olimpiai sportoló portréja, Ftc sporttelep, Budapest, HU
- 2021 „Fiúk” c. bronzszobor, Balatonalmádi, BSE sporttelep HU
- 2020 Gróf Teleki Pál emlékműve, Szeged, HU
- 2019 „II. János Pál Pápa domborműve” Ruzsa, HU
- 2016 „Kósz Zoltán” olimpiai sportoló portréja, Ftc sporttelep, Budapest, HU
- 2016 „Lengyel pilóták emlékműve” Lajosmizse, Szabadság tér, HU
- 2014 „Légoltalmi szolgálat emléktáblája” Szeged, Kossuth Lajos sgt. 15-17, HU
- 2014 „Tulipános ivókút” Törökszentmiklós, Kossuth tér, HU
- 2014 „Lengyel pilóták emlékműve” Bácsbokod, Hősök tere, HU
- 2014 „Jelképszobor” Törökszentmiklós, Kossuth Lajos út, HU
- 2013 „Lengyel repülő emlékmű” Szentes, Csongrádi út, HU
- 2012 „Lengyel pilóták emlékére állított emlékmű” Ruzsa, Alkotmány tér, HU
- 2010 „Gregor József mellszobor” Gregor József Általános Iskola, Szeged, HU
- 2010 „Emléktábla” Újszegedi Szent Erzsébet Templom, Szeged, HU
- 2007 „Emléktábla” Karolina Iskola, Szeged, HU

Köszönetnyilvánítás: