

Köztéri dohogás

Bölcsészkarai tanulmányaimból emlékszem, ha nagyobb lélegzetű tanulmányt készülünk írni valakiről, nemcsak műveit illik tanulmányozni, de át kell rágnunk magunkat a róla szóló irodalmon is. Ami Viltet illeti, bizony ez elég terjedelmes, ezért az utóbbi öt évből kiválasztot-tam egy interjút, terjedelmes tanulmányt, a terjedelmessel vitázó glosszát, műelemzést, mert ez írásokból teljes pályakép kerekedik ki, nevet kapnak bennük életművének feltételezett vagy valóságos ellentmondásai, akár egyéni temperamentumából erednek, akár az objektívnek ítélt körülményekből. A konfliktusok természetét magyarázva a szerzők néha általános, egy ember munkásságának körén túl is érvényes tanulságokra jutnak, amelyek arra kényszerítik az olvasót, hogy a szerzők álláspontját támogató citátumok nyomát követve felfedezőútra induljon, s elvetődjék az elvi következtetések történelmi forrásvidékére.

Az interjút készítő újságíró a művész szemére veti csapongásait a kibékíthetetlennek tett-szövegeket között „mind a tartalmat, mind a formát illetően”. (Mintha bizony elválaszthatók lennének.) Egyik végletként a pillanat közvetlen igézetének hatalmában álló képlékenységet említi, másikként a szigorú elvont, már-már mérnöki formaalkotást. Egyszerűbben szólva az a baja Vilttel, hogy nem kötelezte el magát egyetlen stilisztika kánonja mellett. A képlékenység a kérdező szóhasználatában az egymástól távol eső valóság-„szeletek” montázszerű összekapcsolását jelenti; a montázstechnika pedig kárhoztatandó eljárás, hiszen rábízta a nézőre, „mit olvas ki a műből, milyen képzet, benyomás indukálódik benne” például Vilt *Bohóc virággal* című szobra előtt. A néző ugyanis akkor hozakodhat elő saját értelmezésével, ha a mű közlése nem egyértelműen közérthető. A művészi szimbólumok azonban sohasem egyértelműek, több rétegű szemantikái jelentésük még zsugorítva sem fér el tételek definícióiban. A szobor egy művészetfelfogással szembeesítve bukik el a vizsgán: az újságíró szerint a művész érték mércéje a nézőnek árnyalatnyi dilemmázást sem engedő kijelentés. Úgy gondolja, a művész áthárítja a felelősséget a nézőre, ha nem kijelentő módban fogalmaz, s mi másból fakadna ódzkodása a félreérthetlentől, mint „a számára áttekinthetetlen valósághoz való viszonyából és az ebből fakadó ironikus alapállásból?”

A modern művészet története Cézanne óta egyetlen kísérlet megtalálni a választ a kikerülhetetlen kérdésre: mi a valóság, a látható s mögötte a láthatatlan, mi ez a racionálisan magyarázható, máskor észérvekre süketen hallgató ellentétekből, ellentmondásokból álló bonyolult szövevény? Kijátszáná egyezményes feladatát a művész, ha nem lenne mersze az irracionálé ijesztő arcával szembenézni, hogy a maga eszközeivel értelmét adja, s ezáltal a katarzis biztosította felmentést szorításából. Wittgenstein, a filozófus kijelentheti: „...amiről pedig nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”, de a művésznek ezer kudarc után is meg kell kísérelnie újra és újra kimondani a kimondhatatlant. Amikor érthetetlennek látja a világot, kétségbeesik, mint Kafka, aki tapasztalta, az embert iszonyú alkura kényszeríti a világ: ha lemond arról a jogáról, hogy észrevegyék, él, szeret, gyűlöl, remél, cserébe hagyják pusztn lenni; amikor a valóság nem érthetetlen, csak értelmetlen, ironikussá lesz, mint Vilt a *Bohóc virággal* mintázása idején. Persze elismerem, az irónia valóban idegesítő annak, aki a művészt csak szónoki emelvényen, tanári katedrán tudja elképzelni.

Részlet egy nagyobb tanulmányból. (Az írás már nyomdában volt, mikor Vilt Tibor meghalt, nem nekrológ tehát; tudom, azzal adós vagyok. S. Cs.)

Vagy az iskolapadban. Mint Gerevich Tibor, aki beírta Viltet a „római iskolába”, s mivel szorgalomból nem bizonyult példásnak, megdorgálta: „Lázás stíluskereső. Több stílust talált már, de egyet még nem, amely teljesen az övé lenne. Tehetsége szinte kirobban, újra és újra kezd.” Holott nem kirobbanni küldték, hanem a novecento stílusát sajátjaként megtanulni. Ezt a pár sort idézi a Művészet terjedelmes tanulmánya is. Gerevich cikkének azt a passzusát azonban, amely kifejti, miért van szükség az üdvözítő egy stílusra — nem. Holott a professzor képviselte művészpólitika pontos jellemzése: „Az akadémiának kötelessége kivennie a részét az új magyar művészet egészséges kibontakoztatásából. Segíteni kell oly feladatok elvégzésében, melyekben művészetünk fejlődése meglassult vagy elakadt, vagy amelyek mint új kívánalmak lépnek fel: a freskófestészetben, a történeti festészet feltámasztásában és modernbbé tételében, a nemzeti és társadalmi témák korszerű művészi megoldásában, az egyházművészet méltó fellendítésében, az igazi monumentális szobrászat fejlesztésében, az új építészeti törekvések művészi kialakításában és történeti beillesztésében, a magyar iparművészet felemelésében.” Ne tévessze meg az olvasót a „modern”, „korszerű”, „új” szó az idézetben; az iskola mintadiákja, Aba-Novák Vilmos megmagyarázta, miként értendőek ezek 1931-ben Magyarországon, s természetesen azt is, mit követel a művésztől a Gerevich-féle program: „... az aktuális, azaz mai szellemben gondolkodó és működő festők néhány, az izlés magasabb fokán álló embernek dolgoznak, ami ma már nem tartható fönn, mert nálunk a kultúr-demokrácia megelőzte a politikai demokráciát.” Az utóbbit márcsak azért sem volt nehéz megelőzni, mert nem létezett; ezért szükségtelen azon fáradozni, hogy az izlés alacsonyabb fokán állókat felemeljék — sülyedjen le a művészet az ő szintjükre. Így lesz képes a keresztény kurzus ideológiai leckéjének fölös művészkedés nélküli közvetítésére.

Gerevich Viltre vonatkozó szavait a teljes pályakép igényével íródott terjedelmes tanulmány lényeglátó, nyolcvanhat év múltán is érvényes prognózisként, beteljesült jóslatként idézi. Vilt, a tanulmány írója szerint is lázasan keresi, ám máig sem találja valóban saját stílusát; Gerevich csak a tünetre, az ugyancsak megidézett Pátzay viszont mintha okára is figyelmeztetne: „Hivatásos szobrász, magától értetődik tehát, hogy mindenféle szobrászi feladat megoldásával foglalkozik. Épületet díszít, síremléket farag, portrét készít. De amikor nem valamely feladat fegyelmében, hanem teljesen szabadon a maga örömeire mintáz, gátolatlanul önkéntelen. Természetes, hogy művészi sajátossága ezekből a munkáiból íródik ki legolvashatóbban.” A művész kolléga természetesként veszi tudomásul, hogy a szobrászi tevékenységnek két oldala van, a tanulmányíró — korántsem joggal — ellentmondásosnak, mi több, skizoidnak véli ezt a kettősséget: „A korai, forradalmasan kubista és lázongóan-szükölgőn expresszionista kamaraművészete idején kegyeskedő szenteket kellett faragnia és mintáznia római iskolás templomművészeti nagyüzemek, neokatolikus „Gesamtkunstwerkek” számára, 1951-ben, a gyötrően komikus, szürreális fíntorú Bohócfej esztendejében részt vennie a sematizmus talán legsematikusabb szoborcsoportjának az elkészítésében, és 1960 táján, művészetünk merevgörccsének oldódása idején még mindig az ő nyolcméteres alumíniumszobrával búcsúzik Tiszalökön a szobrászati megalománia.” Az állítás féligazság, az árnyalás fél sem, pedig minden kijelentésnek a hangsúlyok adnak ilyen vagy olyan előjelet. Vilt hatásosnak szánt jelzőkkel megtoldott kubizmusa valójában három, a kubista formálást vonatkozóan próbálgató szobrot jelent, bő évtizeddel a kubizmus nagy pillanatai után (*Kubista szobor, Gondolkodó, Istenes Szent János*); expresszionizmusa néhány, a tehetségéből következően expresszív erejű portrét (*Gizi, Ónarckép, Bergman Terka, Farkas Károly, Bogyószemű*); a legsematikusabbnak kinevezett szoborcsoport tényleg sematikus; a Tiszalöki nőalak valóban gigantomániás; sajnos nem búcsúzott el velük művészetünkben a sematizmus és a gigantománia, hiszen máiglan készülnek olyanabbak, kerülnek parkokba, terekre.

A tény helyesbítése nem jelenti a cáfolatát is, legfeljebb a belőle levonandó következtetés mellőzhetetlenségét. Abból, miszerint a művész saját kedvtelésére végzett munkájának általában esztétikailag értékesebb alkotás az eredménye, mint Pátzay tartja s a tanulmányíró példákkal bizonyítja, az következne, hogy a megrendelés vállalásában eleve benne rejlik a ku-

darcs lehetősége. Tehát vonuljon belső emigrációba a szobrász, rendezze be műteremnek teljessé tett magányát, ahol meghallani sincs módja más, mint a belső sugallatot, és akkor se vállaljon megbízást, ha a fene eszi is azért, hogy nagy méretet igénylő szobrászi gondolatait kifejezhesse? S ha még ennél is többről van szó? Olyan képtelenség feltételezni egy művészről, hogy hisz a pályázat tárgyában, a tárgy révén, netán csak ürügyén kimondható igazságban? Történelmi ismereteink és tapasztalataink megtanítottak, a hittel — mondjunk egyszerűen naiv és neofita buzgalmat — gyakorta éppen azok éltek vissza, akik nélkülözhetlenségét prédikálták, előbb ugratták a hívőt, a naivat, aztán megrótták, mikor ugrott: „...hátról nyomtak előre, / van kinek kényes a bőre... / Néha fejemre is üttek, / ha elértem, ahova küldtek, / megszidtak, *hisz csak* úgy mondták, / ez meg fut, ebadta bolondját!” — írta versbe Bóka László (Nyári szertőlődő) azoknak a szocializmus ügyével őszintén azonosuló értelmiségieknek megalázó helyzetét, akikre — befektetett erkölcsi tőkájukra apellálva — a Rákosi—Révai érában a balek szerepét osztották. Hiába változott gyökeresen a politika s benne művelődéspolitikai, az átalakulást intézményrendszere csak lassan és vonakodva követi — hát még akik képviselik! Bizonyítja Vilt pesterzsébeti emlékművének sorsa, amit a Művészetnek a terjedelmes tanulmányal vitázó cikke részletesen elbeszél.

Vilt 1961-ben kapott megbízást az emlékműre. A 150 cm-es, azóta elpusztult gipszvázlat a terjedelmes tanulmány szerint is jelentékeny munka volt. A geológiai rétegződést imitálva épített figura kiindulópontja lett Vilt termékeny és fontos, mintegy öt évig tartó alkotó periódusának. Kis- és nagypasztikák egész sorozatában — *Merengők* — járta végig ez alatt igen konzekvensen a vázlatban megfogalmazott szobrászi ötlet és módszer útját, pedig a pályaszakasz nyitánya „négyesztendei vajúdás után megintcsak bombasztikus figurává változott” — olvassuk a tanulmányban. Érthetetlen. A szobrász, művészetünkben ritka következetességgel éveket áldozott egy plasztikai gondolat minden benne rejlő lehetőségére figyelmező körüljárására, tehát tudatában volt jelentőségének. Első, még ösztönös és váratlan kirobbanásával őt magát is meglepő megfogalmazását viszont négy évig szorgoskodva rajta — elrontotta, míg ez idő alatt csinált többi szobrában tömörebbé, mélyebbé, és igazabbá fogalmazta. A miéltre a terjedelmes dolgozat bizonyította tételt korrigáló glossza válaszol: Vilt „fölsímerete, a monumentális szobrászat földadat nem az egyénit, nem a pszichológiai ábrázolást, hanem az egész közösséghez szóló, általánosan érvényes jelkép teremtése. Ennek a fölsímerésnek a szellemében készítette el az életnagyságú vázlatot. A szobrot a zsüri, nevezetesen a főiskolai tanár szaklektor nem találta elég figurálisnak, Vilt tehát új megoldást keresett. A szaklektor ezt sem tartotta megfelelőnek. S aztán elutasította a harmadik, ugyancsak életnagyságú vázlatot is. Viltet annyira izgatta a földadat, a megoldandó probléma, hogy nem hallgatott a lektori kifogásokra, azt remélve, hogy egy még következetesebb, még teljesebb megfogalmazás eloszlatja az értetlenségét. Így született meg a negyedik gipszvázlat. A szaklektornak ez még kevésbé tetszett, s megtagadta az átvételt. Embertelennek, gépembernek minősítette a szobrot: szemet, száját, drapériát kívánt a figurára. Így történt, hogy Vilt négy nagyméretű vázlat után belefáradt a küzdelembe és az anyagi kényszer hatására földadta a harcot. A szívének oly kedves negyedik vázlatot lefényképeztette, legalább fotó maradjon róla, és hozzálátott, hogy a zsürirok kívánsága szerint elrontsa az emlékművet. Az elkészült szobor annyira elkecsesítette, hogy nem szignálta.” Pesterzsébeten most egy cserkész — számháborút nyert, szánalomra méltó, lelkes idióta álldigál, szétvetett lábbal, ökölbe szorított kézzel, nadrágszoknyába és a római légionáriusok mellvértjébe öltöztetve, beton körív előtt, amelybe mélyedést vágott az építész, nyilván, hogy a fickó éjszaka, mikor senki sem látja, leülhessen kipihenni az egésznapos talponlét fáradalmait. Nem jelkép, még csak nem is allegória, hanem rossz szobrok sorozatában megtestesült eszmelejárót plasztikai közhely, ráadásul az ikonográfiai sablonra is csupán széttárt karja és lába emlékeztet.

Vannak Viltnek olyan köztéri szobrai is, amelyeket legalább annyira a maga öröme csínt, mint a megbízást teljesítve, és a megrendelő sem kényszerítette kompromisszumra. Weh-

ner Tibor azonban, aki izgalmas tanulmányban szedte leltárba a hazai monumentális szobrászat ikonográfiai sablonjait, ezeket sem találta közhelytől mentes kivételnek.

A semmitmondóvá vált attribútumaitól szabadulni akaró, ennek érdekében akár önmagát megszüntetni kész emlékműszobrászat deheroizáló igyekezetében a régebben divatozó „dacos kiállás” helyett újabban leülteti a figurát; bár kevésbé patetikus, de hamar sablonossá vált megoldás ez is. Valóban, ha a póz nem a gondolatból következik, ha indoka, nem következménye a szobrászi gondolatnak, mint Vilt Eötvös- és a Madách-emlékműve esetében.

Eötvös diófa alatt üldögél. Ezt a lassan növekvő, nála hosszabb életű fát inkább utódainak, mint magának ülteti az ember. Az író, a gondolkodó, a reformer arisztokrata a jövőtől várta eszméinek megvalósítását; a hely és a póz természetes tehát, illik a témához. A tempósan lombosodó dió alatt más testhelyzet éppoly stílustalan lenne, mint környezetként mondjuk szilvafa, amelynek árnyékában borozgattak, Horatiust olvastak, a múlton és nem a jövőn méltak irodalmunk jelképes kisnemesei.

Madáchot időtlenné táguló pillanatban örökítette meg a szobrász. Ujjai közt íróeszközt tartó keze megáll a levegőben; aligha önnön nagyságától rendült meg, mint egyik jeles magyar-
rázója véli. (Az infantilis önteltség a múlt században még nem volt mindennapos betegség.) Inkább az agyán átvillanó gondolat nagyságához képest ijesztő törpeségétől, a tragédia éppen megfogant eszméjéhez mért kicsinységétől, hiszen a történelem és az emberi lét értelmetlen értelmével néz szembe. Rodin Balzac-szobra a robusztus erejű teremttől örökítette meg, műve alapján leírható lenne az író alkotta világ iszonyú szélsőségeivel, lenyűgöző méreteivel; Vilt témáját, a legnagyobbat ostromló kérdés és a reá adott válasz születésének pillanatát azonban kizárólag szoborban lehetett megörökíteni, sehogy másként. Leírást adni legfeljebb a szikár alakról lehetne, a festőien mintázott bronz gyönyörű faktúrájáról, a testtartásról, ami az írás lineárisan terpeszkedő dimenziójában jelentéktelenné válna, mert a pillanatot s a megállt időt egyként perccé nyújtaná, illetve kurtítaná.

Jó szobrok, azaz mellőzhetetlen példák bizonyítják; művész és megrendelő konfliktusa mégsem eleve elrendeltetett, jöllehet az igazoltnak mondható megállapítás még nem kétséget kizáró válasz a szobrászi tevékenység kettősségében rejlő, Pátzay jelezte dilemmára. Író esetében könnyebb lenne a dolgunk. Csak ki kellene választani néhányat a tucatjával kínálókozó bizonyíték közül, amely századunk irodalmában két alapvető írótipus jelenlétét állapítja meg. „...inkább az amatőr javára döntenék, azzal a megszorítással, hogy ellenlábasa a szakértő” — nevezi néven őket Ezra Pound. Ottlik Géza Hemingway-ről szólván meg is magyarázza, miért az amatőr mellett tör lándzsát: „Nemes és művészi a módszere, de bizony századunk nagy, »dilettánsai«-tól különb titkokat tudtam meg a világról és az emberről, magamról.” A képzőművészet nagy „dilettánsaitól”, Rousseau-tól, Csontvárytól különbet nem, legfeljebb más tudunk meg, mint Cézanne-tól, Piacassótól, Rauschenbergtől, a nagy professzionistáktól, hiszen egy almából, üveg pohárból álló csendélet épp olyan, akár nagyobb emberi jelentőséggel bírhat, mint a kivételes és sorsdöntő pillanatot, születést, nemzést, halált megörökítő téma, lévén a festészetben egy árnyalat, színkapcsolat, egy vonal merészebb hangsúlya a legkülönb titok. A szobrászat története nagy dilettánszt nem ismer, valaki vagy művész, vagy iparos, de mégis... Akad olyan példa, amelyben benne rejlik a megrendelésre és a belső megbízásból végzett munka ellentéte, de az Ottlik emlegette titok nyitja is, amely egyedül képes ezt a konfliktust feloldani.

Henry Moore-nak kevés témája közül egyik legszemélyesebben sajátja az anya gyermekével-ábrázolás. Mivel a vallási művészetnek is fontos tárgya ez, magától értetődőnek találhatta az egyházi hatóság hozzá fordulni, mikor a northamptoni templomba Máriát és a gyermek Jézust megörökítő kompozíciót akart állíttatni. A szobrász vállalta a megbízást, hiszen biztatás nélkül is jó néhányat csinált. Tudta azonban, hiába dolgozta ki a téma változatos plasztikai megoldását, az anyai szeretet sokszor kifejezett érzését ezúttal az emberfeletti szférájához illő emelkedettséggel kell megjelenítenie, így a természeteshez valami természetfelettit hozzáadnia. Ikonográfiai modell segítségére volt szüksége tehát, hogy az anyából istenanya legyen.

A románkori szobrászok a ruhák redőivel, a vonalak mélységével adtak vitalitást a szobornak, tették fenségében mozgalmassá; Moore viszont egyszerűsítette a redőket, a térdeket hangsúlyozta, hogy — a fejekkel harmóniában — szembetűnővé tegyék a szerkezet egyszerűségét. Az ábrázolás néma és komoly lett, Mária alakjából földöntúli nyugalom árad, noha a teljes mozdulatlanlás korántsem természetes helyzete a gyermekét karjában tartó anyának. A román kőfaragó nyugodtan elevénné tehetette a szobrot, nem fenyegette az a veszély, hogy a néző Mária helyett Anne-ra, Susanra, Bettyre gondol, isteni és emberi között ugyanis elképzelhetetlen volt a képzettársítás. Moore azonban kénytelen az emberi érzést az emelkedett nyugalom helyzetével a spirituálishoz közelíteni. A hétköznapitól idegen fennköltség mégsem tette a kompozíciót vallásossá. Az ikonográfia hozzáadhat valamit a jelentéshez, de önmagában nem tekintheti a jelentést értelmét meghaladó hittel, ahogy a rendkívüli formai érték sem. A szobor gyönyörű, csak éppen az anya és gyermek közti kapcsolat kifejezése a Szűz és az Istenfia misztériuma helyett. A maga kedvére csinált szobroktól annyiban különbözik, hogy itt a szentség szépségét bámulhatjuk meg, ott pedig a szépség szentségét; tehát korunk egyik — vagy talán — legnagyobb szobrásza készített egy tökéletes szobrot, amelynél az országúttól távol eső kis román templom kőfaragója csinálta ügyetlen Mária-ábrázolás is meggyőzőbben közvetíti a vallási érzést, tehát hitelesebb megoldása a megrendelő adta feladatnak, Moore a szakrális emberinek és elérhetőnek ábrázolja, a lapicida pedig képes az elérhetetlenben legalábbis jelképesen megsejteni az emberit. A hangsúlyok összetéveszthetetlenül máshová esnek; a vallásos hit akkor elengedhetetlen eleme volt a művészimvóltnak, ma már nem az, illetve a másban való hit a nélkülözhetetlen feltétel. S aligha csupán a megbízásra készült mű művészségének feltétele.

De valóban kudarcot vallott volna Moore? Ezek a redők nemcsak a román szobrokéra, hanem saját, óvóhelyen készült rajzaiéra is emlékeztetnek. Megnézem a szobor keletkezésének dátumát: 1943—44. Moore elfogadta ugyan az egyházi hatóság adta megrendelést, de módosította, a maga problémájához, az őt kísértő gondolathoz igazította a megbízatást: az anya aggdódását faragta szoborba, akinek gyermekét a háború fenyegeti.

A hivatásos szobrász ars poeticájában nem találhatni a megbízásra és a maga örömeire végzett munka ellentétét; a profi csak feladatot ismer, amit a szakmájának csinját-binját tudó mesterember öntudatával old meg. Így hangzik Vilt fogalmazásában: „Az asztalos asztalt tud csinálni, én szobrot, azt tanultam meg.” Hallottuk persze a „titkot” tudó ars poeticáját is tőle, aki csak a plasztika nyelvén megszólaltatható gondolat rabja, megszállottja egy problémának, amely témánál, stílusnál, formaalakításnál mélyebb azonosságot teremt művei között, s meghatározza viszonyát a valósághoz; ezt a kapcsolatot életről, művészetéről szóló vallomásként, művészi világképként ildomos értelmeznünk: „Vannak olyan képzőművészeti alkotások, amelyek a múlt pillanatot, s vannak olyanok is, amelyek az önmagába zárt időt ábrázolják... sosem célozhatja — a szobrász t. i. — a mindenki számára való megértést, a kellemes érzéseket, a szépség sugallatát, a szorongásállapotok terápiáját... a *Bohóc virággal* esetében a bohóc a művész ironikus helyzetét jeleníti meg éppen úgy, mint a virág, amely ironizál a bohóc helyzetén.” Ezek a művészi gondolkodásnak elvontabb problémái, amelyekkel a mesterembernek felesleges bajlódnia, akár magától, akár mástól kapta a megrendelést.

A művész, sőt az iparos, egyformán teszi meg az első lépéseket: tanulja a mesterségét. A mesterembert azonban, ha már megtanulta, sem kísérti meg a „titok”. Vilt még ismerkedett a szakmával, amikor huszonegy éves fejjel, minden előkészítés és előkészület nélkül egy éjszaka, a váratlan kísértés lázában kifaragta önarcképét, amelynek nem annyira megoldása, bár életkorához képest megdöbbentően tökéletes az is, mint inkább művészi merészsége, intellektuális igénye a rendkívüli: egy embertípus, magatartás, a világhoz való viszony jelképe a portrészobor, amely elrévült szemével azt akarja látni csupán, ami benne rejtőzik. Mire hajnal lett, elkészült a fából faragott szobor, de helyzete tisztánlátása is véget ért. Egy éjszakányi időre művészként gondolkodott, s utána mintegy tíz évre csak profi lett megint: teljesítette a kapott megbízásokat, a maga örömeire csinált munkáit kiállította, eladta, ha akadt vevő, de a

megragadottság egy éjszakányi időre tapasztalt állapotát elfelejtette. Az emlék visszajártáról azok a szobrai tanúskodnak, amelyeken a szokatlanságukkal meglepő részletek elűtnek a céhbeli öntudatával, kételyt nem ismerő mesterségbeli tudásával megoldott egésztől. Mintha mit sem tudna az önarcmás jelképezte, a mesteremberétől különböző magatartásról, a művésznek a téma és technika és stílus kis gondjain túljáró gondolatairól. A két háború közti magyar képzőművészet határok közé zárt világa a pályakezdőnek csak annyit engedett, hogy felküzdje magát a céh élvonalába; ebből az elszigetelt világból hiányzott a művészet független érvényességébe vetett hit, elvesztéséért legfeljebb a szakértő jó esetben indokolt szakmai öntudata nyújtott kárpótlást.

Egyszer megkérdeztem Viltől, mit ismert az *Önarckép* keletkezése idején a kor művészetéből: „A nagy modernnek közül, nem mondhatnám, hogy ismertem volna valakit. Inkább csak láttam Picasso, Braque, Derain reprodukcióit, egy párat — de nem értettem őket.” Mit válaszolt volna, ha azt kérdezem, mit tudott az expresszionizmus, futurizmus, kubizmus utáni szobrászat gondjairól, gondolkodásáról? Nem az volt a tragikus, hogy fáziskésésben volt az időhöz, önmagához, saját egyetlen éjszakára megmutatkozó lehetőségeihez képest, inkább az, hogy nem is tudott erről. De nyugtalanította: amit megtanult, nem érdekli, amit csinál, nem elégíti ki. A kísértő pillanat sügta érthetetlen szavaknak annyi eredménye volt: képtelenné vált egy stílusban megragadni. Mintha színészi tehetsége volna, át tudott élni bármely tőle idegent, s képes volt ironikusan, kívülről figyelni helyzetét. A *Bohóc virággal* egyszerre jeleníti meg a művész képtelenné vált sorsát keletkezése időszakában — 1951-ben —, s ifjúsága idejét, mikor túl a hivatásos ábrándjain kergetett valamit, amiről homályos sejtései is alig voltak. Évekkel később értette meg: bár minden szobrász mesterember is, hiszen anyaggal dolgozik s a technikai jártasságot sem nélkülözheti, ami a művésznek azonban az újat és ismeretlent valótó gondolkodás eszköze csak, a mesterembernek viszont az eszköz a cél. Közben csinált néhány szobrot, melyek problémájához évtizedek múltán vissza kellett térnie, mert akkor értette meg a bennük rejtőző, pontosabb kifejtést igénylő gondolatot.

A hivatásos egyszer-egyszer a művészet senkiföldjére tévedt, de csak a harmincas évek végének fenyegető légkörében kezdte sejteni, mennyire szoros a kapcsolata az élet felszín alatti áramával, miben áll ez a kapcsolat, mi az a gondolat, ami kizárólag az övé, tehát neki kell plasztikailag megfogalmaznia. Minél fontosabbá lett a művészetnél az élet, annál inkább élte személyes léteként a művészetet — ebből született az egész művét átható téma: a képlékenység, törekenység, növekedni akarás védelme és önvédelme, az intellektuális-erkölcsi, még elébb biológiai ösztön, amely ha másként nem lehetséges, az alakot, a formát megváltoztatva, de természetét őrizve él tovább. Kezdetben ösztönösen alakuló, majd egyre tudatosabban alakított szobrászi világát a művész szerint Jean Cassou jellemezte legtalálóbban: „Számos műve tör fölfelé a magasba, s lendületét egy szár, egy tengely legfelső pontjáig emeli. Az ilyen jelleghű művészet hajlamos arra, hogy elvont jelekben, felületre véssett vonásokban fejezze ki magát... Megnyújtás és tömörítés... annak tünete mindkettő, hogy a biológiai energia tulajdon mozgására egyszerűsödik, vagyis csupa törekenység, létbeli bizonytalanság minden. Ezek a formák nem veszik birtokukba a teret: helyüket oly módon foglalják el, hogy beszivárognak a térbe... Megnyilatkoznak vízszintesen is... barokk módon csavarodva és gyötrődve, egy szabad és fantasztikus világ távlatait nyitva meg előttünk. A biológiai lendület ezúttal nem szűkül össze, mint a magas figurák esetében, hanem minden irányban kiterjed, különböző, önmagára halmozódó ráncokkal, roppant hajlatokkal.” Véletlen rátalálások, visszalépések és váratlan előreugrások során értette meg témáját, problémáját — a látszat ellenére Vilt pályája tévedéseivel, „kompromisszumaival” együtt a legküzdelmesebbek és legegységesebbek közé tartozik századunk magyar művészetében.

Élete egyik fő művének, a *Kigyós szobornak* története elmond valami fontosat erről a küszködésről. A vízszintes szerkezet a harc állapotát jeleníti meg, amely akkor sem reménytelen, ha kilátástalannak látszik. A törekeny figura bal könyökén próbálván megtámasztani magát, kinyújtott jobb kezével tartja távol fejétől a fenyegető spirált — kigyót —, ami alsótestére

már rátekeredett, s összeroppantaná, ha a pálcikatestben ellenállni nem lenne elég erő. Vilt az Orvosi Kutatóintézet elé szánta ezt a magányos, modern Laokont, az egyenes és körkörös drámai küzdelmét. Hubay Miklós Vilt székesfehérvári kiállításáról írott cikkében úgy emlékezett meg róla, mint a halál halálának emlékművéről, s Adyt idézte: „...az ifjú Minden / Keresztül-döfte Titok dárdával / Az én szívemben a Halál szívét.” Szép írásának megjelenése után a szerkesztőségbe érkezni kezdtek a tiltakozó levelek: egy főorvos leírta, a reprodukció olyan hatással volt gyermek pácienseire, hogy napokig kellett nyugtatókkal tömni őket; a tanár szerint tizenkét éves fiában álmatlanságot okozó iszonyatot keltett; a szöveg feltette a kérdést: szobor ez egyáltalán? Hubay drámairó füle kihallotta a hamis hangot a levelekből. Utánajárt, s kiderítette: a levelet aláíró orvos, tanár, szöveg nem létezik, a lakcímek kitaláltak, ilyen nevű utcák Budapesten nincsenek. Azt hiszem, a megrendelő packázásai s a kritikus tévedései mit sem nyomnak a latban az álnevek mögé bújó rosszindulathoz képest.



A VÁRALJA ÉS A GYŐRI BENCÉS GIMNÁZIUM
(KORMOS ISTVÁN EGYKORI ISKOLÁJA)

