Suba Zoltán

SZOBRÁSZAT MINT PROPAGANDA

Gondolatok az autoriter rendszerek nyilvános tér használatáról

Hajlamosak vagyunk a *művészetre* úgy tekinteni, mint az autonóm ihletettség manifesztumára, amihez képest az állam (vagy bármilyen politikai közösség) megrendelésére készült, ám esztétikai igénnyel fellépő alkotásai mindenképpen alacsonyabb rendűek, kívül esnek a megbecsülhetőség körén. Rögtön tegyük is hozzá, hogy ez az értékítélet többnyire olyan utólagos konstrukció, ami a *szemlélő* világnézeti referenciái szerint kerül meghatározásra, és amiben a *megrendelő* személye, az alkotás ideje és elhelyezése kulcsfontosságú. Ez utóbbi kitétellel már előre vetítem, hogy a továbbiakban olyan speciális műtárgycsoport körül felmerülő szempontokat vetek fel, melyek az ember térhez való viszonyához, esetleg antropológiai sajátosságaihoz kapcsolódnak. Éppen a köztéri szobrászat *nyilvános* jellegéből adódóan érdemes zárójelbe tenni a művészettörténész magától értődő koncepcióit, kvalitásérzékét, és helyette a „józan paraszti észre" támaszkodni az alkotások, illetve a szemlélődőben zajló mechanizmusok számbavételekor. Ez olykor banális megállapításokra vezethet, de érzésem szerint csak így juthatunk el egy olyan tárgycsoport objektív szemléléséhez, melynek értékelését az érzelmek szélsősége határozza meg évtizedek óta.

Hogy gondolatban milyen minőségi kategóriákba soroljuk a különböző ideológiai kurzusoktól indíttatott szobrokat, épületplasztikákat, csupán azon múlik, hogy a *propaganda* célközönségeként melyik magatartásformát vesszük fel. A propaganda elsődleges célja meggyőzni és terjeszteni. Meggyőzni, hiszen a kurzus vélt vagy valós igazsága, megvallott értékei nem teljeskörűen felismertek, azokat a társadalom minél szélesebb rétegeihez el kell juttatni, a lehető legközérthetőbb formában. Másrészt a propagandának van egy megtartó szerepe is, amivel a kurzus oldalán álló szemlélőt megerősíti hitében, konzerválja érzéseit a „felismert értékek" helyességét illetően.

Különösebb magyarázatra nem szorul, mégis fontos rögzíteni néhány tényt, miért csak egyetlen út létezhet az efféle alkotások megfogalmazására, a *monumentalitás*. Egyrészt az egyén adorációjának tárgya kizárólag egy nálánál magasabb létrendi szinten elhelyezkedő lehet (eltekintve most annak igazságtartalmától), így természetes, hogy a különbségnek mindenki számára láthatónak kell lennie. Ha a méretben, arányokban, vagy akár az elhelyezés módjában nem köszön vissza ez az idea, az ábrázolás nevetségessé válik, és még a kurzust támogató szemlélőben is kétségek támadhatnak. Másrészt a monumentalitás, mint egyetlen út, szükségszerűen a megalománia vádját ébreszthetti (tévesen) a meggyőzendő – és az esetek többségében el is vesztett – célcsoportban.



1. kép

Bár a monumentalitásról és propagandáról eddig elmondottak a falképfestészetre is érvényesek, a szobrászat specifikumai elsőbbséget követelnek maguknak a nyilvános térben. Noha mindkettőt *imitatív* művészetnek mondjuk, a szobrászat háromdimenziós megfogalmazása és változatos anyaghasználata nyilvánvalóan alkalmasabb az illúziókeltésre. A plasztikusság – mértékétől függetlenül – már önmagában a *jelenlétet* imitálja, mondhatni, adorációt elősegítő eszköz. A bronz, a márvány, a mészkő és a többi, különböző tulajdonságú kőzet az idea mozdíthatatlanságát, szilárdságát, sok esetben időtállóságát hangsúlyozzák, melyek a monumentalitással ötvözve valóban – a szó romantikus értelmében is vett – *fenséges* érzetet kelthetnek. Látszólagos ellentmondásnak tűnik, hogy az adoráció tárgyát képviselő szobor vagy épületplasztika csak a természetes észlelésünkhöz minél közelebb álló – imitatív – megfogalmazásban teljesedhet ki. Ez csupán részben igaz, ugyanis általában a műalkotásoknak (de különösen a propagandisztikus műveknek) valamivel „többet kell nyújtaniuk" a szemlélő elragadtatásához a puszta imitáción túl. A legkézenfekvőbb magyarázatot Adolf von Hildebrand, a 19. század nagy hatású szobrásza adja: *„Míg az imitatívról van szó, a képzőművészetben a természet kutatásának egy neme rejlik, s ehhez van kötve a művészi tevékenység. A problémákat, melyeket ebben a forma állít a művész elé, közvetlenül a természet szolgáltatja, az észrevevés diktálja. Hogyha csak ezek a problémák lelnek megoldásra, azaz ha csak ebben a vonatkozásban van existenciája az alkotásnak, akkor még, mint alkotás önmagában nem lett az önálló egésszé, melynek a természet mellett is és azzal szemben is szava lehetne. Hogy ezt elérje, imitatív tartalmának egy tágabb szempontból való fejlődésében, a művészet magasabb régiójába kell emelkednie. Ezt a szempontot architektonikusnak nevezhetném, nem törődve természetesen az archi-*

tektúra szó rendes speciális jelentésével.[1] *(…) Az architektonikus alakítás az, ami a természet művészi kutatásából magasabb rendű műalkotást teremt. Az tehát, amit az imitatív szóval jelöltünk, magából a természetből vett formavilágot ábrázol, mely csak architektonikus átdolgozásban válik teljes műalkotássá. Ezzel lép csak be szobrászat és festészet a minden művészetek közös légkörébe, a puszta naturalizmus világából az igazi művészet világába."*[2]

A természeti formák másolásának ilyen szintű meghaladása a klasszicizmus teoretikusának, Johann Joachim Winckelmann-nak a gondolatait idézi, aki szerint a természet *utánzása* (és nem a *másolása*) vezet el a tapasztalt formák tartalommal telítéséhez.[3] Ezzel együtt az alkotásnak egy szerves egész részévé kell válnia, az architektonikus térbe kell illeszkedjen, hogy a szemlélőre kifejthesse hatását. Általában a köztéri szobrászatban, de különösen az autoriter rendszerek reprezentációjában hangsúlyos a szimmetrikus elrendezés, mely túl azon, hogy esztétikai közösséget teremt a szemlélővel, a nyugalmas rendezettség és stabilitás konnotációival is felruházza az alkotást, aminek nagy jelentősége van az egyén hatalomba vetett bizalmát illetően.



2. kép

A „kurzusművész" védelmében

Míg a festmények és papírmunkák fizikai dimenziói, illetve az elkészítésükhöz szükséges kellékek árszabásai lehetővé teszik a magánmegrendelők igényeinek kielégítését, sőt, sok esetben kizárólagos bevételi forrásként is számításba jöhetnek, addig egy szobor elkészítésének anyagköltségei jóval magasabbak, és helyigény tekintetében speciális elvárásoknak kell megfelelni mind az alkotás során, mind az elhelyezéskor. A kisplasztikák készítése azonban csak akkor lehet rentábilis, ha „ipari mennyiségben" gyártja a művész, ami gépesítést, s ennek nyomán minőségvesztést feltételez. Egyszerűen fogalmazva: egy szobrász megélhetése és művészi autonómiája az akár kevesebb, de nagyobb volumenű vásárlásoktól függ. Ebből következik, hogy számottevő bevételi forrásként elsősorban az állami (és egyházi) megrendelések jöhetnek szóba, illetve olyan szobrászati alkotások, melyek társadalmi rangtól és anyagi helyzettől függetlenül folyamatos munkával látják el a művészt (példá-



3. kép

ul: síremlékek). A megélhetés alternatívájaként választhatja a tanári pályát vagy restaurátorként is elhelyezkedhet, azonban egyrészt ennek lehetőségei elenyészőek ahhoz képest, hogy mennyi művész van az országban, másrészt, noha csekélyebb, de kiszámítható jövedelemforrást jelent, a szabad művészi tevékenység rovására megy. Éppen ezért egy szobrász – kevés kivételtől eltekintve – szükségszerűen „kurzusművésszé" válik.

SZÉJJEL TARTÓ PÁRHUZAMOSOK

Magától értetődik, hogy ez a fajta kommunikáció az – akár jobboldali, akár baloldali – autoriter rendszerek sajátja. De akkor, mégis: mi különbözteti meg őket, és mi lehet a közös bennük? Furcsának tűnhet, de a stíluson és a hangsúlyok eltérésén kívül szinte semmiben nem különböznek, amennyiben eltekintünk a kortárs személyek – mint a kurzust képviselő *megrendelő* – direkt megjelenítésétől, ami – valljuk be – a propaganda-alkotások negatív megítélésének, a meggyőzendő célcsoportban és utókorban ébredt visszatetszés egyik gyökere. Ha azonban az egymásnak elvileg homlokegyenest ellentmondó ideológiák allegorikus ábrázolásait tekintjük, akkor azt vesszük észre, hogy olyan általános értékek felmutatásával kommunikálnak, amelyek világnézeti hovatartozástól függetlenül a társadalom minden egyes tagja számára vállalhatók, sőt, követendők.

Az elmondottak megvilágítására a közelmúlt, napjaink közbeszédét is meghatározó két autoriter rendszerének, a Horthy-korszak és az 1945 utáni államszocializmus[4] néhány köztéri alkotását vehetjük példaként. A munkásábrázolások és a munka dicsőítése a 19. század realista törekvései óta nemhogy tabunak nem számítanak, de a modernizmus beköszöntével a különböző ideológiák is felismerték a társadalom széles rétegét alkotó munkásság és parasztság megjelenítésében rejlő potenciált. *(1. és 2. kép)* A keresztény-nemzeti kurzus számára még a *nemzetépítő* munkásságként jellennek meg azok az alakok, amelyek 1945 után már a hatalom – legalábbis névleges – birtokosai, illetve azok allegóriái. A társadalmon belüli legkisebb egységet alkotó *család* különleges fontosságú minden irányú propaganda számára, mely a hangsúlyok figyelembevételével bírhat mariológiai konnotációval, vagy az *anyaság* profán ábrázolásaként is megjelenhet. *(3. és 4. kép)* Az autoriter rendszerek sikeresen felismerték,

hogy egyrészt létük és tekintélyük alapja is az a hierarchia, aminek egyik sarokköve a család, és ami nélkül nem létezik társadalom, másrészt ez az egység teszi lehetővé a nemzetet alkotók reprodukcióját, melytől végső soron hatalmuk legitimizálását és konzerválását, illetve kontinuitását várják. Éppen ezért jellemző, hogy nemcsak a családpolitikára fektetnek nagyobb hangsúlyt, hanem a mindennapokban is megjelenik ennek fontossága a nyilvános térben. Ezzel többnyire összefügg az *ifjúságkultusz* és az *egészség* visszatérő motívuma, ugyancsak a rendszer fenntarthatóságának érdekében. *(5. kép)* Általában a figurális ábrázolásoknak van egy nagyon jellemző sajátosságuk, ami „kimondatlanul" másodlagos jelentéssel bír minden épületplasztika és szobor esetében: a férfialakok atletikus, kifejezetten izmos testfelépítése. Az így megjelenő *erő* szüntelen példaként áll a szemlélő előtt, ami nemcsak saját egészsége és jóléte, hanem társadalmi hasznosság szempontjából is nagy jelentőséggel bír.

A néhány kiragadott példa, ami a közös vonásokat illusztrálja, sejteti ezen rendszerek propaganda művészetének különbségeit is. Azon túl, hogy az egyes alkotások stilárisan differenciálhatók, illetve különböző referenciákra hivatkoznak, az ábrázolás tárgyában fellelhető hangsúlyeltolódások is nyilvánvalóvá teszik a különbséget: a Horthy-korszakban túlnyomóan egyházművészeti alkotásokkal gazdagodtak a közterek, a Rákosi-korszakban munkás- és parasztábrázolások töltötték meg a nyilvános teret. Az előbbi éra nagyhatású kultúrpolitikusa, Gerevich Tibor nem a társadalom valamely kifejezett rétegét kívánta megszólítani a „római iskola" művészeinek alkotásaival: irányadásai elsősorban az itáliai mintaképekre, a monumentalitásra és tömör elgondolásra szorítkoztak.[5] Ehhez képest a második világháborút követő átmeneti években élénk vita zajlott a kulturális életben a helyes művészeti irányt illetően, ami nagyobb hangsúlyt fektetett a munkásság és parasztság megjelenítésére és kiszolgálására egyaránt. Ez az útkeresés plasztikusan mutatkozik a *Szabad művészet* néhány évfolyamában (1947–1956), és eleinte úgy tűnt – a Horthy-korszakhoz viszonyítva – nem egy személyben centralizált irányításról van szó, hanem különböző művészeti ágak képviselői és kritikusok formálnak véleményt: Major Máté az építészet alátámasztó, kiegészítő és keretbefoglaló szerepét hangsúlyozza az eljövendő közösségi és monumentális művészetben, Rabinovszky Máriusz művészekkel való vitáiban a *„dolgozók megnyerésének"* módjait kutatja *„helyes formákon"* keresztül.[6] Mindkét korszak tudatosan és bőven használta a nyilvános teret hatalmi reprezentációra, napjainkra mégis azok az épületplasztikák és szobrok maradtak meg csupán, melyek – kissé sarkítva – egyik rezsimet és az 1990 utáni mindenkori kormányokat sem zavarták.



4. kép



5. kép

A rendszerváltozást követően úgy tűnik, nincs többé igény egy határozott reprezentációs irányra, és ezt leginkább a köztereinken újonnan felavatott eklektikus alkotások, múltba révedő szobrok válogatás nélküli visszaállítása és a témát illető társadalmi közöny mutatják. Felmerül a kérdés: van-e összefüggés demokrácia és a propaganda-művészet megszűnése között? Természetesen van. Az állam önképe csak is akkor ölthet határozott formát a nyilvános térben, ha nem az egyének összeegyeztethetetlen igényei szolgálnak számára referenciaként, hanem önmaga tárja a köz elé megvallott értékeit, melyek szerint kormányoz.

Fontos azonban emlékeztetni, hogy a nyilvános tér birtokbavétele nem kizárólag az autoriter rendszerek sajátja, hanem a demokratikus berendezkedésű országok, mint Nagy-Britannia, Franciaország szintén élnek vele. Rendszerint inkoherens szoborállítási szándékaik viszont merőben eltérnek az autoriter rezsimekétől: bár deklarációnak tekinthető például egy többnyire népszerű történelmi személy számára állított emlékmű, s mindez mégiscsak valamilyen értékrend szerinti kormányzást sugall, mégsem szokás propagandának tekinteni.

Illusztrációjegyzék

1. kép – Lányi Dezső: *Öntőmunkás*, 1930. (Fotó: Vincze Miklós / Köztérkép) 1081 Budapest, Fiumei út 19.
2. kép – Pándi Kiss János: *Hajógyári munkás*, 1953. (Fotó: Csuhai István / Köztérkép) 1138 Budapest, Váci út 184.
3. kép – Bory Jenő: *Anya gyermekével*, 1930. (Fotó: Aerdna / Köztérkép) 9024 Győr, Baross Gábor út 71.
4. kép – Tápai Antal: *Család*, 1954. (Fotó: Kozma János / Köztérkép) 6722 Szeged, Hajnóczy utca 31.
5. kép – Markup Béla: *Az egészséges gyermekekért*, 1938 (Fotó: Neszták Béla / Köztérkép) 1132 Budapest, Röntgen utca 12.

Jegyzetek

[1] Noha Hildebrand architektúra alatt *„belső felépítést"* és *„viszonylatoknak szerves egészét"* érti, ezt a tágabb halmazt tekinthetjük az építészetre és a köztéri szobrászatra is érvényesnek.

[2] Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Budapest, 1910, Politzer /Modern könyvtár/, 5. o. Wilde János fordítása.

[3] Vö. Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*. Budapest, 1978, Magyar Helikon.

[4] Ezen belül is az 1950-es évek első feléig, szocreál fókusszal.

[5] Vö. P. Szűcs Julianna: *A római iskola*. Budapest, 1987, Corvina. Illetve Gerevich Tibor nyilatkozatai a korabeli sajtóban.

[6] *Szabad művészet* (Budapest) 3. évf. (1949) 1. sz. (január)